

Krystyna Modrzejewska

Postać męska we francuskim dramacie XX wieku



Opole 2004

**Postać męska
we francuskim dramacie XX wieku**

Krystyna Modrzejewska

**Postać męska
we francuskim dramacie
XX wieku**

RECENZENCI
Józef Heistein, Michał Mrozowicki

OPRACOWANIE REDAKCYJNE
Irena Wyczółkowska

REDAKCJA TECHNICZNA
Halina Szczegot

SKŁAD KOMPUTEROWY
Jolanta Kotura

PROJEKT OKŁADKI
Jolanta Brodziak-Rajfur

Na okładce reprodukcja obrazu Zygmunta Moryto

ISSN 1233-6408
ISBN 83-7395-088-5

Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, 45-037 Opole, ul. H. Sienkiewicza 33
Składanie zamówień: tel. (077) 441 08 78; e-mail: wydawnictwo@uni.opole.pl
Druk: Drukarnia Wydawnictwa Świętego Krzyża, 45-007 Opole, ul. Katedralna 4

Spis treści

Wstęp	9
Stereotypowy obraz mężczyzny	12
Tradycyjne kryteria męskości	15
Destabilizacja pojęcia męskości w XX wieku	19
Rozdział I. Męczyzna przestrzeni prywatnej	27
Syn	28
Syn a ojciec (<i>Więźniowie z Altony</i> Sartre'a)	29
Syn a matka (<i>Elektra</i> Giraudoux, <i>Straszni rodzice</i> Cocteau, <i>Całe dni na drzewach</i> Duras, <i>Nieporozumienie</i> Camusa, <i>Ladacznica z zasadami</i> Sartre'a, <i>Roberto Zucco</i> Koltès, <i>Czekałam w domu na nadejście deszczu</i> Lagarce'a)	34
Mąż	53
Spełniony partner (<i>Zwiastowanie</i> Claudela, <i>Nieporozumienie</i> Camusa)	54
Zdominowany (<i>Zwiastowanie</i> Claudela, <i>Elektra</i> Giraudoux, <i>Szczęśliwe dni</i> Becketta, <i>Krzeseła</i> Ionesco, <i>Małżonkowie</i> Breddurby Billetdoux)	61
Niewierny i zdradzany (<i>Ondyna</i> Giraudoux, <i>Podział południa</i> Claudela, <i>La musica</i> Duras, <i>Mam ochotę cię zabić</i> Durringera)	78
Kochanek (<i>Podział południa</i> , <i>Zwiastowanie</i> , <i>Atlasowy trzewiczek</i> Claudela, <i>Ladacznica z zasadami</i> Sartre'a, <i>Mam ochotę cię zabić</i> Durringera)	91
Przyjaciel (<i>Cisza</i> , <i>O byle co</i> Sarraute, „ <i>Sztuka</i> ” Rezy)	109
Rozdział II. Męczyzna w przestrzeni publicznej	121
Władza w życiu mężczyzny	121
Władca <i>pro publico bono</i> (<i>Antygona</i> Anouilh'a, <i>Elektra</i> Giraudoux)	123

Wola dominacji nad światem (<i>Muchy</i> Sartre'a, <i>Kaligula</i> Camusa)	134
Władza nominalna – rzeczywista i nieformalna – rzeczywista (<i>Wariatka z Chaillot</i> Giraudoux, <i>W samotności pola bawełny</i> Koltèsa)	152
Ku władzy iluzorycznej (<i>Balkon</i> Geneta)	174
Wykluczenie i zagrożenie	182
Zdrajca (<i>Przy drzwiach zamkniętych</i> Sartre'a)	182
Wykluczeni (<i>Czekając na Godota</i> Becketta, <i>Codziennie burza</i> Cormanna)	187
Zagrożeni (<i>Nosorożec</i> Ionesco, <i>Roberto Zucco</i> Koltèsa)	195
Samouwężenie (<i>Hipoteza</i> , <i>Tożsamość</i> Pingeta)	203
Uwagi końcowe	207
Wykaz skrótów przyjętych w tekście	213
Indeks sztuk analizowanych	215
Bibliografia	217
Résumé	227

„Na niektórych już przy urodzeniu czeka gotowe miejsce,
Rodzą się wciśnięci w nie jak ziarno kukurydzy w kolbę;
Religia, rodzina, ojczyzna.”

P. Claudel, *Atlasowy trzewiczek* (tłum. I. Sławińska)

„Stracić życie to niewiele – i będę miał tę odwagę, jeśli zajdzie potrzeba. Ale widzieć jak się rozsypuje sens życia, jak znika nasza racja istnienia, oto co jest nieznośne. Nie można żyć bez celu.”

A. Camus, *Kaligula* (tłum. W. Natanson)

„...jak on się waha, jak się chwieje w obliczu szczęścia – prawdziwy mężczyzna!”

J. Giraudoux, *Wariatka z Chaillot* (tłum. M. Żurowski)

Wstęp

O ile w kulturze europejskiej kobieta jawiła się zawsze jako istota nie w pełni poznana, której niejasna natura wymykała się definicjom, to męskość była czymś oczywistym, naturalnym – przeciwieństwem kobiecości. Pora już, by uważnie przyrzeć się tym stereotypom i uproszczeniom. Dzisiejsze czasy wymagają nowego spojrzenia na świat wartości, zjawisk i norm. Teza Hansa Jonasa, wedle której poznanie człowieka jest możliwe jedynie poprzez wniknięcie w jego przeszłość¹, decydowała o kierunku podjętych tu rozważań. Niniejsza książka stanowi bowiem próbę pokazania udziału francuskiego dramatu XX wieku w procesie poznawania kondycji mężczyzny współczesnego². Teksty literackie posłużą tu jako podstawowy materiał badawczy, ale wyniki ich analizy, przesłanie autorskie, będą poddawane konfrontacji z refleksją historyczną, socjologiczną, antropologiczną, filozoficzną. Do takiego podejścia uprawnia teoria Hansa Roberta Jaussa, a zwłaszcza tezy zawarte w pracy na temat interpretacji literackiej. Mowa tam o afirmacji swojej tożsamości, uformowanej i utrwalonej przez historię³. Ważne będą także poglądy, które ustalają relacje między intencją autora, horyzontem oczekiwań i doświadczeniem odbiorcy, a zwłaszcza porównanie dzieła literackiego do partytury, która urzeczywistnia się jedynie podczas czytania, konkretyzując się na nowo przy każdej kolejnej lekturze. Twierdzenie Jaussa na temat znaczenia i siły literatury w odnawianiu upostaciowionej percepcji rzeczy i obalaniu istniejących tabu wydaje się bardzo cenne. Interesująca jest także jego propozycja otwarcia estetyki recepcji na nowe związki dotyczące konkretyzacji historycznej dzieła literackiego, recepcji pasywnej lub aktywnej, twórczego udziału czytelników, a także sytuacji społecznej, integracji jej

¹ Por. A. Finkelkraut, *L'ingratitude. Conversation sur notre temps*, Paris 2000, s. 236.

² Por. G. Durand, *La création littéraire. Les fondements de la création littéraire*, in: *Encyclopaedia Universalis, Les Enjeux*, t. 1, Paris 1992, s. 400.

³ Por. H.R. Jauss, *Pour une herméneutique littéraire*, Paris 1988, s. 268, 420–423, i tenże, *Pour une esthétique de la réception*, Paris 1978, s. 245–262.

sprzeczności oraz usiłowań projekcyjnego ich rozwikłania⁴. Jauss jest przekonany, że badacz literatury ma prawo do interpretacji osobistej, jeśli pozwala ona zrozumieć tekst w sposób nowy i inny, oddając sprawiedliwość swoim poprzednikom⁵.

Do podejścia interdyscyplinarnego w badaniach literackich skłania także refleksja Henri Meschonnic o konieczności analizy nie języka (*langue*), a przekazu (*langage*), który narzuca etykę („politykę”), będącą w stanie, jako jedyna, wytworzyć „poetykę” społeczeństwa⁶. Najistotniejsza, i o decydującym znaczeniu, jest, jego zdaniem, właściwość języka pozwalająca uczynić sławnymi myśli, wartości (poetyckie, etyczne, polityczne)⁷. Konieczność interdyscyplinarności badań wynika wręcz z istoty dyskursu, co podkreśla Dominique Maingueneau⁸.

Głównym przedmiotem analizy utworów dramatycznych osiemnastu autorów, J. Anouilha, S. Becketta, F. Billetdoux, A. Camusa, P. Claudela, J. Cocteau, E. Cormanna, M. Duras, X. Durringera, J. Geneta, J. Giraudoux, E. Ionesco, B.M. Koltès, J.L. Lagarce’a, R. Pingeta, Y. Rezy, N. Sarraute i J.P. Sartre’a, będzie stworzony przez nich wizerunek mężczyzny. Twórcy, o których mowa, reprezentują różne estetyki teatralne. Teatr poetycki, pełen dwuznaczności, żonglujący paradoksem i antytezą, będącymi wyrazem wyznawanej filozofii opisu świata, to domena Claudela, Giraudoux, Anouilha, Cocteau. Teatr filozoficzny, inscenizujący istotne założenia filozofii egzystencjalizmu, reprezentują Sartre i Camus. Nowy teatr, już dzisiaj klasyczny, w swojej „gramatyce teatru” nazywany teatrem absurdu czy teatrem szyderstwa, ukażą utwory Becketta, Ionesco i Geneta⁹. Bardzo zróżnicowana tematyka relacji człowieka ze światem, obecna w dramacie francuskim drugiej połowy wieku, pojawi się jako efekt różnorodnych doświadczeń twórczych. Obok dramatów Sarraute, Pingeta, gdzie język stanowi główny problem człowieka w jego relacji ze światem, przywołane zostaną dramaty mówiące o niemożności akceptacji

⁴ Por. H.R. Jauss, *Pour une herméneutique...*, s. 434–435.

⁵ Por. *ibid.*, s. 439 i M. Picard, *La lecture comme jeu. Essai sur la littérature*, Paris 1986, s. 264–265.

⁶ „... quand on regarde la langue au lieu de regarder le langage; quand on regarde le discontinu seul, en croyant qu’il n’y a rien d’autre, au lieu d’écouter le continu; quand on regarde l’identité ou l’altérité, au lieu de voir que l’identité n’advient que par l’altérité”. H. Meschonnic, *De la langue française*, Paris 1997, s. 415.

⁷ Por. H. Meschonnic, *D’une poétique du rythme à une politique du rythme*, in *La politique du texte, enjeux sociocritiques pour Claude Duchet*, Lille 1992, s. 226.

⁸ Por. D. Maingueneau, *Sémantique de la polémique*, Lausanne 1983, s. 10–12.

⁹ M. Esslin jest autorem nazwy „teatr absurdu”, E. Jacquart – „teatr szyderstwa” (*théâtre de dérision*). Por. bibliografia.

doświadczenia losu człowieka – Cormanna, Lagarce'a, Koltès'a. Subtelność relacji międzyludzkich w dramatach Duras i Rezy sąsiadować będzie z ich gwałtownością w utworze Durringera czy przekraczaniem wszelkich norm społecznych u Billetdoux. Arbitralność takiego wyboru może usprawiedliwiać z jednej strony konieczność przyjęcia pewnych ram badanej dziedziny, z drugiej, niekwestionowana wartość najwybitniejszych utworów francuskiego dramatu XX wieku. Powstały one w zmieniających rzeczywistościach historycznych, były spełnieniem wielu potrzeb i oczekiwań zróżnicowanych pod każdym względem – artystycznym, ideowym, psychologicznym, filozoficznym. O ich doborze zdecydował przede wszystkim zawarty w nich wizerunek mężczyzny, o wiele pełniejszy niż w innych utworach dramatycznych.

Tekst dramatu jawi się jako materiał ważny i obiecujący, gdyż jako dyskurs „oznaczający jednostkowy sposób działania za pomocą języka, jest w istocie uwarunkowany pragmatycznie i dotyczy interakcji społecznej”¹⁰. Jego specyfika tkwi również w tym, że w teatrze, któremu służy, następuje pewnego rodzaju redundancja. Dramaturg często korzysta z wielu środków, przekazując te same treści¹¹. Specyfikę języka poetyckiego bardzo trafnie określił Anouilh, wielbiciel Giraudoux, dla którego szokujące było odkrycie, że poetycki i sztuczny język dramatu staje się prawdziwszy od zapisu stenograficznego konwersacji. Język dramatu jest tym tworzywem, które służy autorowi w oddaniu sensu rzeczywistości, opisie zmagania z losem¹². Zawiera wiele znaczeń, dzięki czemu jego pole interpretacyjne jest szersze i bogatsze niż innych dzieł sztuki¹³.

Przedmiotem analizy będzie zatem postać jako najważniejszy element świata poetyckiego dramatu, zarazem istotny element odczytania dramatu i jego największa atrakcja. To za jej pośrednictwem odbiorca wchodzi w świat fikcji dramatu¹⁴. Postać w dramacie nie jest nigdy w pełni przedstawiona¹⁵. Coraz częściej mamy do czynienia z postacią otwartą, do odtworzenia przez odbiorcę, posiadającą liczne cechy realnego życia¹⁶. Dzieje się z nią podobnie jak z fikcją, która nie naśladować rzeczywisto-

¹⁰ U. Dąbska-Prokop, *Dyskurs*, w: *Mała encyklopedia przekładoznawstwa*, Częstochowa 2002, s. 63.

¹¹ Por. M. Issacharoff, *Le spectacle du discours*, Paris 1985, s. 57.

¹² Por. J. Anouilh, *Cher Vitrac*, in: P. Vandromme, *Jean Anouilh, un auteur et ses personnages*, Paris 1965, s. 171.

¹³ Por. T. Kowzan, *Sémiologie du théâtre*, Paris 1992, s. 94–95, 180–181.

¹⁴ Por. V. Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris 1992, s. 261. Praca dotyczy powieści, jednak w pełni można odnieść refleksje autora zawarte na ww. stronie do dramatu.

¹⁵ Por. P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris 2002, s. 247–252.

¹⁶ Por. R. Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris 1994, s. 112.

ści, daje jedynie możliwość traktowania jej jako doświadczenia¹⁷. Nie można stosować jednego klucza przy interpretacji wszystkich postaci dramatycznych, gdyż posiadając swoją tożsamość określoną przez autora mniej lub bardziej precyzyjnie, pochodzą z bardzo różnych źródeł: mitów, historii lub są tworamami w pełni abstrakcyjnymi¹⁸. Skoro wedle Claudela kluczem do zrozumienia człowieka jest kontakt z drugim człowiekiem, każda z omawianych tu postaci widziana będzie poprzez te właśnie relacje¹⁹.

Zarówno cele pracy, jak i badana problematyka narzucają jej układ. Zastosowanie arystotelesowego podziału przestrzeni na prywatną i publiczną umożliwi pokazanie obrazu mężczyzny w przestrzeni prywatnej (w części pierwszej pracy) oraz w przestrzeni publicznej (w drugiej części). Dzięki takiemu podziałowi wyraźny, i bardziej wszechstronny, będzie proces kształtowania się mężczyzny i udział w tym rodziców. Mężczyzna dorosły ukazany zostanie także w roli męża i kochanka. Fascynacja władzą, dominująca w przestrzeni publicznej, będzie omawiana w pierwszej części tego rozdziału. Odrzucenie i wykluczenie mężczyzny będzie tematem części drugiej. Każdy z rozdziałów poprzedzi wstęp poświęcony stereotypowemu wizerunkowi mężczyzny oraz tradycyjnym kryteriom męskości i ich transformacji w wieku XX. Wyniki badań zostaną zestawione w uwagach końcowych.

Porównaniu obrazu przedstawionego w utworach dramatycznych z rzeczywistym służyć będą przytaczane wypowiedzi socjologów, antropologów i filozofów współczesnych, przede wszystkim francuskich. Przybliżą zrozumienie zarówno zachowania mężczyzny, jak i jego systemu wartości, przestrzegając jednak przed pokusą jednoznacznego wyciągania wniosków i podkreślając z całą mocą brak stałego modelu identyfikacyjnego, stabilnego w wymiarze kulturowym i językowym²⁰.

Stereotypowy obraz mężczyzny

Stereotypy płci, czyli powszechnie przyjęte wyobrażenia o tym, jakie zachowania przystoją mężczyznom, jakie kobietom, jakie role społeczne powinni pełnić, upraszczają ujmowanie pewnych zjawisk. Pozwalają jed-

¹⁷ Por. M. Picard, *Lire le temps*, Paris 1989, s. 172–173.

¹⁸ Można porównać np. Antygonę Anouilha i postaci H.1, H.2 z dramatu N. Sarraute *Pour un oui ou pour un non*. Por także J.P. Ryngaert, *Introduction à l'analyse du Théâtre*, Paris 1991, s. 111–112.

¹⁹ Por. P. Claudel, *Mémoires improvisés*, recueillis par Jean Amrouche, Paris 2001, s. 319.

²⁰ Por. J. Derrida, *Le monolinguisme de l'autre*, Paris 1996, s. 116–117.

nak je zrozumieć. Zwłaszcza że stereotypy są uniwersalne, co potwierdzają także najnowsze międzykulturowe badania nad psychologią płci²¹. W stereotypowym wizerunku mężczyzny przypisuje się mu: ambicję, agresywność, brak empatii, postrzegania potrzeb innych ludzi, przebojowość, racjonalne myślenie. Kobiety widzi się jako atrakcyjne, wrażliwe, uczuciowe, kierujące się emocjami, podporządkowane, przesadne. Z badań specjalistki w dziedzinie stereotypów płci, Deborah Best, wynika, że ideał określany zarówno przez mężczyzn, jak i kobiety respondenci opisują „twardymi przymiotnikami”, charakteryzującymi męskość – muszą być silni, aktywni, mieć wpływ na innych. Tak deklaruje większość ludzi bez względu na wykształcenie i płeć.

Bardzo interesujące jest syntetyczne zestawienie stereotypu męskiego z kobiecym, dokonane przez Elisabeth Badinter w książce *L' un est l'autre*²². W opisie tym stabilność emocjonalną mężczyzn określają: zdecydowanie, skrytość, spokój. Mechanizmy jego kontroli definiują przymiotniki: zdyscyplinowany, metodyczny, zorganizowany, zasadniczy, dyskretny, szczery. Osobowość mężczyzny utożsamiana jest z patriotyzmem, zamiłowaniem do ryzyka, niezależnością. Pragnienie dominacji i zadowolenia z siebie przejawiają się w potrzebie siły, sławy, ambicji, skłonnościach przywódczych, pewności siebie, potrzebie prestiżu, dążeniu do sukcesu za wszelką cenę. Męska agresja widoczna jest w nieustannym dążeniu do współzawodnictwa, cynizmie i zamiłowaniu do walki. Męski poziom aktywności określa ucieczka, a posiadanie kojarzy się jednoznacznie z egoizmem i materializmem. W obrazie stereotypowym męskie cechy intelektualne to kreatywność, jasność widzenia, zamiłowanie do idei teoretycznych, zdolności do nauk ścisłych. Obrazu dopełnia sceptycyzm mężczyzny i jego rezonerstwo. Orientacja afektywna i seksualność mężczyzny w omawianym stereotypie określane są jako obsceniczne.

Takie skrótowe „opisanie mężczyzny” ułatwia postrzeganie wizerunku przedstawionego we francuskim dramacie. Stanowiąc pewien punkt wyjścia, wymaga ono jednak wielu uzupełnień i weryfikacji. Jednym z możliwych uzupełnień może być stereotypowy obraz Francuza, przekazany przez Theodore Zeldina²³. Zawarte w nim takie cechy, jak kultura osobista, ogłada towarzyska i czytanie czynią Francuza, zdaniem Zeldina, uroczym i atrakcyjnym w oczach cudzoziemców. Jest dobrze wykształcony, wymowny, posługuje się językiem gładkich ogólników. Taki ideał Fran-

²¹ Por. D. Best, *Uczucia publiczne*, „Polityka” 2000, nr 39, s. 82, 84.

²² Por. E. Badinter, *L'un est l'autre*, Paris 1986, s. 165.

²³ Por. T. Zeldin, *Les Français en question*, in: *Encyclopaedia Universalis, Symposium. Les Enjeux*, t. 2, Paris 1992, s. 1693, 1697.

cuza uformował się w kulturze europejskiej dzięki francuskim intelektualistom. Sprawili oni, że model dawny, dobrze urodzonego dworzanina, ustąpił miejsca wizji człowieka nowoczesnego, świetnie panującego nad swoim językiem, zorientowanego w literaturze, zdolnego do prowadzenia logicznych dyskusji, i to z finezją, na każdy temat, zgrabnie, bez wdawania się w szczegóły. W relacjach prywatnych Francuz postrzegany jest jako „séducteur latin”, uwodziciel, hojnie obdarzający kobietę pełnymi pasji deklaracjami oraz efektownie wyrażonymi komplementami. Zdaniem Zeldina, jedynie obecność kobiety podsyca romantyzm uczuć Francuza.

Bardzo interesujące wydają się wyniki przeprowadzonych przez Ruth Amossy badań nad stereotypem²⁴. Nakazują one traktowanie go jako pojęcia istniejącego od dawien dawna i mocno zakotwiczonego w naszej świadomości, zjawiska globalnego, które właściwe jest całej kulturze i stanowi w niej aktywny ferment.

Stereotypowy obraz mężczyzny jest nieomal zgodny z ideałem męskości obecnym w kulturze europejskiej od jej zarania w najrozmaitszych postaciach. Model ten ulegał zmianom, inny obowiązywał w czasie wojny, inny w czasie pokoju. Każda epoka wytwarzała wzorzec człowieka, a w nim – mężczyzny i kobiety. Modele i stereotypy męskości w kulturze europejskiej analizuje wyczerpująco Jacqueline Kelen²⁵. Także jej badania potwierdzają cechy ideału męskiego: władza, honor, odwaga i kultura ciała²⁶. Piękno rzeźbionego muskularnego, pełnego siły ciała jest ciągle wszechobecne w europejskiej kulturze masowej. Przymiotnik „zniewieściały” jest pejoratywnym określeniem mężczyzny²⁷. Niedostatek studiów na temat stereotypu w kulturze francuskiej i jego ewolucji skłaniają do poszukiwania go gdzie indziej²⁸. W kinematografii XX wieku dwa różne ideały męskości bardzo wyraźnie uosabiają Humphrey Bogart i John Wayne. Przeniknęły one z Ameryki do Europy.

Stereotyp jest na tyle ważny, że pozwala przewidzieć ewolucję społeczeństwa, jej kierunek, a przede wszystkim zrozumieć je. Dla stereotypu pożywkę stanowi system wartości moralnych i zachowań społecznych. Aby zrozumieć nową historię relacji kobieta – mężczyzna, trzeba zasta-

²⁴ Por. R. Amossy, *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris 1991, s. 194–195.

²⁵ Por. J. Kelen, *L'éternel masculin. Traité de chevalerie à l'usage des hommes d'aujourd'hui*, Paris 1994.

²⁶ Por. G.L. Mosse, *L'image de l'homme. L'invention de la virilité moderne*, Paris 1996, s. 11–19.

²⁷ Por. *ibid.*, s. 14.

²⁸ Por. *ibid.*, s. 18.

nowić się nad nową ekspresją męskości. Różne źródła dostarczają wiedzy na jej temat²⁹. Kryzys dominacji męskiej, nowy wymiar roli *pater familias*, symetria między kobietą a mężczyzną wobec prawa od czasu ogłoszenia „Deklaracji praw człowieka” uwidaczniają zmianę statusu mężczyzny w społeczeństwie.

Tradycyjne kryteria męskości

Mimo licznych usiłowań nie udało się dotąd zakwestionować męskiej dominacji³⁰. Potwierdzają ją badacze strategii konwersacyjnych. Z badań tych wynika, że w dziewięćdziesięciu sześciu procentach sytuacji mężczyzna przerywa wypowiedź kobiecie. Ów opis układu sił w jednej z podstawowych form relacji społecznych, jaką jest rozmowa, jest bardzo cenny dla niniejszych rozważań, których materiał badawczy stanowią wypowiedzi językowe. Są one swego rodzaju „zwierciadłem kulturowym”, które utrwała przedstawienia symboliczne, staje się odbiciem przesądów i stereotypów, stanowiąc równocześnie ich źródło³¹.

Psychologowie społeczni zwracają uwagę na różnicę w dyskursie męskim i kobiecym. Nie interesują nas różnice naturalne, wynikające z odmiennego głosu, tembru, intonacji, tempa. Ważniejsza wydaje się różnica kulturowa: męski dyskurs jest „mocny”, kobiecy „grzeczny”. Język dominujący to język mężczyzn. Ponadto pewne ograniczenia języka francuskiego, wyrażające się w braku odpowiedników żeńskich dla męskich nazw zawodów, również potwierdzają wyższy status społeczny mężczyzny niż kobiety³².

Przewaga mężczyzn uwidacznia się w relacjach władzy, wszechobecnym w kontaktach między przedstawicielami obu płci³³. Marc Préjean, zestawiając konstrukcję społeczną męskości i kobiecości, kategorii także budowanych kulturowo, opisuje męskość stosując między innymi takie kategorie: aktywność, agresja, sadyzm, twardość, brutalność, siła. Męskie działanie cechuje zawziętość, surowość i kontrola. Chłód i racjonalność, a także logika i inteligencja uzupełniają tę charakterystykę. Podbój

²⁹ Por. A. Rauch, *Le premier sexe. Mutations et crise de l'identité masculine*, Paris 2000, s. 7–9.

³⁰ *Parler masculin, parler féminin?* (Verena Aebischer, Claire Forel), Paris 1983, s. 166.

³¹ „Miroir culturel”, por. M. Yaguello, *Les mots et les femmes. Essai d'approche socio-linguistique de la condition féminine*, Paris 1992, s. 8.

³² Por. *ibid.*, s. 10–11.

³³ Por. M. Préjean, *Sexes et pouvoir: la construction sociale des corps et des émotions*, Montréal 1994, s. 13–14.

i wojna są raczej udziałem mężczyzn niż kobiet. Samodzielność i stanowczość decyzji pojawia się także jako walor męskości, której właściwa bywa i równowaga, stałość, i jej przeciwieństwo – niewierność, niestabilność, nomadyzm. Wiedza, zmysł ładu, władczość zaświadcza o dorosłości i dojrzałości mężczyzny. Jego aktywność publiczna bywa manifestacją statusu wyższości. Mogą temu towarzyszyć opiekuńczość, przedsiębiorczość, kalkulacja. Istotę kobiecości opisuje tak samo długa lista cech – przeciwnych³⁴. Autor uznaje przedstawione tu rysy mężczyzny za podstawowe, gdyż przyczyniły się one do powstania obrazu męskości w kulturze, stanowiąc treść kodu określającego mężczyznę i kobietę. One także stały się podstawą wielu wyobrażeń związanych z przedstawieniami płci. Jako zestawienie cech nie charakteryzują mężczyzn w wymiarze indywidualnym. Wiemy bowiem, że nie każdy mężczyzna posiada je wszystkie. Są mężczyźni silni i słabi, tak samo jak władcy i podporządkowani.

Bardzo ciekawe są wyniki badań na temat postrzegania przez kobiety ideału mężczyzny, partnera gwarantującego szczęśliwy związek, wymarzonego partnera na całe życie, księcia z bajki³⁵. Mit bajkowego księcia (*Prince Charmant*) przyjmowany jest przez kobiety na całym świecie jednakowo, bez względu na różnice społeczne, religijne, stabilizację w środowisku rodzinnym lub jej brak. Kojarzy się jednoznacznie z wielką miłością, najwspanialszą na świecie, z przeznaczeniem kobiety. Badania potwierdziły, że wzorzec takiej miłości, z osobą owego księcia z bajki w roli głównej, uznawany jest przez kobiety za model rzeczywisty. Budowany od dzieciństwa, utrzymuje się poprzez dorastanie aż do 20 roku życia, by potem ulec przemianom w wyniku doświadczenia życiowego.

Badania wykazują także, że mężczyzna w udanym związku oczekuje od kobiety przede wszystkim, by pozwoliła mu poczuć się mężczyzną³⁶. O ile autonomia mężczyzny, jako jedyna możliwość, stanowi synonim jego wolności, kobieta odnajduje wolność w szczęśliwym związku³⁷.

Strach przed kobietami, którego obecność zauważają badacze, powstaje, ich zdaniem, za sprawą wizerunku czy wyobrażenia stworzonego przez mężczyzn. Wynika on z układu w społeczeństwie patriarchalnym, gdzie wychowaniem małych dzieci zajmuje się matka³⁸. Pojawiająca się ambivalencja uczuć wobec matki (miłość i nienawiść), mająca swą przyczynę w identyfikowaniu się z rolą męską, trwa tak długo, dopóki dorastający

³⁴ Por. *ibid.*, s. 47 i 48.

³⁵ Por. *ibid.*, s. 152.

³⁶ Por. *ibid.*, s. 269.

³⁷ Por. P. Tournier, *La mission de la femme*, Neuchtel–Paris 1979, s. 183.

³⁸ Por. *ibid.*, s. 160–161.

mężczyzna nie uświadomi sobie różnicy płci. Dorosły, ukształtowany mężczyzna przyjmuje pryncypialność i brak tolerancji jako zasady kierujące jego zachowaniem. Obawa przed kobietami to także strach przed pewnym dyskomfortem wynikającym ze złego humoru małżonki, jej łez, gróźb. Kobieta jako kapłanka domowego ogniska jest równocześnie gwarantem domowego spokoju, a tym samym komfortu mężczyzny. Relacje między kobietami i mężczyznami pod niejednym względem zmieniają się, jednak dominacja męska jest także w statusie społecznym potwierdzona różnicą dochodów. Kobiety w pracy osiągają połowę lub trzy czwarte zarobków mężczyzn. Konsekwencją jest feminizacja sektorów działalności niżej wynagradzanych. Wyższą, lepszą pozycję mężczyzny w społeczeństwie utrwalają także rozwiązania w sytuacji kryzysowej małżeństwa, między innymi separacji i rozwodu. Wtedy to z reguły kobieta obciążona jest odpowiedzialnością za dzieci, bez gwarancji płacenia alimentów przez ich ojca. Także ubóstwo i bezrobocie dotyka w większym stopniu kobiety niż mężczyzn. Na barkach kobiety spoczywają obowiązki związane z utrzymaniem domu i edukacją dzieci. Za tę aktywność kobieta nie otrzymuje wynagrodzenia, mimo że praca ta jest uznana za niezbędną z punktu widzenia społecznego. Także przemoc doświadcza w większym stopniu kobiety niż mężczyzn. Badania nad płodnością, zwłaszcza dotyczące nowych technik *in vitro*, *in vivo*, odbierają kobiecie podmiotowość. Jako matka „wypożyczona” rodzi dziecko, do którego prawo ma ojciec biologiczny. Przesadna dbałość o wygląd, liczne i różnorodne zabiegi korygujące (diety, forsowna gimnastyka, ryzykowne operacje kosmetyczne) to cierpienia kobiet, które czują się zmuszone do podporządkowania kanonom urody narzuconym przez mężczyzn.

Zdaniem badaczy, kobiety, pragnąc równości, domagają się dla siebie możliwości urzeczywistniania modelu męskiego. A jego przyjęcie narzuca zacięte współzawodnictwo, sukces kosztem innych, prymat organizacji nad jednostką. Wymaga zatem agresji, twardości, kalkulacji, wyzbycia się wrażliwości. Gdyby „wartości kobiece”, a więc empatia, współczucie, łagodność, miłość bliźniego, subiektywizm, ustąpiły „wartościom męskim”, czyli współzawodnictwu, walce, dynamice, sile, nie byłoby w ogóle konfliktu płci³⁹.

Ważna dla naszych rozważań jest konkluzja autora, że żadna wartość ani żadna forma sama w sobie nie może być traktowana jako dobra i obowiązująca dla niej samej. Powinny być określone przez doświadczenie każdej osoby, poddane weryfikacji przez wartość szczególną: szacunek

³⁹ Por. *ibid.*, s. 173.

dla integralności psychicznej i cielesnej osoby⁴⁰. Integralność może przejawiać się w przekraczaniu dualizmu męskość – kobiecość, niezależności, spełnieniu, połączeniu elementów, które komponują się w całość. Wierność sobie wyrażana jest afirmacją swojej odrębności, poprzez tworzenie i rozwijanie swoich systemów znaczeń, właściwych sobie form działania, a nie poprzez identyfikowanie ich z przyjętymi wzorcami.

W społeczeństwach patriarchalnych model mężczyzny często nakazywał przede wszystkim poświęcenie, a tym samym rezygnację z nadziei na szczęście, z wizji domowego ogniska, nie zezwalał na wyrażanie uczuć i spontaniczność. W zamian gwarantowana była przynależność do elity, synonimu władzy, możliwość samotnej przygody, indywidualności, dyscypliny⁴¹. Kształtowanie mężczyzny to wyrabianie i utrwalanie w nim cech uznanych za męskie. Programy różnego rodzaju szkół, obozów, staży szkoleniowych nastawione są na aktywność uczącą dyscypliny, samoparcia, wytrwałości, przy pogardzie dla wrażliwości, delikatności, uczuciowości. Być „męskim” zgodnie z porządkiem patriarchalnym to być, lub sprawiać takie wrażenie, nieustannie w sytuacji podlegania kontroli. To znaczy nie zaznać intymności, nigdy nie opuszczać gardy. W tym modelu przyjaźń, braterstwo, poczucie więzi są z góry wykluczone. Koledzy i znajomi muszą wystarczyć zamiast bliskich przyjaciół.

Pełnienie ról zgodnie z przynależnością do płci jest rzeczą wyuczoną. Kobiety są przygotowywane, kształcone do cnót w przestrzeni prywatnej, mężczyźni do sprawowania władzy publicznej⁴². Nowy świat nadaje wartość dzieleniu się, współuczestnictwu, czułości. Nie oznacza to kreowania nowych wartości. Nie zmieniły się one od początku świata. W minionych epokach były jednak różnie postrzegane. Teraz także nie chodzi o nic innego, jak tylko dostrzeżenie wartości istniejących. Patriarchat, od początku do naszych dni, charakteryzował się negatywizmem, narzucał wykluczenie, tabu, rygory, twardość. Pojęcia przyjemności, szczęścia, nie miały wysokiej rangi, widziano w nich marzenie małych ludzi, tchórzliwych sybarytów. Cnota miała stanowić rezygnację z przyjemności w imię celu wyższego, łączącego się ze sprawowaniem władzy (w odczuciu męskim) lub poświęceniem (domena kobiet). Cechą dominującą w obrazie mężczyzny miała być siła wykluczająca wrażliwość, kruchość jako godne pogardy⁴³. Wśród przymiotów mężczyzny nieobecne były czułość i empatia. Współcześni badacze zwrócą na to uwagę, uznając, iż są one niezbęd-

⁴⁰ Por. *ibid.*, s. 175–176.

⁴¹ Por. M. French, *Fascination du pouvoir*, Paris 1986, s. 552.

⁴² Por. *ibid.*, s. 557.

ne do zainteresowania się drugim człowiekiem. Potwierdza to przekonanie Albert Camus, metaforycznie określając psychologię Adama i Ewy: on stworzony do kontemplacji i odwagi, ona do miękkości i pociągającej gracji, on dla Boga jedynie, ona dla Boga w nim⁴⁴. Camus deklaruje tym wyznaniem, że dwie wartości mają dla niego największe znaczenie. Są to czułość i sława⁴⁵.

Destabilizacja pojęcia męskości w XX wieku

Wiek XX całkowicie odmienił status człowieka. Stał się on członkiem całości, która go przerasta, z której nie może się wyzwolić. Żyje w czasach, gdy technika nabiera coraz większego znaczenia, a polityka narzuca się z taką siłą i tak powszechnie, że nie ma przed nią ucieczki czy schronienia. Ten świat jest pełen gwałtu i barbarzyństwa, wyjątkowo skomplikowany i trudny do ogarnięcia, co sprawia, że człowiek staje w obliczu nowych zagrożeń i nie potrafi pojąć swego położenia. Hannah Arendt w swoich pracach filozoficznych na temat kondycji człowieka współczesnego pomaga zrozumieć złożoność procesów, które są naszym udziałem⁴⁶. Jej refleksja, w pełni oryginalna, pozwala nie tylko odkryć liczne aspekty sytuacji człowieka nowoczesnego, ale wręcz skłania do pytań o nowy wymiar humanizmu, tych samych, z którymi wystąpią Edgar Morin, Pierre Bourdieu, Alain Finkielkraut⁴⁷.

By móc zrozumieć człowieka współczesnego, trzeba przywołać także historię XX wieku. Była ona pełna przemocy i zbyt bolesna, by o niej nie pamiętać. Literatura, dzieło człowieka, jak i on stanęła wobec wyzwań cywilizacyjnych, procesów społecznych i wydarzeń, których rola i znaczenie stały się ogromne. Literatura bowiem „nawet wówczas, gdy koncentrowała się na psychologii i metafizyce, gdy zagłębiała się w artystyczne poszukiwania, oderwane – przynajmniej z pozoru – od wszelkiej rzeczywistości, pogrążona była w historii, tkwiła w niej, reagowała na nią na rozma-

⁴³ Por. W. Lederer, *La peur des femmes ou gynophobia*, Paris 1980, s. 271.

⁴⁴ Por. A. Camus, *Carnets mai 1935–février 1942*, Paris 1962, s. 15.

⁴⁵ Por. *ibid.*, s. 82.

⁴⁶ Por. H. Arendt, *Condition de l'homme moderne*, Paris 2001; *taż*, *Les origines du totalitarisme, l'impérialisme*, Paris 1984; *taż*, *Vies politiques*, Paris 1994; *La crise de la culture*, Paris 1972; *La tradition cachée*, Paris 1987.

⁴⁷ Stąd odwołania do ich prac pojawiają się w kolejnych częściach monografii: E. Morin, *L'identité humaine*, Paris 2001; A. Finkielkraut, *L'ingratitude. Conversation sur notre temps*, Paris 2000.

te sposoby”⁴⁸. Literatura początku XX wieku, w ruchach awangardowych, wciela w życie tzw. „uścisk z terażniejszością”. Równocześnie manifestuje reakcje antycywilizacyjne, odbierające sens wszelkiej nowoczesności, sprowadzające ją do absurdu. Wiara w cywilizację i jej odrzucenie tworzą dwie strony tego samego zjawiska. Potwierdzają paradoks człowieka XX wieku. Różnorodne doświadczenia, zarówno w wymiarze historii wielkiej, globalnej, jak i małej, lokalnej, zmieniły systemy wartości i ocen, tym samym – świat i człowieka. Otacza go nadmiar sprzeczności: z jednej strony nowe wspaniałości, z drugiej marność, podłość, przeciętność. Fascynacja miastem, maszyną, wszechobecna w literaturze początku wieku, ustępuje w drugiej połowie wieku problemowi sensu życia człowieka. Obydwie wojny światowe, różne, zawsze tragiczne odmiany ludobójstwa, kształtowanie się (i upadek) systemów totalitarnych, to doświadczenia tak wielkie i bolesne, że literatura światowa może je zobrazować jedynie fragmentarycznie, niejednokrotnie długo czekając na ich oddalenie w czasie, pozwalające na dystans i rozważny osąd. Zwłaszcza druga wojna światowa stworzyła całkowicie nowe sytuacje. Zinstytucjonalizowane okrucieństwo było pojęciem nowym, obcym tradycji, wstrząsem. Rozwój nauk społecznych pozwala odwoływać się także do świata wewnętrznego (Bergson, Freud, Jung). Złożoność problematyki dotyczącej człowieka XX wieku wymusiła niejako pojawienie się dzieła otwartego. Otwartość widoczna jest nawet w luźnej budowie fabuły. Odbiorcy nie narzuca się już apodyktycznie sensów, nie formułuje się ich bezpośrednio, zmusza się go do partnerstwa w dialogu z autorem. Doświadczenie indywidualne odbiorcy powinno mu wskazać drogę poszukiwania sensu, dając możliwość bardzo wielu wykładni. Dobrze ilustrującym to zjawisko przykładem jest teatr Becketta i Ionesco, a zwłaszcza wielowarstwowość znaczeń w wielkim dramacie *Czekając na Godota*, utworze, w którym groteska łączy się z metafizyką. Koncepcja autora zakłada wiele zróżnicowanych sposobów interpretacji, poszukiwań przesłania. Groteska, tak częsta w teatrze absurdu, umożliwiała usytuowanie się dramatu wobec przyjętych powszechnie mniemań i postaw, wobec znajdujących się w społecznym obiegu stereotypów, wobec ideologii, które przyjmowały złowrogą postać. Pozwalała swoją obecnością na polemikę z tym, co utrwalone, banalne, skonwencjonalizowane, zapewniając dystans wobec rozmaitych tendencji zmierzających do ograniczania wolności wypowiedzi.

⁴⁸ M. Głowiński, *Co to za dziwne zwierzę?* „Gazeta Wyborcza” 2001, z 5–6 maja, s. 23.

Właściwie nie można postawić pytania o definicję ideału mężczyzny naszych czasów. Można natomiast podjąć próbę zastanowienia się nad udanym życiem jednostki, co uczynił francuski filozof Luc Ferry w swojej książce *Qu'est-ce qu'une vie réussie?*⁴⁹ Jego refleksja utwierdza jednoznacznie w przekonaniu, że **ostatecznym punktem odniesienia konkretnego życia jest ono samo tu i teraz**. Autor analizuje odpowiedzi wielu filozofów, z różnych epok, na pytanie o kryteria dobrego, udanego życia. Odpowiedź zawiera pochwałę szczególności, inności, tego, co indywidualne⁵⁰. Autor proponuje reinterpretację postnietzscheańską przekazu chrześcijańskiego, podkreślając istnienie czterech wielkich wartości: prawdy, sprawiedliwości, piękna i miłości. Umiłowanie w drugim człowieku tego, co go wyróżnia i czyni niepodobnym do nikogo, w człowieku, z którym zamierzamy przeżyć wyjątkowe chwile, chwile łaski (*moments de grâce*), uzasadnia naszą egzystencję. Bardzo interesująco opisuje autor przemiany w postrzeganiu życia publicznego i prywatnego w ostatnich trzydziestu latach. Różnica polega na tym, że problemy życia prywatnego stały się ważnymi problemami politycznymi. Polityka zaś traktowana jest instrumentalnie, służąc spełnieniu w życiu prywatnym. Władza tak postrzegana to zawładnięcie wszechświatem nie z powodu fascynacji własną siłą człowieka, nie dla cieszenia się nią dla niej samej, lecz by osiągnąć najważniejsze: wolność i szczęście. Bieg świata wymyka się nam, naszym politykom, liderom ekonomii, uczonym. Jedyna obowiązująca logika współczesnego świata to logika współzawodnictwa. Nieustannie wzbudzane, wymyka się, z każdym dniem bardziej, kontroli państw i narodów. Procesy historyczne natomiast, rozwijając się z prędkością przyspieszoną, wpływają na nasze życie codzienne. W tej perspektywie *żyć, przeżyć, zaznać szczęścia*, stają się nieomal synonimami, a dobre życie w dawnych definicjach zastąpione zostaje życiem udanym lub zmarnowanym. Absolutna porażka to niezdolność przystosowania się do tempa przemian, co stanowi największe zagrożenie egzystencji człowieka.

W nowoczesnym świecie pojawiają się nowe niepokoje związane z rolą ojca w rodzinie oraz aktywnością zawodową matki. Jednak mimo znaczącej liczby rozwodów co trzecia osoba zakłada ponownie rodzinę⁵¹. Sama rodzina nowoczesna wpisuje się w nowy model, uczuciowy, w którym więzi rodzinne układają się inaczej niż w modelu tradycyjnym, opierając się na dynamicznie „waloryzowanej” pamięci, przy nieustannej tros-

⁴⁹ Paris 2002, tytuł brzmi w języku polskim „Czym jest udane życie?”

⁵⁰ „Le Nouvel Observateur” 2002, nr 1569.

⁵¹ Por. C. Attias-Donfut, N. Lapierre, M. Segalen, *Le nouvel esprit de la famille*, Paris 2002, s. 7, 276–278.

ce o znajdowanie właściwych regulacji, respektowanie dystansu, dopasowywanie kultur rodzinnych wchodzących nieustannie w konfrontację z nowym związkiem, uczenie się odpowiedniego zagospodarowania kulturowej spuścizny rodzinnej. Autonomia poszczególnych członków rodziny, zwłaszcza że funkcje opiekuńcze państwa odgrywają tu też znaczącą rolę, jawi się jako jedno z najważniejszych dążeń udanej rodziny.

Bardzo interesujący punkt widzenia przedstawia Elisabeth Badinter, traktując mężczyznę jako istotę nieznaną. W swojej książce pt. *XY tożsamość mężczyzny* konsekwentnie i zdecydowanie podważa ona panujące od pokoleń stereotypy dotyczące męskości. Już wcześniej ujawniła, w sposób stanowczy i delikatny zarazem, co zostało we wstępie do przywołanej tu pozycji podkreślone przez Marię Janion, obecność kobiety w mężczyźnie i mężczyzny w kobiecie (*L' un est l'autre*, 1986). Omawiając liczne stereotypy emocjonalne i intelektualne, autorka wspomina rok 1968, kiedy to młode pokolenie, wchodzące w dorosłe życie, deklaroowało zerwanie z tradycyjnym modelem rodziny, odrzucając naśladowanie ojców⁵². Badinter podkreśla rewolucyjność zmian w mentalności francuskiej. Dotyczy to zwłaszcza ostatniego trzydziestolecia, kiedy zostały zakwestionowane oczywistości trwające od tysięcy lat. Badinter umożliwia, lepiej niż ktokolwiek inny, uzyskanie świadomości konsekwencji umysłowych i społecznych destabilizacji pojęcia męskości. Pokazuje i komentuje wyniki badań biologicznych, psychologicznych i socjologicznych. Przywołuje również obraz „mężczyzny, który płacze”, ucieka w narkotyki, alkohol, włóczęgę. Opiera swoje wypowiedzi na analizie 300 powieści, by pokazać cierpienia mężczyzny w konfrontacji z „prawdziwym” mężczyzną, „niezależnym (od matki), twardym, okrutnym, poligamicznym, mizoginicznym i perwersyjnym”⁵³.

W swojej książce *XY tożsamość mężczyzny* Badinter bardzo szeroko korzysta z badań amerykańskich⁵⁴. Przepuszcza je jednak przez filtr francuskiej wrażliwości, pełnej łagodności i umiarkowania, co zaznacza Maria Janion we wstępie. Badinter wychodzi z założenia, że męskość nie jest stanem pierwotnym i naturalnym, lecz wtórnym i wytworzonym. „Protokobiecość” ludzkiego dziecka została przyjęta przez Badinter jako teza wyjściowa. Zakwestionowanie biologicznej pierwotności męskości pozwoliło jej podważyć prymat mężczyzny, przyjęty w patriarchacie, któremu w sposób „naturalny” ma być podporządkowana kobieta. Zdaniem

⁵² M. Janion, *Wstęp*, w: E. Badinter, *XY tożsamość mężczyzny*, Warszawa 1993, s. 10.

⁵³ Ibid., s. 11.

⁵⁴ Ibid., s. 57.

Badinter, łatwiej jest stworzyć kobietę niż mężczyznę, gdyż jej tożsamość okazuje się mniej trudna do przyjęcia. Natomiast Badinterowska definicja prawdziwego mężczyzny uwidacznia walkę z nieśmiertelnym, utajonym, wewnętrznym wrogiem: z nią w nim. Kobiety nie wykazują, zdaniem Badinter, lęku o swoją pierwotną tożsamość. Dzięki temu mogą przyjąć tkwiącą w nich męskość bez wzburzenia i bez oporu, jako wzbożenie jaźni. Mężczyzn natomiast charakteryzuje strach przed tkwiącą w nich kobiecością. Badinter uważa, że mizoginia i homofobia to dwie strony tego samego medalu. W konsekwencji mężczyzna może pozbyć się poczucia skazy, powodującego groźne skutki, jedynie poprzez uznanie swej podwójności, przez akceptację posiadanej przez siebie kobiecości. Dualizm płciowy, nawet osłabiony i względny, pozostaje stałą cechą ludzkości. Poszukiwanie innej męskości i innego ojcostwa to podążanie w kierunku androgyniczności, a tym samym, swobodnego wyrażania przez mężczyznę swojej męskości, jak i swojej żeńskości. Elisabeth Badinter, jako antropolog bardzo otwarty i śmiały, obalający stereotypy i dogmaty, dzięki swojemu krytycyzmowi wywiera znaczący wpływ na kształtowanie się naszej niezależności intelektualnej. Z tego powodu prezentowane przez nią stanowisko w niniejszych rozważaniach stanowić będzie stały punkt odniesienia.

Nowe, szybko zmieniające się warunki cywilizacyjne, wielkie przemiany społeczno-obyczajowe, wysoki poziom mechanizacji, automatyzacji, medycyny, zdeterminowały życie człowieka w wieku XX. W swojej monografii *Kobieta i mężczyzna. Dzieje refleksji filozoficzno-społecznej* Maciej Uliński zwraca uwagę między innymi na konsekwencje dokonujących się przekształceń dla funkcjonowania człowieka⁵⁵. Niegdyś mężczyzna polował, bronił bezpieczeństwa i podejmował zajęcia wymagające dalszych podróży. Kobieta zajmowała się domem, wychowaniem dzieci i pracami nie zmuszającymi do oddalania się od miejsca zamieszkania. Wpływały na to różnica siły fizycznej mężczyzny i kobiety, niska przeciętna długość życia oraz konieczność wielokrotnego zachodzenia przez kobiety w ciążę, ryzykowne dla ich życia. Ten ważny czynnik polaryzacji płci stracił na znaczeniu w dzisiejszym świecie, ponieważ siła fizyczna nie odgrywa już decydującej roli w większości prac. Najważniejszym czynnikiem różnicowania ról staje się biologiczne macierzyństwo i związany z nim powszechny, interkulturowy fenomen sprawowania opieki nad małymi dziećmi przez kobiety. Konsekwencją jest między innymi osłabienie mobilności kobiet i ich dyspozycyjności do wykonywania innych zadań. Dla

⁵⁵ M. Uliński, *Kobieta i mężczyzna. Dzieje refleksji filozoficzno-społecznej*, Kraków 2001, s. 319.

tego macierzyństwo, i związany z nim problem rodziny, stanowiły zawsze istotny punkt odniesienia dla całego zorientowanego na płęć dyskursu równości i różnicy. Zdaniem Ulińskiego, egalitarystycznie nastawieni filozofowie od wieków rozważali więc, jak rozdzielić macierzyństwo biologiczne od funkcji opiekuńczych. Zdawali sobie sprawę z konieczności rzeczowego zrównania obowiązków opiekuńczych ojca i matki, albo radykalnego zniesienia rodziny. Wiązałoby się to z przejęciem obowiązków opiekuńczych przez inne instytucje państwowe lub społeczne. Rozwiązanie tego typu proponował niegdyś Platon dla klasy strażników idealnego państwa oraz liczni pisarze komunistyczni. Inaczej postrzegali podział ról filozofowie o bardziej esencjalistycznym podejściu do problemu płci, przede wszystkim Arystoteles i pisarze chrześcijańscy. Wierząc w kluczowe znaczenie rodziny dla kształtowania postaw społecznych, umieszczali zwykle w jej centrum kobietę, mniej lub bardziej podkreślając jej znaczenie moralne jako osoby posiadającej główny wpływ na rodzinną harmonię i spójność. Polaryzacja ról małżeńskich miała służyć trwałości związku i sprzyjać pożądanej społecznie socjalizacji nowych pokoleń. Jest więc zrozumiałe, że większość obaw łączących się z emancypacją kobiet wiązała się z troską o kształt i trwałość rodziny.

Zdaniem Macieja Ulińskiego, filozofom **nie starczyło wyobraźni do określenia nowego ideału mężczyzny** ani do obrony jego tradycyjnych cnót, co wyraźnie widać w jałowości współczesnych koncepcji wychowawczych i polityczno-społecznych. Czyniąc filozofom ten zarzut, jednocześnie usprawiedliwia ich, stwierdzając, że również nauki szczegółowe pozostają w tyle w opisie sytuacji egzystencjalnej, psychologicznej i społecznej współczesnych mężczyzn w porównaniu z analogicznymi opisami położenia kobiet. Autor traktuje to zjawisko jako istotny brak. Podkreśla znaczny stopień nieprzystosowania mężczyzn do szybko zmieniających się warunków życia, mierzony poziomem przestępczości, liczbą samobójstw, bezdomnością itp. W refleksjach końcowych autor stwierdza także, że przedstawiony materiał historyczny ukazuje niestosowność wszelkich syntetycznych ocen płci, co nie powinno odstręczać od oceniania ich możliwości według jasno określonych skal szczegółowych. Każda jednostka żyje w wielości różnych wymiarów, w każdym uzyskując jakąś pozycję. Statystyczna wielkość osiągnięć poszczególnych płci stanowi ciekawy materiał poznawczy, pokazując między innymi typowe dla danej płci trudności w określonym zakresie działania. Autor przestrzega, co wydaje się bardzo cenne, przed akcentowaniem interesów tylko jednej płci bez analizy interesów drugiej oraz popełnianiem tego samego błędu przy analizie interesów jednostkowych bez uwzględniania interesów zbioro-

wości i odwrotnie. Zarówno filozofia, jak i literatura demaskują tego rodzaju strategię, co stanowi także jedno z ważnych ich zadań.

Jeśli przyjmiemy, parafrazując zdanie Simone de Beauvoir na temat kobiety, założenie, że nikt się nie rodzi mężczyzną, lecz się nim staje, to dzisiaj ów proces jest o tyle trudniejszy, że należy nadać wymiar indywidualny, sens jednostkowy tożsamości męskiej. Także wartości charakterystyczne dla tradycyjnie pojmowanej kobiecości znajdują się w tym modelu. Są przyczyną trudności z odnalezieniem czy ustaleniem własnej tożsamości, którą buduje się inaczej niż dawniej, kiedy wystarczyło kopiować obowiązujący wzorzec⁵⁶. Dwie cechy męskości pozostają z utrwalonego modelu: **opiekuńczość i posiadanie autorytetu**⁵⁷. Kryzys tradycyjnego ideału męskości stanowi przedmiot rozważań wielu badaczy⁵⁸. Wchodzenie i przebywanie w przestrzeni domowej jest nową tendencją opisaną przez Daniela Welzera-Lang i Jeana Paula Filioda⁵⁹. Samodzielność sądu odgrywa w tym nowym modelu tożsamości męskiej bardzo ważną rolę. Znaczne zmiany w mentalności współczesnych Francuzów narzucają pytanie, czy, i w jakim stopniu, francuski dramat XX wieku przyczynił się do ich powstania oraz czy prezentuje on nowy obraz mężczyzny w społeczeństwie, i czy miał swój udział w redefinicji męskości.

⁵⁶ Por. P. Duret, *Les jeunes et l'identité masculine*, Paris 1989, s. 1–5, 157–160.

⁵⁷ Por. *ibid.*, s. 159.

⁵⁸ Por. P. Darmon, *Le tribunal de l'impuissance. Virilité et défaillances conjugales dans l'Ancienne France*, Paris 1979, s. 241–268.

⁵⁹ D. Welzer-Lang, J.P. Filiod, *Les hommes à la conquête de l'espace domestique. Du propre et du rangé*, Montréal (Québec) 1993.

Rozdział I

Mężczyzna w przestrzeni prywatnej

Zadanie przedstawienia obrazu mężczyzny w rodzinie, jego miejsca i roli wydaje się tyleż pociągające, co niezmiernie trudne. Jak we wszystkim, co dotyka człowieka, nie można założyć pełnej prezentacji, wizerunku „wykończonego”, całościowego. Materia badana jest bowiem nader delikatna. Potwierdzają to badania socjologów i historyków, a także antropologów⁶⁰. Nie ma wzorca obrazu mężczyzny w rzeczywistości, co determinuje niemożność pokazania jego odbicia we francuskim dramacie XX wieku. Nie ma danych statystycznych, które opisywałyby wymiennie rodzinę, życie prywatne w epokach poprzednich, a także w czasach nam współczesnych. Rozważania odnoszą się do dziedziny złożonej, dziedziny postaw i zachowań, gdzie reguły, normy, modele obowiązujące stoją często w opozycji do modeli rzeczywistych. Pewne ograniczenie wynika także z natury utworu dramatycznego, w którym wiedza na temat postaci jest z założenia fragmentaryczna. Istota utworu dramatycznego narzuca daleko idącą skrótowość, wyrażając w ten sposób także zaufanie do kultury literackiej i teatralnej odbiorcy⁶¹.

Świadomość ograniczeń nie oznacza jednak rezygnacji z ambicji pokazania systemu wartości mężczyzny. Będzie on stanowił odzwierciedlenie stworzonej przez mężczyznę wizji szczęśliwego, udanego życia. Poczynając od refleksji nad tym, czym jest rodzina w życiu każdego człowieka, zarówno ta dobra, prawidłowa, zapewniająca tożsamość i ukształtowany system wartości, jak i ta patologiczna, „toksyczna”, od której wpływu trudno się wyzwolić, zostanie pokazany obraz syna w relacji z ojcem oraz z matką. Wizerunek mężczyzny w roli małżonka oraz kochanka powinien

⁶⁰ Por. M. Segalen, *Sociologie de la famille*, Paris 1981, s. 211–215; t. 5: *Historia życia prywatnego*, pod red. A. Prosta i G. Vincenta, Wrocław 2000.

⁶¹ Por. R. Abirached, *La crise...*, Paris 1994, s. 30–40.

określić nie tylko znaczenie miłości w życiu, ale przede wszystkim ścisły związek satysfakcji osiąganey przez mężczyznę w małżeństwie z jego oceną życiowego spełnienia.

Pokazanie statusu mężczyzny w społeczeństwie, a tym samym w małżeństwie czy rodzinie, niemożliwe jest bez uwzględnienia wyników badań etnologów. Porównanie przez nich naszej kultury z innymi kulturami pozwala na rozróżnienie ról oraz zadań męskich i kobiecych. Powoływanie się na społeczności i społeczeństwa prymitywne czy egzotyczne pozwala etnologom na wyciągnięcie wniosku, że wszędzie, tam gdzie pagody i tam gdzie piramidy, zadania związane z kontrolą, zarządzaniem i decydowaniem, to znaczy te o wyższym poziomie, nie wymagające żadnego wysiłku fizycznego, należą do mężczyzn⁶². Zarówno w społeczeństwach prymitywnych, jak i przemysłowych rozwiniętych, mężczyźni sprzeciwiają się pełnieniu tego rodzaju funkcji przez kobiety.

Badania psychosocjologów pozwalają zrozumieć znaczenie roli społecznej. Oznacza to odpowiedź na pytania o postawę jednostki wobec norm społecznych i modeli kulturowych, zawierających konkretne oczekiwania społeczne. Zgodnie z definicją Henri Mendrasa, status to gra różnych ról społecznych, wypełnianych przez jednostkę, lub rekompozycja jej różnorodnych pozycji⁶³. Wynika stąd zasadnicze pytanie o **status mężczyzny** w obrazie przedstawionym we francuskim dramacie XX wieku.

Syn

„To mężczyzna tworzy mężczyznę”. Te słowa zawarte w *Metafizyce* Arystotelesa znaczyły także, że to mężczyzna przekazuje synowi istotę człowieczeństwa. Badania antropologiczne dowodzą, że powstawaniu tożsamości męskiej towarzyszą duże trudności⁶⁴. O ile u kobiety odbywa się to naturalnie, u mężczyzny stawanie się dorosłym jest wynikiem procesu edukacyjnego. Potwierdzają to wnioski E. Badinter:

Stoicyzmu duchowego i fizycznego nauczyć się można tylko przez doświadczanie prób. Dlatego chłopcy muszą często stawiać czoło niezwykle okrutnym sytuacjom. Nawet jeżeli dzisiaj widzimy przeważnie ich aspekt sadystyczny i negatywny, należy podkreślić, że próby te miały na celu wzmocnienie męskości, która bez nich mogłaby być znacznie osłabiona lub nie zaistniałaby nigdy⁶⁵.

⁶² Por. M. Segalen, *Sociologie...*, s. 213.

⁶³ Por. loc. cit.

⁶⁴ Por. E. Badinter, *XY...*, s. 73.

⁶⁵ Ibid., s. 74.

Bardzo interesujące są badania Th. Reika, dotyczące kompleksu Izaka. Opierając się na obszernym materiale antropologicznym, ukazuje on ambiwalentny stosunek ojca do własnego ojca. W opisie tym dominuje strach ojca, żywiącego stłumione, wrogie uczucie względem swojego ojca, przed podobną postawą u syna. Zwraca także uwagę obraz ojca utrwalany przez postępową burżuazję, obraz ojca karzącego⁶⁶. Towarzyszy mu przedefiniowanie tradycyjnie pojmowanej męskości. Siłę fizyczną zastępują sukces, pieniądze oraz dowartościowująca praca ojca, usprawiedliwiająca jego oddalenie.

Syn a ojciec (*Więźniowie z Altony* Sartre'a)

W utworze Jeana Paula Sartre'a pt. *Więźniowie z Altony* (*Les Séquestrés d'Altona* – 1959) tradycyjna, bogata rodzina mieszczańska jest tłem dramatu syna i ojca, doświadczonych boleśnie przez udział w II wojnie światowej. Dramat ten należy do literatury, która, z drastycznością nieznaną dotychczas, stanęła wobec sytuacji ekstremalnych, wobec doświadczeń, których nie wyobrażano sobie nawet w najokrutniejszych mąjzeniach. Musiała się zmierzyć z tragedią obozów koncentracyjnych, światem komór gazowych i skazanych na zbiorową śmierć dzielnic zamkniętych⁶⁷.

Frantz Gerlach, postać kluczowa w dramacie, był oficer niemiecki, nie może uwolnić się od ciężaru nie do uniesienia. Pamięć tortur, jakie zadawał rosyjskim partyzantom, prześladowa go obsesyjnie do tego stopnia, że chce odgrodzić się całkowicie od świata. Postanawia nie opuszczać swojego pokoju, w którym kazał zamurować okno. Pozwala jedynie na odwiedziny siostrze Leni, z którą łączy go związek kazirodczy. Frantz jest jakby ilustracją Claudelowskiej koncepcji losu, wedle której człowiek rodzi się „wciśnięty w swoje miejsce” niczym ziarno w kolbie kukurydzy, bez możliwości wyboru, z odpowiedzialnością za popełnione czyny, które go przerastają. Potęgujące się cierpienie Frantza wyrażane jest w monologach wygłaszanych do niewidzialnych krabów, monologach, które przestaczają się w dyskurs z niewidzialnymi osobami (II, 1). Bezsensowność, koszmarnie wizje i strach utwierdzają go w przekonaniu, że nie należy do czasów, w których żyje. W jego wypowiedziach pojawiają się także niepo-

⁶⁶ Por. *ibid.*, s. 87.

⁶⁷ Nagroda Nobla w dziedzinie literatury (2002) przyznana Węgrowi Imre Kertészowi potwierdza uznanie dla literatury dotykającej okrutnego losu człowieka XX wieku.

kojące elementy mesjanizmu, wola uratowania świata. Czuje się odpowiedzialny za cały wiek. Przewiduje śmierć ostatniego Niemca za lat pięćdziesiąt (II, 5). Tłumaczy, że kazał zamurować jedyne okno z widokiem na park, gdyż nie chciał być świadkiem upadku Niemiec. Nie wierzy nikomu, nawet bratowej Johannie, która informuje go o śmiertelnej chorobie ojca (II, 5). Uważa bowiem, że to on zna wszystkie myśli ojca, który stworzył go na swoje podobieństwo (II, 5). Uświadomiwszy sobie prawdopodobieństwo bliskiej śmierci ojca, wyznaje, że go kocha, by potem wykrzyknąć histerycznie: „niech zdycha”. Obecność Johannы wzmacnia jego niepokój, który rosnąc, doprowadza go do myśli samobójczych. Nie chce się jednak pogodzić z tym, że mogłaby go oceniać żona młodszego brata. Dzięki Johannie rozumie wartość swojej decyzji o odosobnieniu, dobrowolnym skazaniu, którego nikt inny, a zwłaszcza ona, nie wytrzymałby nawet przez trzy dni. Uświadamia sobie, myśląc o swoim życiu, że nie był to jego wybór. On został wybrany. Przed jego narodzinami wybrano mu imię, charakter, urząd, los, co wyznaje Johannie z goryczą (II, 5). Oskarżony o zabójstwo, Frantz poniósł śmierć cywilną. Nie uwolni się od wyrzutów sumienia. Jego codzienna obrona przed trybunałem krabów potwierdza stan ciężkiej choroby psychicznej. Nikt nie potrafi mu pomóc. Tkwi w nim jednak siła psychiczna tak ogromna, że uzależnia od siebie Johannę, objawiając jej prawdziwy powód zakończenia przez nią kariery aktorki – niską samoocenę. Johanna będzie wracać do niego, by przeżywać delirium we dwoje, koszmar, który pchnie ją do odejścia z domu Gerlachów. Obsesje Frantza – śmierć i szaleństwo – staną się także jej udziałem. Jej zdaniem, szaleńcy mówią prawdę, zwłaszcza w odniesieniu do okropności życia (III, 4). Spotkania z Johanną uświadamiają Frantzowi ciężar związku z Leni oraz pragnienie oswobodzenia się z niego (IV, 2). Każda próba zbliżenia z Johanną popycha go do natychmiastowego zamknięcia się w swoim maniakalnym, twardym świecie (IV, 2). Zaczyna pojmować, że to potrzeba akceptacji zrodziła więź z Johanną. Ucieczka Frantza przed światem zbyt brutalnym i niesprawiedliwym potwierdza nieskuteczność różnego rodzaju metod wychowawczych służących tzw. hartowaniu. Jego odosobnienie to również ucieczka przed kontaktami z ojcem, przed światem wartości, który on uosabia. W nim bowiem upatruje sprawcę swojej krzywdy. Jego życie staje się tragedią, gdyż czuje się zdradzony przez ojca. Zarzuca mu nieprzygotowanie syna do sytuacji ekstremalnych w czasie wojny. Wychowany zgodnie z modelem obowiązującym w zamożnej rodzinie, posiadając odpowiednie cechy do zarządzania, nie poradził sobie w sytuacji decydowania o życiu innych, wykonywania rozkazów, które rujnowały wpojony mu system wartości, niszcząc równocześnie jego równowagę wewnętrzną. Jego dobrowolna

izolacja oraz gotowość do samobójstwa dowodzą, że wrażliwość oraz refleksja, obsesyjne poczucie winy, doprowadziły go do choroby psychicznej – konsekwencji popełnionych zbrodni.

Bardzo interesująco Sartre przedstawia postać ojca dwóch synów i córki. Pokazuje, jak różny był stosunek do każdego z trojga dzieci. Faworyzowanie Frantza, najstarszego syna, przygotowywanego od dzieciństwa do roli spadkobiercy majątku rodzinnego i zarządcy, znajduje wyraz w przyjętym modelu wychowania. Dyscyplina, odpowiedzialność oraz wyrabianie i utrwalanie cech pożądanых w dobrym zarządzaniu, stanowią tu najważniejszy cel. Ojciec cieszy się ogromnym autorytetem w oczach dzieci. Wspomnienie spotkań z ojcem w dzieciństwie, a zwłaszcza oczekiwania na nie, pokazuje, że były one dla dzieci za każdym razem przeżyciem wywołującym lęk i niepokój. Przebieg spotkań, ich oficjalny charakter, polegający na ogłaszaniu „komunikatów”, bez możliwości rozmowy, a także groźby ojca kierowane ku dzieciom, stanowiły doświadczenie traumatyczne nie do zapomnienia. Leni przyznaje nawet, że ze strachu przed groźbami ojca niemal mdlała. Opis emocji towarzyszących spotkaniom dzieci z ojcem pojawia się w rozmowach wielokrotnie. W odniesieniu do obu synów i córki ojciec stosował pewien rodzaj „drylu wojskowego”, czyniącego atmosferę tych kontaktów prawdziwie toksyczną. Jego wejście dzieci określały jako wojskowe, zawsze dobrze przygotowane. Regulaminowe oczekiwanie wywoływało strach nawet u dorosłych dzieci, co potęgowała obawa o swój los w sytuacji pełnego uzależnienia materialnego od ojca. Dyscyplina, opanowanie, chłód charakteryzują postawę ojca zarówno w życiu zawodowym, jak i domu. Mówi się o jego przepisowych spóźnieniach: dwanaście minut na spotkanie z personelem, dziesięć, kiedy przewodniczy radzie nadzorczej (I, 1).

Zachowanie ojca cechuje konsekwencja, mimo cierpienia z powodu izolacji syna. Postawa Leni, mediatora między nim a Frantzem, wywołuje gniew ojca. Jej deklarowany dystans wobec męskich porachunków wzbudza w ojcu podejrzenie o manipulację. Zarzuca jej kłamstwo. Nocne spotkanie Leni z ojcem przed drzwiami Frantza obnaża jeszcze jeden aspekt życia rodzinnego. Ojciec przychodzi pod te drzwi co noc, by nasłuchiwać kroków czuwającego Frantza. Obaj cierpią. Jest to sposób ojca na bycie razem z synem. Obaj, ojciec i Frantz, są świadomi swoich zbrodni, boją się wzajemnego osądu. Łączy ich miłość, co potwierdza zarówno usiłowanie ojca, by wejść w hermetycznie zamkniętą przestrzeń syna, jak i cierpienie, jakie wywołuje u syna odgłos kaszlu ojca. Zderzenie w rozmowie z synem dwóch światów: dojrzałego ojca i boleśnie doświadczonego syna, pokazuje konsekwencję i świadomość towarzyszącą działaniom ojca (V, 1). Ujawnia roszczeniową postawę syna, który czując się bankrutem ży-

ciowym, ubolewa, że nic po sobie nie zostawi, podczas gdy po ojcu pozostanie potężny majątek w postaci floty. Ojciec usiłuje pomóc synowi, jego postawa jest przepełniona życzliwością. Próbuje mu powiedzieć, po raz kolejny, że to dla niego prowadził rodzinne przedsiębiorstwo. Chciał, by syn kontynuował jego pracę. Wypowiedź ta zawiera bolesne prawdy na temat rządzenia i posiadania. Ojciec uświadamia sobie, że został odsunięty od władzy, mimo że jest właścicielem przedsiębiorstwa, przedsiębiorstwa, które ich miażdży.

Kolejnym rozczarowaniem dla synów jest odkrycie, że ojciec sprzedał tereny rodzinne pod obóz koncentracyjny, nie będąc do tego zmuszony. Ojciec sprzeciwia się ocenie synów. Uświadamia im istnienie sytuacji, w których nikt nie liczy się z opinią indywidualną. Wypomina Frantzowi, że jego teoria o odpowiedzialności nie może sprostać praktyce. Nazywa go „Małym Księciem”, który chce dźwigać ciężki świat na swoich barkach. Słowa ojca coraz bardziej przygnębiają synów, ukazują bowiem bezlitosne mechanizmy gospodarki, wymuszające posłuszeństwo kołom rządzącym oraz „nakręcanie koniunktury” w przemyśle metalowym przez wojnę (V, 1). Zapowiedź powrotu Frantza do swojego pokoju i nieopuszczania go spotyka się z ojcowskim potępieniem. Rozżalony Frantz żałuje, że doszło do tej rozmowy. Nazywa siebie katem w wymaginowanej scenie spotkania po powrocie w biurze ojca. Jego zachowanie staje się coraz bardziej agresywne, wypowiedzi ojca nie przestają być wyważone. Po kolejnej serii wyrzutów skierowanych do ojca chciałby dowiedzieć się, co ojciec myślał wówczas na temat wydarzeń. Lakoniczna odpowiedź: „mój biedny mały” uwidacznia nie tylko miłość, współczucie, ale także zrozumienie sytuacji, która przerastała każdego, kto jej doświadczył. Ojciec opowiada Frantzowi o sile Niemiec, o potencjale, o dominacji niemieckiej w Europie. Zapowiada Frantzowi, że nie wróci on już do swojego odosobnienia, nazywając jego trzynastoletnią separację komedią (V, 1). Wypomina synowi, że nie wykorzystał swoich możliwości, że jego bunt doprowadził do zbrodni, a wyrzuty sumienia niczemu nie służą. Ojciec chciałby widzieć syna działającego gdzie indziej, inaczej. Ubolewa, że zrobił z syna monarchę niezdolnego do niczego. Obciąża siebie odpowiedzialnością za los syna, pozwalając mu uczynić to także przed trybunałem krabów. Frantz oczekiwał tego wyznania. Zaakceptował je. Natomiast pytanie Frantza o oczekiwania ojca wobec niego pozostaje bez odpowiedzi. O ile Frantz obarcza winą ojca za wiele swoich czynów, to jednak haniebna zbrodnia pod Smoleńskiem obciąża tylko jego, sprawcę. To dlatego przez trzynaście lat posiadał w zasięgu ręki rewolwer przygotowany do strzału.

Stosunek ojca do Wernera, młodszego syna, również ilustruje model wychowania w rodzinie mieszczańskiej. Decyzja ojca, powierzającego zarządzanie majątkiem rodzinnym Wernerowi, który jako adwokat powinien mieć ku temu potrzebne kompetencje, odpowiedzialność za innych, za sto tysięcy osób zatrudnionych w stoczni, wszystko to wydaje się Wernerowi ciężarem nie do uniesienia. Broni się rozpaczliwie przed wzorcem życia mężczyzny, jaki przyjął jego ojciec. Nie chce brzemienia odpowiedzialności za powodzenie finansowe tak doświadczonej boleśnie rodziny. Jego najważniejszym argumentem jest brak umiejętności wydawania poleceń (I, 2). Podkreśla różnice w wychowaniu każdego z synów: kształtował Frantza na swoje podobieństwo, hartując go od małego, natomiast od młodszego syna oczekiwał bezwzględного posłuszeństwa i bierności (I, 2). Ojciec uważa te modele za równoważne, gdyż w obu przypadkach przekazuje się otrzymane rozkazy. Nie przyjmuje do wiadomości argumentów Wernera. Jego zdaniem wystarczy tydzień, by, po jego śmierci, Werner w pełni utożsamiał się z ojcem, naśladować ślepo jego zachowanie. Uspakaja go, wyznając, że to nie on decyduje. Odkrywa tajemnicę, że od dziesięciu lat podpisuje jedynie pocztę, natomiast zarządcą rzeczywistym jest jego zaufany współpracownik Gelber. Ta męska rozmowa staje się coraz bardziej burzliwa, ukazując z jednej strony ogromne oczekiwania ojca wobec syna, z drugiej zaś niemożność ich spełnienia bez konsekwentnej pracy wychowawczej od początku.

Rozmowa ta, a zwłaszcza polaryzacja stanowisk ojca i dzieci, przedstawia jeszcze inny aspekt relacji syn – ojciec. Syn nie chce, by ojciec cierpiał, zwłaszcza z jego powodu. Zarysowana sytuacja mówi o istnieniu dumy oraz hermetycznie zamkniętej przestrzeni rodzinnej, niedostępnej kobietom. Konflikt synowej z teściem uświadamia Wernerowi, że stanowisko jego żony jest nie do zaakceptowania dla ojca, mimo konsekwencji, logiki i przejrzystości (I, 2). Bez skrupułów, otwarcie, wskazuje Johannie jej miejsce w hierarchii rodzinnej. Jego wola dotyczy Wernera, syna, natomiast synowa nie musi wcale jej respektować. Reakcja ojca na interwencję żony Wernera, czującej się współodpowiedzialną za kształt ich wspólnego życia i podejmującej próbę obrony męża, a tym samym modelu ich życia, przed agresją ojcowską potwierdza **hierarchię w rodzinie patriarchalnej**. Dla obu synów ojciec stanowi wzór nie do urzeczywistnienia. Dumny, godny, stanowczy, nie obnaża żadnych ludzkich słabości. Odpowiedzialny, niepodzielnie panujący, władczy, *pater familias* stoi uparcie na stanowisku, że Werner i Johanna nie mają prawa pozbawiać swoich przyszłych dzieci bajecznej fortuny rodziny Gerlachów. Napięcie rozmowy rośnie, ilustrując konflikt interesów przedstawicieli dwóch pokoleń. Sprzeciw Johanny zostaje skwitowany przypomnieniem, że u Ger-

lachów kobiety zawsze milczą. Co także potwierdza patriarchalny, tradycyjny model rodziny, a w nim sytuację kobiety zmuszonej do posłuszeństwa decyzjom męża.

Bardzo ważna w postawie ojca jest dbałość o poszanowanie tradycji. Narzuca synom decyzje gwarantujące, jego zdaniem, utrzymanie majątku rodzinnego. Zabrania, uznając niepodzielność spadku jako zasadę nadrzędną, sprzedaży, odstąpienia części udziałów w przedsiębiorstwie. Nie pozwala także wynająć ani opuścić domu, nakazując synowi żyć w nim do końca ich dni, co stanowi jego ostatnią wolę.

Spektakularny koniec: jazda w super szybkim samochodzie sportowym, przywołująca wspomnienie podróży mercedesem, kiedy we dwóch, ojciec z ośmioletnim synem, pędzili brzegiem Elby, przez niebezpieczny most Teufelsbrücke, zakończona zostanie katastrofą. Ta podróż por-schem Leni przypomina Frantzowi, że szalał ze strachu i z radości. To absurdalne przerwanie sytuacji nie do zniesienia broni się w rozumowaniu teoretycznym. Brak sił, by przeciwstawić się złu, jest zaprzepaszczeniem szansy działania. Na pewno dramat ten nie jest zgodny z tezą Sartre'a, że człowiek trzyma w swojej ręce klucz do własnego losu. Także humanizm Sartre'owski, polegający na ufaniu człowiekowi, nie znajduje odzwierciedlenia w tym tragicznym utworze. Dramat ten jest nie tylko kolejną ilustracją wolności, „która wpadła w pułapkę, jak my wszyscy”, pokazuje, w sposób nowatorski i sugestywny, skomplikowane relacje w rodzinie mieszczańskiej⁶⁸. Przede wszystkim bardzo wyraźnie przedstawiona jest sylwetka ojca, odpowiedzialnego za los rodziny. Nie jest to jedyny przykład we francuskim dramacie XX wieku ukazujący relację syna i ojca. Podobne obrazy pojawiają się w dramatach Anouilha, Claudela i Cocteau. Są one jednak skromniejsze i dlatego nie zostały uwzględnione w niniejszych rozważaniach.

Syn a matka

(Elektra Giraudoux, Straszni rodzice Cocteau, Całe dni na drzewach Duras, Nieporozumienie Camusa, Ladacznica z zasadami Sartre'a, Roberto Zucco Koltèsa, Czekalam w domu na nadejście deszczu Lagarce'a)

W tytule rozdziału swojej książki o tożsamości mężczyzny *Para matka – syn, czyli duet miłosny* E. Badinter wyraźnie akcentuje znaczenie mat-

⁶⁸ J.P. Sartre, cyt. za: J. Heistein, *Historia literatury francuskiej*, Wrocław 1977, s. 599.

ki w życiu mężczyzny. Powołuje się między innymi na Freuda, który określa stosunek syna do matki jako:

jedyny, nieporównywalny, niezmienny, dla obu płci staje się ona obiektem pierwszej i najsilniejszej miłości, prototypem wszystkich późniejszych stosunków miłosnych⁶⁹.

Sama Badinter opisuje relacje dziecka i matki tak:

To pełne uwielbienie dziecka dla matki było tysiące razy sławione przede wszystkim przez pisarzy płci męskiej. Matczyna miłość może być przeżywana przez małego chłopca jako „nośnik szczęścia”, ale także odczuwana jako zagrożenie, gdy nie satysfakcjonuje ona namiętności dziecka. Odpowiednia dawka tej miłości ma tym większe znaczenie, gdy chodzi o chłopca. Za dużo miłości może przeszkodzić mu, by stał się mężczyzną, ale za mało może z kolei doprowadzić go do choroby⁷⁰.

Wypowiedzi Don Kamila w dramacie *Atlasowy trzewiczek* Paula Claudela (*Le soulier de satin* – 1923) bardzo trafnie osądzają rolę matki w życiu syna:

Pani chciałaby, bym ją pocieszył! To tak jak moja matka:

Zawsze chciała usłyszeć ode mnie to, co sama umyśliła. Mój chytry uśmieszek – za całą odpowiedź – jak mi go wyrzucała! Strasznie ją to złościło, biedaczkę!

A jednak – ki czort mnie sfabrykował, jeśli nie ona!⁷¹

Relacja syn – matka, wszechobecna w życiu każdego mężczyzny, opisywana jest dosyć często we francuskim dramacie XX wieku. Pojawia się ona zarówno w dramatach o tematyce mitycznej, jak i na tle rodziny współczesnej. Jedne i drugie pokazują różne aspekty oddziaływania matki na syna, jego konsekwencje. Siedem przykładów posłuży jako ilustracja tej zależności. Tło będą tu stanowić antyczny mit Orestesa w dramacie Giraudoux, francuska współczesna rodzina mieszczańska w utworach Cocteau i Duras, mit powrotu syna marnotrawnego w dramacie Camusa oraz stosunki amerykańskie w dramacie Sartre’a czy europejskie w utworach Koltèsa i Lagarce’a.

Orestes pojawia się w pierwszym akcie dramatu Jeana Giraudoux pt. *Elektra* (*Electre* – 1937) jako Cudzoziemiec. Należy do tych postaci (biblijnych, mitycznych, legendarnych czy historycznych), które posiadają cechy utrwalone przez tradycję. Giraudoux wprowadza go do akcji, gdy jest jeszcze niewinny, nieuformowany przez późniejsze doświadczenia. Jawi się jako wrażliwy, delikatny, spragniony miłości i domu rodzinnego, o czym mówią jego wspomnienia dzieciństwa:

⁶⁹ E. Badinter, *XY...*, s. 56.

⁷⁰ Loc. cit.

⁷¹ P. Claudel, *Atlasowy trzewiczek*, w: tenże, *Wybór dramatów*, Lublin 1998, s. 144.

Wszystko, co mi zostało w głowie z pałacu Agamemnona, to mozaika. Sadzano mnie w splocie tygrysów, kiedy byłem niegrzeczny, albo w sześcioboku kwiatów, kiedy byłem grzeczny. I pamiętam drogę, którą przechodziłem na czworakach od tyłu do kwiatów... prowadziła ona przez ptaki⁷².

Jego powrotowi towarzyszy rozczarowanie. Oczekująca go siostra dostrzegła w nim brata dopiero, gdy wyjawiał swoje imię. Nie rozumie nienawiści Elektry do matki. Krótkie spotkanie matki i syna należy do najpiękniejszych scen w tym dramacie. Klitemnestra nie rozpoznała w nim swojego syna, przyznała jednak, że jest piękny i podobny do Elektry. Spotkanie to pełne jest miłości i smutku. Na pytanie matki, czy miło ją ujrzeć mając lat dwadzieścia, Orestes odpowiada: „Matkę, która mnie wygnała. Smutno i miło” (E, 398).

Orestes wyzna, że z daleka Klitemnestra jest wspaniałą matką. Boi się zbliżyć do niej, lęka się rozczarowania, mówiąc, że do tej pory miał mniej niż widmo matki:

Temu widmu mogę powiedzieć to wszystko, czego nigdy nie powiem mej prawdziwej matce (E, 399).

Klitemnestra nakłania Orestesa, by zapewnił ją o swojej miłości i szacunku. Na wyznanie matki, że jeśli on się odezwie, to ona postrada zmysły, Orestes odpowiada:

Podobny jestem zupełnie do syna, którym bym mógł być. Ty zresztą także. Do jakiej wspaniałej matki jesteś w tej chwili podobna! Gdybym nie był twoim synem, pomyliłbym się (E, 400).

Coraz większa zaborczość Elektry, życzenie: „Ode mnie przyjmij życie, Orestesie, nie od twojej matki!” (E, 391) – przeraża go. Odepchnięta Elektra oskarża go o synowską niewdzięczność. Orestes nie może pogodzić się ze stosunkiem Elektry do matki, tak pełnym nienawiści:

Jak możesz mówić tak o tej, która cię na świat wydała? Jestem dla niej lepszy, choć ona była dla mnie tak okrutna (E, 392).

Pragnie uspokoić Elektę, uśmierzyć jej gwałtowność: „Elektro, siostró droga, błagam cię, uspokój się” (E, 393). Takie prośby pojawiają się wielokrotnie. Prosi ją, by przynajmniej do jutra odłożyła regulowanie rachunków, by mógł chociaż trochę nacieszyć się życiem, którego nie znał, a jednak odnalazł:

Zamek taki piękny w księżycu. Mój zamek. O tej godzinie dyszy on całą potęgą naszej rodziny. Moją potęgą. Pozwól mi w swoich ramionach myśleć o tym, jakiego szczęścia groblą mogłyby być te mury, gdyby ich mieszkańcy byli rozsądniejsi i spokojniejsi.

⁷² J. Giraudoux, *Elektra*, w: tenże, *Teatr*, Warszawa 1957, s. 348. Dalej oznaczony E.

O Elektro, ileż imion w naszej rodzinie było na początku słodkimi, cichymi imionami, przeznaczonymi do szczęścia (E, 394).

Wydaje mu się, że ocali imię swoje i siostry przed skalaniem zbrodnią. Elektra skarci go za to usiłowanie: „A więc jesteś taki jak wszyscy mężczyźni, Orestesie. Najmniejsze pochlebstwo ich rozkleja, najmniejszy chłód rozkłada” (E, 416). Wy tłumaczy mu, że jej rola polega na tym, by on nie zaakceptował sytuacji:

Małżonki, bratowe, teściowe, one wszystkie, kiedy mężczyzna z rana dostrzega swoimi zapuchniętymi oczami tylko złoto i purpurę, wstrząsają go i podają mu razem z kawą i gorącą wodą nienawiść do krzywdy i pogardę dla łatwego szczęścia (E, 419).

Orestes nie odczuwa tak gwałtownej woli zemsty jak Elektra. Nie akceptuje przewidzianego przez los biegu wypadków. Nie wierzy w nieuchronność przeznaczenia. Błaga matkę o interwencję, o przeciwstawienie się Elektrze:

Matko, błagam cię, walcz, walcz jeszcze. Przekonaj nas. Jeżeli z tej walki nietknięta wyjdzie królowa, to dobra walka, wszystko nam zwróci ona (E, 422).

Kiedy Klitemnestra poprosi Elektrę o pomoc, uzasadniając prośbę strachem przed Orestesem, zostanie on określony jako namiętny, zmienny, słaby, marzący o idylli w rodzinie Atrydów. Orestes zabija matkę i Egistosa. Zostanie otoczony wieńcem przez eumenidy, które go nie opuszczają: „dopóki nie oszaleje i nie zabije się, przeklinając siostrę” (E, 464).

Giraudoux przełamał utrwalony stereotyp⁷³. Wyznania matki i syna, przepojone miłością i przywiązaniem, pokazują ograniczenia działań człowieka, wynikające z wysokiego miejsca w hierarchii społecznej, okrutne doświadczenie, jakie było udziałem matki i syna (wygnanie), a także siłę synowskich uczuć, której nic nie było w stanie przezwyciężyć⁷⁴. Relację syna i matki zazdrosna Elektra nazwie „macierzyńską kokieterią”. Giraudoux w przedstawionym obrazie nie odbiega od idealizacji miłości i czułego zrozumienia, jakie charakteryzują, zdaniem antropologów, relację syn – matka⁷⁵. Klitemnestra, świadoma roli Orestesa w życiu Elektry, odwołuje się do jej rozsądku, mówiąc o konsekwencjach negatywnych zawziętości działania, o następstwach, wśród których będzie także

⁷³ Por. Y. Moraud, *Giraudoux et notre interrogation sur le pouvoir, le sens et le discours*, in: *Cahiers Jean Giraudoux, Modernité de Giraudoux*, Paris 1983, s. 29.

⁷⁴ Por. K. Modrzejewska, *Postać kobieca we francuskim dramacie XX wieku*, Opole 1999, s. 143–146.

⁷⁵ Por. F. Couchard, *Emprise et violences maternelles. Etude d'anthropologie psychanalytique*, Paris 1991, s. 47; E. Badinter, *L'un est l'autre...*, s. 188.

zmiana stosunku brata do niej. Rozumowanie matki, logiczne i przejrzyste, nie pozostawia wątpliwości. Obraz domu królewskiego, układów dworskich, potwierdza przekonanie wielu twórców XX wieku, że mit wydaje się nadal najbardziej odpowiednim sposobem wyrażenia prawdy o ludziach, o kondycji człowieka⁷⁶.

Francuska rodzina mieszczańska stanowi tło relacji syn – matka w dramacie *Straszni rodzice* (*Les parents terribles* – 1938) Jeana Cocteau. Z przedmowy wynika, że autorowi zależało na ukazaniu ludzkiej zdolności do zaprzeczania sobie i otaczania swoich działań tajemnicą. A zamysł ten zrealizował zgodnie ze swoimi poglądami na teatr, który powinien być akcją, ani dobrą, ani złą, bez moralizowania, z zachowaniem największej troski o styl, lecz bez przesadnych poszukiwań językowych, by nie zatracić naturalności⁷⁷. Sam Cocteau mówi o swoim życiu, że rozpoczął je w konformizmie salonu, podobnie jak Proust⁷⁸. Sukces sceniczny tej sztuki potwierdza aktualność jej wymowy i trafność obserwacji autora.

Zdarzenie dramatyczne ma miejsce współcześnie autorowi, czyli są to lata trzydzieste XX wieku. Michał – dorosły syn jest jedną z pięciu postaci występujących w dramacie. Jego matka Iwona żyje w cieniu Leonii, gospodyni prowadzącej dom, rywalki pani domu. Jerzy – ojciec i mąż jest równocześnie kochankiem Magdaleny – narzeczonej Michała. Już pierwsza scena dramatu, w której syn swoją nocną nieobecnością w domu spowodował chorobę matki diabetyczki, pokazuje naturę kontaktów między nimi. Zdenerwowana matka zapomniała spożyć cukier po zażyciu insuliny (I, 1). Napięcie potęguje Leonia, ujawniając Iwonie powód nieobecności syna. Czyni to z satysfakcją, podobnie jak wyraża swoją dezaprobatę dla poziomu ich życia, wyrzucając takie niedopatrzzenia, jak nagromadzenie brudnej bielizny, kurz w pokoju pana domu i zatkaną od dłuższego czasu wannę. Pogarda odczuwalna jest we wszystkich wypowiedziach Leonii, dotyczących prowadzonego przez nią domu. Sytuacja jest tu o tyle niezrozumiała, że to Leonia zarządza gospodarstwem domowym.

W skomplikowanym układzie stosunków rodzinnych dominuje Leonia, oceniając zachowanie poszczególnych członków rodziny. Matce zarzuca zbyt duże zainteresowanie synem, od momentu jego narodzin, ze szkodą dla dobra małżeństwa. Rysuje klasyczny schemat: młoda matka, zachwycona dzieckiem, nie zauważa samotności małżonka, który szuka czułości gdzie indziej. Odrzucona przez Jerzego, komentuje zgryźliwie

⁷⁶ Por. M. Lioure, *Mythe et littérature chez Giraudoux*, in: *Giraudoux et les mythes*, Clermont-Ferrand 2000, s. 16–17.

⁷⁷ Por. J. Cocteau, *Les parents terribles*, Paris 1995, s. 9–10.

⁷⁸ Por. *Jean Cocteau par Jean Cocteau*, Entretiens avec William Fifield, Paris 1973, s. 126.

sytuację, mówiąc, że ojciec przekazał kochankę synowi, jak wstydliwą chorobę (I, 2). Iwona, która uważa się za „powiernicę” syna, nie rozumie jego postępowania. Leonia uświadamia jej nie tylko fałsz w rozumowaniu, gdyż jej zdaniem żadna matka nie jest koleżanką swego syna, ale przede wszystkim to, że nie przyjęła do wiadomości faktu dorastania Michała. Pozostaje on w wyobraźni matki ciągle tym samym chłopcem, któremu pozwalała bawić się w swoim pokoju. Michał nie mógł dłużej wytrzymać takiej sytuacji i, zdaniem Leonii, był to powód, dla którego opuścił dom. Z wypowiedzi matki wynika, że posiadał on zdolności w wielu dziedzinach, w tym w malarstwie. Nie pracuje, gdyż matka nie pozwoliła mu przyjąć proponowanych ofert pracy. Jej obawy budziła perspektywa kontaktu syna ze środowiskami filmowców, automobilistów, „okropnych ludzi” (II, 2). Postępowanie Iwony, która zabroniła synowi pojechać na spotkanie do Maroka, Leonia porównuje do krępującej sieci narzuconej na niego, zaznaczając, że syn potrafi prześlizgnąć się przez jej oka. Na pytanie, czy matka potrafi wyobrazić sobie małżeństwo syna, gdyż jest on już w wieku, kiedy jego rówieśnicy zakładają rodziny, Iwona naiwnie odpowiada, że jej syn jest jeszcze dzieckiem. Wypowiedź ta czyni uzasadnionymi wcześniejsze zarzuty Leonii. Między synem a matką odbywa się swoista gra, pewien rytuał, zawierający bardzo wiele elementów charakterystycznych dla relacji rozpieszczonego syna i kokietującego go nieustannie matki. Wyłączność takich zależności potwierdza to, iż syn, przy pełnej akceptacji matki, nadaje jej imię inne niż to rzeczywiste. Nazywa matkę Sophie. Przebieg spotkania pokazuje pełną dominację syna. Jest podekscytowany nową sytuacją, o której chciałby matce opowiedzieć. Nastroj podniecenia obojga zaświadcza o ich bliskości, pełnym zrozumieniu. Sposób relacjonowania przez syna, daleki od konsekwentnie przedstawianego sprawozdania, wtręty dotyczące zupełnie innego obszaru, dowodzą nieumiejętności wartościowania. Troska o porządek w pokoju miesza się w tym dialogu z niepokojem o związki syna z kobietami, oznaczające pełną dorosłość.

Wieczorne spotkanie raz jeszcze określa relacje syna z matką. Czuły, ubolewa, że matka nie podziela jego zachwyty narzeczoną. Chciałby wyjawiać matce wszystkie swoje sekrety. Jego serdeczność i wylewność natrafiają na kokieteryjny protest matki. Domaga się od niej cierpliwości i wstrzymania się od oceny. Pozwala matce na wyrzuty z powodu bałaganu w pokoju. Jego wyznania to opowieść o szczęściu, którego powodem stała się poznana na kursie stenografii kobieta. Trzy lata starsza od niego, pozostawała na utrzymaniu pięćdziesięcioletniego mężczyzny. W opowiadaniu Michała był to wdowiec, któremu przypominała utraconą córkę. Wielbiąc swoją narzeczoną, i to z wzajemnością, jest pewny, że matka

podzieli jego zachwyt, chciałby jak najprędzej przedstawić ją rodzinie. Matka nie okazuje radości. Wypomina mu swoje bezgraniczne poświęcenie, zaniedbywanie męża, miłość do granic absurdu, jest niezadowolona, że jakaś „stara baba” go zabiera, wykrada, by go wplątać w swoje pokrętne sprawki (I, 4). Wyrzuca histerycznie synowi, iż podstępnie, pieszczołami chciał uśpić jej czujność, by zaakceptowała, że jest kochankiem starej kobiety. Jest wstrząśnięta. Wyraża żal, że dawka cukru uratowała jej życie, boi się, że umrze ze wstydu.

Ta sytuacja wyraziście uwidacznia postawę syna, który zaakceptował niejako wymagania matki. Nie jest to jednak dorosły mężczyzna, ukształtowany, odpowiedzialny, lecz zaciekawione dziecko, zdumione wydarzeniami, których jest uczestnikiem. Jego zachwyt nową znajomością oraz opowieść o niej obnażają jego naiwność i zaślepienie, brak zdrowego rozsądku. Raz jeszcze ukazują całkowitą niezdolność do obiektywnej oceny faktów. Jego postawa dowodzi całkowitej porażki modelu wychowania przyjętego w jego rodzinie. Skala uczuć jego i matki jest bardzo mało zróżnicowana. Są to jedynie reakcje skrajne – zachwyt z uwielbieniem lub nienawiść z potępieniem. Syn nie rozumie sytuacji, w jakiej się znalazł, oraz nie potrafi przewidzieć postawy matki. Prawdopodobnie nie chciałby sprawić jej bólu, a już na pewno spowodować wstrząsu, jakim są dla niej bezkrytyczne wyznania syna. Objawia swoją niedojrzałość jako człowiek i jako mężczyzna. Kokieteria widoczna w jego zachowaniu potęguje wrażenie fałszu i odbiera wyznaniom wiarygodność. Reakcja matki jest jednoznacznie negatywna, bez możliwości wyjaśnień, bez możliwości obrony. Zderzenie ich postaw pokazuje, że oboje nie dojrzeli do ról, jakie pełnią w rodzinie – dorosłego syna i matki dorosłego syna. Śmiertelny cios, jakim jest dla matki wyznanie syna, w pełni to potwierdza.

Obraz małżonków w tym dramacie ujawnia postawy i zachowania wykształcone we wspólnym życiu, gdzie każdy ma swoją strefę, dziedzinę, ustalone miejsce i rolę. Iwona chorowita, słaba, zajęta tylko sobą, traktuje swojego męża jako nieszkodliwego maniaka, który oddaje się pasji i zainteresowaniom pozostałym mu z wieku dziecięcego, kiedy jego lekturą były książki Verne’a (II, 2). Syn osaczony przez matkę, która uniemożliwia mu w wieku dorastania dokonywanie wyboru, traktując siebie jako wyrocznie, unika jej. Jego postępowanie w pełni potwierdza pogląd Bandinter, że nadmiar miłości matczynej uniemożliwia synowi stanie się mężczyzną. Męskość, dojrzałość, stawanie się mężczyzną odbywa się także poprzez stosunek do kobiecości i kobiety. Należy tu wspomnieć, że rodzaj więzi między matką a synem może sugerować, że ich pierwowzorem mogły być dla autora jego własne doświadczenia. Potrzeba czułości i jej liczne przejawy wyraźne są w korespondencji Cocteau z matką. Zdrob-

nienia, spieszczenia, wyznania miłości pojawiają się nie tylko w listach młodzieńczych, ale także późniejszych⁷⁹. Matka traktowana jest jak powiernica. Poeta pisze do niej prawie codziennie, uznając ją za najbliższą przyjaciółkę. Listy stanowią dokument niezastąpiony, poświadczający uczucie głębokie, obustronne, którego czas nie osłabił. Wszystkie emocje są w nich zawarte: złość, zazdrość, wzajemny podziw, ogromna, niewyczerpana czułość. Miłość matki Cocteau do syna, zaborcza, wykluczająca inne miłości, znajduje wyraz w żalach, skargach, wybuchach radości i lirycznych wynurzeniach. Czasem matka go gani, ale nade wszystko wyraża swoją dumę, której on jest powodem. Śledzi pilnie wszelkie jego działania, niektórych nie rozumiejąc. Cocteau informuje ją o wszystkich swoich planach i zamiarach, i to tak obszernie, że właściwie trudno jest odgraniczyć listy od dzieła Cocteau, gdyż odgrywają one rolę objaśniającą, pomocną w interpretacji⁸⁰.

Efekty nieograniczonej, zaborczej miłości matczynej bardzo interesująco przedstawia Marguerite Duras w dramacie *Całe dnie na drzewach* (*Les journées entières dans les arbres* – 1968). To Jacques, co najmniej czterdziestopięcioletni, co podkreśla autorka w didaskaliach, zniszczony życiem próżniaczym, pozostaje wiecznym dzieckiem. Nigdy nigdzie nie pracował, w dzieciństwie spędzał całe dnie na drzewach. Obraz ten i komentarz do niego pojawiają się podczas odwiedzin matki, pragnącej zobaczyć syna, zanim umrze. Spotkanie odbywa się w atmosferze niedomówień, przemilczeń, jakby zawieszenia. A jednocześnie wyrażenie jawi się czułość syna, jego przywiązanie. Nie przesłania to wymowy życiowego rozrachunku. Nie może on wypaść korzystnie, gdyż zajęciem, któremu syn się oddaje bez reszty, jest hazard. Pracuje jako fordanser w nocnym lokalu, a jego życiowa partnerka trudni się prostytutką. Syn chciałby matkę zapewnić, że się nie zmienił. Matka od początku spotkania przebywa jakby w innym świecie, od rzeczywistego odgradzona swoją pasją jedzenia. W monologu na temat sposobów na opuszczenie matki potwierdza swoją władczą miłość do syna⁸¹. To Marcelle jest adresatką zwierzeń matki o jej miłości do dzieci, wychowaniu pełnym poświęceń. Przyznaje, że syna kochała najbardziej ze swoich sześciorga dzieci⁸². W monologu pojawiają się wizje zawodów, które jej inteligentny, dobrze zapowiadający się syn mógłby wykonywać. Ponieważ w dzieciństwie ma-

⁷⁹ Por. *ibid.*, s. 35–57.

⁸⁰ Por. J. Cocteau, *Lettres à sa mère 1898–1918*, Paris 1989.

⁸¹ Por. M. Duras, *Romans, cinéma, théâtre. Un parcours 1943–1993*, Paris 1997, s. 1079.

⁸² Por. *ibid.*, s. 1131.

lował wszędzie wagony i lokomotywy, mógłby pracować na kolei. Mógłby także być nawigatorem. Mógłby również, jej zdaniem, trudnić się handlem, bo ona zawsze bardzo lubiła to zajęcie. Wielokrotnie w wypowiedzi matki powtarza się stwierdzenie, że jej syn nie był taki jak inni. Wizerunku syna broni także w rozmowie z barmanem, opowiadając, że syn jest w tak dobrej sytuacji finansowej, że nie musi pracować. Nie krytykuje wzorców obranych przez syna, gdy porównuje lekkość jego życia do tego, które prowadzą koty. Przypominają sobie z synem sceny z dzieciństwa, kiedy budząc się, zastawał matkę płaczącą. Pytana o powód, odpowiada, że niechęć syna do pójścia do szkoły, pozostawanie w łóżku, a przede wszystkim jej własna postawa, akceptacja zachowania syna, wywoływały taką reakcję⁸³. Ich rozmowa prowadzi do momentu, w którym matka znienacka stwierdza, że syn nie może jej znieść, chciałby, żeby umarła⁸⁴. Matka nie czuje się dobrze w domu syna, orzeka, że jej obecność do niczego nie pasuje, „z niczym się nie rymuje”, nie sprawia nikomu ani przyjemności, ani radości⁸⁵. Syn uznaje kradzież bransolet matki za konsekwencję złego wychowania⁸⁶.

Matka wielokrotnie podkreśla, że jest dumna ze swojego syna. Jej największą troską jest to, że po jej śmierci już nikt nie będzie z niego dumny. Tak jak za jej życia, świat nie dostrzeże jego wartości⁸⁷. Syn, początkowo serdeczny, z czasem odczuł ciężar bliskości matki i zapragnął uwolnić się od niej. Zwłaszcza że jego życie w swoim biegu nie przewidywało miejsca na obecność matki, nawet tak dyskretną jak jego własna. Ten dramat, przypowieść o matczynej miłości do syna, stanowiącej otchłań, w której syn musi się zatracić, posiada w swej konstrukcji wielką subtelność, choć nie cofa się – gdy to konieczne – przed brutalnością. Ta bardzo ciekawa relacja, pełna zawieszzeń i przemilczeń wyczuwanych w spokojnym dialogu, stanowi nowy rodzaj komunikacji, dając odbiorcy czas na dotarcie informacji zawartej w wypowiedzi. Wszechobecna w tym dramacie cisza stwarza także nowe możliwości odczytania podkonwersacji (*sous-conversation*)⁸⁸. Zalety takiej materii dramatycznej, w której samotność wchodzi w dialog sama z sobą, odkryli Jean-Louis Barrault w reżyserii oraz Madeleine Renaud, grająca w jego spektaklu rolę mat-

⁸³ Por. *ibid.*, s. 1151.

⁸⁴ Por. *ibid.*, s. 1171.

⁸⁵ Por. *ibid.*, s. 1185.

⁸⁶ Por. *ibid.*, s. 1176–1177.

⁸⁷ Por. *ibid.*, s. 1188.

⁸⁸ Por. A. Armel, *Marguerite Duras et l'autobiographie*, Paris 1990, s. 40–41, 82–83.

ki⁸⁹. Barrault uznał nawet, że wszystkie ruchy w sztuce są ciszy podporządkowane. W dramacie nie ma rozliczeń, dominacji, wyższości, jest tylko pragnienie matki bycia z synem. Może chciałaby się przekonać, że coś się jednak zmieniło, nastąpiła niespodziewana zmiana na lepsze. Postaci nie mówią wszystkiego, ukrywając bardzo wiele. Tworzą tło, podkład pełen skrywanych emocji. Didaskalia, wskazując na pauzy i ciszę, przygotowują klimat kolejnych wypowiedzi postaci. Specyfika dialogu polega na wzajemnym poszukiwaniu przeciwnych głosów. Jedyne wspólne spojrzenie na to samo doświadczenie z przeszłości pozwoli na pojednanie, chwilę porozumienia⁹⁰. Marguerite Duras, wypowiadając się na temat tej sztuki, która powstała na kanwie noweli napisanej w 1954 roku, uznała, że nie dotyka ona niczego innego oprócz miłości matki do syna, miłości szalonej. Odkrywając później obecność jeszcze innych aspektów w tej sztuce, przyznała, że jednak to miłość matki do syna jest tu najwyraźniejsza⁹¹. Miłość tak wielka i wszechwładna, że syn nie może wyzwolić się od jej ciężaru do końca życia.

Wspomnienia dzieciństwa, w których obraz matki jest wszechobecny, potwierdzają jej rolę w kształtowaniu wrażliwości mężczyzny⁹². Pamięć o przeszłości zadecyduje o nastroju spotkania po dwudziestoletniej rozłące syna i matki w dramacie Alberta Camus *Nieporozumienie* (*Le Malentendu* – 1944). Pierwsza wypowiedź Jana objawia żal dziecka, młodzieńca, którego matka nie pożegnała przez odejściem z domu:

Dwadzieścia lat temu wyszedłem tymi drzwiami. [...] Moja matka nie przyszła, by mnie ucałować na pożegnanie. Myślałem wtedy, że jest mi to obojętne⁹³.

Spotkanie z matką sprawiło mu przykrość także dlatego, że matka go nie poznała. Kiedy Maria, żona Jana, nie może w to uwierzyć, gdyż jej zdaniem: „Matka zawsze poznaje syna”, Jan stara się matkę usprawiedliwić:

Nie widziała mnie od dwudziestu lat. Byłem młodzieńcem, prawie chłopcem. Matka postarzała się, wzrok jej osłabł. Ja też ledwo ją poznałem (N, I, 3).

Jego powrót okazał się trudniejszy, niż przypuszczał:

⁸⁹ Por. J.L. Barrault, in: A. Rykner, *Théâtres du nouveau roman. Sarraute – Pinget – Duras*, Paris 1988, s. 150–151.

⁹⁰ Por. *ibid.*, s. 153.

⁹¹ Por. *ibid.*, s. 1096–1097.

⁹² Por. R. Gay-Grosier, *Les envers d'un échec. Etude sur le théâtre d'Albert Camus*, Paris 1983, s. 48.

⁹³ A. Camus, *Nieporozumienie*, w: tenże, *Dramaty*, Kraków 1987, s. 90. Dalej oznaczony N.

...wyobrażałem sobie różne rzeczy. Oczekiwałem uczyty dla syna marnotrawnego, a podano mi piwo – za moje pieniądze. Byłem wzruszony, nie mogłem mówić (N, I, 3).

Zdaniem Marii, mogło się to odbyć inaczej. Naturalne przywitanie z matką i siostrą uprościłoby sytuację. Jan nie zdobył się jednak na zwykłe słowo powitania. Nie potrafił, po tak długiej nieobecności, włączyć się w życie domu rodzinnego, który przestał już istnieć. Czuje się w nim tak obco, że zastanawia się nad celem swojego powrotu, do tej pory oczywistym. Wątpliwościami dzieli się z Marią:

Wróciłem, aby im dać mój majątek i – jeśli to możliwe – trochę szczęścia. Kiedy się dowiedziałem o śmierci ojca, zrozumiałem, że mam obowiązki wobec nich obu, i wtedy zrobiłem to, co należy. Ale teraz wydaje mi się, że nie jest tak łatwo, jak mówią, wrócić do siebie i że musi jakiś czas upłynąć, zanim obcy znów stanie się synem (N, I, 3).

Rozmowa, w której Maria napastliwie dopytuje się, dlaczego Jan nie chce w sposób prosty powiedzieć matce, że jest jej synem, ujawnia różnice między podejściem kobiety i mężczyzny do rozstrzygania istotnych kwestii. To, co dla kobiety stanowi oczywiste rozwiązanie, dla mężczyzny jest nie do zaakceptowania. Kiedy Maria przewiduje intuicyjnie, że postawa Jana może przyczynić się do nieporozumienia, on uparcie tłumaczy, że chce skorzystać z okazji i przyrzec się matce i siostrze, by łatwiej dostrzec, co może je uszczęśliwić. Wydaje mu się, co wielokrotnie powtarza, że znajdzie odpowiednie słowa, by dać się rozpoznać. Niemożność przyjęcia wspólnego sposobu postępowania sprawia, że Jan nie może uspokoić Marii, coraz bardziej podejrzliwej: „Szczęście nie jest wszystkim, ludzie mają obowiązki. Moim jest odnalezienie matki, ojczyzny...” (N, I, 3).

Przygotowanie do powitania i rozmowy z matką powoduje rozdzwiek między małżonkami (I, 4). Obrona swoich stanowisk doprowadza do wymiany zdań zawierających definicje miłości kobiecej i męskiej. Maria, zrozpaczona, wytyka mężczyznom ich ułomność:

Nie, mężczyźni nigdy nie wiedzą, jak należy kochać. Nic ich nie zadowala. Potrafią tylko marzyć, wynajdywać sobie wciąż nowe obowiązki, szukać nowych krajów i nowych miejsc zamieszkania. Tymczasem my, kobiety, wiemy, że trzeba kochać gorączkowo, dzielić jedno łóżko, trzymać się za ręce, lękać się rozstania. Kiedy się kocha, nie marzy się już o niczym (N, I, 4).

Jan nie akceptuje kobiecego sposobu widzenia szczęścia, przypominając Marii paradoks polegający na tym, że kobiety kochają mężczyzn ambitnych, czyli tych, którzy wystawiają siebie i swoje partnerki życiowe na próbę:

Czy ty nie przesadzasz? Chodzi mi przecież tylko o to, by odnaleźć matkę, pomóc jej, uczynić ją szczęśliwą. [...] Byłbym niczym, gdyby nie one, a ty byś mnie tak nie kochała, gdybym ich nie miał (N, I, 4).

Staje się coraz bardziej zdecydowany w swoich postanowieniach. Uznaje, że „nie można być szczęśliwym na wygnaniu czy w zapomnieniu. Nie można zawsze pozostawać cudzoziemcem” (N, I, 4). Konsekwentnie zmierza do odnalezienia swojego kraju i uszczęśliwienia istot, które kocha. Jednak w samotności, w pokoju hotelowym, kiedy przyniesiono mu herbatę, której nie zamawiał, pojawiają się wątpliwości:

O mój Boże! Pozwól mi znaleźć potrzebne słowa albo spraw, żebym porzucił to czczone przedsięwzięcie i odnalazł miłość Marii. Daj mi wtedy siły do wybrania tego, co wolę, i do pozostania przy tym. [...] No, ale zabierzmy się wreszcie do tej uczt syna marnotrawnego! (N, II, 5).

Kiedy matka wchodzi do jego pokoju, jakby podświadomie zaniepokojona sytuacją, ich dialog rwie się, pojawiają się w nim niedomówienia. Matka jest obojętnie grzeczna. Nie rozpoznaje w nim syna. Spokojnie przyjmuje zmianę jego decyzji co do pozostania w oberży. Jan usiłuje być serdeczny, chciałby pokonać tę barierę relacji oberżystka–klient, dać jakiś znak, zasugerować, że jest między nimi jeszcze inna więź, ale nie potrafi niczego wykrzesać z siebie poza kurtuazyjną uwagą usprawiedliwiającą zmianę jego planów:

Nie chciałbym jednak, by pani myślała, że odchodzę niezadowolony. Przeciwnie, jestem pani bardzo wdzięczny za przyjęcie, jakiego doznałem. [...] Wydawało mi się, że wyczuwam u pani niejaką życzliwość dla mnie (N, II, 6).

Matka wyprowadza go z błędu, mówiąc, że jej życzliwość dla klientów jest naturalna, to jest jej zawód, nie miała osobistych powodów do okazywania mu wrogości. Jan chciałby usłyszeć pewnie inne słowa. Kontynuuje swój wywód:

Jeżeli pani to mówię, to dlatego, że chcę się rozstać z panią w przyjaźni. Może jeszcze tu wrócę. Ale chwilowo mam takie uczucie, jakbym się pomylił i nie miał tu nic do roboty. Szczerze mówiąc, mam niemiłe wrażenie, że ten dom nie jest moim domem (N, II, 6).

Kolejne próby Jana, by zmienić relację oficjalną w prywatną, osobistą, nie przynoszą rezultatu. Jan kwituje sytuację konkluzją:

...Najważniejsze, żebyśmy byli w zgodzie i żeby nie zachowała pani o mnie najgorszego wspomnienia. Nie zapomnę pani domu, proszę mi wierzyć, i mam nadzieję, że kiedy tu wrócę, będę lepiej usposobiony (N, II, 6).

Kiedy matka zamierza odejść, jeszcze raz się do niej zwraca, jakby chciał przedłużyć jej obecność:

Proszę pani! [...] Chciałbym... [...] Proszę mi wybaczyć, ale podróż mnie zmęczyła. [...] Chciałbym przynajmniej podziękować pani. Zależy mi także, by pani wiedziała, że nie opuszczę tego domu obojętnie, jak każdy inny gość (N, II, 6).

Didaskalia podkreślają trudności Jana w płynnym wypowiadaniu swoich kwestii. Nie są łatwe kolejne próby przełamywania bariery obcości, spowodowanej zapomnieniem. Dopiero tragedia obudzi w matce miłość do syna. Jej rozpacz po odkryciu tożsamości ofiary zabójstwa ujawnia niewygasłą miłość do syna: „Dziś moją pewnością jest miłość matki do syna” (N, III, 1). Rozżalonej Marcie, zdradzonej przez matkę odmawiającą jej miłości równej odczuwanej do syna, matka odpowiada:

Nie chciałabym cię zranić Marto, ale naprawdę to nie jest to samo. To jest mniej silne. Jak bym się mogła obejść bez miłości mojego syna? (N, III, 1).

Cierpienie matki jest tak ogromne, że nie może ona znieść życia:

...Ból sprawił, że wszystko się zmieniło. Właśnie to zmienił mój syn. [...] Czymże jest ból dla zbrodniarki? Ale widzisz, to nie jest prawdziwy ból matki: istoty, która znów budzi się do miłości – a jednak przekracza ono moje siły (N, III, 1).

Powrót syna marnotrawnego daje okazję do pokazania stosunków w rodzinie, a zwłaszcza relacji syna i matki, jej wartości dla syna. Matka Jana przypomina matkę Camusa, kochającą, lecz tak bardzo zapracowaną, że niezdolną do okazywania dzieciom swych uczuć. Nawet w chwili pożegnania, co Jan wspomina w pierwszej scenie. Dorosłe dzieci oczekują także wyrazu matczynej miłości, potwierdza to Marta. *Nieporozumienie*, najbardziej klasyczna ze sztuk Camusa, bo ukazująca sytuację niemożności, ilustruje fatalizm. Postaci wpadły w pułapkę, którą same na siebie zastawiły. A swego rodzaju ułomność męska, wysiłek powściągnięcia spontaniczności, komplikuje proste sytuacje spotkania dwojga bliskich sobie ludzi. Jan, nie chcąc być rozpoznanym, myli trop w rozmowach. Nie potrafi znaleźć odpowiedniego słowa, i to go gubi. Problem doboru właściwych słów pojawia się w tekście dramatu wielokrotnie, podobnie jak w wypowiedziach artystycznych Camusa⁹⁴. Jan nie pojmuje słów matki, nie rozumieją się wzajemnie także Marta i Jan. Pojawia się jakieś wyobcowanie, widoczne również w sferze języka. Wśród dziesięciu słów uznanych przez Camusa za najważniejsze, matka znajduje się na czwartym miejscu po słowach: świat, ból, ziemia⁹⁵.

O tym, ile trudności przysparza odbiór tego dzieła, świadczy niezrozumienie go przez Sartre'a⁹⁶. O ile dramat *Kaligula* pokazywał efekty działania absurdu w społeczeństwie, w *Nieporozumieniu* o poczuciu absurdu decyduje sytuacja rodziny. Tu człowiek, nie bez swojej winy,

⁹⁴ Por. F. Bartfeld, *L'effet tragique. Essai sur le tragique dans l'oeuvre de Camus*, Paris–Genève 1988, s. 241.

⁹⁵ Por. A. Camus, *Carnets...*, s. 82.

⁹⁶ Por. R. Reichelberg, *Albert Camus une approche du sacré*, Paris 1983, s. 11.

znajduje się nagle w świecie nonsensu. Złą siłą, na miarę Kaliguli, jest tu Marta, jego kobiecego odpowiednik. Pragnie wolności i szczęścia, utożsamianych z morzem i słońcem, i ma to szczęście otrzymać. Jan pragnie jej i matce to zagwarantować. Sam nie może zaznać tego uczucia na wygnaniu i w zapomnieniu. Narzuca się porównanie Jana z Edypem: Jan jest ciekawy jak Edyp, tak samo dumny i tak samo nie lęka się trudności⁹⁷. Interpretacja mitów pozwala na postrzeganie więzów łączących motywy tematyczne, realia, klimat. Mit stanowi źródło inspiracji, zarządza strukturą i podsuwa swoje archetypy. Sztuka Camusa sugeruje, że funkcja filozofii nie różni się od funkcji mitu⁹⁸.

Historia Jana nawiązuje do opowieści biblijnej o Synu Marnotrawnym. Pesymistyczny obraz kondycji ludzkiej wynika także z traumatycznych doświadczeń wygnania Camusa, doznań odczuwanych podczas nocy w hotelu w Pradze. Samotność wygnania stała się tak dotkliwa, że wywoływała reakcję fizyczną – poczucie mdłości⁹⁹.

Inną relację syna z matką przedstawia Jean Paul Sartre w dramacie *Ladacznica z zasadami* (*La Putain respectueuse* – 1946). Myśl o matce, przywołana przez Lizzie, wywołuje wściekłość u Freda:

Jedno ci radzę, moja mała: jeżeli nie chcesz, aby cię pewnego dnia uduszono, nie mów za często tutejszym chłopcom o ich matce¹⁰⁰.

Obrazem matki, pocziwej siwej staruszki o młodych oczach, Senator usiłuje wywrzeć wpływ na Lizzie. Wzbudzając w niej litość, nakłania ją do podpisania fałszywych zeznań. Podkreśla, jak ważny dla matki jest syn, przewidując, że powiedziałyby:

Drugi z moich synów, Thomas, jest jego przeciwieństwem, zabił czarnego, to bardzo źle. Ale jest mi potrzebny. Jest stuprocentowym Amerykaninem, pochodzi z jednej z naszych najstarszych rodzin, studia ukończył w Harvard, jest oficerem – potrzebni mi są oficerowie – zatrudnia dwa tysiące robotników w swojej fabryce – dwa tysiące bezrobotnych, gdyby miał umrzeć. Jest wodzem, obroną przed komunizmem, związkami zawodowymi i Żydami. Jego obowiązkiem jest żyć, i twoim obowiązkiem zachować mu życie. To wszystko. Teraz wybieraj (L, I, 4).

Te argumenty powinny wpłynąć na decyzję Lizzie. Pokazują one, jak istotna jest tradycja rodzinna oraz status społeczny. Potwierdzi to Fred, kiedy mierzącej do niego z pistoletu Lizzie oświadczy:

⁹⁷ Por. M. Crochet, *Les mythes dans l'oeuvre de Camus*, Paris 1973, s. 158.

⁹⁸ Por. *ibid.*, s. 228.

⁹⁹ Por. *ibid.*, s. 160.

¹⁰⁰ J.P. Sartre, *Ladacznica z zasadami*, w: tenże, *Dramaty*, Warszawa 1956, s. 193. Dalej oznaczony L.

...Mój ojciec jest senatorem. I ja będę po nim senatorem. Jestem jego jedynym męskim potomkiem i ostatnim z naszego rodu. Myśmy stworzyli ten kraj i jego historia jest naszą historią. Clarke'owie byli na Alasce, na Filipinach, w Nowym Meksyku. Czy odważysz się strzelić w całą Amerykę? (L, II, 5).

Agresja Freda dowodzi, że relacje między członkami jego rodziny nie wpłynęły na niego korzystnie. On sam nie chce słyszeć o swojej matce, co świadczy o istnieniu rany, cierpieniach przysparzanych przez matkę. Jednocześnie jest to raz jeszcze dowód, że rola matki i jej wpływ na życie syna są szczególnie istotne.

W zupełnie innej atmosferze przebiega spotkanie syna z matką w dramacie Bernarda-Marie Koltès'a *Roberto Zucco* (*Roberto Zucco* – 1990)¹⁰¹. Ojciec Roberto wraca nocą do domu, grożąc przerażonej matce wyważeniem drzwi. Przestraszona usiłuje go przekonać, że najpewniej i najbezpieczniej czuł się będzie w więzieniu, gdyż nie akceptuje się człowieka, który zabił własnego ojca. Grozi mu lincz. Przez zamknięte drzwi matka mówi, że nawet bezpańskie psy będą spoglądać na niego spode łba. Krytykuje więzienie, z którego jej synowi tak łatwo udało się uciec. Odrzuca syna, wyrzeka się go. Pyta go natargiwie o cel jego powrotu, nie rozumiejąc jego wyjaśnienia, że wrócił po ubranie wojskowe. Matka nie może powstrzymać się od komentarza. Uznaje go za szalonego, żałując, że nie dostrzegła tego wcześniej. W jej wypowiedzi pojawiają się stwierdzenia pełne pogardy: „nie znacysz dla mnie więcej niż zaszara mucha”, „trzeba było wyrzucić cię na śmietnik jeszcze w kołysce”¹⁰². Chce mu dać pieniądze, by kupił sobie nowe ubranie wojskowe, bo stare jest brudne, wymaga prania. Roberto sam chce sobie wyprać w pralni automatycznej, uznając ją za najlepsze miejsce na świecie, spokojne, z obecnością kobiet. Matce jest to obojętne, czemu daje wyraz w niewyszukany sposób. Lęka się jego krzyku, podniesionego głosu, żąda, by się nie zbliżał do niej, pyta nawet, czy ją też zabije. Roberto uspokaja matkę z czułością, prosi, by się nie bała i dała mu jedynie ubranie, po które przyszedł.

Matka dostrzega fałsz w jego zachowaniu. Przypomina mu, że zabił ojca i wyrzucił go przez okno „jak papierosa”. Uprowadza go, że mimo jego grzeczności nie zapomni o tym haniebnym czynie. Syn domaga się jedynie ubrania: koszuli khaki i spodni bojówek. Matka rozwodzi się na temat jego narodzin, wątpiąc, czy na pewno jest jej synem. Przypomina, że śledziła każdy jego ruch od kolebki. Teraz go nie poznaje. Oczywiście, zna jego ciało, wzrost, kolor włosów, kolor oczu, kształt rąk, „tych dużych

¹⁰¹ B.M. Koltès, *Roberto Zucco*, Paris 2001.

¹⁰² Por. *ibid.*, s. 14–15. (Przekład autorki).

silnych rąk, które niegdyś służyły do pieszczenia matczynego karku, do zaciśnięcia się na karku ojca”¹⁰³. Zadaje sobie bolesne pytanie, co sprawiło, że jej „dziecko tak mądre przez dwadzieścia cztery lata, nagle oszalało?”¹⁰⁴ Nie rozumie dlaczego, i jak, jej Roberto „wypadł z szyn”. Porównuje jego sytuację do samochodu nie do naprawienia z powodu poważnego uszkodzenia, do którego doszło, gdy samochód stoczył się w przepaść. Porównuje także do wykolejonego pociągu, którego nie wprowadza się z powrotem na tory. Oba, samochód i pociąg, skazane są na porzucenie i zapomnienie, tak jak jej syn. Matka snuje bolesne wyznania: „Zapominam o tobie, Roberto, zapomniałam cię”¹⁰⁵. Roberto uporczywie dopytuje się o swoje ubranie. W końcu matka wskazuje mu kosz z brudną bielizną i każe odejść, tak jak obiecał. On jednak podejździe do niej, by ją ucałować, a potem udusić. Patologia tej sytuacji nie wymaga komentarza. Wrażenie bólu potęguje aura niewytłumaczalności. Nie wiadomo, skąd w Roberto wyzwoliła się nagle jakaś nieokiełznana, mordercza siła. Nic wcześniej w jego postawie nie zapowiadało tak okrutnego zachowania.

Innej natury jest powrót syna ni to obecnego, ni to nieobecnego, pograżonego w milczeniu, nie wiadomo, czy śpiącego, wyczerpanego czy też konającego w dramacie Jeana Luca Lagarce’a *Czekałam w domu na nadejście deszczu* (*J’étais dans ma maison et j’attendais que la pluie vienne* – 1997), wspaniałej paraboli relacji między mężczyznami i kobietami. Matka należy do pięciu kobiet nieprzekraczających progu domu. Nie wie nic o synu, który po wielu latach, znużony, powrócił do domu. Jego postać występuje w wypowiedziach kobiet: matki i siostr. Utwór Lagarce’a należy – obok sztuk Koltèsa – do najczęściej pojawiających się na scenach francuskich teatrów¹⁰⁶. Dramat ten stanowi przykład zupełnie nowego sposobu pisania dla teatru. Nie ma tu bowiem rosnącego napięcia, wynikającego z logiki wydarzeń. Syn, młody człowiek, powrócił do domu, do punktu wyjścia, po wszystkich swoich bitwach i potyczkach. Nie wiadomo, tak autor pisze w *synopsis*, by odpocząć czy umrzeć¹⁰⁷. Przybył do pokoju swojego dzieciństwa, by zakończyć wędrówkę, błędzenie. Śpiący syn i brat wyzwala w krążących wokół kobietach pragnienie posiadania wyłącznego prawa do okazywania mu czułości. Ta sytuacja będzie trwała do końca sztuki. Kobiety, które tu walczą o przywilej ko-

¹⁰³ Por. *ibid.*, s. 17.

¹⁰⁴ Por. *loc. cit.*

¹⁰⁵ Por. *ibid.*, s. 18.

¹⁰⁶ Por. P. Pavis, *Le théâtre contemporain. Analyse des textes, de Sarraute à Vinaver*, Paris 2002, s. 182.

¹⁰⁷ Por. *ibid.*, s. 61–62.

chania, spędziły całe życie, oczekując powrotu mężczyzny. To ów powrót porównany jest do ożywczego deszczu, długo wypatrywanego, symbolizującego płodność. Postać Syna może nasuwać skojarzenia z osobą samego Lagarce'a, który zmarł w wieku 37 lat (chorował na AIDS). Pięć przedstawionych kobiet to jakby pięć kobiecych sobowtórów. Tematem pierwszoplanowym dramatu jest oczekiwanie. To ono wyzwała wynurzenia ściśle związane z pojawieniem się mężczyzny. Jego nieobecność skazała je na niebyt, na zawieszenie życia, na ograniczenie aktywności życiowej do czekania. Z czekania nic nie wynika, nie daje ono wyjścia do żadnych innych działań. Klasyczną analizę dramatu uniemożliwia konstrukcja utworu¹⁰⁸. Nie ma tu konfliktu, jest nieustanna rywalizacja o względy mężczyzny. Do końca pozostaje zagadką, kim jest ten obecny (nieobecny?) mężczyzna. Nieustanna skarga kobiet, jak rytm morskich fal, powtarza te same formuły, zróżnicowane jedynie w swojej intensywności. P. Pavis widzi w tym dramacie wyraźne analogie z utworem Cechowa *Trzy siostry*¹⁰⁹. Wszystkie rozmowy toczą się wokół mężczyzny. Stanowi on wyłączny przedmiot pożądania kobiet, gwarancję zmiany życia na lepsze. Jedyne potomstwo męskie, znużony, wrócił, by umrzeć. Kobiety pozbawione są tu rysów indywidualnych, ale mimo to pełne tragizmu. W pełni uzależnione są od obecności mężczyzny. To ojciec, symbol twardego prawa, nieugięty, wygnał go z domu. Nie wiadomo dlaczego. Można się jedynie domyślać, że syn nie spełnił ojcowskich oczekiwań. Samotność, izolacja, cierpienie powracają w wypowiedziach wszystkich kobiet w „dachówkowym” nakładaniu się zdań¹¹⁰. Informacja zawarta w tytule określa treść całej sztuki, ukazanego czekania, przyjazdu, wyjazdu¹¹¹. To amplifikacja sprawia, że wątek snuje się dalej, a słowo rekonstruuje przeszłość i buduje przyszłość. Brak dialogu, podobnie jak u Koltèsa, sprawia, że każda replika odpowiada jedynie sobie. Poszukiwanie, wątpliwości, powrót zdań, nadzieja, antycypacja, nieoczekiwane rozwiązanie stanowią konstrukcję ilustrującą błądzenie myśli, poszukiwanie właściwego określenia, dobrego argumentu dla perswazji, autoprzęsłuchanie, stawianie pytań samemu sobie. On je opuścił, uciekł, wyjechał. Nie wiadomo, kim jest, co robił, co przeżył, czy walczył, czy jest artystą. Wrócił wyczerpany tak bardzo, że nie mógł iść o własnych siłach. Najstarsza umieściła go w jego pokoju. Nie tak wyobrażały sobie jego powrót. Nic

¹⁰⁸ Por. *ibid.*, s. 184.

¹⁰⁹ Por. *ibid.*, s. 189.

¹¹⁰ Por. *ibid.*, s. 192.

¹¹¹ Por. *ibid.*, s. 195.

nie powiedział, żadnego słowa, żadnego znaku, niczego, na co czekały¹¹². Matka przewiduje, że:

Odtąd cały czas będzie w swoim pokoju,
cały ten czas, który spędzi na wyczerpywaniu się, na znikaniu,
cały ten czas, który spędzi na umieraniu,
czas agonii, cały ten czas¹¹³.

Z wypowiedzi Najmłodszej wynika, że brat został wygnany „w gwałtownym gniewie, w jednym z tych strasznych gniewów, od których ściany się trzęsą, [...] w gniewie straszniejszym od innych”¹¹⁴. Syn i ojciec krzyżowali na sobie, wypowiadając z furją sądy niszczące, pełne nienawiści, zadając sobie ból. Ich walka ujawniła prawdę o miejscu matki i kobiet w domu, ich znikomym znaczeniu, nieliczeniu się z ich odczuciami¹¹⁵. Ze słów Starszej wynika, że ucieczki syna z domu miały miejsce wcześniej. Opowiada o uldze, z jaką matka i siostry witały każdy jego powrót, traktując jak święto¹¹⁶. Matka nie chce uwierzyć w opowiadania córek o brutalnym traktowaniu ich przez ojca. Taką postawą potwierdza ich opinie o sobie i utrwała obraz matki milczącej, ukrywającej swoje uczucia¹¹⁷. Matka została odrzucona przez syna, podobnie jak rodzina, jak miejsce, w którym nic się nie dzieje. Wraca on bez słowa. Nikt w tej sztuce nie ma imienia, nie wiadomo, czy młody człowiek w żelaznym łóżku dziecinnym jest pogrążony w marzeniach, we śnie, i nie chce powrotu do rzeczywistości, czy już nie żyje. Żale matki, wiecznej służącej, i sióstr układają się w jedną wielką skargę, jedną wielką pieśń o tym, co mogło się stać, ale się nie wydarzyło.

To przejmujący obraz niemocy matki i syna wobec autokratycznej postawy brutalnego ojca, niedopuszczającego cienia sprzeciwu. Ukazuje odśunięcie z przestrzeni domowej kobiet, nieliczenie się z ich obecnością, pełną bezsilność słabszych w układzie. Nabiera to wyrazistości, gdy dochodzi do próby sił i konfrontacji postaw, co jest nieuchronne w sytuacji dorastających dzieci. Wykluczenie dialogu, przemoc, paraliżują, prowadząc do bierności, błędzenia, co poświadczały losy postaci dramatu Lagarce’a.

Odpowiedzialność za wychowanie, rozróżnianie dobra i zła, budowanie właściwego systemu wartości, pełna miłości obecność matki – oraz kon-

¹¹² Por. J.L. Lagarce, *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, Besançon 1997, s. 15.

¹¹³ Por. *ibid.*, s. 23. (Przekład autorki).

¹¹⁴ Por. *ibid.*, s. 30.

¹¹⁵ Por. *ibid.*, s. 38.

¹¹⁶ Por. *ibid.*, s. 40.

¹¹⁷ Por. *ibid.*, s. 54.

sekwencje ich braku ukazują wyraziście przywołane tu dramaty. Przedstawiają nie tylko znaczenie relacji syna i matki, ale także uwidaczniają pozycję matki w związku małżeńskim, determinującą jej stosunek do syna¹¹⁸. Zadowolenie ze związku małżeńskiego, rola matki w podejmowaniu kluczowych decyzji znajdują swe odbicie w modelu związku, z którym syn identyfikuje się lub nie¹¹⁹. Relacja syn – ojciec – syn, najpełniej przedstawiona przez Sartre’a, obciążona jest doświadczeniami człowieka XX wieku, tak tragicznymi, że uniemożliwiają dalsze życie. To pełna godności walka ambitnego ojca o uratowanie syna, o kontynuację tradycji, właściwe miejsce synów, by uchronić przed zniszczeniem dorobek – nie tylko materialny – poprzednich pokoleń. Model mityczny więzi Orestesa z Klitemnestrą posłużył Giraudoux do ukazania, jak w wielkiej mierze relacja syn – matka nacechowana jest szacunkiem, uczuciem, których nie jest w stanie zniszczyć najboleśniejsze przeżycie z dzieciństwa, z wypędzeniem włącznie, jak ważny jest obraz matki, który syn wytrwale buduje przez całe życie, jak potrzebny do uzyskania dojrzałości i zrozumienia świata, zanim się zajmie w nim stałą pozycję. Cocteau jawi się jako twórca najlepiej wyrażający swoją epokę, a zwłaszcza wzajemne stosunki syna i matki. Sam wielbiący bezgranicznie swoją matkę, co potwierdza jego korespondencja, pokazuje w sposób niezwykle sugestywny, jak trudno wytworzyć więzi syna z matką w dorosłym życiu bez możliwości odcięcia się od doświadczeń dojrzewania. Podobne zjawisko przedstawia Duras. Zbrodnie u Camusa i Koltèsa obrazują patologię nie tylko tej relacji.

Motyw więzi łączącej matkę i syna pojawiał się wielokrotnie w różnych kulturach, w mitach, w opowieściach o powrocie syna marnotrawnego. W dramacie Camusa pokazany jest z perspektywy absurdu niweczącego normalne życie. Tragedia uświadamia matce jej uśpioną miłość do syna, istnienie uczucia, którego obecności nie podejrzewała. Tragedia popycha ją do samobójstwa, gdyż brzemień winy za śmierć syna czyni jej życie niemożliwym. Matka pokazana przez Lagarce’a należy do matek bezsilnych, pojawiających się nie tylko w dramacie francuskim XX wieku, matek uległych, milczących. Skazane na bierną obserwację cierpienia swoich dzieci, poddawane są przez ich ojców bardzo trudnej próbie (Eurydyka, w *Antygonie* Anouilha). Niełatwo o komentarz i ocenę dramatycznej sytuacji matki Roberto Zucco, matki mordercy. Związek matki i syna determinuje życie dorosłego mężczyzny, co potwierdza treść analizowanych utworów. Nie jest to relacja prosta, gdyż pojawia się w dwu skrajnych

¹¹⁸ Por. *ibid.*, s. 259–260.

¹¹⁹ Por. *ibid.*, s. 260.

postaciach, obie bywają nie do zniesienia dla syna. Z jednej strony bierność i obojętność matczyna, pokazana na przykładzie Klitemnestry Giraudoux, matki u Camusa, u Lagarce'a, z drugiej zaborcza miłość, obezwładniająca syna, w dramatach Cocteau i Duras. Wszystkie przytoczone przykłady potwierdzają istnienie czułości jako dominanty w więzi syna i matki. Wyjątek stanowi Fred Sartre'a, jego nienawiść do matki. Przywołane utwory w swej większości akcentują szacunek syna dla matki. Obraz relacji syna i matki nie występuje we francuskim dramacie XX wieku tak często, jak należałoby się tego spodziewać, znając jej rangę w życiu człowieka. Skąpość tę rekompensuje w pełni jakość obrazu, przekazanie tej relacji i jej konsekwencji w wymiarze wieloaspektowym, zwykle trudnym do uchwycenia, a w teatrze możliwym dzięki środkom poetyckim.

Mąż

Związek mężczyzny i kobiety ewoluuje, przybierając coraz to nowe formy. Pozostaje jednak zawsze niezmiennie ważny. Miejsce kobiety w naszej kulturze dalekie jest od komplementarnej roli kobiety i mężczyzny w kulturach archaicznych, gdzie mężczyzna polował, kobieta zbierała, mężczyzna doskonalił się w sztuce walki, a kobieta w sztuce prowadzenia domu. Jest ono wyraźnie określone¹²⁰. Wyłączność w sprawowaniu władzy politycznej, przyznana mężczyźnie i utrwalana w rozwoju historycznym, równocześnie zapewniła mu władzę tworzenia, budowania i niszczenia, nie dając jej kobiecie¹²¹. Wiąż łącząca mężczyznę i kobietę jest skomplikowana. Niekwestionowana dominacja męska nie wyklucza sytuacji, w której mężczyzna może podlegać kobiecie, zwłaszcza gdy jest nią zafascynowany¹²².

Na uwagę zasługuje postrzeganie związku kobiety i mężczyzny przez Jeana Paula Sartre'a¹²³. Od momentu pojawienia się Simone de Beauvoir w życiu Sartre'a, nigdy nie odczuwał on samotności. Nikomu nie przedstawiał swoich teorii tak otwarcie jak jej, ufając bez zastrzeżeń jej krytycz-

¹²⁰ Por. E. Morin, *L'identité...*, s. 74.

¹²¹ Por. T. Zeldin, *Les Françaises et l'histoire intime de l'humanité*, Paris 1994; *Femmes françaises, femmes polonaises*, Actes du colloque tenu à Cracovie, le 20 mars 1995, Institut Français de Cracovie C&D, Kraków 1995.

¹²² Por. P. Bourdieu, *La domination masculine*, Paris 1998; *La domination masculine*, entretien avec F. Héritier, propos recueillis par E. Lanez, „Le Point” 2002, nr 1572.

¹²³ Por. Sartre et les femmes, propos recueillis par Catherine Chaine, „Le Nouvel Observateur” 1977, 31 I.

nemu osądowi. Akceptował w otoczeniu tylko tych ludzi, których akceptowali oboje. Możliwość całkowitego porozumienia była jego zdaniem efektem „równości kultur”¹²⁴. Uważał, że miłość stanowi całość, to znaczy pełną akceptację i fascynację człowiekiem jako całością. Nie tail podziwu dla kobiet, doceniał w nich sposób bycia, wrażliwość, sztukę prowadzenia rozmów, aspekt nowości pojawiający się nieustannie w sposobie prezentacji zdarzeń i zjawisk (nieobecny, jego zdaniem, w konwersacji męskiej). Nie było tu mowy o przecenianiu roli de Beauvoir, zwłaszcza w jego rozwoju intelektualnym. Sartre przypominał, że idee, które rozwijał przez całe życie, pojawiły się w jego umyśle, zanim ją poznał. Czułość, o różnym wyrazie, wydaje mu się bardzo istotnym sposobem bycia, zarówno czułość, którą się otrzymuje, jak i ta, którą się obdarza drugiego człowieka. Nie twierdząc, że kobiety uczyniły go szczęśliwym, był jednak przekonany, że pragnęły ofiarować szczęście. Nie zawarł związku małżeńskiego z Simone de Beauvoir. Jednak ich więź trwająca do końca życia stanowi modelowy przykład relacji partnerskiej, przepełnionej uczuciem, czulej, przyjaznej, nacechowanej zaufaniem i tolerancją. Pokazuje, jak związek dwojga ludzi może ich wzbogacać, a także wpływać na obyczajowość epoki, w której żyli.

Francuski dramat XX wieku tworzy sugestywne wizje spełnienia w związku małżeńskim, ale i zmagają o przewagę, sytuacji mężczyzny zdradzającego – i zdradzanego.

Spełniony partner

(Zwiastowanie Claudela, *Nieporozumienie Camusa*)

Uznając słuszność maksymy Rogera Martina du Gard, że szczęście jest jedyną rzeczą, która się liczy, a ten jest szczęśliwy, kto za takiego się uważa, można by orzec, iż istnieje tyle wzorców szczęścia, ilu ludzi¹²⁵. Jest to o tyle wygodne, że zwalnia z poszukiwania tzw. obiektywnych warunków, które zapewniałyby człowiekowi szczęście. Du Gard w *Dzienniku* analizuje swoje relacje z żoną i córką, podkreślając z entuzjazmem, że szczęście małżeńskie to świadoma jedność dwóch istot (*Journal*, 26–22 1909, t. I, 280). Uważa, że gdyby małżeństwo nie istniało, należałoby je wymyślić, gdyż jest to jedyny obszar godny miłości czystej.

¹²⁴ Por. *Sartre et les femmes, un entretien avec Catherine Chaine*, „Le Nouvel Observateur” 1977, 7 II.

¹²⁵ Por. A. Daspre, *Du bonheur selon Roger Martin du Gard*, in: *La quête du bonheur et l'expression de la douleur dans la littérature française*, Genève 1995, s. 67.

Przykładem szczęśliwego małżonka w modelu tradycyjnym, patriarchalnym, jest Anne Vercors, ojciec dorosłych córek w dramacie Paula Claudela *Zwiastowanie* (*L'annonce faite à Marie* – 1910). Stworzył on typową rodzinę wiejską, z jasnym podziałem obowiązków między kobietą i mężczyzną, gdzie panuje równowaga, wzajemne dopełnianie i uzupełnianie pracy¹²⁶. Autorytet mężczyzny jest w tym związku bardzo wyraźnie potwierdzony publicznie i respektowany wewnątrz rodziny. Vercors prowadzi dobrze prosperującą fermę w Combernon, która zaopatruje opactwo Monsavierge. Jako że zdarzenie dramatyczne ma miejsce w epoce średniowiecza, feudalny porządek obejmuje całą rzeczywistość przedstawioną, w tym autorytet ojcowski jako najważniejszą instancję opiniodawczą. Jego decyzje są nieodwołalne, zwłaszcza dla córek. Anne Vercors, pewien swojej pozycji w małżeństwie i rodzinie, zamierza udać się do Ziemi Świętej. Nie przeszkadza mu sprzeciw żony, Elżbiety, która wprowadzie szanuje jego wolę, ale dziwi się, że wybrał jako czas wyprawy dzień ślubu starszej córki. Niepokoje małżonki nie zmieniają postanowienia Anne Vercorsa. Jest przekonany, że jego nieobecność nie przeszkodzi w normalnym funkcjonowaniu gospodarstwa. Przed długim lub ostatecznym rozstaniem, bo Elżbieta nie wierzy, czując zbliżający się kres swojego życia, że kiedykolwiek zobaczy swojego męża, rozmowy obojga pełne są miłości, wzajemnego szacunku i przywiązania. Anne Vercors tak ocenia ich pożycie:

Kobieto, oto od dnia, kiedy związaliśmy się
Pierścieniem, który ma kształt słowa „Tak”, upływa miesiąc,
Miesiąc, którego każdy dzień jest rokiem. [...] I pewnego dnia, tak jak dzisiaj,
Wejrzelśmy na siebie pośrodku życia,
Elżbieto! i ujrzałem pierwsze zmarszczki na twym czole i wokół oczu.
I jak w dzień naszego ślubu,
Oddaliśmy się sobie w uścisku, już nie w radości,
Lecz w czułości i współczuciu, i w nabożeństwie miłości wzajemnej¹²⁷.

Elżbieta chce mu coś wyznać, Anne, świetnie ją znając, stara się jej w tym pomóc, za co zostaje skarcony:

Wiesz dobrze, że nie można ci nic powiedzieć. Bo nigdy ciebie nie ma, muszę łapać cię za rękaw, by przyszyć ci guzik.
Bo nas nie słuchasz. Bo jesteś niczym pies, co pilnuje i czatuje, pilnuje i czatuje, nie wiedzieć na co (Z, I, 1).

¹²⁶ Por. *ibid.*, s. 214–215.

¹²⁷ P. Claudel, *Zwiastowanie*, w: *tenże, Wybór dramatów...*, s. 87. Dalej oznaczany Z.

Vercors oświadcza Elżbiecie, że odda Wiolenę Jakubowi, którego zna od dziecka i który nauczył się od niego wszystkiego. Nie odczuwa tu żadnych wątpliwości:

Wiolena uczyni, co jej powiem, Co do niego zaś, wiem, że ją kocha i ty dobrze o tym wiesz.

Tylko nie ma odwagi mi wyznać, niemądry. Oddam mu ją, jeśli zechce. Będzie, jak powiem i tak będzie (Z, I, 1).

Żonie, która nie może zrozumieć powodów, dla których Anne Vercors opuszcza ognisko domowe i ją zostawia, tłumaczy:

Jesteśmy bowiem zbyt szczęśliwi.

A inni szczęśliwi nie są dosyć. [...] Szczęście mnie już nuży (Z, I, 1).

Elżbieta usiłuje go powstrzymać, przekonać, by zmienił swój zamiar. Lęka się samotności. Prosi, by nie ośmielał się gardzić „darem od Boga zesłanym”. W odpowiedzi Vercors uzasadnia swoją nieodwracalną decyzję:

Błogosławiony niech będzie Bóg, który mi tyle zesłał dóbr!

Od trzydziestu lat dzierzę to święte lenno ojca mego, a Bóg zsyła deszcz na moje zagony.

I od dziesięciu lat nie masz godziny mojej pracy,

Która nie byłaby wynagrodzona czterokrotnie, a nawet więcej,

Jak gdyby Bóg nie chciał mieć ze mną żadnych rachunków, bacząc, by wszystko zostało uregulowane.

Wszystko ginie, a mnie los oszczędza.

Dlatego stanę przed Nim goły i bezimienny, jak ci, którzy już otrzymali swoją nagrodę (Z, I, 1).

Elżbieta nie daje za wygraną w tej ważnej, rozstrzygającej rozmowie. Przypomina Anne, że ma wobec rodziny pewne obowiązki. Anne wie jednak, że Elżbieta może go zwolnić z wypełnienia ich. Powiada:

misja moja spełniona.

Dwoje dzieci wychowałem, a Jakub zajmie moje miejsce. [...] Kto wie, czy nie potrzebuję mnie gdzie indziej? Wszystko się chwieje, któż wie, czy nie sprzeciwiam się Bożym zamiarom, zostając tu, gdzie potrzebować mnie przestano (Z, I, 1).

Anne, mimo swego zdecydowania, nie chciałby wypełniać swej misji bez akceptacji żony. Usiłując ją nakłonić do przyzwolenia, czule do niej przemawia: „Jesteś wciąż dla mnie młoda i piękna, i wielką żywię miłość do mej słodkiej, czarnowłosej Elżbiety” (Z, I, 1). Elżbieta niepokoi się, czując, że jej nieugięty mąż nie ustąpi: „Anne, nie rozstawałeś się ze mną przez te trzydzieści lat. Cóż teraz pocznę bez mego pana i towarzysza?” (Z, I, 1). Anne Vercors udaje, że nie słyszy obaw małżonki. Nalega: „...słowo «tak», które nas dzieli w tej chwili, powiedz je cichutko, tak ufnie jak to, które nas niegdyś łączyło w jedno” (Z, I, 1).

Ceremonia przekazania ziemi następcy potwierdza nieodwołalność zamiaru Anne Vercorsa, jest wyrazem wierności wobec tradycji ustalającej rodzinną hierarchię. Podczas pożegnalnego zgromadzenia Anne nakazuje wszystkim zebranym mieszkańcom folwarku posłuszeństwo Jakubowi, nowemu gospodarzowi, najważniejszej tu osobie. Zanim powie Wiolenie o swym postanowieniu, wygłasza pochwałę małżeństwa i ojcowskiej opieki:

Wszystko jest równe między małżonkami; przyjmują z ufnością jeden od drugiego to, czego jeszcze nie znają.

Oto wzajemna wiara, oto służebność, za przyczyną której kobieca pierś wzbiera mlekiem!

Lecz ojciec widzi swe dzieci poza nim i wie, co było mu powierzone. [...]

Miłość ojca

Nie domaga się wzajemności i dziecko nie potrzebuje jej zdobywać ani na nią zasługiwać.

Jak była ono z nim przed początkiem, tak też pozostaje Jego bogactwem i dziedzictwem, jego ucieczką, honorem, godnością, usprawiedliwieniem! (Z, I, 3).

Usiłuje rozładować przygnębiający nastrój, towarzyszący rozstaniu. Stara się być dowcipny:

Placzesz, niewiasto!

Oto zabierają nam dzieci i zostaniemy sami.

Stara kobieta posilająca się odrobiną mleka i kawałkiem placka.

I staruszek z uszami zarośniętymi siwym włosem, jak rdzeń karczocha (Z, I, 3).

Potrafi zachować dystans wobec trudnej sytuacji rozłąki. Po raz ostatni rozdziela chleb domownikom oraz służącym zgromadzonym przy dużym stole. Nie kryje zadowolenia ze swej postawy i swojego życia:

Byłem dla was zawsze sprawiedliwy. Jeśli ktoś zaprzeczy, skłamię.

Nie jestem jak inni gospodarze. Lecz mówię pochwały, gdy trzeba i karę, gdy trzeba.

Teraz, gdy odchodzę, czynicie, jakbym z wami był.

Albowiem powrócę. Powrócę w chwili, której się nie spodziewacie (Z, I, 3).

Wypowiedzi Anne Vercorsa, stosunki panujące w wiejskiej zamożnej rodzinie średniowiecznej, ilustrują nowoczesny model małżeństwa partnerskiego, obowiązujący, zdaniem socjologów, zwłaszcza na wsi, gdzie podział obowiązków oraz dyscyplina ich wypełniania gwarantują, jako jedyne, powodzenie i dobrą jakość życia rodziny. Claudelowska definicja miłości ojcowskiej odbiega od poglądu Ericha Fromma, który uznając miłość macierzyńską za bezwarunkową, twierdzi, że na miłość ojcowską dziecko musi zapracować sukcesami w jakiegokolwiek dziedzinie¹²⁸. Anne Vercors to przykład mężczyzny spełnionego, ambitnego, o wielkiej pracowitości. Sięga po nowe wyzwanie pewny, że wywiązał się ze wszystkich

¹²⁸ Por. E. Fromm, *O sztuce miłości*, Warszawa 1973, s. 56–65.

nałożonych na siebie powinności. Jeżeli szczęście to satysfakcja z życia rodzinnego i pracy, to z pewnością przypadło mu w udziale. Syty powodzenia w życiu rodzinnym i gospodarstwie, pragnie urzeczywistnić jeszcze inne marzenia. Chce dzielić się swoim szczęściem z innymi ludźmi, służąc Bogu. Wynika stąd, że szczęście małżeńskie nie jest w stanie zaspokoić wszystkich męskich ambicji Anne Vercorsa. Wyrusza na poszukiwanie Środka, Osi świata, miejsca symbolicznego uwiecznionego w świętych księgach hinduskich i chińskich legendach¹²⁹. Decyzja ta przypomina motyw powtórnych narodzin człowieka, tak wyraźny w twórczości Claudela, kiedy to narodziny człowieka nie są aktem biologicznym, lecz wielkim wydarzeniem manifestującym poczucie wolności, świadomość dokonywanego wyboru¹³⁰. Narodziny te, w środku życia, przypadają na różny jego czas. Zawsze jednak potwierdzają dojrzałość człowieka, pełne panowanie nad sobą i swoimi decyzjami. Specyfika bohatera claudelowskiego polega również na tym, że jego pełna świadomość pozwala mu dostrzec to, czego jeszcze nie posiada, a to umożliwia, czy wręcz nakazuje, doświadczenie poszukiwania tego, co niezbędne do osiągnięcia pełni. Za każdym razem są to prawdziwe narodziny człowieka. Claudelowskie obserwacje małżeństwa, zawarte w dramacie *Zwiastowanie*, są podobne do wniosków socjologów w tej dziedzinie¹³¹. Uświadamiają istnienie solidarności małżonków w tym modelu rodziny, gdzie istnieją także pragnienia rozwoju indywidualnego na łonie rodziny, co postuluje i czego poszukuje nowoczesne społeczeństwo¹³².

Sytuacja powrotu syna stanowi tło dla pokazania relacji małżeńskich również w dramacie Alberta Camusa *Nieporozumienie* (*Le Malentendu* – 1944). Ta klasyczna opowieść o powrocie syna marnotrawnego nierozpoznanego i uśmierconego przez własnych rodziców w sztuce Camusa została umiejscowiona w wieku XX, w cheskiej wsi. Autor zawarł w niej także konfrontację dwu filozofii szczęścia: mężczyzny i kobiety¹³³. Postawa mężczyzny, jego koncepcja życia, różni się od przyjętej przez kobietę, która nie pojmuje, że może być coś ważniejszego niż bycie razem. Jan, odwrotnie niż Anne Vercors, powraca do rodzinnego domu po długoletniej nieobecności. By nie być rozpoznanym, korzysta jak zwykły podróżny

¹²⁹ Por. A. Vachon, *Le temps et l'espace dans l'oeuvre de Paul Claudel, Expérience chrétienne et imagination poétique*, Paris 1965, s. 423.

¹³⁰ Por. *ibid.*, s. 429.

¹³¹ Por. M. Segalen, *Nuptialité et alliance. Le choix du conjoint dans une commune de l'Eure*, Paris 1972, s. 9.

¹³² Por. M. Segalen, *Mari et femme dans la société paysanne*, Paris 1980, s. 7–11, 205.

¹³³ Por. R. Gay-Crosier, *Les envers d'un échec...*, s. 47.

z noclegu w oberży, prowadzonej przez swoją siostrę i matkę. Maria, szczęśliwa małżonka, nie pochwala zamiaru Jana powrotu do domu *incognito*. Wolałaby rozwiązanie prostsze, by Jan powiedział matce, kim jest. Podpowiada mu zdanie, jakie powinien wypowiedzieć przy powitaniu z matką: „... oto moja żona. Żyłem z nią nad morzem w kraju pełnym słońca. Kochaliśmy ten kraj, ale nie byłem całkiem szczęśliwy i dzisiaj jesteście potrzebne mi obie”¹³⁴. Plan Jana wyklucza taką możliwość. Nie akceptuje propozycji Marii. Jego wizja powrotu jest inna, tak jak inaczej postrzega to, co łączy ludzi. Odpowiada Marii:

Nie bądź niesprawiedliwa, Mario. One mi nie są potrzebne, zrozumiałem tylko, że ja im jestem potrzebny i że człowiek nigdy nie jest oderwany od innych (N, I, 3).

Kiedy Maria, czując coraz większą obcość i powodowane przez nią przygnębienie, wyrzuca mu, że nie znalazła w Europie żadnej szczęśliwej twarzy ani nie słyszała śmiechu od chwili przyjazdu, co każe jej przypuszczać, że i oni także nie znajdują tu szczęścia, Jan odpowiada: „Nie przyjechaliśmy tu po szczęście. Szczęście już mamy” (N, I, 3).

Po pięciu latach małżeństwa Maria i Jan po raz pierwszy spędzą oddzielnie noc. Maria, coraz bardziej podejrzliwa, broni się przed tym. Instukcyjnie boi się nie tylko pustego łóżka, ale i tego, by jej „w ogóle nie opuścić”. Przypomina Janowi, jacy byli szczęśliwi. W odpowiedzi Jan zapewnia ją o swojej miłości, nazywa jej obawy dziecinadą. Jednak on także zaczyna odczuwać wątpliwości, czy postępuje słusznie. Ujawnia je samotny monolog w pokoju hotelowym po spotkaniu z Martą, która potraktowała go w recepcji obcesowo:

Ale ta dziewczyna powoduje [jego siostra Marta, przyp. K.M.], że mam ochotę odejść, odnaleźć Marię i znowu być szczęśliwym. To wszystko jest idiotyczne. Co ja tu robię? [...] Ale jak tu zimno! Niczego nie poznaję, wszystko w tym pokoju zostało zmienione. [...] Niebo się zaciąga. I oto powraca stara trwoga, tu, w głębi ciała, niczym złośliwa rana, którą drażni każdy ruch. Znam jej nazwę. Jest to strach przed odwieczną samotnością, obawa, że odpowiedzi nie ma (II, 2).

Dla Marii prawo do szczęścia jest czymś najważniejszym. Rozważa nad naturą miłości mężczyzn: „To dlatego miłość mężczyzn jest czymś rozpaczliwym. Oni zawsze w końcu porzucają to, co najbardziej kochają” (N, I, 4). Determinacja Jana czyni Marię bezbronną: „Ruszasz ku swoim celom, a mnie skazujesz na oczekiwanie” (N, I, 4).

Historia powrotu syna marnotrawnego kończy się i tym razem tragicznie. Jan zostanie otruty. Uporczywą obroną swojego wyboru potwierdził nie tylko istnienie innych obowiązków w życiu mężczyzny niż szczęście

¹³⁴ A. Camus, *Nieporozumienie...*, s. 91.

mażeńskie, ale także odmienność postawy męskiej od kobiecej w rozstrzyganiu wspólnych problemów. Jest typowym przykładem męskiej nieporadności w nawiązywaniu kontaktów, okazywaniu własnych emocji. Jakby bał się oceny, poniżenia czy odrzucenia z powodu ekspresji¹³⁵. Doceniając harmonię małżeńską i jej rolę w swoim dorosłym życiu, zwłaszcza ochronę przed samotnością, której się bardzo obawiał, dążył do wywiązania się z obowiązków wobec matki. Jego upór w opowiadaniu się za własną koncepcją powrotu do rodzinnego domu sprawił, że utracił życie, rujnując równocześnie szczęście Marii – kolejnej kochającej małżonki w twórczości Camusa – kobiety o skłonnościach macierzyńskich. Tragedia Jana ukazuje w pełni istnienie samotności jako sytuację podstawową człowieka. Polowanie na małe czy duże szczęście, czyniąc życie człowieka znośnym, niczego tu nie zmienia¹³⁶. Wina Jana tkwi w udawaniu, ukrywaniu prawdziwej tożsamości, komplikowaniu komunikacji. Jego poszukiwanie pełnego szczęścia, do czego potrzebna mu była pewność poprawy warunków materialnych matki, okazało się zgubne. W tych staraniach widoczna jest także próżność ludzka. Jego siostra, w pewnym sensie duchowa siostra Kaliguli, usiłuje sama sobie zagwarantować pomyślność, skoro los był dla niej mniej szczodry niż dla brata. Sukces Jana, pieniądze, splendor w kraju słońca, symbolizują szczęście w pojęciu mieszczańskim¹³⁷. Jednak w koncepcji Camusa jest ono bardziej wysublimowane. Jan chciałby szczęścia absolutnego. Prosty i naiwny, nie jest świadom egoizmu w swoim postępowaniu. Powoduje klęskę absolutną każdej z osób dramatu: klęskę Marii na planie naturalnym i instynktowym, swoją, matki i Marty. Dramat ten pokazuje sytuację kobiety i mężczyzny, kiedy to on odchodzi, wyrusza na podbój świata, a jej pozostaje czekać na jego powrót i wynik wyprawy. Ilustruje w ten sposób odwieczną opozycję roli męskiej i żeńskiej w społeczeństwie. Fatalizm tej tragedii, gdzie bogów tragedii ateńskich zastępuje absurd, tkwi także w milczącej negacji tkwiącej w naturze Marty, braku działania, niemożności porozumienia z matką, niemożności zdobycia szczęścia¹³⁸.

Obie postaci, Anne Vercorsa i Jana, mimo że dzieli je nie tylko odległość w czasie i przestrzeni, ale także odmienność zainteresowań autorów, którzy je stworzyli, zdają się wskazywać, że szczęście małżeńskie nie stanowi wartości „docelowej” w życiu mężczyzny. W urzeczywistnia-

¹³⁵ Por. M. Dorais, *Pour une approche masculiniste*, in: *Des hommes et du masculin*, ouvrage coordonné par Daniel Welzer-Lang, Jean-Paul Filiod, Lyon 1992, s. 194–203.

¹³⁶ Por. R. Gay-Crosier, *Les envers...*, s. 102–103.

¹³⁷ Por. *ibid.*, s. 112.

¹³⁸ Por. *ibid.*, s. 130–131.

niu swoich pragnień obaj nie wzięli pod uwagę destrukcyjnych następstw ich działania dla małżeńskiego szczęścia, harmonii pożycia, co obie partnerki trafnie przeczuły. Z trudem akceptowały męski upór, nie mogąc stanąć na drodze do osiągnięcia kolejnych celów. Obie stały się ofiarami konsekwencji męskich decyzji.

Zdominowany

(Zwiastowanie Claudela, Elektra Giraudoux, Szczęśliwe dni Becketta, Krzesła Ionesco, Małżonkowie Bredburry Billetdoux)

O ile małżeństwo Anne Vercorsa i Elżbiety w dramacie *Zwiastowanie* opierało się na zasadzie partnerstwa, model ten nie występuje już w następnym pokoleniu. Jakub, wychowany w gospodarstwie Anne Vercorsa, i na jego podobieństwo, zakochany w Wiolenie, miał szansę na pomyślne życie, gdyż ojciec związek akceptował, a jako że starsza córka powinna była pierwsza wyjść za mąż, wszystko ułożyłoby się jak najlepiej. Na przeszkodzie szczęściu Jakuba stanął Piotr z Craon, budowniczy katedr, któremu Wiolena, oczarowana jego osobą, wyraziła wdzięczność niewinnym pocałunkiem. Śmiertelna choroba Piotra z Craon skomplikowała życie Jakuba, gdyż Wiolena zarażona trądem musiała opuścić dom rodzinny, by spędzić życie w odosobnieniu. Jakub został ożeniony, bo właściwie to nie była jego inicjatywa, z młodszą siostrą Wioleny, Marą. Jego dobroć i prawość, które wcześniej sprawiły, że Anne Vercors darzył go ogromnym zaufaniem, teraz napotkały swoje przeciwieństwo w postawie Mary, głęboko urażonej decyzją rodziców przyznającą jej mniejszy majątek niż starszej siostrze. Jej determinacja w dochodzeniu swoich praw zaskoczyła i przeraziła nie tylko matkę. Prostolinijny, dobroduszny i gospodarny Jakub skazany został na życie z kobietą pałającą nienawiścią i żądzą odwetu za krzywdy wyrządzone jej przez rodziców wyróżniających starszą siostrę. Mara, szukająca okazji do zemsty na każdym kroku, zwraca się do Jakuba pogardliwie:

Jestem sługą, skoro tak trzeba, Człowieku z Braine! Synu ziemi pańszczyźnianej! Nie jestem twoją siostrą, nie nasza płynie w tobie krew! (Z, II, 2).

Jakub stara się przyjmować to spokojnie. Mówi: „Gniewasz się, bo nie możesz mi zrobić przykrości” (Z, II, 2). Mara usiłuje go pognać, podkreślając, że jako gospodarz Monsavierge niczego nie dokona:

Myśli jak chłop, że tu wszystko do niego należy, a pokażemy, że jest inaczej. Jest jak chłop, który stojąc na swym płaskim polu, uważa się za coś najwyższego! (Z, II, 2).

Do Jakuba nie dociera nic, co nie jest proste i powiedziane bezpośrednio. Zdradza to jego ogromne zakłopotanie, kiedy Wiolena, w sposób niejasny, zawołany, pragnie mu zdradzić swój sekret. Jakub traci wówczas zupełnie charakterystyczną dla niego pewność siebie:

...nie jestem klerykiem, ni mnichem, ni błogosławionym
Nie jestem furtianem ani bratem serwitorem w Monsavierge.
Mam swoją misję i wypełnię ją.
[...] Tak jest zapisane. I tak jest dobrze.
[...] Nie trzeba żądać, bym zrozumiał to, co nade mną [...]
Niebo dla istot niebieskich, a ziemia – dla ziemskich.
Bowiem zboże samo nie rośnie i naszemu też potrzeba dobrego rolnika.
A ja, nie chwalcę się, nim jestem, i nikt nie będzie mnie uczył (Z, II, 3).

Pewny swoich kompetencji dotyczących uprawy ziemi, zaczyna się niepokoić, nie mogąc sprowadzić rozmowy z narzeczoną do poziomu prostej komunikacji:

Wioleno, cóż to za dziwne słowa, tak czule i tak gorzkie?
Jakimiż to podstępny i zgubny ścieżkami mnie prowadzisz?
Wystawiasz mnie na próbę i kpisz sobie ze mnie, człeka prostego i nieokrzesanego.
Ach! Wioleno, jak pięknie wyglądasz! a jednak lękam się, widząc cię w tym stroju, który mnie przeraża!
Nie jest to ozdobny strój kobiecy, lecz szata Ofiarnika przy ołtarzu (Z, II, 3).

Strój Wioleny, wyszukane, tajemnicze słowa, niepokoją go i trwożą. Zabrania jej, bojąc się, że owładnięta jest przez jakieś nieznane mu siły, patrzeć na niego. Mówi o jej twarzy: „nie jest z tego świata!”, by za chwilę podsumować: „to już nie moja kochana Wiolena” (II, 3). Mimo braku zrozumienia czuje, że sytuacja, w której się znalazł, przerasta go. Oto on, prosty gospodarz, znalazł się w okolicznościach niezwykłych, kojarzących mu się z uroczystym momentem uczestnictwa w *sacrum* podczas mszy. Pragnie uwolnić się, prosząc Wiolenę:

Miej litość nade mną, bo jestem człowiekiem bez skrzydeł i radowałem się z towarzystwa, które mi zesłał Bóg, i że będę słyszał, jak oddycha, z głową opartą na moim ramieniu! (Z, II, 3).

Swoją prostolinijność potwierdzi Jakub nie wierząc, że widzi oznaki trądu na skórze Wioleny, która powie mu: „trudno cię przekonać. Musisz najpierw zobaczyć, by uwierzyć” (Z, II, 3). Przerażony Jakub wpada w rozpacz, bo czuje, że dotknęło go coś, co jest największą karą. Cały gniew kieruje przeciwko Wiolenie. Rozgoryczony i zawiedziony, potępia ją, nazywając Wiolenę nikczemną, córką szatana. Apogeum wzburzenia znajduje wyraz w okrzyku: „Precz! Odejdź ode mnie!” (II, 3). Piotra z Craon nazywa „zapowietrzonym wieprzem, trędowatą zgnilizną”. Jakub, nawet po siedmiu latach, nie tai gniewu na myśl o Piotrze z Craon: „Ten łotr, ten

trędowaty! Ten złodziej! Ten murarz, który siedem lat temu przybył tu, by otworzyć zbocze góry Monsaviège!” (Z, IV, 2). Porównując siebie z Piotrem z Craon uzdrowionym, którego Anne Vercors spotkał w Jerozolimie, wykrzykuje rozżalony: „On jest uzdrowiony, a ja potępiony” (Z, IV, 2). Żal i rozpacz dyktują mu okrutne słowa, którymi zwraca się do Wioleny: „O potępiona! Czy płomienie piekielne tak cię pociągają, że pożałowałaś ich za życia?” (Z, II, 3).

Odzyskuje zdrowy rozsądek, reagując błyskawicznie na deklarację Wioleny, która postanawia odejść z domu rodzinnego, by udać się do miejsca schronienia dla trędowatych w Géyn. Natychmiast przejmuje inicjatywę:

Trzeba uniknąć skandalu.

Przebierz się i wdziej podróżną suknię, a ja ci wskażę, co czynić należy (Z, II, 3).

Wymyśla sprytny wybieg, że jego umierająca matka pragnie widzieć synową przed śmiercią, a pora żniw nie sprzyja ceremonii ślubnej, co uzasadnia przesunięcie przez nich terminu zaślubin na jesień.

O wrażliwości Jakuba mówi jego reakcja na powrót Mary z ich córeczką Aubaine, której Wiolena przywróciła życie. Jakub nie może spać. Zwierza się Marze, że trudno mu pojąć to, co się wydarzyło:

Rozmyślałam. Staram się zrozumieć. [...]

Aubenę. To chore dziecko, które miało umrzeć. I pewnego

dnia wracam do domu i mówią mi, że uciekłaś z nią jak szalona.

Był to czas Bożego Narodzenia. I oto w dzień Niewiniątek powracasz z dzieckiem. Uzdrawionym! Uzdrawionym. Było uzdrowione. [...] Czasami to Święta Panienka, jeśli ci wierzyć, a czasami jakaś pobożna dusza uczyniła cud. [...] Co do twarzy, to jestem pewien, że nie wygląda tak samo. Jest ta sama oczywiście i nie ta sama. Oczy są na przykład inne (Z, IV, 1).

Mara nie może nie dostrzec bierności Jakuba. Wyobraża sobie komentarz ojca wracającego z Ziemi Świętej:

Co za szczęście widzieć, że to w końcu ona złapała pana Jakuba!

I że co noc zasypia u jego boku jak nagi miecz (Z, IV, 1).

Powrót Anne Vercorsa uświadomił Jakubowi jego sytuację życiową, a przede wszystkim miłość do Wioleny, która nie wygasła:

A ja ze strzałą zatrutą w boku,

Będę musiał żyć i trwać (Z, IV, 2).

Nawet posłannictwo Wioleny sprawiło mu przykrość, pogłębiając niezadowolenie z tego, co przyniosło mu życie: „Ocaliła świat, a ja jestem zgubiony” (Z, IV, 2). Zawiedziony po raz kolejny, rozgoryczony, nie potrafi pogodzić się ze swoim losem. Jediną pocieszycielką okazała się upra-

wiana przez niego ziemia: „Ziemia – ona przynajmniej mnie nie zdradziła i ja jej nie zdradziłem. [...] Słowa danego dotrzymałem” (Z, IV, 2).

Jakub jest świadom ważnych wydarzeń rozgrywających się tam, gdzie nie był obecny. Wie, że to Mara pchnęła do dołu z piachem niedołączną Wiolenę. Nie potrafi jednak zareagować. Jest kierowany przez żonę wykorzystującą go w swoich porachunkach ze światem, bierny. We wszystkich dziedzinach poza własną pracą jest bezwolną marionetką. Właściwie nic mu nie umyka, widzi i wie wszystko. Brak reakcji z jego strony potwierdza przyjętą postawę wyuczonej bezradności. Inercja jest wynikiem zawodu miłośnego, o czym świadczą słowa wypowiedziane do umierającej Wioleny: „Szczęście jest dla mnie skończone” (Z, IV, 2).

Jakub jest uosobieniem bierności emocjonalnej. Zawiedziony, skrzywdzony, staje się ofiarą zdarzeń od niego niezależnych, w których udział bierze jego rywal. Mając z powodu swojego statusu społecznego bardzo ograniczone pole działania, postawiony przed faktem dokonany, wybiera drogę poprawności małżeńskiej. Łączy się w związku z kobietą, której nie kocha. Jest tak dalece obojętny, że nie wypowiada się nawet na temat jej nikczemnych czynów. Jego kontakt z dzieckiem także dowodzi dziwnej obojętności, gdyż przyjmuje fakt przywrócenia życia córeczce bez emocji, zwracając jedynie uwagę na zmianę koloru jej oczu. Nie wiadomo, bo przecież niejednokrotnie objawiał lotność umysłu, czy ów brak żywej reakcji to apatia, czy też rodzaj postawy obronnej przed światem uosabianym przez nieżyczliwą małżonkę, może przyczyn należałoby szukać w związku, który wynikał z konieczności, a nie uczuć. Jego zachowanie, ograniczenie aktywności do samej tylko pracy, nie budzi sprzeciwu żony, jakby rozumiała ona powody tego stanu. Taka obojętność byłaby niemożliwa do zniesienia w normalnym związku małżeńskim. Brzemie tajemnic, chęć zachowania akceptowanego wizerunku sprawiły, że postawa męzowskiej bierności została bez sprzeciwu przyjęta przez żonę, świadomą zła, które sama wyrządziła.

Podobnie Ogródnik z dramatu Jeana Giraudoux *Elektra* (*Electre* – 1937) zostaje bezwzględnie podporządkowany decyzji regenta Egistosa. Na jego rozkaz zmuszony jest poślubić Elektrę. Egistos motywuje swój zamiar niepokojem o los państwa:

Nie ukrywam, że Elektra mnie niepokoi. Czuję, że od chwili, kiedy się ona objawi [...] przykości i nieszczęścia spadać będą obficie na rodzinę Atrydów. I na wszystkich, gdyż każdego obywatela dotyka nieszczęście spadające na królewską rodzinę. I dlatego oddaję ją rodzinie niewidzialnej dla bogów, bezkształtnej i w której ani jej oczy, ani jej czyny nie zabłysną jak fosfor, gdzie każde zniszczenie będzie zniszczeniem lokalnym, mieszczańskim – do rodziny Teokatoklesów. [...] Jest mi to bardzo przykre ze względu na szacunek, jakim obdarzam rodzinę Teokatoklesów, ale odwracam w ten sposób niebezpieczeństwo od dynastii, od państwa, od miasta... (E, 372–373).

Osoba Ogrodnika, dzięki swej łagodności, może uśmierzyć nienawiść Elektry i uniemożliwić jej przekazanie znaku bogom. Przed tym związkiem próbuje go uchronić Prezes Sądu Najwyższego, jego daleki krewny. Namawia: „uciekaj do buraków i rzodkiewki, nieżeń się z Elektrą” (E, 355). Czyni to także Agata, przestrzegając go, że naraża nie tylko siebie, ale i rodzinę. Ogrodnik jednak jest wcieleniem bierności: „Nigdy w życiu nie pomyślałbym o tym, żeby się żenić z Elektrą. Ale ponieważ Egistos rozkazał, nie mam się czego obawiać” (E, 356). Nie przyjmuje wyjaśnień Prezesa, nawet jego uwagi ma temat zawziętości Elektry, wykluczającej szczęście: „Ja myślę trochę jak Elektra. Nie bardzo lubię złych ludzi. Kocham prawdę” (E, 359).

Prezes przepowiada bieg jego życia u boku Elektry, zarzucając mu zaślepienie:

Nie minie dziesięć dni od twego małżeństwa z Elektrą, kiedy się okaże – wymyślam na chybił trafił – że nasza ciotka jako panna młoda udusiła swego noworodka, mąż się o tym dowie i żeby uspokoić szal, jaki go ogarnie, trzeba będzie odsłonić wszystkie przestępstwa przeciw moralności, których dopuścił się jego dziadek [...] Ty jeden tylko nie widzisz tego, co wymyślił Egistos. Chce po prostu przenieść na rodzinę Teokatoklesów wszystko, co mogłoby kiedykolwiek rzucić niewyraźne światło na rodzinę Atrydów (E, 359–360).

Naiwnego Ogrodnika nie przekonuje także wizja „sprawiedliwości integralnej”, której dochodzić będzie Elektra. On widzi jedynie pozytywne strony tego przedsięwzięcia. Jest przekonany, że kwiaty dobrze wpłyną na Elektrę. Uważa ją za najłagodniejszą z kobiet. Kiedy Żebrek przepowiada, że ślub Elektry z Ogrodnikiem oznacza jej śmierć, Ogrodnik deklaruje, że ani na chwilę nie spuści jej z oka: „Ja będę spał w szopie, Elektro, i będę stamtąd pilnował, aby nic nie spłoszyło twojego snu” (E, 382).

Ogrodnik nie budzi szacunku nawet Orestesa:

Jesteś specjalistą od rodzajów i gatunków. Odnajdź gatunek, do którego należę, w głębi moich oczu. Tak. Spójrz na mnie dobrze swoimi nierasowymi oczami. Tym spojrzeniem maluczkich, które jest mieszaniną przywiązania, kapraniny i strachu, tą żrenicą spraną i bezpłodną ubogich ludzi, która nie okrywa się wilgocią ani od słońca, ani od nieszczęścia, zbadaj uważnie i rozważ, czy mogę ci ustąpić... (E, 385–386).

A jednak niektóre wypowiedzi Ogrodnika zdradzają jego zdrowy rozsądek:

Akurat jest taka pora, ściśle taka pora, w naszym mieście, kiedy trzeba przesadzać nieszczęścia. Przecież Atrydów nie przeszczepli się na naszą ubogą rodzinę (E, 382).

Ambicja i duma zawodowa wyraźnie widoczne są w proteście przeciwko krzywdzącej opinii królowej na temat jego ogrodu:

Królowo, możesz mi nie dać Elektry za żonę, ale to jest niełojalnie mówić źle o ogrodzie, którego się nie zna. [...] Królowa mnie prowokuje. [...] Mój ogród to mój skarb, mój posag, mój honor (E, 380).

Bardzo interesującą autoprezentację stanowi wypowiedź Ogrodnika wypełniająca antrakt, lament będący w tekście trzystronicowym monologiem. Dominuje w nim rozczerowanie, smutek odrzucenia. Są w nim, obok elementów emocjonalnych o bardzo silnym zabarwieniu, także przejawy realizmu i pewien optymizm: „Oczywiście, życie mam złamane, ale to bardzo dobra rzecz – życie” (E, 407). Z monologu wynika pełne zrozumienie dla postawy Elektry, która, jego zdaniem, poszukuje matki:

Chciała za mnie wyjść za mąż, ponieważ czuła, że jestem jedynym mężczyzną, jedynym, który może być dla niej czymś w rodzaju matki (E, 406).

Przedstawiając filozofię życiową, określa swoją pozycję: „To nie wypada prostemu ogrodnikowi prosić Pana Boga o burzę, nawet o burzę czułości” (E, 407). Mówi o sobie: „Jeśli o mnie chodzi, to mnie zawsze najbardziej przekonuje milczenie...” (E, 407).

Jest to wyjątkowa postać sceniczna, gdyż najważniejsza jej kwestia wypowiedziana jest w antrakcie. To sytuacja odwrotna do koncepcji „teatru w teatrze”, gdyż Ogrodnik pojawia się „poza teatrem”, przed kurtyną, po zamknięciu świata dramatu. Wychodząc ze świata fikcji, przenika w świat rzeczywisty, jakim jest kontakt z publicznością po opadnięciu kurtyny. To postać o ważnej symbolice, o zdecydowanie innym statusie niż pozostałe. Niby epizodyczna, a staje się nie tylko *porte-parole* autora, ale wręcz jego wyznaniem, metaforą konfesyjną, powiernikiem, kimś bardzo bliskim. Jego sytuacja podczas nocy poślubnej to samotność i smutek człowieka zepchniętego na margines, skazanego na opuszczenie gry. Jednak jego pozycja odrzuconego pozwala mu pozostawać na scenie w roli obserwatora, zwłaszcza że jego obserwacje i sądy charakteryzuje bezinteresowność, a nawet życzliwość. Jego niewinność, naiwna młodość, brzmią w lamencie, zawierając wszystko to co tkliwe, skłaniające do płaczu, za bardzo sentymentalne w teatrze. Lament Ogrodnika to pieśń zranionego marzyciela o miłości swojego życia, wołanie o prawo do szczęścia. Słowa: „radość i miłość” pojawiają się tu jako motyw przewodni. Nadzieja, odwaga i ufność to cechy Ogrodnika. Jest zapalonym obrońcą prawości, dobra i prawdy. Byłby w stanie ofiarować Elektrze u swojego boku zakątek spokojny i pewny, gdzie twarz jej mogłaby pozbyć się wyrazu zaciętości i przybrać choćby cień uśmiechu. Swoją postawą zdaje się zaświadczać o niewinności człowieka. Odrzuca poczucie winy, jakie narzucają okoliczności historyczne czy zbiorowa świadomość. Jest poszukiwaczem raj, ale nie tego biblijnego ani nie raj, jakim jest błogość dobrego życia. Jego

raj jest jak ogród, w którym każdy człowiek może zostać ogrodnikiem. Taka jest definicja ziemskiego raju Giraudoux. W świecie nawiedzanym przez zło, niespokojnym, Ogródnik Giraudoux zachował spojrzenie pogodne, uśmiech i czułą, choć pozbawioną złudzeń, wyrozumiałość¹³⁹. Postać ta nabiera głębszego znaczenia, gdy przywołane zostaną poglądy jej twórcy na temat fatalizmu. Giraudoux uważał, że dla Francuza fatalizm odnosi się jedynie do rodziny, gdyż, z natury miłośnik domowego ogniska, uznaje za prawdziwą tragedię jedynie konflikty na łonie rodziny¹⁴⁰.

W zupełnie innej sytuacji życiowej znajduje się Willie, „mężczyzna około sześćdziesiątki”, jak go określa Samuel Beckett w dramacie *Szczęśliwe dni* (*Oh les beaux jours* – 1963). Jego życie małżeńskie trwa już wiele lat. Znajduje się obecnie w sytuacji przedstawionej tu metaforycznie przez autora. Wspina się na kopiec, w którego wnętrzu przebywa „zakopana po pas” jego żona Winnie, „kobieta około pięćdziesiątki”¹⁴¹. Kopiec mieści się na pustej równinie, symbolizującej izolację bohaterów od świata, a tym samym skazanie ich na wyłącznie własną obecność. To Winnie, unieruchomiona w kopcu, cały czas mówi, wykonując te same gesty. Willie jest przez nią przywoływany, aby wysłuchał jej wypowiedzi. Wielokrotne „hop, hop” ma go zbudzić. Zniecierpliwiona brakiem reakcji męża kłuje go czubkiem parasolki, z takim uporem, że na jego głowie pojawia się strużka krwi¹⁴². Wielokrotnie napomina go: „Tylko nie zaśnij tam znowu, kochany, bardzo cię proszę, możesz mi być potrzebny. [...] Nie – nie, nie ma pośpiechu, byleś tylko znów mi tam nie przysnął” (Sd, 205).

Ich porozumiewanie się jest takie samo przez całą sztukę. Nieustający monolog Winnie zawiera czasem polecenia wydawane Willie’mu: „Włóż kalesony, kochanie, spieczesz się” (Sd, 206). Aktywność życiowa Willie’go ograniczona jest do dwóch czynności: czytania poślódkiej gazety i wdrapywania się na kopiec. Odczytuje głośno następujące informacje:

Jego Eminencja Przewielebny Ojciec w Chrystusie doktor Carolus Hunter zmarł kąpiąc się w wannie, [...] Szansa dla rzutkiego młodzieńca [...] Potrzebny pojętny chłopiec (Sd, 207, 208, 209).

Te dwie ostatnie wiadomości pojawiają się jeszcze w tekście dwukrotnie. Mają one stanowić komentarz do wywodów Winnie, zwłaszcza szcze-

¹³⁹ Por. M. Lioure, *Le Jardinier de Giraudoux*, in: „*Sur une note juste*”... *Quarante-sept hommages à Jacques BODY*, réunis par P. Citti, M. Détrie, G. Teissier, Tours 1990, s. 97–103.

¹⁴⁰ Por. J. Giraudoux, *Littérature*, Paris 1994, s. 249–250.

¹⁴¹ S. Beckett, *Szczęśliwe dni*, w: tenże, *Dramaty*, Wrocław 1995, s. 198. Dalej oznaczony Sd.

¹⁴² Por. *ibid.*, s. 205.

głowych – opowiadania o swoim pierwszym balu i pierwszym pocałunku. Nieustanna troska Winnie i zabieganie o zainteresowanie ze strony Willie'go mówią o jego obojętności:

O tak, gdybym potrafiła tylko być sama, to znaczy gadać sobie, nie zważając, czy słucha mnie kto, czy nie. *(Pauza)* Nie żebym sobie myślała, że ty mnie znowu tak słuchasz, Willie, skąd, broń Boże! *(Pauza)* Na pewno całymi dniami w ogóle mnie nie słuchasz. *(Pauza)* Ale bywają też dni, kiedy mi odpowiadasz (Sd, 211–212).

W ich dramatycznej sytuacji, śmierć Willie'ego zmusiłaby Winnie do milczenia. Jego reakcje są tak skąpe, że każde potwierdzenie obecności żona przyjmuje z ogromnym zadowoleniem, które określa, euforycznie, szczęściem. Przykładem może być ustalenie prawidłowej wersji językowej wypowiedzi: „Mówiąc o włosach na głowie, powiedziałabyś: «Wyszczotkuję się?» Czy raczej: «Wyszczotkuję je?»” (Sd, 213). Odpowiedź Willie'ego sprawia jej radość: „Och, odpowiadasz mi dzisiaj! Zapowiada się szczęśliwy dzień! [...] Znowu szczęśliwy dzień” (Sd, 213). Nie jest to jednak stała reakcja Winnie na zachowanie Willie'ego. Potrafi być surowa, zwłaszcza, kiedy go karci. Kiedy, jak opisują to didaskalia, „*Willie za kopcem pada plackiem*”, reakcja Winnie jest zdecydowana i natychmiastowa:

Willie! Natychmiast z powrotem do dziury! Dość już się opalałeś! *(Pauza)* Słyszysz, co mówię? Przystań się pławić w tym piekielnym słońcu, wracaj zaraz do dziury! *(Pauza.)* No, jazda Willie! *(Willie, którego nie widać, zaczyna czołgać się w lewo, w stronę dziury)* No, bardzo ładnie! *(Śledzi jego ruch)* Tyłem głuptasie, nie głową! Jak się później obrócisz? *(Pauza)* O...teraz obrót...i cofaj się teraz. *(Pauza)* Wiem, wiem, czołgać się do tyłu to niełatwe, ale to się w końcu opląca [...] Tyłem, nie głową, mówiłam już raz! [...] Bardziej w prawo, bardziej w prawo. [...] W p r a w o, mówię! Tyłek opuść, Boże Świąty! [...] No, i teraz. [...] No (Sd, 214–215).

To „no” wyraża pochwałę dobrze wykonanej czynności, potwierdzając po raz kolejny dominację Winnie, która zdaje się lepiej radzić sobie na tym trudnym etapie wspólnego życia. Jej pozycja, mimo unieruchomienia, daje jej szansę, dzięki nielicznym dostępnym przedmiotom, na zajmowanie się różnymi czynnościami, czego Willie jest pozbawiony. Kiedy Winnie kilkakrotnie, ścisząc głos, upewnia się, czy Willie ją słyszy, on potakuje za każdym razem coraz bardziej zniecierpliwiony. Budzi to skrucę Winnie:

...chodzi mi tylko o to, byś mnie słyszał w teorii, w praktyce wcale nie musisz, potrzeba mi tylko tyle, bym czuła, że jesteś w pobliżu (Sd, 216).

Coraz trudniejsze wypełnianie pustych dni mówieniem prowadzi często do refleksji na temat końca życia:

Odchodzisz już, Willie, nie? *(Pauza. Głośniej)* Willie, odejdiesz już wkrótce, co? [...] O zdjąłeś kapelusz! Jak najśluszniej. [...] Jak wspierasz tak sobie brodę na rękach i pa-

trzyś tyimi starymi, niebieskimi oczami jak spodki w półmroku, wyglądasz na całkiem zadowolonego z życia, muszę powiedzieć (Sd, 217).

Zmuszony do pasywności, Willie dysponuje niewieloma sposobami wyrażania swojej woli. Uległy i nieudolny, coraz mniej sprawny fizycznie, nie ma innej możliwości obrony przed agresją żony jak tylko niewykonanie jej próśb – poleceń. Kiedy prosi, by potwierdził, że ją widzi, nie reaguje¹⁴³. Skazany jest na jej wyznania, autorytatywne stwierdzenia na każdy temat, zwłaszcza jego osoby: „Och wiem doskonale, co tam sobie myślisz: «nie dość, że muszę jej słuchać, to jeszcze patrzeć na nią»” (Sd, 217–218). Nie wymaga więcej od Willie’ego jak tylko to, by dał znak życia: „Rusz palcem, kochany, bądź tak dobry, jeżeli masz tam jeszcze jakieś czucie” (Sd, 225). W euforię wprawia ją reakcja Willie’ego, który, usłyszawszy z pozytywki fragment arii *Usta milczq...*, z operetki *Wesoła wdówka*, intonuje ją. Bronią przed agresją i władczą postawą Winnie jest nie tylko lakoniczność odpowiedzi, ale często ich złośliwość. Kiedy Winnie zawiadamia go o pojawieniu się mrówki trzymającej w łapkach białą kulkę, Willie uświadamia jej, że to są „Jajka. [...] Porubstwo”¹⁴⁴. Po stwierdzeniu tego faktu razem się śmieją. Śmiech, co podkreśla Winnie, rzadko im towarzyszy: „Willie nawet nie wiesz, jak się cieszę, że znowu się śmiejesz! Byłam pewna, że nigdy już nie będziesz” (Sd, 219).

Brak odpowiedzi, zwłaszcza na pytanie Winnie, czy była kiedyś dla niego pociągająca, jest tak trudny do zniesienia, że skłania Winnie do skomentowania sposobu życia Willie’go – wystarczy, żeby był w pobliżu, może leżeć i odpoczywać i to już jest dla niej „najprawdziwszym rajem”¹⁴⁵. Bardzo ważnym przedmiotem, wśród licznych drobiazgów znajdujących się w torbie, jest rewolwer. Jego istnienie uspokaja obojga, pozwalając, teoretycznie, w każdej chwili przerwać tę koszmarną egzystencję, coraz trudniejszą do zniesienia: „Nie mam już nic do zrobienia. [...] Ani do powiedzenia.[...] A muszę mówić dalej” (Sd, 245). Należał on przedtem do Willie’ego, który bardzo nalegał, by Winnie mu go zabrała¹⁴⁶. Willie skazany jest na ambiwalentne uczucia Winnie. Z jednej strony nakazuje mu, by czołgał się w stronę swojego początkowego miejsca, by ona mogła się nim nacieszyć¹⁴⁷. Z drugiej, krytykuje go wielokrotnie, w sposób kategoryczny i miażdżący zarazem: „Nie masz zdania na

¹⁴³ Por. *ibid.*, s. 217.

¹⁴⁴ *Ibid.*, s. 218.

¹⁴⁵ *Ibid.*, s. 220.

¹⁴⁶ *Ibid.*, s. 221.

¹⁴⁷ *Ibid.*, s. 232.

ten temat? [...] No cóż, to nic nadzwyczajnego, ostatecznie nigdy nie miałeś zdania na żaden temat" (Sd, 238). Potwierdza tę sytuację także końcowa scena, w której pojawia się Willie „ubrany z zabójczym szykiem – w cylindrze, fraku, spodniach w prążki itd., z białymi rękawiczkami w ręce – gramoli się na czworakach" (Sd, 246). Reakcja Winnie jest wyrazem podziwu, a jednocześnie widać w niej intencję upokorzenia go: „Proszę! Cóż za miła niespodzianka! [...] Przypomina mi to dzień, gdyś przyszedł skomleć o moją rękę" (Sd, 247). Nagle, zupełnie bez jakichś szczególnych zasług, słyszy pod swoim adresem komplement, wydaje się najwyższej wagi: „Ty j e s t e ś jeszcze sobą, w pewnym sensie" (Sd, 247). Nie jest to nagła zmiana sądów o mężu, bo jego milczenie sprowokuje kolejną okrutną wypowiedź Winnie:

Och, wiem, nigdyś wiele nie mówił: „Winnie, ubóstwiam cię, bądź moją" i od tego dnia już nic, tylko te ogłoszenia z gazety. [...] Zawsze potrzebowałeś czyjeś pomocnej ręki (Sd, 248).

Ich pożycie nie zbliżyło ich na tyle, by nie byli zaskakiwani swoimi reakcjami. Na końcu Willie przeżyje chwile triumfu, kiedy, wdrapawszy się na kopiec, zobaczy przerażenie Winnie spowodowane jego bliskością. Nie wie bowiem, podobnie jak widzowie, czy Willie wdrapuje się na kopiec, by po raz ostatni ją pocałować, czy aby zabić ją lub siebie.

Przedmioty, które Winnie z pietyzmem wyjmuje z torby, by potem starannie je do niej powkładać, są tak samo śmieszne i żałosne jak jej wspomnienia¹⁴⁸. Podobnie jak wszystkie postaci Becketta, Willie i jego żona są u schyłku życia. I jak one cierpią z powodu swojego wieku. Nie tylko zniedołężnienie ogranicza ich ruchy, ale i starcze upośledzenie wzroku. Nie upadają, bo właściwie autor nie daje im możliwości poruszania się w pozycji stojącej. Symbolika sytuacji, w jakiej się znajdują, może oznaczać również pogrzebanie za życia. Usiłowanie Willie'go, by dotrzeć na szczyt kopca, jest także wyrazistą metaforą. Ona zakopana żywcem, on zdolny jedynie do utrzymywania się w pozycji leżącej. Nie wiadomo, od kiedy znajdują się w takiej sytuacji. Willie sprawia wrażenie, jakby wdrapywał się na kopiec od samego początku, zawsze. Winnie boi się nieobecności Willie'ego, boi się, by nie usnął, nie zapadł w stan uśpienia, nie umarł. W akcie I nieustannie upewnia się, czy Willie słyszy ją, w akcie II, w którym on nie wypowiada ani jednego słowa, zastanawia się, czy nie odszedł. Willie jest zmęczony jej gadaniem, spełnia jednak prośbę żony i pojawia się w garniturze ślubnym, by godnie uczcić ich spot-

¹⁴⁸ Por. P. Brunel, *Autour de Beckett*, in: P. Brunel, *La mort de Godot. Attente et évanescence au théâtre*, Paris 1970, s. 29.

kanie. Drugi akt powtarza treść pierwszego. Nieustanne aluzje do przeszłości w dwóch monologach Winnie pozwalają mniemać, że sytuacja ta miała miejsce bardzo wiele razy. Jest to rodzaj biografii z białymi plamami. W wypowiedziach Winnie teraźniejszość i przeszłość mieszają się nieustannie, szczęśliwy dzień dzisiejszy miesza się z minionymi szczęśliwymi dniami. Jej aluzje do dawnego życia i dobrych dni stanowią jakby zapowiedź czegoś nowego, przecucie, że coś się jeszcze wydarzy. Imiona postaci, jak i w innych dramatach Becketta, nie określają przynależności społecznej, statusu, zawodu. Sugerują jednak pewne znaczenia. Są różne tendencje do oznaczania, nazywania postaci w drugiej połowie XX wieku: tendencja do pozbawiania jakiegokolwiek określenia lub odwrotnie, nadawanie imienia posiadającego symbolikę lub szerokie pole semantyczne¹⁴⁹. Willie nosi imię będące zdrobnieniem imienia swojego ojca¹⁵⁰. Tożsamości postaci beckettowskiej szuka się raczej w niej samej, w jej relacji z przestrzenią i w przestrzeni, z drugim człowiekiem, w powtórzeniach charakterystycznych dla najmniejszego gestu. To powtarzanie wprowadza czas, pozornie nieobecny w teatrze Becketta. Nie mogąc się przemieszczać, a nawet wyprostować, pochłaniany przez ziemię, coraz gorzej widząc i słysząc, ograniczają swoją aktywność do rozmowy. Ale ta również staje się dla nich torturą, pokazując coraz większą zależność od innych. „Zabijanie czasu”, który nie chce płynąć, wydłużając się w sposób niewyczerpany, staje się pewnego rodzaju okrucieństwem metafizycznym. Napięcie w teatrze Becketta, podobnie jak zawieszenie, oczekiwanie w filmach Hitchcocka, stanowi sedno dramaturgii, jej skuteczność, witalność, zapewniając ciągłość dramatyczną¹⁵¹. To napięcie nie prowadzi, jak w teatrze tradycyjnym, do żadnej ziemi obiecanej, do żadnej nowej równowagi. Może jedynie stanowić pewien rodzaj ucieczki od kondycji unieruchomienia bohaterów. Obecność dwóch osób, to prowadzących rozmowę, to milczących, jak często ma to miejsce w teatrze beckettowskim, tworzy przestrzeń debat, poszukiwania sensu, pełnej wymowy ciszy, głuchego szeptu – tak typowych dla dramaturga¹⁵². Jedną z ambicji dzieła Becketta jest ucieczka przed znaczeniem, często komentowana przez autora.

¹⁴⁹ Por. *ibid.*, s. 198.

¹⁵⁰ Por. M.-C. Hubert, *Langage et le corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante. Ionesco – Beckett – Adamov*, Paris 1987, s. 72.

¹⁵¹ Por. B. Rojzman, *Forme et signification dans le théâtre de Beckett*, Paris 1987, s. 229.

¹⁵² Por. B. Clément, *L'oeuvre sans qualités. Rhétorique de Samuel Beckett*, Paris 1994, s. 422–423.

Zawieszenie jawi się jako cecha charakterystyczna twórczości Becketta, bardzo wyraźnie obecna w konstrukcji postaci Willie'ego¹⁵³.

Podobnie zarysowana jest sytuacja Starego, męża Starej z dramatu Eugène Ionesco pt. *Krzesta* (*Les Chaises* – 1952). On ma lat dziewięćdziesiąt pięć, jego żona jest o rok młodsza. Jak u Becketta, to Stara radzi sobie o wiele lepiej niż Stary w pustce i izolacji. Z rozmowy Starych wynika, że ich dom otoczony jest wodą, od dziesięciu lat nikt ich nie odwiedzał. Stary traktowany jest jak małe dziecko, co widać już z pierwszych wypowiedzi Starej:

Choć koteczku, zamknij okno, zalatuje stęchlą wodą, a poza tym wpadają komary. [...] No, no, koteczku, chodź, usiądź. Nie wychylaj się, możesz wpaść do wody¹⁵⁴.

Stara wypomina Staremu, że gdyby miał więcej ambicji, to mógłby zostać „Naczelnym Prezydentem, Naczelnym Królem albo nawet Naczelnym Lekarzem, Naczelnym Marszałkiem” (K, 168). Stary odpowiada, że skoro jest portierem, jest „tak czy owak, Marszałkiem Dworu, Mistrzem Ceremonii, kwatermistrzem” (K, 168). Za każdym razem, kiedy zarzuty niewykorzystanych możliwości życiowych Starego stają się zbyt agresywne, ucieka on do infantylnego płaczu: „ja chcę do mamy”¹⁵⁵. Mówi o sobie, że jest sierotką, domaga się od Starej pieśzczot macierzyńskich, siada jej na kolanach. Jak dziecko reaguje na przybycie wyimaginowanego cesarza. Nie może ukryć wzruszenia:

Cesarska Mość... O, moja maleńka, moja wielka Cesarska Mość! O, cóż za łaska niezwykła, cóż za cudowny sen (K, 202).

Dalsza wypowiedź Starego, kiedy czyni wszystko, by cesarz go dostrzegł, również potwierdza, że sytuacja go przerasta:

Wasza cesarska Mość, ja jestem tu! Czy Wasza Cesarska Mość mnie słyszy? Czy mnie widzi? Powiedźcie jego Cesarskiej Mości, że ja tu jestem. Wasza Cesarska Mość, jestem tutaj, twój najwierniejszy sługa!... [...] Twój sługa, twój niewolnik, twój pies, hau, hau, hau, twój pies, Wasza cesarska Mość... (K, 203).

Gdy Stara mu po raz kolejny wmawia, że powinien żyć, by przekazać ludzkości swoje posłannictwo, Stary przyjmuje to z przekonaniem: „Mam posłannictwo, prawdę mówisz, mam misję, mam coś na wątrobie, mam orędzie, które muszę przekazać ludzkości, ludzkości...” (K, 173). Złości się, kiedy Stara wypomina mu nieustannie, kim mógłby być, gdyby się ze wszystkimi nie kłócił. Nie wytrzymuje kolejnych wyrzutów: „Doprowa-

¹⁵³ Por. *ibid.*, s. 418.

¹⁵⁴ E. Ionesco, *Krzesta*, w: tenże, *Teatr*, t. 1, Warszawa 1967, s. 167. Dalej oznaczany K.

¹⁵⁵ *Ibid.*, s. 172.

dzisz mnie do wściekłości, doprowadzisz mnie do wściekłości” (K, 174). Krępujące dla Starego jest także jej uporczywe pytanie podczas prezentacji gości czy włożył trykoty (194). Zniecierpliwiony gadaniną Starej przyznaje jednak, że należy ona do dwóch osób na całym świecie, które go zrozumiały. Stara pojmuję lepiej od męża, że należy dbać o dobry wizerunek. Kiedy przychodzą wymaginowani goście, Stara opowiada Damie, że pędzą oni: „Życie skromne ale wypełnione. Dwie godziny dziennie mąż pracuje nad swoim orędziem” (K, 181).

Stara boi się, by Stary nie skompromitował się w rozmowach z gośćmi. Kiedy Stary opowiada: „Pozwoliłem matce umrzeć samej w rowie”, natychmiast odpowiada:

Niech pan o tym nie wspomina mojemu mężowi. Jemu, który tak kochał swoich rodziców [...] Umarli w jego ramionach, mówiąc mu: „Byłeś wzorowym synem, niech Bóg ci wynagrodzi” (K, 190).

Wywód Starego kierowany do cesarza zawiera wiele goryczy, stanowi bilans całego długiego życia:

Przynosiłem nieszczęście przyjaciółom, wszystkim tym, którzy mnie wspomagali... piorun uderzał w rękę, co się ku mnie wyciągnęła. [...] Wszyscy moi wrogowie byli nagradzani, a przyjaciele mnie zdradzali... [...] Krzywdzili mnie... Prześladowali mnie. Jeżeli się skarżyłem, im zawsze przyznawano rację... Czasami próbowałem się mścić... Nigdy nie mogłem... Nigdy nie mogłem się zemścić, byłem zbyt litościwy... nie chciałem kopać leżącego wroga. Zawsze byłem za dobry (K, 205–206).

Stary zawsze spotykał się z przeciwnikiem o wiele silniejszym od siebie:

Ja do nich ze szpilką, a oni na mnie z maczugą, z nożem, z armatą. Przetrącali mi kości. [...] Zajmowano moje miejsce, okradano mnie, mordowano...byłem kolekcjonerem nieszczęść, piorunochronem katastrof... (K, 206).

Stara nie może znieść tych wynurzeń. Przypomina mu, że przyjdzie mówca i powie w jego imieniu to, co jest istotne. Zwłaszcza że zwierzenia Starego stają się coraz bardziej intymne:

Miałem świerzb. Mój pracodawca wyrzucił mnie za drzwi, bo nie kłaniałem się jego dziecku, jego koniowi. Dostałem kopniaka w tyłek, ale to wszystko nieważne, Sir, skoro... skoro... Wasza cesarska mość, ja jestem tu... tu... (K, 207).

W jego wypowiedziach zaczyna brakować logiki:

A jednak, myślałem, nie jestem żonaty. Więc jestem jeszcze dzieckiem. Ożeniono mnie natychmiast. Tylko po to, żeby mi dowieść, że się mylę. Na szczęście żona zastąpiła mi ojca i matkę (K, 208).

Stary po przybyciu mówcy składa podziękowania dosłownie wszystkim, poczynawszy od murarzy, którzy wzniesli mury jego domu, aż po bile-

terkę, nie zapominając o drukarzach i wytwórcach papieru. Przybycie mówcy budzi w nim refleksję dotyczącą ich wspólnego życia:

Wasza Cesarska Mość, moja żona i ja sam nie oczekujemy już nic więcej od życia. Nasze istnienie może się zakończyć na tej apoteozie... Dzięki niech będą niebu za tyle długich i pogodnych lat... Życie moje było pracowite. Moje zadanie jest spełnione. Nie żyłem na próżno, skoro moje posłannictwo zostanie obwieszczane światu (K, 212).

Zanim zakończą życie, skokiem do wody, Stary poprosi mówcę, by objawiając światu jego filozofię, nie zapomniał o szczegółach i zabawnych, i bolesnych z jego prywatnego życia, o upodobaniach i śmiesznym łakomstwie oraz by nie zapomniał o Starej: „o sposobie, w jaki przyrządzała swoje sławne tureckie paszteciki, o jej klopsikach z królika à la Martynika” (K, 213). Na pożegnanie jeszcze raz przyznaje, że żona wierzyła niezłomnie w niego przez cały wiek, i nigdy go nie opuściła. Teraz są jednak rozdzieleni bezlitośnie przez niewidzialny tłum. Wierzy głęboko, że nie zostaną zapomniani.

Tematem *Krzesel* jest próżnia, pustka, nieobecność, bardzo trudne do uchwycenia, co potwierdzają listy – apele autora do reżysera tej sztuki¹⁵⁶. Autor objaśnia zakończenie sztuki, porównując świat do pustyni. Cytuje Nerval, usprawiedliwiając się, że teatr jest jedynym miejscem, gdzie ma prawo i przywilej nic się nie dziać¹⁵⁷. Zdaje sobie sprawę z wagi swojego dzieła, pisząc, że świat się objawia i buduje w zależności od tego, jak artysta go opisuje i o nim myśli¹⁵⁸. Relacje między postaciami nabierają głębszego wymiaru, jeśli się przywoła przekonanie ich twórcy o braku komunikacji¹⁵⁹. Starość, jako archetyp funkcjonujący w jego twórczości i umyśle dramaturga, nadaje postaciom nowy wymiar¹⁶⁰.

Sceny dramatu *Mażonkowie Bredburry* François Billetdoux (*Le Comportement des époux Bredburry* – 1960) pokazują w konwencji absurdu, bardzo przekonująco zarazem, jak daleko można się posunąć w poszukiwaniu odpowiedzi na pytanie o wartość mężczyzny, które stawia sobie niezależna kobieta. W przedmowie do sztuki, napisanej trzydzieści lat po jej wystawieniu, autor wspomina źródło inspiracji. Była nim nie tyle lektura słynnego raportu doktora Kinseya, opisującego zachowanie seksualne człowieka, opublikowanego w roku 1948, co podobny dokument poświęcony zachowaniu seksualnemu kobiety (1953 rok)¹⁶¹. Autor ubolewa,

¹⁵⁶ Por. E. Ionesco, *Notes et contre – notes*, Paris 1966, s. 257–263.

¹⁵⁷ Por. *ibid.*, s. 265.

¹⁵⁸ Por. E. Ionesco, *Journal en miettes*, Paris 1967, s. 220.

¹⁵⁹ Por. E. Ionesco, *Présent passé passé présent*, Paris 1968, s. 246.

¹⁶⁰ E. Ionesco, *Ruptures de silence. Rencontres avec André Coutin*, Paris 1995, s. 13–16.

¹⁶¹ Por. F. Billetdoux, *Le comportement des époux Bredburry*, Paris 1991, s. 10.

że w zachodniej Europie, uważanej za cywilizowaną, nie było żadnej tradycji oficjalnego nauczania sztuki miłości, niczego, co mogłoby odpowiadać tradycji od wieków kultywowanej w krajach arabskich, afrykańskich, w Indiach, na Dalekim Wschodzie. Billetdoux w swojej sztuce posuwa się tak daleko, że pokazuje Jonathana Bredburry'ego, artystę malarza, którego żona zamierza sprzedać. Typowa bizneswoman, zajmująca stanowisko kierownika działu *public relations* w przedsiębiorstwie artykułów luksusowych, sprzedaje go gospodyni posiadającej farmę, pola uprawne i hodowlę zwierząt. Nowe zjawisko społeczne, zamiana ról, dość agresywne wejście kobiety na rynek pracy, doprowadziło do zmiany systemu wartości, co autor podkreśla we *Wstępie*. Jego zdaniem coraz więcej kobiet decyduje się na samotne życie.

W dramacie Billetdoux zjawisko komentują zaprzyjaźnieni małżonkowie Mortimer, stanowiący przykład modelowego związku. John Mortimer tak ocenia ogłoszenie o sprzedaży Jonathana, które pojawia się w gazecie obok reklamy gorsetu: „Kobieta może potrzebować gorsetu, ale na pewno nie potrzebuje Jonathana, który jest bezużyteczny”¹⁶². Martwi się, że inne kobiety pójdą śladem Rebeki. Budzi ona zainteresowanie zarówno Johna, jak i Inspektora jako kobieta straszna, a zarazem wspaiała. Jej decyzja prowokuje uwagi Johna na temat zachowania mężczyzn: „My mężczyźni, za dużo myślimy, i zdarza się, że wydarzenia wyprzedzają naszą refleksję”¹⁶³.

John namawia Jonathana do sprzeciwu, do buntu przeciwko decyzji Rebeki:

Nasza rasa musi bronić się przed Czarnymi, Żółtymi i Włochami. Lecz jeśli pozwolimy manewrować sobą kobietom, skazani będziemy na błyskawiczną porażkę. Na szczęście nie jesteśmy Indianami¹⁶⁴.

John wyjaśnia Jonathanowi:

kobieta jest istotą podległą i potulną jak baran. Jeśli Rebecce, która ma wszystkie cechy mężczyzny w połączeniu z uroczymi wadami kobiety, uda się ciebie sprzedać, wszyscy zostaniemy sprzedani, co jest nie do zniesienia. Ty nie działasz w tej chwili jak człowiek, Jonathanie. Ty działasz jak koń¹⁶⁵.

Namawia go do męskiego aktu odwagi, sprowadzenia adwokata, postawienia warunków, bo inaczej wszyscy uczciwi mężowie zostaną wystawieni na licytacji. Zdaniem Johna, jeśli Jonathan wyrazi zgodę, to

¹⁶² Por. *ibid.*, s. 13. (Przekład autorki).

¹⁶³ Por. *ibid.*, s. 29.

¹⁶⁴ Por. *ibid.*, s. 30.

¹⁶⁵ Por. *ibid.*, s. 31.

wszyscy mężczyźni będą pośmiewiskiem kobiet. Podkreśla, że Rebeka nie ma prawa zachowywać się jak jego właściciel. Według Johna, Jonathan na pierwszy rzut oka nie ma jakiegoś zniewalającego uroku, ale Elsbeth uważa, że nie jest to przeszkodą, gdyż kobiety rzadko kierują się pierwszym wrażeniem¹⁶⁶. John usiłuje zniechęcić zebrane panie do kupna Jonathana. Próbuje uświadomić im niegodziwość przedsięwzięcia, w którym chcą brać udział. Nie mogąc inaczej przekonać chętnych pań, usiłuje je zniechęcić do osoby Jonathana, mówiąc, że jest leniwy, skąpy, kłamie, bywa zazdrosny, gwałtowny, zbyt dumny, jest łakomczuchem, lubiącym przepych. Stara Kwoka uznaje to za cechy wspaniałego mężczyzny, normalnego człowieka. John traktuje jej wypowiedź jak ironię.

W tym bardzo interesującym dramacie autor konstruuje kontrastowe postawy małżonków, aktywnej żony i biernego męża, nie pozbawiając ich lęku o konsekwencje sytuacji ekstremalnej, na którą się godzą. Rebeka martwi się o los Jonathana po sprzedaży. Przygotowała jednak kontrakt kupna-sprzedaży (wzorując się na stosowanych w handlu używanymi samochodami), uzyskawszy pisemną zgodę Jonathana. Jest przekonana o sukcesie swojego pomysłu, gdyż nie ma ani jednej kobiety, która nie marzyłaby o mężczyźnie¹⁶⁷. Jonathan nie reaguje. Pyta Reбекę, jak powinien być ubrany podczas spotkania z paniami, kandydatkami na właścicielki, by spełnić jej oczekiwania. Wyznaje żonie miłość, co zawstydzia Reбекę. Jonathan komentuje jej reakcję jako objaw strachu, gdyż oboje boją się:

Teraz boimy się oboje. To tak jakbyśmy obudzili się w nowym świecie, jakbyśmy oboje bali się, że jedno nie może uspokoić drugiego. Nasza samotność staje się trochę odczuwalna. Starzejemy się naprzeciw siebie, zamiast obok. Każde z nas widzi w oczach drugiego nie głupotę nadziei, lecz oczekiwanie bezimienne, które stanowi jedyny wyraz miłości [...] Nie chciałbym być dziś na twoim miejscu Rebeko¹⁶⁸.

W rozmowie z Elsbeth Jonathan wyznał, iż do końca nie wierzył, że Rebeka zrealizuje swój szalony pomysł. Uważa jednak swoje zachowanie za bardzo typowe:

Nie ma mężczyzny, który by nie marzył, jak ja, o odnalezieniu młodej dziewczyny, zawsze takiej samej, która istnieje tylko w bajkach.... Nieustającym cierpieniem nas, dużych chłopców, jest odwracanie się przez całe życie od naszego dorastania¹⁶⁹.

¹⁶⁶ Por. *ibid.*, s. 40.

¹⁶⁷ Por. *ibid.*, s. 25.

¹⁶⁸ Por. *ibid.*, s. 34–35.

¹⁶⁹ Por. *ibid.*, s. 60–61.

Jonathan zrobił bardzo dobre wrażenie na paniach odwiedzających ich dom. Liczne ich reakcje pozwalają autorowi na pokazanie męskiego i kobiecego widzenia zaistniałych okoliczności. Interesujące są uwagi Starej Panny na temat prawa podaży i popytu na małżeńskim rynku, które mogłoby zapobiegać zmartwieniom kobiet, będąc zarazem krokiem w kierunku wolności¹⁷⁰. Stara Panna przyszła w imieniu wszystkich kobiet nieszczęśliwych, by uczynić z tej wyjątkowej sytuacji regułę. Chciałaby wkrótce proklamować zniesienie niewolnictwa kobiet dla szczęścia ludzkości. Zwracają uwagę wyjaśnienia Starej Kwoki. Interesuje ją mąż używany, bo jej marzenie z dzieciństwa o księciu z bajki nie spełniło się. Wie zatem, że księżęta z bajki nie istnieją, ale porządni mężowie, którzy nie zawracają głowy, prawdopodobnie tak. Chciałaby mieć takiego. Wie także, że trudno jest przygotować i ukształtować istotę ludzką do wspólnego życia. Dlatego nie wierzy w amatorów i debiutantów¹⁷¹. Inspektor pragnie zawstydzić Starą Kwokę, czyniąc aluzję na temat niestosowności poszukiwania uczuć przy pomocy portfela. W odpowiedzi Stara Kwoka pokazuje mu pieniądze z komentarzem:

Pieniędźmi opłaca się iluzje i one gwarantują złudzenia. Nie ma czułości, nie ma miłości, nie ma szacunku tam, gdzie brakuje pieniędzy¹⁷².

Opowiada inspektorowi o swoim doświadczeniu życiowym, o obcowaniu, w wieku 18 lat, ze starcami. Oczywiście, wolałaby spotkać mężczyznę w swoim wieku, ale młodzi zaspokajają swe ambicje, nie będąc jeszcze dojrzałymi do miłości. A ci bez ambicji są albo biedni, albo przeciętni. Mówi:

Mężczyźni i kobiety nie są stworzeni do porozumienia się, lecz by się sprzedać i kupić jedni drugim. Z tymi pieniędzmi mogłabym z tobą zrobić, co tylko zechcę. Ale chcę tylko starzeć się w czułości i gotowa jestem zapłacić fortunę za tę czułość, bo jest to najrzadsza i najlepsza z rzeczy na świecie¹⁷³.

Sytuacja ta daje okazję do wielu wypowiedzi na temat kobiet i mężczyzn. Jonathan w rozmowie z Elsbeth wyznaje:

Kobiety są w stanie bardziej niż my być nieustannie kobietami. W nas istnieje zawsze jakaś pozostałość z przeszłości i obietnica przyszłości, które nie pozwalają nam w pełni przeżywać i odczuwać¹⁷⁴.

Jonathan zostanie zakupiony przez Wiejską Gospodynię, która wyjaśnia zaniepokojonej Rebecce, kupując go bez oglądania, że robi z nim to,

¹⁷⁰ Por. *ibid.*, s. 46.

¹⁷¹ Por. *ibid.*, s. 47.

¹⁷² Por. *loc. cit.*

¹⁷³ Por. *ibid.*, s. 48.

¹⁷⁴ Por. *ibid.*, s. 59.

co się robi z mężczyzną obciążonym żoną i gospodarstwem. Gospodyni dokonała już rozpoznania, z którego wynika, że Jonathan jest szlachetnym, wiernym małżonkiem z dziesięcioletnim stażem. Nie żąda niczego więcej, stwierdzając, że „mężczyzna jest tylko mężczyzną”. Gdy Rebeka zachoruje, pod troskliwą opieką Elsbeth przybędzie na farmę, gdyż zdaniem lekarza tylko spotkanie z Jonathanem może ją uzdrowić. We wspomnieniach szczęśliwych chwil ich wspólnego pożycia małżeńskiego Rebeka nazwie siebie Tristanem i Izoldą w jednym. Jonathan, który chciałby jej pomóc, słyszy:

Jesteś daleko i ciągle się oddalasz. Daję ci znaki, ale ich nie widzisz. Teraz, za chwilę, znikniesz, a ja dalej daję ci znaki, lecz ty ich nie rozumiesz¹⁷⁵.

Wszystkie pięć postaci można zaklasyfikować także do innych kategorii. Podporządkowanie w związku małżeńskim stanowi jednak ich cechą wspólną. Różnej proveniencji czasowej, a nawet kulturowej, pokazują relację małżeńską, w której mężczyzna został zdominowany w przestrzeni prywatnej, ulega kobiecie lepiej radzącej sobie z codziennością. Przełamany został w ten sposób stereotyp podkreślający wszechobecną siłę i przewagę męską. Przytoczone przykłady przedstawiają złożoność relacji w związku małżeńskim, skomplikowaną rzeczywistość zewnętrzną, w której związek funkcjonuje. Pokazały także obronę mężczyzny, różnymi sposobami, przed panowaniem kobiety. Usiłowania te ujawniły niemożność zaakceptowania przez mężczyznę sytuacji posłuszeństwa i uległości, wywołującej cierpienia. Przywołane teksty wyraziście uwidaczniają te cechy mężczyzny, które sprawiły, że to kobieta organizowała życie w związku małżeńskim i rządziła w nim¹⁷⁶.

Niewierny i zdradzany

(Ondyna Giraudoux, *Podział południa* Claudela,
La musica Duras *Mam ochotę cię zabić* Durringera)

Sztuka miłości wymaga opanowania i teorii, i praktyki, tak jak inne sztuki. Jest to przekonanie E. Fromma, jednego z najbardziej głośnych myślicieli XX wieku, twórcy systemu psychoanalizy humanistycznej. Jego zdaniem dzięki miłości człowiek może rozwiązać generalny problem ludzkiego istnienia – przezwyciężyć uczucie osamotnienia. Podstawowymi czynnikami, wspólnymi dla wszystkich form miłości, są tu troska, po-

¹⁷⁵ Por. *ibid.*, s. 63.

¹⁷⁶ Por. *Nouvelles approches des hommes et du masculin*, sous la direction de Daniel Welzer-Lang, Toulouse 2000.

czucie odpowiedzialności, szacunek i zrozumienie¹⁷⁷. Miłość jest także przedmiotem badań socjologicznych F. Alberoniego, który określa ją jako implikującą wierność:

Wierność w miłości oznacza wyłączność, miłość do jednej tylko osoby, stosunki seksualne tylko z tą osobą. [...] W naszej tradycji wierność ma dwa źródła. Jednym jest koncepcja wyłącznego posiadania. W epoce patriarchalnej kobieta jest własnością mężczyzny i jeżeli go zdradzi, winna ponieść śmierć. Drugim jest koncepcja wyłącznej wierności plemieniu, ojczyźnie, wierze, wodzowi. Tego typu wierności wymaga się w ruchach politycznych i religijnych, a także między zakochanymi. Miłość indywidualna i miłość do przebóstwionego, charyzmatycznego wodza są utkane z tej samej materii. Dochowując ukochanemu wierności, komunikuję mu, że jest więcej wart niż ktokolwiek inny, że jest moim jedynym dobrem, jedynym pragnieniem¹⁷⁸.

Godny zainteresowania portret małżonka stworzył Jean Giraudoux w dramacie pt. *Ondyna* (*Ondine* – 1939). Hans von Wittenstein zu Wittenstein, błędny rycerz, zakochał się w rusałce i poślubił ją. Zjawił się w domu rybaka jako narzeczony Berty. W rozmowie z Augustem, przybranym ojcem Ondyny, ujawnia swoją naturę. W jego wypowiedziach pojawiają się elementy komiczne, kiedy mówi, że błędny rycerz boi się przede wszystkim dwóch rzeczy: deszczu i pcheł. Dokonuje oceny i wypowiada ją nawet tam, gdzie nie jest to niezbędne. Stwierdza, że imiona gospodarzy: August i Eugenia nie są godne błędnych rycerzy. Rycerz jest nieokrzesany i uparty, kiedy domaga się pstrąga z wody:

O ile się nie mylę, to właśnie pstrągi z wody wrzuca się żywe do wrzątku, nieprawdaż? [...] Wtenczas zachowują cały swój aromat, smak i delikatność, ponieważ ten wrzątek zaskoczył je¹⁷⁹.

Naiwność Hansa zdradzają jego wyznania na temat wojny:

Lubię pogadać, jestem rozmowny z natury. Na wojnie ma się zawsze kogoś, z kim można porozmawiać. Kiedy nasi są w złym humorze, bierzesz jeńca lub zagadujesz do kapelana – ci są najrozmowniejsi. Przygarniasz rannego nieprzyjaciela, on opowiada swoje przygody. Tymczasem jako błędny rycerz, jeżeli wykluczę echo, to nie bardzo widzę, z kim mógłbym zamienić dwa słowa. Już od miesiąca usiłuję przebrnąć przez ten las i ani żywej duszy, a Bóg mi świadkiem ile mam do powiedzenia (O, 475).

Z jego wypowiedzi jednoznacznie wynika, że to samotność jest najtrudniejsza do zniesienia dla błędnego rycerza. Rozumienie mowy zwierząt ułatwia jej pokonanie. Hans wyznaje, że to kobieta pchnęła go w te stroiny. Nalega, by August o nią zapytał, gdyż od trzydziestu dni nie miał możliwości mówić o niej. To Berta, którą nawet imię wyróżnia spośród

¹⁷⁷ Por. E. Fromm, *O sztuce miłości...*; tenże, *Miłość, płęć, matriarchat*, Poznań 1997.

¹⁷⁸ F. Alberoni, *Kocham cię*, Warszawa 1999, s. 239–240.

¹⁷⁹ J. Giraudoux, *Ondyna*, w: tenże, *Teatr...*, s. 474. Dalej oznaczany O.

innych pospolitych kobiet: „ona jedna godna jest nosić to poważne, dźwięczne i dostojne imię. [...] Berta jest doskonałością” (O, 477). Rycerz zaprasza Eugenię i Augusta na swoje wesele, gdyż Berta postawiła mu jedyny warunek: jego powrót z lasu. Pojawienie się Ondyny zmienia tok rozmowy. Jest pod urokiem urody Hansa, otwarcie się nią zachwyca. Kłopotując, pyta, czy przybył tu, by ją porwać. Hansowi podoba się bezpośredniość piętnastoletniej dziewczyny. Jej gwałtowna reakcja na widok ugotowanego pstrąga, którego wyrzuca za okno, zaskakuje go:

Patrząc na pana z bliska wszystko staje się jasne. Pan jest zwierzę, nieprawda? [...] Pan w ogóle nic nie rozumie, prawda? I to jest rycerskość! To jest męstwo! Szukacie olbrzymów, które w ogóle nie istnieją, a jeśli jakaś mała, żywa istotka pluska się w wodzie, to każecie wrzucić ją żywą do wrzółku! (O, 481).

Niezadowolony Hans sugeruje rodzicom Ondyny ukaranie jej. Jednak propozycja kilku plasterków szynki wędzonej poprawia mu nastrój i skłania do wynurzeń:

Tak, uraziła mnie, bo jestem zwierzę, tak jak to powiedziała. W gruncie rzeczy wszyscy jesteśmy tacy sami, zacny rybaku. Napuszeni jak pawie. Kiedy mówiła mi, że jestem piękny, podobała mi się, chociaż wiem, że to nieprawda, a przestała podobać mi się wtedy, gdy powiedziała, że jestem tchórzem, choć wiem, że nim nie jestem (O, 483).

W klimacie poetyckim rozgrywa się spotkanie, w którym Ondyna roztacza wizje ich wspólnej przyszłości:

Hans i Ondyna. Nie ma piękniejszych imion pod słońcem, nieprawda? [...] Hans poprzedza ją wszędzie o krok: na uroczystościach, u króla, w starości. Hans pierwszy umiera. To straszne! Ale Ondyna pośpiesza za nim, zabija się! (O, 484).

Pozostając pod urokiem rusałki, Hans na początku opiera się jej prośbom, by ją kochał, pocałował, posadził na kolanach: „Oszalała chyba! A moje ramiona? Myślisz, że otwierają się dla byle kogo?” (O, 487). Ondyna, coraz bardziej śmiała, zalotna, opowiada, jaką wspaniałą będzie gospodynią:

...być wszystkim, co lubi pan mój, Hans. Być tym, czym on jest, tym, co ma w sobie najpiękniejszego, i tym, co ma najlichszego. Będę twoim trzewikiem, mężu, twoim tchnieniem. Będę łękiem u twojego siodła, twoim płaczem i snem twoim. O patrz! To, co tu jesz, to ja (O, 491).

Czar Ondyny jest tak ogromny, że Hans mówi już o istnieniu Berty w czasie przeszłym i prosi Augusta i Eugenię o rękę Ondyny. Zdziwionych rodziców zapewnia:

Nigdy nie miałem trzeźwiejszego umysłu. Nigdy nie zdawałem sobie lepiej sprawy z tego, co mówię. Proszę cię o rękę Ondyny myśląc o ręce Ondyny. Chcę ująć tę rękę, chcę, by mnie ona poprowadziła przed ołtarz, do boju, na śmierć... (O, 495).

August usiłuje przypomnieć Hansowi o Bercie, którą rycerz przedstawiał przecież jako doskonałość. Prowokuje tym złośliwą wypowiedź Hansa: „Tak. Poza śliną w kącikach ust i poza piskliwym śmiechem jest doskonałością” (O, 496). Ignoruje wyrzuty Augusta przypominającego, że wierność należy do najważniejszych zasad rycerzy. Hans zamierza zmienić stosunek do życia i swojego rycerskiego stanu:

Tak, wierność przyszedzie. I będę może pierwszym wyznawcą tej zasady. Bo dotąd byliśmy – my, błędni rycerze – naprawdę naiwni. Odkrywaliśmy pałace i powracaliśmy do naszych dworów; uwalnialiśmy Andromedę i to dawało nam prawo do emerytury po sześćdziesiątce. Porywaliśmy skarb olbrzymów i za to dostawaliśmy dyspensę od poszczególnych państw. Tak, dość już tej naiwności! Przygoda nie będzie już praktyką zuchwalstwa i wyobraźni, którą narzuca się także i przyszłym pisarzom. Od dnia dzisiejszego odkrywam, rabuję i żenię się na swój własny rachunek: żenię się z Ondyną (O, 496).

Broniąc się przed krytyką Augusta, Hans mówi o wyjątkowości Ondyny:

Był sobie pewien rycerz, który szukał na tym świecie czegoś, co byłoby nie zużyte, niedożywione, niewykoślawione. I znalazł nad brzegiem jeziora dziewczynę imieniem Ondyna. Cynowe talerze zmieniała w złote. Wybiegała w burzę i deszcz się jej nie imał. Była nie tylko najśliczniejszą dziewczyną, jaką kiedykolwiek napotkał w życiu, ale jeszcze przeczuwał w niej samą wesołość, tkliwość i poświęcenie. Czuł, że mogłaby umrzeć dla niego i uczynić dla niego to, czego nikt inny nie potrafiłby: przejść przez płomień, rzucić się w przepaść, latać... (O, 496–497).

Dodaje w tym wyznaniu, że olśnienie, jakiego doznał, sprawiło, że gdyby wrócił do Berty, nie wykorzystując szansy, jaką daje mu los, przeżycia czegoś wyjątkowego, byłby idiotą. Nie zmienia swojego zdania nawet wówczas, gdy August i Eugenia wyjawiają mu prawdę o niezwykłości Ondyny. Nie zraża się niczym, gotów nawet prosić „jezioro o jej rękę”, pewien swoich dobrych układów z przyrodą. Pierwsza próba, której rycerz zostaje poddany, polegająca na kuszeniu go przez rusałki, dowodzi, że Hans niczego nie rozumie. Wyznaje Ondynie miłość oraz zapowiada podróż, gdyż chciałby pokazać światu to, co ma najpiękniejszego.

Zainscenizowane przez Iluzjonistę spotkanie Hansa z Bertą, po trzech miesiącach od ich rozstania, daje okazję do wyjaśnień i wyrzutów. Zachowanie Berty prowokuje wyznanie Hansa: „Kocham moją żonę i nic nie może mnie od niej oderwać” (O, 523). Hans czuje się coraz mniej pewnie, przeczuwając jakąś grę Berty i tajemnicę. Stworzona przez Iluzjonistę scena z przyszłego roku, w której Hans spotyka się z Bertą, uświadamia mu, że Ondyna nie posiada żadnej z umiejętności mile widzianych na dworze, nie umie pisać, czytać, nie zna tańców dworskich. Rycerzowi daje to okazję do poetyckiego określenia Ondyny: „Wygląda jak to, czym jest – jak miłość” (O, 527). Hans jednak martwi się, że Ondyna nie będzie potrafiła sprostać etykiecie dworskiej. Mówi Bercie o wysiłkach, ja-

kie włożył w nauczanie jej podstawowych słów związanych z polowaniami i turniejami. Ondyna, chętna do nauki, nie mająca jednak żadnych możliwości przyswojenia terminów tak bardzo oddalonych od natury, przy każdym nowym słowie całowała go: „Było ich aż trzydzieści trzy przy samym tylko złożeniu kopii” (O, 527).

Okazuje się, że na dworze musi ona poznać tradycje i przywileje rodu Wittensteinów. Berta po raz kolejny budzi zachwyt Hansa swoją wiedzą, potwierdzając, że jest wymarzoną żoną dla rycerza. Na dworze Hans po raz pierwszy każe Ondynie milczeć, usiłując wyjaśnić przyczyny swojej degradacji. Z powodu małżeństwa jego miejsce przy stole spadło z trzeciego na czternaste po królu. Pozbawiony został także prawa do srebrnego widelca, zachowując jedynie prawo do łyżki. Ondyna usiłuje go przekonać, że nie ma to znaczenia, bo jedzenia wystarczy dla wszystkich. Sytuacja na dworze staje się dla Hansa nie do zniesienia. Irytuje go śmiech Bertrama, który uznaje za szyderstwo z zachowania Ondyny: „Żona moja nie powinna być powodem jakiegokolwiek śmiechu, nawet wpływającego z sympatii” (O, 538). Złości go także zachowanie Ondyny, która zamiast odpowiadać na pytania króla, sama zadaje pytania, w dodatku bardzo osobiste i krępujące. Hans wybacza Ondynie jej niestosowne zachowanie, ale pojmuję, że nie może z nią zostać na dworze królewskim, gdyż okryła go wstydem i stali się pośmiewiskiem: „Wasza wysokość zezwoli mi pożegnać się z nią na zawsze. Mam czarującą żonę, ale niestety nie stworzoną dla świata” (O, 543).

Królowa Izolda radząc Ondynie, by zniknęła na zawsze w pierwszym napotkanym źródle, co uratuje Hansa, tak określa ich związek: „on nie jest stworzony dla ciebie. Ma taką małą duszę” (O, 551). Ondyna z bólem wyzna, że spośród wszystkich rycerzy wybrała najgłupszego. Izoldzie daje to okazję do przewidzenia losów ich związku, zwłaszcza że ludzie boją się przejrzyistości:

Bo kiedy Hans spostrzeże, że nie jesteś ani księgą wspomnień, ani nagromadzeniem zamierzeń, ani ładunkiem zachcianek i wrażeń, przerazi się i będziesz zgubiona (O, 553).

Przepowiednia Izoldy sprawdza się już w scenie przebaczenia, kiedy sprowokowana Ondyna ujawnia prawdę o plebejskim pochodzeniu Berty. Przeraża tym Hansa, który zarzuca jej ohydne prostactwo. Hans poślubia Bertę, ale nie może zapomnieć o Ondynie. Doświadczenie z Ondyną tak mocno go zmieniło, że nazywa siebie narzeczoną nieufnym, upokorzonym, pomniejszonym. Berta usiłuje mu przypomnieć, że to on był zaślepiony i nie chciał znać prawdy o Ondynie, o pakcie zawartym z królem wodników, o zdradzie z Bertramem, która ocaliła mu życie. Hans cierpi:

Zapomnieć o Ondynie! Czyż ona pozwala mi na to? [...] Gdzie ona się ukrywa? Co robi? Wszyscy moi strzelcy, wszyscy rybacy poszukują jej na próżno od pół roku, a przecież ona jest gdzieś w pobliżu. Znalezione o świcie na stopniach kaplicy ten bukiet z gwiazd morskich i szkarłupni. Ona jedna mogła go tam podrzucić, by zadrwić ze mnie (O, 569).

Berta tłumaczy mu, że popełnił pomyłkę, za którą oboje muszą drogo zapłacić. Oczekuje ich syna. Podczas procesu Hans zażąda oswobodzenia człowieka od obecności istot nadprzyrodzonych. Jednak pojawienie się Ondyny wzbudzi w nim tak silne emocje, że nazwie rybaka Ulricha chamelem, gdyż ogłuszając Ondynę, zadał jej cios, którego śladem jest krew. Nie pozwoli sędziemu – lekarzowi obejrzeć jej ciała. Hans powinien oskarżyć Ondynę „o wywołanie w jego najbliższym otoczeniu tysiącznych perturbacji spowodowanych charakterem i obecnością rusalki” (O, 581). Wyzna jednak, że Ondyna kochała go tak, jak żaden człowiek nie był dotąd kochany. Tę miłość ukaże w swoim niby oskarżeniu. „Oskarżam ją o to, że jestem jej jedyną myślą, jedynym pożywieniem, jedynym Bogiem” (O, 584) i oskarżeniu prawdziwym:

Oskarżam miłość najprawdziwszą o największy fałsz, miłość największą o największą podłość, ponieważ kobieta ta, która żyła jedynie miłością dla mnie, zdradziła mnie z Bertramem! (O, 585).

Zanim król wodników zabije Hansa, bo to jednak nie on został zdradzony mimo usilnych zapewnień Ondyny, lecz zdradził pierwszy, Ondyna usiłuje ochronić Hansa przed wyrokiem, definiując szczęście ludzi, które:

...polega na tym, by wybrać wśród otaczających nas cudów piękna to jedno jedyne miejsce, w którym niechybnie napotyka się zdradę, dwuznaczność i kłamstwo, i rzucić się tam z całych sił. Wyróżnia się wśród nich ten, co tego nie czyni. Im bardziej się cierpi, tym jest się szczęśliwszym (O, 594).

Wodnik wie, że Hansowi została jedna godzina życia, bo go Ondyna zabiła, gdyż:

Nie na dębach, nie na zbrodniach czy potworach nadwerężają się i zużywają siły drwali, sędziów czy błędnych rycerzy, ale na żdźble wikliny, na niewinności albo na dziecku, które kocha... (O, 595).

Wodnik jest pewny, że Hans dalej kocha Ondynę, gdyż błądzi po zamku, rozmawia sam z sobą, bredzi. Mówi:

To sposób właściwy ludziom, którzy natrafiają na prawdę, prostotę lub skarb. Stają się, jak oni to nazywają, szaleńcami. Od tej chwili myślą logicznie, są nieustępliwi i nie żenią się z tymi, których nie kochają. Rozumują jak rośliny, jak woda, jak Bóg: są szaleńcami (O, 596).

Hans dokonuje rozrachunku swojego życia: „Byłem stworzony, by żyć pomiędzy moją stajnią i sforą, a znalazłem się sam jeden pomiędzy całą

przyrodą i całym przeznaczeniem, jak szczur w potrzasku” (O, 597). Rozgoryczony zastanawia się nad miłością jako zjawiskiem:

Mężczyźni stworzeni do miłości to wąтли profesorowie o mięsistych nosach, opasli rentierzy o wydętych wargach lub Żydzi w okularach na nosie, bo mają dosyć czasu, by doświadczać, używać i cierpieć (O, 597).

Chciałby móc zaprzeczyć, gdyż on nie mieści się w tej kategorii. Siebie porównuje z „biednym generałem Antoniuszem”, określając grupę zakonanych nieszczęśliwie mężczyzn mianem „nędznych, przeciętnych śmiertelników”. Swoją miłość widzi jako niszczycielską siłę:

Nie miałem momentu wytchnienia w mym życiu wypełnionym wojną, czyszczeniem konia, łowami i ustawianiem sideł, a mimo to musiano rozpalić mi ogień w żyłach, wlać truciznę do oczu, włożyć piołun i żółć do ust moich. Pomiędzy niebem a ziemią potrząsano mną, miazdżono mnie i odzierano ze skóry (O, 597).

Wyrażną skargę na los, niesprawiedliwy, który zesłał nań okrutne doświadczenie, nie zważając, że Hans jest nieczuły na piękno przyrody, kończy opis rozstania, pełen poezji i zadumy:

Ot, i pewnego dnia odchodzą, i to tego dnia właśnie, w którym wszystko staje się jasne, kiedy dopiero pojąłeś, że prócz nich nigdy nikogoś innego nie kochał i że umrzesz, o ile miałyby cię choć na chwilę opuścić, tego dnia właśnie odchodzą. W dniu, w którym odnalazłeś je, w którym odnalezione jest wszystko, co istotne, i na zawsze, w tym dniu łódź ich odpływa, żagle wzdymają się, skrzydła rozwijają się do lotu, płetwy uderzają o fale – i żegnają się z tobą na zawsze (O, 597).

Ta długa rozmowa potwierdza, że po odejściu Ondyny Hans traci całą chęć życia:

Odkąd odeszłaś, muszę dyktować mojemu ciału każdy ruch, który dotąd wykonywało samo przez się. [...] Chwila nieuwagi i zapomnę słyszeć, oddychać. Powiedzą o mnie: „Umarł, bo znudziło go oddychanie... Umarł z miłości...” (O, 598).

Siła i magia miłości decydującej o życiu Hansa to wyraźny wpływ romantyków niemieckich na autora¹⁸⁰. Korespondencja Giraudoux odzwierciedla jego wielostronność postrzegania kochanej osoby, zwłaszcza osoby nieobecnej¹⁸¹. Postać rzeczywista i wyobrażana to dwa aspekty tej samej magnetyzującej osoby. Szczęście i miłość należą do wartości bardzo ważnych dla autora *Ondyny*¹⁸², organizujących, kierujących jego światem. Postaci w tym świecie, zanim staną się członkami społeczeństwa, są

¹⁸⁰ R.M. Albérès, *Esthétique et morale chez Jean Giraudoux*, Paris 1970, s. 128.

¹⁸¹ Por. J. Giraudoux, *Lettres à Lilita 1910–1928*, Paris 1989, s. 52–52; P. Champromis, *Bonheur et légèreté chez Giraudoux*, „Confluences” 1944, nr 35, s. 65.

¹⁸² Por. S. Coyault, *Le personnage dans l'oeuvre romanesque de Jean Giraudoux*, Berne 1992, s. 247.

przede wszystkim członkami rodziny. Los Hansa wyraża także przekonanie Giraudoux na temat mężczyzn („l'humanité mâle”), którzy niszczą, kiedy wydaje im się, że tworzą. Natomiast Ondyna, uosobienie miłości, ma dar tworzenia ze wszystkiego¹⁸³.

O ile Hans okazał się mężem nieszczęśliwym, niewiernym, De Ciz jest zdradzany przez żonę, piękną Yse, *femme fatale*, w dramacie Paula Claudela pt. *Podział południa* (*Partage de midi* – 1906). Dojrzały mężczyzna, ojciec dwójki dzieci, ambitny, spełnia swoje role męża i ojca, troszcząc się o zapewnienie im sytuacji materialnej na godziwym poziomie. Nie wypowiada się na temat swojej żony, jakby nie rozumiał tego, co wokół niego się rozgrywa, nie dostrzegał zainteresowania, jakim darzą jego żonę inni mężczyźni oraz przyjemności, jaką jej sprawia przebywanie w ich towarzystwie. Pełen godności, jest jakby ponad podejrzenia. Cyniczny Amalryk w rozmowie z Mesą mówi o nim z ironią: „Lecz ona nie ma jeźdźca”¹⁸⁴. Odrzucony jako konkurent do jej ręki, nie szczędzi kąśliwych uwag na temat mężczyzny, którego propozycję Yse przyjęła: „Ale ten jej mąż, ten śliczny chłopaczek. Ten chudy Prowansalczyk o czułych oczach, ten kiepski inżynier [..] Umiał tylko narobić jej dzieci” (P, 23). De Ciz jest przedmiotem krytyki nie tylko w rozmowach mężczyzn. Także w rozmowie z Yse Amalryk otwarcie kpi z niego: „Oto twój mąż [...] Jak zwykle wytworny i milczący” (P, 38).

Wypowiedzi de Ciza potwierdzają trafność obserwacji na jego temat innych uczestników podróży. Nie interesują go umizgi do jego małżonki. Jest przejęty sprawą, jak rodzina arystokratyczna, o klarownych przekonaniach, przyjmie działania, w które zamierza się zaangażować, dla niego samego na razie nie dość jasne, pewne jedynie, że wiązać się będą z organizowaniem republiki. Ze swoich obaw, zwłaszcza tych dotyczących reakcji wuja markiza, zwierza się Yse przed odjazdem. Na cmentarzu Happy Valley w Hong Kongu wyrzuca Yse nadmierną szczerość, której nie akceptuje:

Zawsze ta brutalna szczerość. Nie przyzwyczailem się jeszcze do tego. Ta twoja mania traktowania rzeczy z naciskiem, z przesadą. W życiu trzeba być lekkim (P, 44).

Kiedy ona chciałaby potwierdzenia, pewności, on unika konfrontacji. Wynika to nie tylko z jego wychowania i typu osobowości, ale także z nowej sytuacji, trudnej i nieprzewidywalnej. Nagle, w obcym kraju, staną przed nim nowe zadania. Tymczasowość, którą cechuje nieustanne zagrożenie, chaos, a zwłaszcza trudność określenia swoich możliwości i gra-

¹⁸³ Por. M.J. Durry, *L'univers de Giraudoux*, Paris 1961, s. 17.

¹⁸⁴ P. Claudel, *Podział południa*, w: tenże, *Wybór dramatów...*, s. 22. Dalej oznaczany P.

nic wyboru, wyklucza wizję szczęśliwej rodziny z gwarantowaną obecnością małżonka. Nie może on stanowić oparcia dla delikatnej żony, skazując ją na niepewność, oczekiwanie i konieczność samodzielnego zaspokajania potrzeb synów. Wcześniej prosił Yse, by pozwoliła mu tylko poświęcić się swoim zamiarom. Przypomniawszy jej z wyrzutem, że zawsze powątpiewała w jego zdolność działania. W sytuacji, kiedy musi przystąpić do zadań okrytych tajemnicą, nie zdradza niepokoju ani o los żony, ani o los synów, a tym bardziej nie troszczy się o niebezpieczeństwo ze strony zalotników. De Ciz na pewno zdaje sobie sprawę z atrakcyjności swojej żony budzącej pożądanie mężczyzn przebywających w jej towarzystwie. Przed miesięcznym rozstaniem mówi:

Tak więc

Musimy w końcu przyznać, że potrzebujemy jednak naszego męża!

Ta nasza dumna Yse, która prosi właśnie jak małe dziecko, żeby nie zostawiać jej samej (P, 45).

De Ciz przeżywa chwile triumfu, przypominając żonie: „Jesteś moją, czy chcesz, czy nie. Czy może chciałaś wyjść za mnie! A jednak, było, nie było, To ja cię wziąłem, zdobyłem, kiedy inni nie byli w stanie” (P, 45). Jest bardzo pewny siebie. Z męża milczącego i godnego, przeradza się niespodziewanie w nie tającego swojej przewagi i pewnego siebie:

Znam cię lepiej niż samego siebie.

Tę dumną Yse, przy mnie! Zbyt dobrze cię znam,

Aby sądzić, że chciałabyś kiedykolwiek postąpić niewłaściwie w stosunku do mnie (P, 45).

Pragnie ich szczęścia. Znaleźli się w sytuacji na tyle trudnej, że, jego zdaniem, ich szczęście uzależnione jest od zarobionych czy zdobytych przez niego pieniędzy: „Wkrótce będziemy mieli pieniądze i wrócimy do Francji. Widzę, że mnie kochasz. Wiem to, moje serce! Wiem to, *bonita!*” (P, 46). Niezadowolony z reakcji żony, która zaniepokojona perspektywą długiej nieobecności męża nie kryje swoich obaw, bojąc się oczekującej ją samotności w obcym kraju, okazuje zniecierpliwienie, dotąd u niego niespotykane: „Nigdy mnie nie doceniałaś! Potrzeba mi inicjatywy. Próbuje zarobić pieniądze. Czy sądzisz, że boję się ryzyka?” (P, 47).

Cechy trzech mężczyzn ujawnia się w pełni w rozmowie ostatecznej De Ciza z Mesą, który określa bardzo enigmatycznie jego rolę i rodzaj zadań, jakie ma podjąć. O Amalryku Mesa mówi jako o człowieku odważnym, rozsądnym i przedsiębiorczym. Chciałby go umieścić w zarządzie kolei żelaznej. De Ciz jego zachwyty na temat Amalryka kwituje krótko: „Ordynarny pyszałek!” (P, 55). W odpowiedzi usłyszysz od Mesy komplement: „Ty masz inne zalety. Jesteś subtelny i giętki” (P, 55). De Ciz ma pracować w Urzędzie Celnym, gdzie

...nie chodzi o ludzi do kierowania ani o wykonywanie jakiegoś dzieła,
Trzeba być tylko dokładnym [...]
Lecz nie chodzi tu o twoje upodobania.
Lecz o ten chleb, na który musisz zarobić dla siebie i dla rodziny (P, 55).

Mesa dość brutalnie uświadamia de Cizowi swoje oczekiwania w stosunku do niego na nowej posadzie, a ten po raz kolejny uwypukla swoje walory, komentując jego wypowiedź i swoją sytuację zarazem: „Jeśli ta misja się powiedzie, będę urządzony w życiu” (P, 55). Kiedy Mesa przekomarza się z nim, mówiąc, że pani de Ciz nakazała mu, by nie pozwolił wyjechać jej małżonkowi, De Ciz reaguje ostro: „Moja żona nie ma tu nic do powiedzenia, a ja wiem co mam robić. [...] Już się zastanowiłem. Nie mam zwyczaju zmieniać zdania” (P, 55).

Nie traci godności mimo okoliczności niesprzyjających, które odkrywają, jak dalece zdeterminowany jest w swojej decyzji podjęcia się misji trudnej, pełnej zagrożeń w kraju nękanym przez nędzę, febrę i rewolucję. De Ciz jest tak zadowolony, że Mesa umożliwił mu poprawę sytuacji materialnej, że nazywa go swoim „szczerym przyjacielem”. Nie interesuje go, lub nie podejrzewa, że przez rok następny Mesa zastąpi go u boku jego żony i będzie ojcem jej dziecka.

Paul Claudel pokazał w postaci De Ciza mężczyznę świadomego swoich ambicji, z jasno określoną hierarchią celów, wśród których nie znalazła się jakakolwiek chęć odwetu na wiarołomnej żonie czy mężczyznach, którym się kolejno oddawała. Zapewnienie bytu rodzinie stało się dla niego sprawą na tyle ważną, że wszystkie inne przestały mieć znaczenie, nawet ambicja męska, która nie przyzwalała na dzielenie się żoną z innym mężczyzną.

Zdrada była między innymi powodem rozvodu małżonków, których spotkanie w dniu jego orzeczenia ukazuje Marguerite Duras w dramacie *La musica* (1965). Bohaterami są Ona, co najmniej trzydziestopięcioletnia, On w tym samym wieku. Zwyczajni ludzie, których nic nie wyróżnia. Ich rozmowa rwie się. Pojawiają się w niej niedomówienia, milczenie. Wracają do momentów ze wspólnej przeszłości, próbując wyjaśnić przyczyny, które doprowadziły do zerwania ich związku. Poślubieni przy pełnej akceptacji otoczenia, doprowadzili do piekła w postaci wzajemnych oskarżeń, kłótni, bezsennych nocy¹⁸⁵. Jacques nawet teraz jest zazdrosny o Anne-Marie. Chciałby z nią spędzić jeszcze jedną noc. Zwłaszcza że ona wkrótce wyjdzie za mąż i wyjedzie do Ameryki. Jacques przyznaje, że kazał ją śledzić. Chorobliwie zazdrosny, nawet chciał ją zabić¹⁸⁶. Przy-

¹⁸⁵ Por. M. Duras, *La musica*, in: M. Duras, *Romans, cinéma, théâtre...*, s. 1054–1055.

¹⁸⁶ Por. loc. cit.

znaje się także do zdrady z młodą cudzoziemką będącą przejazdem, poznaną podczas niedzielного spaceru w czasie nieobecności żony. Coraz bardziej utwierdza się w przekonaniu, że nadal kocha żonę, że nie może bez niej żyć, że nie zależy mu na pracy. Obawia się jej wyjazdu, który wykluczyłby możliwość nawet przypadkowego spotkania. Nie chce jej opuścić. Chciałby spotykać się z nią, potajemnie. Jego wypowiedź staje się chaotyczna, a jej – coraz bardziej logiczna i przejrzysta.

Duras pokazuje studium niemożności kompromisu, niemożności porozumienia się ludzi, którzy się kochają, ale nie potrafią ze sobą żyć. Bez siebie również. Długi, powolny dialog poprowadzony spokojnie, bez emocji, mówiący o wcześniejszych doznaniach tak mocnych, że porównywalnych z piekłem, daje złudzenie biegu czasu rzeczywistego. Słowa wypowiedziane są powoli, z przerwami, cisza jest wszechobecna, spowolniająca jeszcze bieg wydarzeń. Przywoływane doświadczenia trwają, są przeżywane ponownie przez oboje małżonków. Nie napawa ich radością nowa sytuacja ani nowe małżeństwa zapowiadane zarówno przez nią, jak i przez niego. To on dominuje, domaga się zmiany zaistniałego stanu, jakby dopiero teraz uświadomił sobie, jak wiele traci. Nie chce zgodzić się na jej nieobecność, która jest przecież postanowiona. To Anne-Marie jest ważna, nie kolejna kobieta, która do niego telefonuje, proponując swój przyjazd. Chce przebywać ze swoją byłą żoną. Boi się zamknąć ten rozdział życia, obawiając się, że utraci ono wszelki sens. Nic nie jest ważne oprócz obecności kobiety, z którą przeżył wiele lat.

O ile Duras przedstawia okoliczności i konsekwencje rozstania na przykładzie średnio zamożnych mieszczan, żyjących zgodnie z normami obowiązującymi w społeczeństwie, to Xavier Durringer w dramacie *Mam ochotę cię zabić* (*Une envie de tuer sur le bout de la langue* – 1991) ukazuje je w sposób dotąd niespotykany we francuskim dramacie, za pośrednictwem relacji w grupie współczesnej młodzieży przedmieścia. Młodzieży odrzuconej przez społeczeństwo poprzez zakaz wstępu na dancing czy do dyskoteki, co dotąd stanowiło rytualny sposób spędzania sobotniego wieczoru. W wypowiedziach postaci wyrażane jest rozgoryczenie, co czyni z wpuszczenia na dancing nieomal symbol potwierdzenia dorosłości, prawa do szacunku, alkoholu, seksu. Bohaterowie dramatu nie mogą spełnić potrzeby miłości, przyjaźni. Nieustanny dyskomfort, niemożność wyjścia w sobotni wieczór, by uciec przed codzienną szarzyzną, beznadziejnością nudnej egzystencji, potwierdzają płaskie wypowiedzi na temat niezaspokojonych pragnień. Esencja związków międzyludzkich, nieuchronne konflikty, nieustanna zdrada pokazane są na tle przedmieścia z jego normalnością: nudą, poczuciem bylejakości. Miłość i chęć zabijania mają tę samą rangę w postrzeganiu świata, w hierarchii wartości.

To Rou, jego pociąg do alkoholu, sprawił, że nie zostali wpuszczeni na dyskotekę: pijany pobił właściciela dyskoteki, jedynej w okolicy. Szef, przywódca grupy, chciałby odnaleźć Lucie, swoją ostatnią zdobycz, żonę Jeana, hodowcy ptaków. Rou to idol, wzór, geniusz w ich świecie, agresywny bez granic. Opowiada o swoich spotkaniach z Lucie, kiedy jej mąż wychodzi do pracy. Relacja Poupona o zachowaniu Lucie, której miał oddać bilecik, doprowadza Rou do wściekłości. Jean, mimo traktowania go z wyższością i pogardą przez Rou, jest konsekwentny w poszukiwaniu swojej żony. Cierpi, gdyż jego żona Lucie waha się między wyborem małżeństwa, które nie daje jej zadowolenia, a światem tandetnych przygód. Ona boi się scen z jego strony, on nie rozumie jej obaw. Jako tradycyjny mąż pragnie jedynie powrotu żony do domu, miłości małżeńskiej. Wytrzymuje agresję Rou, nie reaguje, gdy ten poniża go, wyśmiewając zapach użytej przez niego wody toaletowej. Jean nie chce konfliktów. Chce tylko wiedzieć, gdzie jest jego żona. Jego inność sprawia, że agresywność zachowania Rou w stosunku do niego nasila się. Staje się coraz bardziej wulgarny. Jean wyrzuca jednak Lucie: „Brawo! Nie wiedziałem, że zadajesz się z takimi typami. Mogłaś mnie przedstawić, musiałem się bić”¹⁸⁷. Nie pozwala Lucie odejść: „Sądzisz, że jednym prostym «no masz», zmażesz się całe życie?” (Mo, 97). Żąda, by natychmiast wróciła do domu. W odpowiedzi słyszy, że nie chce go widzieć, bo ma dosyć jego postawy zbitego psa. Jean jest nieustępliwy, przypomina o swojej cierpliwości:

A ja, ja znoszę cię nawet wtedy, gdy to nie jest łatwe... masz, kiedy nie odzywasz się do mnie przez trzy dni, kiedy nie otwierasz ust, znoszę! Kiedy nakładasz maseczki i nie mogę cię dotknąć, znoszę! Kiedy jesteś tłusta jak mydło, twój tłusty podkład, twój makijaż, którego nawet ptaki się boją, kiedy wkładasz do lodówki zużyte torebki herbaty, by je nakładać codziennie przy śniadaniu na powieki, znoszę! Co dwa tygodnie zmieniasz kolor włosów, a nie mam czasu nawet się przyzwyczaić, znoszę! Twoje bóle brzucha, głowy, migreny bez końca, ciągle niedyspozycje, znoszę! Kiedy czytasz te głupie magazyny długie godziny nocą, rozwiązujesz krzyżówki, gry telewizyjne beznadziejne (Mo, 98).

Nakłania ją do powrotu do domu:

Wróć do domu... zrobimy sobie małą kolacyjkę i porozmawiamy sobie jak dawniej, spokojnie, bez nerwów...

[...] Jest pełnia, to denerwuje i mówi się rzeczy, których się nie myśli... (Mo, 100).

Powrót żony to symbol powrotu do ustabilizowanego, spokojnego życia małżeńskiego, którego Jean pragnie jak niczego na świecie. Pamięta

¹⁸⁷ Por. X. Durringer, *Une envie de tuer sur le bout de la langue*, Paris 1994, s. 96. (Przekład autorki). Dalej oznaczony Mo.

wszystko, każdą chwilę ich pożycia. Jego pasja hodowania owadów ustąpiła kiedyś chęci posiadania ptaków. Adresatem jego zwierzeń jest Vic, który uważa miłość za sposób spędzania czasu (s. 109). To jemu pokazuje małą kapsułkę ze środkiem do usypiania małych zarażonych wścieklizną. By ją zdobyć, oddał najpiękniejszą parę ptaków. Tydzień po powrocie z żoną z wakacji na wyspie Ignola nabył kapsułkę, oddając w zamian parę wspaniałych ptaków, najpiękniejszych w jego kolekcji, nierozzerwalnie związanych ze sobą przez całe ich życie. Jeśli jeden umrze, drugi w ciągu tygodnia także umiera z tęsknoty. To na wyspie Ignola miało miejsce jego bolesne doświadczenie, odkrycie niewierności żony. Teraz boi się powrotu do domu. Wyobraża sobie, że wypuści wszystkie ptaki z klatek i patrząc, jak odlatują, wypije dużą szklankę wody, połykając kapsułkę (s. 111). Wspomina z rozrzewnieniem pierwszy okres ich związku, rozbrajającą naiwność Lucie. Przegląda dowody miłości swojej żony – listy i fotografie (s. 107–108). Czeka nań tysiąc dwieście ptaków, które bez niego zginą, sześćdziesiąt osiem gatunków, sto pięćdziesiąt cztery parki, które wiosną, dzięki jego staraniom, rozmnożą się. Odkrywa, że będzie żył sam. A chciałby mieć córkę o imieniu Alicja lub syna Paula (s. 109). Stracił ostatnią szansę. Nie wiadomo, czy Jean przegra. Nie jest na tyle silny, by móc żyć w samotności, której się obawia. Potrzebuje obecności swojej żony, czułości, sam będąc czułym i wrażliwym. To żona zadecyduje, czy będą razem, a on przyjmie każde rozwiązanie. Dramat pokazuje różnicowanie postaw, zwłaszcza agresję i wulgarność. Żargon młodzieżowy, niedostępny obcym, wyraża jednak prawdy uniwersalne: samotność, gwałtowne poszukiwanie miłości. Każda z postaci pragnie innej. Jean – małżeńskiej, stabilnej, spokojnej, Rou zaborczej, gwałtownej, bujnej. Z wypowiedzi osób dramatu wynika, że nie ma miłości szczęśliwej, a każde jej poszukiwanie prowadzi do odrzucenia. Doświadczenia młodych mężczyzn narzucają wniosek, że każda miłość jest niszcząca, bo zabroniona, jak wejście na dancing strzeżone przez ochroniarza. Odrzuceni i wykluczeni usiłują uregulować rachunki ze światem zachowaniem pełnym przemocy, także w stosunku do kobiet. Pavis analizuje wypowiedzi postaci, posługując się figurami opisanymi w monografii Barthesa pt. *Fragmenty dyskursu miłosnego*¹⁸⁸. Wszyscy, Poupon, Jean, Vic i Rou, są bardzo wrażliwi, jakby odsłonięci na ciosy z zewnątrz, do tego stopnia, że najmniejsza trudność wprowadza ich z równowagi.

Niestabilność emocjonalna postaci, kontrastująca z postawą Jeana, którego usiłują ośmieszyć uczestnicy spotkania, ujawnia się raz za ra-

¹⁸⁸ Por. P. Pavis, *Le théâtre...*, s. 150–152.

zem, gdyż nieustannie raniona jest ich miłość własna. We wszystkich wypowiedziach dominuje wola zadania bólu, unieszcześliwienia. Gwałtowność wypowiedzi i reakcji postaci pokazuje rozpaczliwość poszukiwania miłości. W tym dramacie pełnym symboliki pokazane jest także dążenie do znalezienia rekompensaty za rozczarowanie światem – i społeczeństwem. Plaża, parking, plac miejski to także miejsca przejścia ku przestrzeni, miastu, drogom i sztucznym rajom, odwiecznym marzeniom młodzieży przedmieścia.

Francuski dramat XX wieku przedstawia problem zdrady w obrazie poetyckim, posługując się symbolem, metaforą. Wyjątkowość sytuacji, istnienie w świecie skomplikowanym, złożonym z elementów dalekich od codzienności, nie pozwala na jednoznaczną ocenę aktu zdrady. Można jednak zauważyć zjawisko bezsilności małżonków wobec niewierności żony. Sytuacja, w której się znaleźli, ich przerastała. Każdy z nich cierpiał. Dla każdego konsekwencje były wyraźne i bolesne, potwierdzając, jak wielką rolę odgrywa miłość w życiu człowieka. Nawet perspektywa nowego związku niczego tu nie zmienia. Także zdrada męża stanowiła o niemożności kontynuowania życia w związku. Doprowadzała do radykalnej zmiany lub do zerwania.

Kochanek

(Podział południa, Zwiastowanie, Atlasowy trzewiczek Claudela, Ladacznica z zasadami Sartre'a, Mam ochotę cię zabić Durringera)

Zdaniem Ericha Fromma,

w miłości erotycznej panuje wyłączność, której brakuje w miłości braterskiej i macierzyńskiej. [...] Miłość erotyczna jest ekskluzywna, lecz kocha ona w drugim człowieku całą ludzkość, wszystko, co żywe. [...] Miłość erotyczna, jeżeli jest miłością, ma jedną przesłankę. Kocham z głębi mojej istoty – i przeżywam drugiego człowieka również do głębi jego lub jej istoty. [...] Miłość powinna być zasadniczo aktem woli, decyzji całkowitego oddania mojego życia życiu drugiego człowieka. [...] Miłość ma powstać w wyniku spontanicznej emocjonalnej reakcji – nagłego opanowania przez uczucie, któremu nie sposób się oprzeć. [...] Kochanie kogoś to nie tylko sprawa silnego uczucia – to również decyzja, osąd, obietnica¹⁸⁹.

Kochanek w dramacie Claudela jest postacią znaną i oryginalną. Już Lambert i Coeuvre w swoich doświadczeniach z Lâlą w dramacie *Miasto* (*La Ville* – 1890), jednym z pierwszych utworów Claudela, mogą

¹⁸⁹ E. Fromm, *O sztuce...*, s. 68–69.

zapowiadać model kochanka Claudelowskiego, postaci bardzo interesującej, której konstrukcja psychiczna nosi ślady przeżyć samego autora w jego związku z Rosą Vetch¹⁹⁰. O ile Lambert, podobnie jak potem Amalryk, Pollock Nageoire, Don Kamil, domaga się wprost miłości zmysłowej, to Coeuvre, jak Pierre de Craon, Mesa, Don Rodryg, podkreślają aspekt duchowy porozumienia dusz, miłości „siostrzanej”, widząc w erotyce przede wszystkim dopełnienie sfery duchowej.

Przykładem doświadczonego kochanka jest Amalryk, jedna z czterech postaci dramatu Paula Claudela *Podział południa* (*Le partage de midi* – 1906) udających się do Chin na pokładzie statku. Uwodziciel, doświadczony w obcowaniu z kobietami, posiada ogromną wiedzę na temat ich mentalności i zachowania. Chętnie się nią popisuje, zwłaszcza przed Mesą, kapłanem, który nie jest świadom tajników psychiki kobiecej. Charakteryzuje Yse, w której Mesa się zakochał:

...To nie jest kokietka, miej się na baczności, to amazonka, zdobywca!
Musi podbijać i ujarzmić lub oddać się
Niezręcznie, jak wierzchowiec niecierpliwie grzebiący kopytem!
To rasowa klacz i chętnie bym jej dosiadł, gdybym miał czas.
Lecz ona nie ma jeźdźca, otoczona tymi żrebakami, które wciąż za nią biegną.
Biegnie jak dziki koń¹⁹¹.

Przedsiębiorczy i praktyczny Amalryk udaje się do Chin, by zacząć wszystko od nowa, ponieważ w ubiegłym roku „spłukał się”. Jest bardzo pewny siebie:

Pełna siła słońca, pełnia sił mego życia.
Dobrze jest móc spojrzeć śmierci w twarz, a ja mam siłę, by się jej oprzeć (P, 24).

Przywołując wspomnienia ich związku sprzed lat dziesięciu, Amalryk zapytuje Yse, dlaczego nie chciała go poślubić. Jest pewien, że Yse zostanie z nim, kiedy on tego zapragnie: „kiedy zechcę, moja bojowniczo, położę ci dłoń na ramieniu. Wezmę Yse, będę trzymał Yse, zabiorę z sobą Yse” (P, 28). Wypowiada się lekceważąco na temat relacji uczuciowej między kobietą i mężczyzną, sprowadzając ją do banalnej codzienności:

Do diabła! gdyby mężczyzna musiał przez cały czas
zadręczać się troską o swoją kobietę, tak by wiedzieć, czy naprawdę właściwie
odmierzył uczucie, na jakie zasługuje jakaś Genowefa czy Petronela i sprawdzając stan
swojego serca, cóż by to była za fatyga!
Wszelkie uczucia to jakby małe kobiece gospodarstwo, to jak te pudełka, w których
składają one całe mnóstwo nici i wstążek, i wszelkiego rodzaju guziki i fiszbiny od gorsetu (P, 38).

¹⁹⁰ Por. *Le Robert des grands écrivains de langue française*, Paris 2000, s. 315.

¹⁹¹ P. Claudel, *Podział południa*, w: tenże, *Wybór dramatów...*, s. 22. Dalej oznaczany P.

Słowa Amalryka Yse przyjmuje z całkowitą dezaprobatą. Porównuje jego głupotę do głupoty osła. Obsesja bogactwa, tak wyraźna w jego wypowiedziach, oraz poczucie wolności po opuszczeniu Francji sugerują dotkliwie doświadczenie straty materialnej, które było jego udziałem. Yse wiąże się jednak z Amalrykiem po rozczarowaniu rocznej próby wspólnego życia z Mesą. W trzecim akcie, podczas oblężenia rezydencji, w której mieszka z Yse, Amalryk staje się cyniczny:

Ta dumna Yse!

Z jej kapeluszami, leżakiem, wybuchami śmiechu i manierami królowej.

Została jednak zdobyta [...]

A mąż, już go nie ma, a dzieci jak nieżywe kocięta, a ostatni kochanek

Jak owoc, który się zjadło i wyciera się po nim usta, pozostała w nich jeszcze odrobina smaku (P, 58).

Pragnie ją upokorzyć, gdyż wie, że Yse go nie kocha. Amalryk trzyma w ramionach kobietę, do której nie żywi szacunku: zdradziła męża, porzuciła dzieci. Yse pragnie umrzeć, by nikt nią nie pogardzał. Kiedy dokonywany przez nią rozrachunek wydaje się jej bezlitosny i nie do przyjęcia, a ona czuje się „zbyt nieszczęśliwa, zbyt ukarana” i cieszy się, że umrze, Amalryk wyjawia jej swój punkt widzenia: „Ocaliłem cię przed tym Mesą; ty i ja nie jesteśmy stworzeni dla mrzonek, lecz dla rzeczywistości” (P, 60). Yse usiłuje złagodzić bezwzględność jego oceny wyznaniem: „to obowiązek trzyma mnie przy tobie, ponieważ jestem kobietą lojalną i wiem, co zrobiłam” (P, 61). Kiedy Mesa pojawia się w oblężonym przez rebeliantów domu w południowych Chinach, Amalryk, czując się zagrożony, rani go i ucieka z Yse. Pozostawia rannego w domu, w którym włączył uprzednio bombę zegarową. Potwierdza po raz kolejny swoją postawę egoisty i cynika bez skrupułów. Pozbawiony zdolności do zaangażowania się emocjonalnego, nie odczuwając ani miłości, ani zazdrości, trwa w związku, który nie sprawia mu satysfakcji, jest jedynie sposobem na przetrwanie w warunkach obcości i zagrożenia, w odmiennym kulturowo kraju, w czasie przewrotu.

Zupełnie inny typ kochanka reprezentuje Mesa, rywal Amalryka (również postać z dramatu *Podział południa*), ten sam, którego wprowadzał on w tajniki relacji z kobietami. Postawę Mesy, kapłana, cechuje wiara w miłość czystą, piękną. Mesa, który doświadczył kryzysu wiary, od miłości ludzkiej wymaga miary nadprzyrodzonej. Nie ma żadnego doświadczenia w obcowaniu z kobietami. Nie może znieść sposobu prowadzenia rozmowy przez Yse, który wprowadza go w stan rozdrażnienia: „Niech pani rozmawia z Amalrykiem! Niech pani nie udaje mamusi, niech pani nie próbuje mnie kokietować” (P, 30). Urzeczony i przerażony zarazem, nie mogąc zapanować nad swoimi uczuciami, wyznaje: „Jakimż

napawa mnie strachem, widzieć panią w ten sposób, tak piękną, tak świeżą, tak młodą, tak szaloną, z tym człowiekiem, który jest pani mężem" (P, 31). Odczuwa zazdrość. Bo oto rozmawia z osobą, którą nie trapią takie wątpliwości egzystencjalne jak jego. Wyznaje: „Pani ma życie ułożone, a ja jestem bezpański pies” (P, 31). Kiedy uświadamia sobie, że nie zdoła oprzeć się czarowi Yse, bo posiada ona w sobie magiczną siłę, która sprawia, że chciałby z nią nieustannie przebywać, mówi z pokorą i determinacją:

Wszystko skończone. Nie czekałem na ciebie.

Tak dobrze wszystko urządziłem.

Aby się wycofać, usunąć spomiędzy ludzi, [...]

Dlaczego po mnie przychodzisz? Dlaczego przychodzisz burzyć mój spokój? (P, 32).

Przeczuwa bowiem, mimo braku doświadczenia, że stało się coś, czego nie zaplanował, że wpadł w jakąś pułapkę, która zaczęła się niewinną rozmową. Usiłuje zdystansować się do nowej sytuacji poprzez wyrażenie swoich wątpliwości na temat kobiety jako istoty nieznanej:

Czegóż można oczekiwać od kobiety, cóż można w niej zrozumieć?

Cóż ona wam daje? I czegoż żąda?

Trzeba by oddać się jej całkowicie (P, 32)

Jeszcze nie doszło między nimi do zbliżenia, a Mesa już żałuje, że spotkał Yse na swojej drodze życiowej. Znużenie długą podróżą sprawia, że ludzie odczuwają potrzebę zbliżenia, wyobcowani z codzienności. Yse usiłuje uspokoić obawy Mesy, uznając, że nie jest on: „Mężczyzną, który byłby stworzony dla kobiety i przy którym ona czułaby się dobrze i pewnie” (P, 33). Przyznając jej rację, Mesa zapragnie w samotności zastanowić się nad swoim losem. Jego wypowiedź na temat powołania jest skomplikowana i enigmatyczna:

On żyje, ja żyję; on myśli, a ja ważę w moim sercu jego myśl.

On, który stworzył moje oczy, czyż mogę wcale go nie dojrzeć? Jego, który stworzył moje serce,

Nie mogę się od niego uwolnić (P, 33).

Ma za złe Yse, że nie jest w stanie zrozumieć jego misji, która jest bardzo trudna i ważna:

Stałem przed Nim

Jak przed człowiekiem, który nie mówi nic i nie wypowiada ani jednego słowa. Sprawy w Chinach nie układają się pomyślnie. Wysyłają mnie tam na jakiś czas (P, 34).

Długi wywód na temat niejasnej przyszłości i trudnej przeszłości odzwierciedla jego samotność:

Już tyle wytrzymałem! Żyłem w takiej samotności, między ludźmi.
Nie znalazłem wśród nich towarzystwa.
Nie mam im nic do dania, niczego też nie otrzymuję.
Nie służę nikomu do niczego.
I dlatego chciałem oddać Mu to, co miałem (P, 34).

Jego żale, słowa o zawiedzionych nadziejach, skłaniają Yse do wyznania Mesie miłości. Zaskoczona swoją spontanicznością, uświadamia sobie, że wcześniej ani nie zwracała na niego uwagi, ani nie wydawał jej się nawet pociągający. Mesa jest także zaskoczony. Potwierdza to mówiąc, że w obecności Yse odkrywa swoje nowe powołanie do życia w radości: „Ciężko jest zachować serce tylko dla siebie. Ciężko jest nie być kochanym. Ciężko jest być samotnym. Ciężko jest czekać” (P, 35). Yse, trochę przerażona powagą tych słów, prosi kokieteryjnie, by został Mesą, którego potrzebuje: „tym niezręcznym, szorstkim i dobrym mężczyzną, który tamtej nocy mówił do mnie” (P, 35). Usprawiedliwia tak nagle zaistniałą sytuację specyfiką życia na statku. Dialog kończy obietnica, że ich miłość pozostanie idealna. Zmianę w zachowaniu Mesy pierwszy dostrzegł Amalryk, który nakłonił Yse do zwierzeń. W swojej wypowiedzi porównuje ona obu mężczyzn, gwałtownego, nie znającego umiaru Amalryka ze „swoim małym Mesą”, którego kocha, bo jest taki jak ona. Długa rozmowa na temat oczekowań kobiety i mężczyzny, prowadzona w obecności Amalryka, prowadzi Yse do konkluzji kierowanej ku Mesie jako rada i przesłanie: „Łatwiej, Meso, jest ofiarować się, niż się oddać” (P, 38).

W drugim akcie postawa Mesy stopniowo się przeobraża. Staje się tak odważny i śmiały, że po wyjeździe męża Yse, de Ciza, deklaruje: „Wybieram ciebie, Yse” (P, 51). Yse sprzeciwia się Mesie, kiedy ten nazywa ją swoją żoną. Nie pozwala mu nazywać sakramentem ich związku, określając go, nawet w tym miłosnym uniesieniu, jako „zerwanie i śmiertelne przekleństwo” (P, 53). Żąda:

Trzeba, żeby ten mężczyzna, którego nazywają moim mężem i którego nienawidzę
Nie został tutaj, i żebyś go wysłał gdzie indziej,
I nie ważne, czy umrze, i tym lepiej, ponieważ będziemy należeli do siebie (P, 53).

Ich związek Yse opisze rok później w rozmowie z Amalrykiem:

Rok to trwało i czułam, że on jest więźniem,
Ale ja go nie posiadałam, i coś w nim było obcego,
Niemożliwego (P, 61).

To uwięzienie potwierdza wyznanie Mesy:

I zobaczyłem, że nie mogę się bez ciebie obejść i jesteś moim sercem, i moją duszą,
i słabością mojej duszy,
I ciałem z mojego ciała, i nie mogę być bez Yse (P, 62).

Nie mogąc bez niej żyć, Mesa pragnie, by go poślubiła, zwłaszcza że jest już wdową po de Cizie. Obiecuje milczącej Yse, że przeprowadzi ją przez niebezpieczeństwa, a jeśli nie chce jego, to przynajmniej niech pozwoli zaprowadzić się do dzieci. Brak reakcji Yse wyzwała coraz gwałtowniejsze oskarżenia:

Suko! Powiedz, co czułaś, kiedy po raz pierwszy
Z rozmysłem zdecydowałaś oddać się temu bezpańskiemu psu [...]
Moją duszę, którą ci dałem, moje życie, które ci powierzyłem,
Tyś zbeszczyła z innym; i co myślałaś podczas tych dni brzemiennych, gdy dojrze-
wało moje dziecko,
Kiedy przynosiłaś je temu mężczyźnie i kiedy pęczniejąc, spałaś w jego ramionach, cała
wypełniona członkami mojego syna? (P, 63).

Amalrykowi, który wchodzi do sypialni, zaskoczony obecnością Mesy, wyznaje powód swojego przybycia: „Przychodzę odebrać tę kobietę, która należy do mnie, i to dziecko, które jest moje” (P, 65).

Mesa jest jedną z piękniejszych postaci kochających nie tylko w teatrze francuskim XX wieku. Claudel, opierając się na osobistych przeżyciach, pokazał dramat rodzącego się uczucia, rozdarcie mężczyzny, któremu wcześniejsze decyzje i wybory zamykają drogę do wielu doznań, a nieopanowana natura popycha do działania sprzecznego z logiką¹⁹². Rozdarcie wewnętrzne, brak harmonii i jedności, poczucie winy towarzyszące doświadczeniu miłosnemu czynią z Mesy bardzo interesującą postać teatralną, pokazując bezmiar dylematów człowieka, któremu los stawia na drodze przeszkodę nie do pokonania. Nie mogąc oprzeć się przeznaczeniu, Mesa płaci życiem za wybór, którego dokonał. Nie może także, mimo usiłowań, związać się z kobietą, która sprawiła mu tyle bólu. Jest to bowiem klasyczna *femme fatale*, której cechą dominującą jest niszczenie mężczyzny – i siebie. To postać przedstawiona bardzo dogłębnie i wielostronnie zarazem. Doświadczenia osobiste Claudela zawały na życiu scenicznym tej postaci. Rose Vetch, która odegrała ogromną rolę w życiu Claudela (była na jego utrzymaniu razem ze swymi czterema synami i oczekiwała jego dziecka), znacząco wpłynęła na dokonywane przez niego wybory życiowe. Ich pełen namiętności związek doprowadził prawie do skandalu. Mimo rozstania, Rose była obecna w życiu Claudela do końca¹⁹³. Paul Claudel pokazuje siłę uczuć, gdy – za pośrednictwem Yse – mówi, jak należałoby o nich pisać:

¹⁹² Por. M. Lioure, *Claudiel et la Pologne*, in: „Mélanges de langue et de littérature offerts au professeur Józef Heistein”, *Romanica Wratislaviensia* XLI, Wrocław 1996, s. 174–175.

¹⁹³ Por. *Le Robert des grands...*, s. 315.

...Utwór o miłości powinien być tak nagły

Jak kwiat, na przykład jak zapach, od razu się wie, że wszystko się już miało, że wszystko się ma, że wszystko się wchłonęło

Na raz, tak by można było tylko powiedzieć ach! Zapach, który dolatuje tak prosto i szybko, że tylko możesz

Uśmiechnąć się lekko: ach! i już wyruszyliśmy (P, 29).

Kiedy Mesa i Yse wyznają, że nie wiedzą, co to miłość, a Mesa oświadcza, że stara się to pojąć, jego słowa powodują, że Yse, może bezwiednie, formułuje definicję miłości:

Nie trzeba rozumieć, mój biedaku.

Trzeba stracić przytomność. Ja jestem zbyt zła, nie mogę.

To operacja, której trzeba się poddać. To tampon nasączony eterem, który podsuwają ci pod nos (P, 29).

Przeżycia doznane w związku z Yse były znaczącym doświadczeniem dla Mesy¹⁹⁴. Claudel, uznając jego sytuację za banalną, stwierdził jednocześnie, że jest ona w swym uniwersalizmie antyczna, a w pewnym sensie sakralna, gdyż ta walka między Prawem a Łaską w formach najróżnorodniejszych i najmniej oczekiwanych, Bogiem i człowiekiem, między mężczyzną i kobietą, jest obecna w opowieściach Starego Testamentu, tak bogatych w znaczenia. Claudel, sam zmagając się z tymi przeciwnościami, uznaje dylematy Mesy za ważne. Jest świadomy, że o ile pragnienia ciała, przeciwne pragnieniom ducha, bardzo często występuje w poematach, powieściach i dramatach, sprzeczność ducha z ciałem nigdy jeszcze w literaturze nie została przedstawiona z taką ostrością¹⁹⁵. Tłumaczy, że Mesa, człowiek w niewielkim stopniu przygotowany poprzez wykształcenie i naturalny temperament, otrzymał wbrew sobie wezwanie od Boga, wezwanie nieodwołalne. Po długim oporze, który go doprowadził aż na koniec świata, zdecydował się odpowiedzieć na nie. Zjawił się przed ołtarzem, i od samego Boga otrzymał odpowiedź jasną, wyraźną: odrzucenie, proste i czyste, ostateczne, bez żadnych wyjaśnień. Samotny, wygnany, przeżywa dramat swojej sytuacji życiowej, oddając się medytacjom podczas długiej podróży morskiej. Bezmiar wód, powtarzalność monotonna płynących dni, tak do siebie podobnych, pogłębiają intensywność tych bolesnych przeżyć. Zdaniem Claudela, co stwierdza we *Wstępie* do dramatu, niemożliwe jest, aby na tym statku nie czekała na niego kobieta. Jej postać pojawiła się jako obraz Boga, ucieleśniona treść przykazania o miłości do Boga, miłości całym sercem. W tym świetle zrozumiały jest przełom w życiu Mesy. Radykalna zmiana w połowie

¹⁹⁴ Por. K. Modrzejewska, *Postać kobieca...*, s. 179–186.

¹⁹⁵ Por. P. Claudel, *Préface*, in: P. Claudel, *Partage de midi*, Paris 1991, s. 9–12.

życia Mesy stanowi ilustrację poglądu Claudela na temat drugich narodzin w dorosłym życiu, po dokonaniu świadomych wyborów. W przypadku Mesy sytuację dodatkowo skomplikował sakrament małżeństwa, którym Yse została związana wcześniej. Tworzył on przeszkodę nie do pokonania, by wszystko znalazło swoje zwieńczenie w Bogu. To przyczyną dramatu związku Mesy i Yse. Zamiast oczekiwanego zbawienia, przynoszą sobie nawzajem karę, cierpienie, zapowiedź potępienia. Wyraźne jest to zwłaszcza w drugim akcie, po deklaracji woli połączenia się wyrażonej na cmentarzu w Hongkongu. Claudel dobitnie określa tę sytuację porównaniem małżeństwa, gdzie dwie istoty zgadzają się jedna na drugą, do związku obciążonego cudzołóstwem, w którym są one na siebie skazane. Tę myśl wyraża akt III – kochankowie znajdują się z czasem w sytuacji, kiedy to Yse ciąży już związek z Mesą, którego dziecka oczekuje. Komentarz autora mówi o tajemnicy towarzyszącej kobiecie, tajemnicy pełnej znaczeń, odwołując się do mitycznego stworzenia kobiety z zebra Adama. Przytaczane sądy Claudela pochodzą ze wstępu, napisanego w 1948 roku, czyli 44 lata po spotkaniu z Rose Vetch. Potwierdzają one bogactwo i głębię refleksji autora, mającego za sobą doświadczenia poszukiwań duchowych, intelektualnych i artystycznych. Niejasne jest zakończenie tego dramatu, a w nim los postaci:

Żegnaj! Widziałem cię po raz ostatni!
Po jakich drogach długich i mozolnych
Oddaleni, lecz na sobie
Wzajemnie oparci będziemy
Wędrować jeszcze, aż przetworzą się nasze dusze.
Pamiętaj, pamiętaj o znaku!
A mój znak to nie próżne włosy podczas zawieruch i maleńka chusteczka przez chwilę,
Ale, rozproszone wielkie zasłony, ja sam silny płomień piorunujący, wspaniały samiec
w chwale Bożej,
Mężczyzna w świetności sierpnia, Duch zwycięski w przemienieniu Południa! (P, 75).

Ta poetycka scena, marzenie senne, nierealne, staje się jeszcze bardziej tajemnicza i nieprzejrzysta, gdy czyta się tekst didaskaliów:

*Chwila przerwy.
I nagle widać ją całą w bieli, z jej długimi, rozwianymi włosami na werandzie zalanej światłem księżyca* (P, 69).

Trudno jest w tej mglistej, niepoddającej się interpretacjom materii Claudelowskiego dramatu jednoznacznie oszacować znaczenie zdarzeń dla życia Mesy. Doświadczenie miłości, które spadło na niego z fatalną siłą, podobnie jak w dramatach Racine'a, zburzyło wewnętrzną harmonię, którą dotąd udawało mu się z trudem utrzymywać, mimo bolesnych przeżyć. Obcowanie z Yse odkryło przed nim nowe obszary odczuć oraz

bogactwo życia wewnętrznego, którego istnienia w sobie nie podejrzewał. Ale ciężar żądań Yse był ponad jego siły. Zmianie musiała ulec dotychczasowa hierarchia wartości, dając prymat nowym doznaniom – zmysłowym. Intensywność tych nowych emocji nie uwolniła go jednak całkowicie od poczucia misji, zadań duchowych. Tylko dzięki temu Yse nie mogła nad nim zapanować. Ta świadomość rodziła w niej zniechęcenie – umniejszała wiarę w możliwości kobiety. Powrót Mesy, który zdecydował się wyrwać Yse ze związku z Amalrykiem, potwierdził jego dojrzałość i determinację. Mesa jednak nie przewidział, że zmienność charakteru Yse, a w konsekwencji niestałość jej uczuć, wypalenie ich związku, uniemożliwią skuteczność jego decyzji. Przejmujące, pełne dramatyzmu monologi zawierają już zapowiedź śmierci. Ocena jego życia nie może być jasna i jednoznaczna, gdyż symbolika Claudelowskiego tekstu sprawia, że odbiorca nie otrzymuje przejrzystego obrazu sytuacji. Dodatkowo doświadczenie życiowe Claudela, a w nim pełna samotność, której doświadczył już w Paryżu, skazanie na samego siebie, komplikuje odczytanie losu postaci¹⁹⁶. Zawsze inny, obcy, nieobecny, nie tylko podkreśla w udzielonych wywiadach niemożność nawiązania kontaktu z poznanymi osobami, ale uświadamia także istnienie w nim samego części zwanej kobietą, przywołującej nieustannie ojczysty kraj, dom rodzinny¹⁹⁷.

Claudel stwierdza, że Mesa byłby nikim, gdyby nie spotkał kobiety, która jako jedyna знаła jego prawdziwe imię¹⁹⁸. Akcentując ogromne znaczenie obecności kobiety w życiu mężczyzny, Claudel wyraża pogląd, że uosabia ona duszę ludzką, Kościół, Niepokalaną Dziewicę, Mądrość sakralną¹⁹⁹. Zwłaszcza że to ksiądz znajduje się w sytuacji szczególnej w swoim kontrakcie z Bogiem, któremu oddaje wszystko. Jeśli nie jest to oddanie całkowite, staje się układem pozbawionym honoru²⁰⁰. W wypowiedziach na temat *Podziału południa* Claudel wyjaśnia związek między znaczeniem nadawanych postaciom imion (isos, isé – równy, Mésa – połowa)²⁰¹. Powiada, że człowiek nie jest stworzony, aby być zrozumianym, lecz by zwyciężyć w tworzeniu. O miłości Claudel mówi z dużą trudnością, podkreślając jej złożoność. Przyznaje jednak, że miłość jest

¹⁹⁶ Por. P. Claudel, *Mémoires improvisés*, recueillis par Jean Amrouche, Paris 2001, s. 26, 28, 233, 270.

¹⁹⁷ Por. *ibid.*, s. 36.

¹⁹⁸ Por. *ibid.*, s. 45.

¹⁹⁹ Por. *ibid.*, s. 59–60.

²⁰⁰ Por. *ibid.*, s. 175.

²⁰¹ Por. *ibid.*, s. 207.

pasją rodzącą wszystkie inne²⁰². Doświadczenia autora są tu szczególnie cenne, gdyż sztuka ta nie tylko przez niego uznana została za świadectwo (*pièce témoignage*)²⁰³. Postaci claudelowskie nie są zwykłymi, przeciętnymi ludźmi, lecz pochodzą z „grandiose statuaire dramatique”²⁰⁴. Młodzięcze sztuki Claudela są tak wielkie, surowe i trudne, że intelektualiści wielokrotnie zastanawiali się nad możliwością ich odbioru przez publiczność, zwłaszcza młodą, nieprzygotowaną, niewykształconą na tyle solidnie, by dotarła do niej twórczość Claudela²⁰⁵. W tym świecie egoizmu zapanował nieład, pogwałcony został porządek wartości, nastąpiło złamanie Prawa. Każdy z bohaterów czyni to inaczej, ale zawsze z bolesnymi konsekwencjami²⁰⁶.

W świecie francuskiego dramatu XX wieku występują postaci męskie poddające się powołaniu, i na tyle silne, by oprzeć się przeszkodom pojawiającym się na drodze ku jego spełnieniu. Przykładem mężczyzny, który oparł się urokowi młodej dziewczyny, pragnącej w nim odnaleźć nie tylko nauczyciela i przewodnika duchowego jest Piotr z Craon, postać występująca w prologu *Zwiastowania* Paula Claudela²⁰⁷. Średniowieczny mistrz architekt, budowniczy katedr, wykonuje zawód należący do najtrudniejszych, a przy tym wywołujących podziw po dzień dzisiejszy. Dotknięty trądem, nadal pracuje, za zgodą biskupa dokonując symbolicznego „otwarcia” zbocza skalnego w Monsavierge:

Tym razem wiedliśmy do ołtarza cudowną hostię, wonność wspaniałą
Samą Królową, Matkę Królewską, by we własnej osobie
Wstawiła się za syna swego, pozbawionego królestwa (Z, 80).

Odjeżdżając z Combernon, gdzie o świcie Wiolena otwiera mu wrota,
żegna ją wyznaniem:

O młode drzewo wiedzy Dobrego i Złego, oto zaczynam się rozdawać, bowiem podniosłem na ciebie dłoń.

Dusza moja i ciało rozdzielają się, tak jak wino oddziela się w kadzi od zgniecionych kiści!
To nic! Niepotrzebna mi była kobieta. Nie posiadam żadnej śmiertelnej kobiety.
Człowiek, który Boga upodobał w sercu swoim, gdy umiera, widzi swego Anioła Stróża.
Przyjdzie wkrótce czas, że inne drzwi się otworzą,

²⁰² Por. *ibid.*, s. 318.

²⁰³ Por. G. Marcel, *Regards sur le théâtre de Claudel*, Paris 1964, s. 33.

²⁰⁴ Por. *ibid.*, s. 51.

²⁰⁵ Por. *ibid.*, s. 159, 167.

²⁰⁶ Por. J. Van de Ghinste, *La recherche de la justice dans le théâtre de Paul Claudel*, Paris 1980, s. 285.

²⁰⁷ Sztuka napisana w 1910 r. jako kolejna wersja *La Jeune Fille Violaine*. Pierwsza powstała w 1892 r.

Kiedy ten, który za życia niewielu ludziom się podobał, po skończonej pracy zasypia w ramionach wiecznego Ptaka:

Kiedy poprzez mury przejrzyste, ze wszystkich stron, jawi się ciemny Raj (Z, 81).

Wiolena, przeznaczona Jakubowi, wybacz mu nieliczącą z jego wagą spontaniczność: „uważać cię będę za [...] wiernego przyjaciela, którego kocham, szanuję i lękam się zarazem” (Z, 81). W jej pytaniach brzmi podziw: „Jakąś świątynię «sprawiedliwości» budujesz w Rheims, co ma być piękniejsza od kościoła Świętego Remigiusza i Najświętszej Marii Panny?” (Z, 81). W odpowiedzi usłyszy opowieść o świętej Justycji na śmierć zadręczonej w anyżowym polu za czasów cesarza Juliana. Wzruszona, ofiarowuje Piotrowi na budowę świątyni swój zaręczynowy pierścień. Zderzenie w tym niecodziennym spotkaniu szczęścia młodej dziewczyny, zakochanej, radosnej i ufnie patrzącej w przyszłość, z położeniem boleśnie doświadczonego Piotra, pozwala mu dostrzec nowy wymiar jego sytuacji, a zwłaszcza fakt, że nie jest szczęśliwy. Świadomy jest w pełni ogromnej wagi dzieła, które tworzy:

...w dniu poświęcenia córki mojej – Katedry
Najświętszej Marii Panny, Patronki Szwaczek –
mego wielkiego dzieła, co połyskiwało złotem na samym, szczycie, jakby nową gwiazdą
ozdobione! (Z, 84)

Obecność szczęśliwej Wioleny uwidacznia kontrast ich losów:

Wznies się do nieba jednym wzlotem!

Bo ja, by wznieść się nieco, muszę zbudować całą katedrę z jej głębokimi fundamentami (Z, 84).

Słowa Piotra nie tają już głębokiej goryczy:

Bolesny jest los trędowatego, noszącego w sobie hańbiącą ranę, której nic nie uleczy,
A która z każdym dniem rozszerza się i przenika, boleśnie jest znosić w samotności
własną truciznę i czuć, jak się ciało rozkłada za życia! [...]

Tyś mi zadała to cierpienie urokiem swoim, bo nim cię ujrzałem, byłem radosny i czysty,
Z sercem oddanym pracy, z myślą uległą rozkazom innego. A teraz ja rozkazuję i czynię
plany,

Oto zwracasz się ku mnie z uśmiechem pełnym trucizny! (Z, 85).

Odkrywa, że zakochał się w Wiolenie, i zapragnął „posiąść w pełni tę, którą miłuje, [gdyż] znieważony mężczyzna ma również mroczne chwile, tak jak niewiasta” (Z, 85). W miarę jak uświadamia sobie nieuchronność rozstania, w jego wypowiedzi coraz wyraźniej pojawia się zazdrość. Oto inny zabiera to, co należało do niego. Nie zostanie zrozumiany przez Wiolenę, która wspaniałomyślnie pociesza go, udziela rad:

Bądź mężczyzną, Piotrze! Bądź godny płomienia, który cię spala!

A jeśli trzeba się spalić, to niech to będzie na złotym świeczniku, jak paschalna świeca, przed ołtarzem, na chwałę całego kościoła! (Z, 85).

Odpowiedź Piotra wyraża odwieczne pragnienie posiadania domowego ogniska, odmiany losu, a przede wszystkim potrzebę ojcostwa:

Czyż nigdy nie przyjdzie mi naszkicować domowego ogniska ani dziecinnego pokoju? [...] Zawsze żyłem jak robotnik; wiązka słomy mi starczy między dwoma kamieniami, odzienie ze skóry i trochę sadła do chleba (Z, 85).

Za sprawą swego zawodu nie może wieść życia jak inni zwyczajni ludzie: „jesteśmy odosobnieni. Nie żyję na równi z innymi ludźmi, ciągle pod ziemią, wśród fundamentów, bądź na górze, na dzwonnicach” (Z, 85). Nie mogąc spełnić tak nagle odkrytych pragnień i potrzeb, Piotr wraca do wywodu o wielkości dzieła, które tworzy oraz jego ponadziemskiego wymiaru. W tym jedynie widzi zadośćuczynienie za brak szczęśliwego życia:

Ten tylko kościół zostanie moją oblubienicą, który wyjęty jest z żebra mego, jak w bolesnym śnie.

Obym wkrótce mógł poczuć, jak wznosi się pode mną ogromne dzieło, położyć dłoń na tej niezniszczalnej rzeczy, którą stworzyłem i której części trzymają się razem, na to zwarte dzieło z mocnego kamienia, które po to zbudowałem, by tu był początek, mieszkanie Boga! (Z, 86).

Mimo wagi zadań, nieprzeciętności rzemiosła, które uprawia, bliskości Boga, którego chwale służy, w zetknięciu z młodą, radosną dziewczyną Piotr z Craon nagle pojmuje, że istnieje dziedzina życia niedostępna mu, że jego praca wykluczyła go ze sfery, której zapragnął. Ślad po ciosie nożem na ramieniu Wioleny poświadcza, jak trudno Piotrowi z Craon zapamiętać nad swoim pragnieniem. Jego pożegnalne słowa są pełne smutku, jest w nich marzenie, by zabrać część Wioleny ze sobą, aby ich rozstanie nie było ostateczne:

Zabieram ze sobą twój pierścień. I kto wie, czy nie zabieram z nim duszy Wioleny? Duszy Wioleny, mej przyjaciółki, którą upodobało me serce, Duszy Wioleny, mego dziecięcia, bym uczynił z niej kościół (Z, 86).

Piotr Craon, w przeciwieństwie do Mesy, nie mógł urzeczywistnić swoich pragnień. Poznał zbyt późno uczucie, które niespodziewanie wyzwoliło w nim siły natury, podstawowe, biologiczne, wymykające się narzucanym więzom. Rozmowa z Wioleną uwidacznia wewnętrzny dramat mężczyzny, który odkrył, że nie przeżył czegoś, do czego miał prawo. Potwierdzają to jego gwałtowne reakcje. Podczas spotkania z prostą, wiejską dziewczyną on, wielki budowniczy katedr, odkrył, że nigdy nie dozna czegoś, co sprawia ogromną radość, czyniąc człowieka szczęśliwym. Nigdy nie będzie miał przy sobie kobiety troskliwej i kochającej, nie będzie także ojcem. To niespełnienie każe mu traktować pracę jako misję i powołanie, gdyż tylko takie spojrzenie pozwala znieść trudy

i pełną cierpień śmiertelną chorobę. Craon uświadamia sobie, że został niejako oszukany przez los, który przydzielił mu jedynie satysfakcję z wykonywanej pracy, nie dając możliwości spełnienia w innej sferze. Boi się, podobnie jak Lambert de Besme z dramatu *Miasto*, że życie poświęcone całkowicie i jedynie pracy, jakkolwiek przynoszące uznanie i zadowolenie, jest naznaczone rodzajem oschłości, chłodu, brakuje mu czegoś bardzo ważnego²⁰⁸. Samotność i obcość, których Claudel niejednokrotnie doświadczał podczas swoich misji dyplomatycznych, wyraźnie pojawiają się w wypowiedziach Piotra z Craon²⁰⁹. To postać pełna wyrazu, symboliczna, bliska poezji. Można uznać jego decyzję za wyraz gotowości do ponownych narodzin, w bólu i cierpieniu z powodu bezpowrotnej utraty szansy doznania miłości. To rozdarcie zapowiada nowy rozdział w jego życiu²¹⁰. Ale to on jest ambasadorem Boga, przywraca sprawiedliwość na ziemi, przynosi ją rozdartemu światu.

Bardzo ciekawą postacią zakochanego mężczyzny, ofiarowującego się kobiecie, jest don Kamil w dramacie Claudela *Atlasowy trzewiczek* (*Le soulier de satin* – 1923). Pojawia się w dramacie uznanym przez krytyków za najważniejsze dzieło Claudela, stanowiące sumę refleksji autora na temat miłości ludzkiej i boskiej, doczesnych obowiązków chrześcijanina, poświęcenia i wyrzeczenia. Dni, w których toczy się akcja *Atlasowego trzewiczka*, łączy motyw sprawiedliwości – jego pojawienie się sygnalizuje dźwięk trąbki²¹¹. Teatr ten jest szczególnie trudny nie tylko z powodu swojej barokowości²¹². Proponując „teatr w trakcie narodzin”, Claudel komplikuje złożoną materię dramatyczną poprzez liczne zabiegi autorskie²¹³. Materia tego dramatu jest wyjątkowa. Nagromadzenie elementów, wszelkich sił, jakie słowo jest w stanie wyzwolić, sprawia, że mamy do czynienia z materią, która wykracza poza czas i cywilizację. Jednak pytanie podstawowe, jakie Claudel sobie zadaje od początku do końca dramatu, dotyczy kondycji ludzkiej i odniesienia człowieka do świata, człowieka, którego świat zawiera, a w którym on dominuje, stosunków między ludźmi i stosunku do Boga²¹⁴. Jest to sztuka miłosna, w której

²⁰⁸ Por. P. Claudel, *Mémoires...*, s. 89–90.

²⁰⁹ Por. *ibid.*, s. 107, 112, 157.

²¹⁰ Por. analizę innych dramatów Claudela w: A. Blanc, *Claudiel*, Paris 1973, s. 211–213.

²¹¹ Por. J. Van de Ghinste, *La recherche de la justice...*, s. 286–287.

²¹² Por. M.L. Tricaud, *Le baroque dans le théâtre de Paul Claudel*, Genève 1967, s. 267–270.

²¹³ Por. J. Petit, *Claudiel et la mise en scène*, in: *Aux sources de la vérité du théâtre moderne*, texte établi par James B. Sanders, Paris 1974, s. 203–215; por. M. Autrand, *Le soulier de satin. Etude dramaturgique*, Paris 1987, s. 135–137.

²¹⁴ Por. J. Madaule, *Le drame de Paul Claudel*, Paris 1964, s. 414–421.

Don Kamil, na wpół Maur, oficer armii hiszpańskiej (akcja ma miejsce w Hiszpanii na przełomie XVI i XVII wieku), jest jedną z czterech osób, pomiędzy którymi rozgrywa się ten dramat. Donia Prouheza, w której kocha się Don Kamil, żona Don Pelaga, kapitana generalnego twierdz Hiszpanii, odrzuca jego awanse (dzień 1, sc. 3), ponieważ darzy uczuciem młodego Don Rodryga de Manacor. Don Kamil pragnie ofiarować Donii Prouhezie coś wyjątkowego, coś, czego nikt inny nie potrafi jej dać, bo nie zna ceny tego daru:

Inni pokazują kochanej kobiecie perły, zamki czy ja wiem? Lasy, majątki, flotylle, królestwa,

Życie spokojne i szacowne, puchar wina do wspólnego wypicia.

A ja nie proponuję pani żadnych z tych rzeczy – Ale czekaj! Wiem, że trafię w najtajniejszy nerw twego serca –

To rzecz tak cenna, że nie ma ceny...Znudzą się pani jej dobra, rodzina, ojczyzna, nazwisko i całe pani szczęście! [...] Takie miejsce ze mną, gdzie nie ma już absolutnie nic! *Nada! rrah!* [...] Miejsce, gdzie już nie ma nic – to serce; nie ma w nim nic prócz Ciebie²¹⁵.

Jego miłosne wyznania przeradzają się w gorzkie wyrzuty:

Gdy mówię, że miłość jest zazdrosna, pani udajesz, że nie rozumiesz.

Poeci uczą nas, że ta, która kocha, pragnie być wszystkim dla istoty kochanej: trzeba by jej tylko pragnął.

A przecież przynosi ze sobą pustkę i śmierć (A, I, 3).

Prosi o miłość jak o jałmużnę: „Jeśli mnie nie kochasz, pokochaj moją niedolę. [...] Nie każ mi dłużej żyć w samotności” (A, I, 3). W odpowiedzi Donia Prouheza uświadamia mu, że on sam jest przyczyną swojej samotności, gdyż odtrącił wszystkich przyjaciół, zniszczył więź z ludźmi, kwitując złośliwym uśmieszkiem, pełnym pogardy, każde usiłowanie nawiązania z nim kontaktu (A, I, 3). O determinacji Don Kamila świadczy wyznanie: „Jeśli jestem ogołocony ze wszystkiego, to by lepiej czekać na ciebie, seniora!” (A, I, 3). Mówi o swoich zamiarach, wielkich ambicjach:

Niech pani nie mówi, że nigdy nie doznała go pani sama!

I małe muszki nie są w stanie oprzeć się tej ekstazie światła, gdy wsysa ona noc, tak i serca ludzkie – wezwaniu ognia, co może je strawić. Zew Afryki!

Ziemia nie byłaby tym, czym jest, gdyby nie ten kwadrat ognia na jej brzuchu, pożerczy rak, płomień wyzerający jej wątrobę, ten trójnóg podsycany oddechem oceanów, dymiące palenisko, piec, gdzie oczyszcza się brud wszystkich zwierzęcych oddechów.

Inni badają głębie mórz, a ja – czemuż bym ja nie mógł zanurzyć się – aż do samego krańca, do ostatniej granicy Hiszpanii – zanurzyć się w ogień?

[...] Dano mi nowy świat nie po to, bym go kształtował wedle mojej fantazji, Lecz żywą księgę do zbadania. Władzę, jakiej pragnę, zdobywa się tylko poznaniem.

²¹⁵ P. Claudel, *Atlasowy trzewiczek*, w: tenże, *Wybór dramatów...*, s. 145. Dalej oznaczany A.

Tam to właśnie zbuduję swoją siedzibę, wyzywającą norkę dla mnie samego, między dwoma światami (A, I, 3).

Podobnym typem kochanka jest dumny Don Rodryg de Manacor, „z królewskiej materii”, kluczowa postać tego dramatu. Znajduje się on w otoczeniu niewyobrażalnie rozległym, sięgającym nieskończoności, przestrzeni, gdzie jesteśmy świadkami dynamicznego dialogu, spotkania, kontaktu, konfliktu, nieustannego zbliżania się i oddalania dwojga ludzi, istot bliskich połączenia się subtelного, duchowego, niespotykanego w codziennej rzeczywistości. Claudel realizuje w tym dramacie swoje idee teatru, który ma dostarczać odbiorcy wrażeń o wymiarze i intensywności niedostępnych w życiu²¹⁶. W rozmowie z królem Kanclerz tak charakteryzuje Rodryga: „Wiem, że nie pasuje mu posłuszeństwo” (A, I, 6). Król wzbrania się przed powierzeniem mu ambitnych zadań, uznając, że jest na nie za młody. Kanclerz, broniąc Rodryga, uświadamia królowi jego doświadczenie:

Ta Ameryka, którą mu powierzysz, jest niemal równie młoda.

Poznał jej wizję już jako dziecko przy ojcu, bawił mu o wyprawach Corteza czy Balboa (A, I, 6).

Zakochany Rodryg w rozmowie z Chińczykiem nie potrafi odpowiedzieć na pytanie o kolor oczu ukochanej: „Nie wiem! Ach, tak ją uwielbiam, że zapomniałem się jej przyjrzeć! [...] To nie jej oczy, to ona sama jest dla mnie gwiazdą!” (A, I, 7). O swojej ukochanej mówi tak, jakby była zjawiskiem ponadczasowym, istniejącym przed jego narodzinami, determinującym jego życie, gdyż siły nadprzyrodzone zadecydowały o miejscu, jakie ich miłość w nim zajmie²¹⁷:

Już wtedy była jedyną granicą tego serca, co nie znosi żadnych granic. [...] Już wtedy była w niej radość, która do mnie należy, i po którą właśnie jadę – by jej zażądać.

Już wtedy patrzyła na mnie spojrzeniem, co niweczy śmierć (A, I, 7).

O swojej miłości i pragnieniach, ponadludzkich, nie do zaspokojenia, Don Rodryg wyzna:

Myślisz może, że to tylko jej ciało roznieca we mnie takie pragnienie? [...] Nie to w niej kocham,

Co niepewne, zmagające, bezsilne i znikome –

Ale to, co stanowi jej przyczynę sprawczą, nagi byt, czyste życie,

To miłość tak potężna jak ja sam pod moim pragnieniem, jak wielki, surowy płomień, jak potężny śmiech!

Jej drogę ciało samo nigdy nie potrafi mnie nasycić! [...]

²¹⁶ Por. P. Claudel, *Mes idées sur le théâtre*, Paris 1966, s. 231–232.

²¹⁷ Por. J. Houriez, *La Bible et le sacré dans „Le soulier de satin” de Paul Claudel*, Paris 1987, s. 63.

Wiem dobrze, że ten związek naszych dwóch istot nie jest w tym życiu możliwy – a innego związku – nie chcę. Tylko ta gwiazda, którą jest, Potrafi ukoić mój straszliwy głód (A, I, 7).

Paul Claudel pokazuje tę miłość jako obsesyjne dążenie do czegoś ponad ludzką miarę, czegoś, co wymyka się ludzkiemu nazwaniu, do ideału ludzkiego wysublimowanej komunii²¹⁸. Ucieczka w noc, uprzywilejowany czas dramatu Claudelowskiego, rzeczywistość niewidzialną, kojącą, pozbawioną koszmarnych wizji, sprawia, że marzenia kochanków mogą się urzeczywistnić²¹⁹. Miłość jest tu jakąś fatalną siłą, zwłaszcza że, jak wynika z wyznania Donii Prouhezy poczynionego Don Baltazarowi, została poślubiona dużo starszemu od siebie Don Pelagiuszowi z woli ojca, który w drodze do Madrytu doszedł do porozumienia z jej przyszłym mężem (A, I, 5).

Dramat Claudela wzbudza do dzisiaj żywą reakcję, między innymi dzięki świetnej konstrukcji postaci kochających mężczyzn. Jego recepcja potwierdza, jak trwale pokutują w nas stereotypy²²⁰.

Zupełnie inne relacje panują między kochankami w dramacie Jeana Paula Sartre'a *Ladacznica z zasadami* (*La putain respectueuse* – 1947). W rozmowie z Lizzie, trudniącą się nierządem, Fred nie tai pragnienia zemsty za to, że Lizzie oddaje się innym mężczyznom, a on, pożądam jej, nie jest w stanie nią wzgardzić. Pełen kompleksów, usiłuje ją pozbawić godności, umniejszając wartość jej zeznań z powodu wykonywanej profesji:

Milcz! Jesteś diabłem: z diabłem można tylko grzeszyć. Podniósł ci kieckę, strzelił do tego brudnego Murzyna, no i co z tego? Takie rzeczy robi się beznamiętnie, to nie ma znaczenia. Thomas jest przywódcą, tylko to jest ważne (L, I, 2).

Traci cierpliwość, napotykając opór Lizzie, która nie chce przyjąć proponowanych jej 500 dolarów za złożenie fałszywych zeznań:

No i co? Do czegośmy doszli! Taki człowiek! Nie ma takiego drugiego na całym świecie i los jego zależy od kaprysu jakiejś dziwki. (*chodzi wzdłuż i wstecz, potem raptownie wraca do Lizzie*) Popatrz! (*pokazuje fotografię*) Dosyć już napatrzyłaś się na mężczyzn w twoim pieskim życiu. Czy widziałaś wielu jemu podobnych? [...]. On jest twoją ofiarą, musisz mu spojrzeć w twarz. [...] Bądź spokojna, kiedy po dziesięciu latach wyjdzie z więzienia, będzie bardziej pokurczony od starca, straci włosy i zęby. Możesz być zadowolona, to piękna robota. Dotąd wyciągałaś pieniądze z kieszeni, tym razem wybrałaś sobie najlepszego i zabierasz mu życie. Milczysz? A więc nie ma dla ciebie nic świętego!

²¹⁸ Por. M. Autrand, *La scène à deux femmes dans „Le soulier de satin”*, in: *La dramaturgie claudélienne*, direction Pierre Brunel, Anne Ubersfeld, Paris 1988, s. 40.

²¹⁹ Por. J. Place, *Approche du thème du refuge chez Paul Claudel*, in: *Le refuge, études et recherches réunies par J. Burgos*, Paris 1972, s. 162–163.

²²⁰ Por. Ph. Sollers, *Le feu sur la braise du Verbe*, „Le monde littéraire” 2000, nr 27.

(*rzuca ja na kolana*) – Na kolana, kurwo! Na kolana przed portretem człowieka, którego chcesz pozbawić honoru! (L, I, 3).

W słowach Freda widoczna jest i pogarda, i fascynacja, świadomość własnej niemocy:

Jesteś diabłem. Urzekłaś mnie. Byłem z nimi, miałem w ręku mój rewolwer, a Murzyn kołysał się na gałęzi. Patrzyłem na niego i myślałem: pragnę jej. To nie jest normalne [...] Coś ty mi zadała? Przyłgnęłaś do mnie jak zęby do dziąseł. Widzę cię wszędzie, widzę twój brzuch, twój brzuch suki. Czuję twoje ciepło w rękach. Czuję twój zapach w nozdrzach. Cały czas biegłem, sam nie wiem, czy aby cię zabić, czy aby cię wziąć siłą. Teraz już wiem. [...] Nie będę potępiony dla byle kurwy (L, II, 5).

Jego wyznania zdradzają potrzebę upewnienia się, że jest mężczyzną, który potrafi sprawić, że kobieta doznaje z nim rozkoszy. Pragnie, by potwierdziła swoje poranne wyznanie, w którym o tym mówiła. Staje się coraz bardziej napastliwy, podejrzewając obecność innego mężczyzny w mieszkaniu Lizzie. Znów nie panuje nad sobą i zaczyna krzyczeć: „Klient? Nie będziesz miała więcej klientów. Nigdy więcej. Jesteś moja” (L, II, 5).

W obawie o życie Murzyna, Lizzie kieruje rewolwer w stronę Freda. Ten, wolno zbliżając się do niej, opowiada o swoim rodowodzie, podkreślając zasługi swoich przodków dla Ameryki (L, II, 5). Lizzie oddaje mu rewolwer, uświadomiwszy sobie, że jego przewaga jest ogromna i że nie potrafi się przed nim obronić. Sam autor nie był przekonany do stworzonego przez siebie zakończenia sztuki, a tym samym – pełni jej wymowy²²¹. Jest to obraz mężczyzny w roli kochanka, jaki dominował w Ameryce na początku wieku. Nieustannie pod wpływem alkoholu, wulgarny, wykorzystujący swoją siłę, prymitywny, bardzo daleko odbiegał od ideału europejskiego, subtelnego, delikatnego w obcowaniu z kobietą – przedmiotu marzeń kobiet amerykańskich²²².

Podobna relacja łączy Rou, jedną z głównych postaci dramatu X. Durringera *Mam ochotę cię zabić*, z Rose, siostrą Poupona. Rou, jak Fred nadużywający alkoholu, swoim agresywnym zachowaniem sprawił, że grupa nieformalna, której był liderem, nie została wpuszczona na dyskotekę. Nie może zatem skontaktować się z Lucie, swoją kochanką. Może jedynie jej podać bilecik z propozycją spotkania. Poupon, w roli pośłańca, opowiada mu o prowokującym zachowaniu Lucie, co doprowadza Rou do

²²¹ Potwierdza to przygotowanie w 1952 r. innego zakończenia w adaptacji filmowej *Ladaccnicy*, które Sartre w roku 1954 przesłał Siergiejowi Jutkiewiczowi, autorowi rosyjskiej teatralnej adaptacji tej sztuki.

²²² Por. *Histoire des femmes en occident. Le XXe siècle*, sous la direction de Françoise Thébaud, Paris 1992, s. 42, 46, 78, 82, 230.

wściekłości. Nie dostanie do dyspozycji samochodu, przedmiotu marzeń innych członków grupy, symbolu ucieczki z nudnego, szarego przedmieścia. Poupon mu go nie pożyczy, bo Rou oddaje go w złym stanie. Rou w każdej swojej wypowiedzi jest napastliwy i wulgarny. W spotkaniu z Jeanem, mężem Lucie, który jej poszukuje, Poupon radzi mu zejść z drogi Rou, gdyż jest on, jego zdaniem, nieobliczalny w swoich reakcjach. Nie mogąc inaczej odegrać się na Pouponie, Rou opowiada mu, jak zdobył jego siostrę Rose. Gwałtowność i agresja okazana Rose wywołały wzburzenie w świecie przedmieścia. Chce zranić Poupona, opowiada mu w szczegółach przebieg spotkania z jego siostrą (s. 106). Dla Poupona, który bardzo ją kocha, jest z nią tak zżyty, że potrafi wyczuć moment, kiedy siostrze przytrafia się coś złego, prawda ta jest nie do zniesienia. Ta konfrontacja doprowadza do punktu kulminacyjnego, w którym Poupon grozi Rou śmiercią. Rou, idol przedmieścia, sam miewa już dość swego dotychczasowego życia. Podobnie jak Poupon, reprezentuje siły destrukcji i przemocy. Jak wszyscy w grupie, on także nie może zmienić swego życia, spełnić marzeń o prawdziwej miłości i przyjaźni. Chciałby zranić jeszcze dotkliwiej Poupona, opowiadając mu o najszybszych pragnieniach jego siostry: jak najszybszym odejściu stąd z mężczyzną, który pomoże jej zapomnieć o życiu na przedmieściu. Jest bezwzględny, przepowiada Pouponowi samotność po odejściu Rose (s. 117). Stwierdza, że są do siebie bardzo podobni, dlatego zbliżył się z jego siostrą. Wyznaje Pouponowi: „chwila szaleństwa, szczęścia, i powiem ci, że nie żałuję” (Mo, 118).

Poupon nazywa go „śmieciem, podłą świnią” i grozi mu śmiercią, jeśli nie odejdzie. Rou już wcześniej licytował się z kolegami, opowiadając o swoich erotycznych sukcesach. Komentarz Rose, prowokujący, wyzwała w nim brutalność. Grozi Rose użyciem siły. Podobnie jak inni, Rou chciałby móc zadowolić kobietę. Nieustanna frustracja wyraźna jest w jego zachowaniu. Odrzucenie i wykluczenie ze świata powodują, że w stosunku do kobiet jest także ordynarny i napastliwy. Doświadczenia Rou, podobnie jak jego kolegów, pokazują, że nie ma miłości szczęśliwej, a każde jej poszukiwanie prowadzi do odrzucenia. Jego zachowanie, gwałtowne reakcje, potwierdzają nie tylko brak równowagi emocjonalnej, ale także brak mechanizmów odpornościowych, dystansu do świata, a także potrzebę natychmiastowego regulowania rachunków, zawsze z koniecznością zaznaczenia swojej wyraźnej przewagi. We wszystkich wypowiedziach występuje wola zadania bólu, sprawienia przykrości. Miłość własna Rou i jego kolegów jest nieustannie raniona. Ich wzajemne relacje pozbawione są szacunku. Albo absolutna podległość, albo bezwarunkowa dominacja – te dwie skrajne postawy, wykluczające kompromis i partnerstwo, panują także w relacjach z kobietami.

Postaci kochanków stworzonych przez dramat francuski XX wieku potwierdzają zależność relacji mężczyzny z kobietą od statusu społecznego, doświadczenia osobistego. Są to relacje bogate i zróżnicowane. Żadna z przedstawionych postaci nie znajduje satysfakcji w związku z kobietą. Nie ma spełnienia, kontynuacji, przejścia do innej formy więzi z kobietą. We wszystkich tu przywołanych kontaktach mężczyzny z kobietą początkowa ciekawość i fascynacja nieuchronnie wiodą do kresu uczuć lub braku poczucia pełnego szczęścia z powodu niemożności spełnienia oczekiwań swoich lub partnerki. W każdym omawianym przypadku związek z kobietą stanowi znaczące doświadczenie w życiu dorosłego mężczyzny, odciskając na nim swoje piętno.

Przyjaciel

(*Cisza*, *O byle co* Sarraute, „*Sztuka*” Rezy)

Nathalie Sarraute w swoich sztukach, podobnie jak i w powieściach, pokazuje swoisty układ sił, dominację w relacjach codziennych. Budzi refleksje sytuacja przedstawiona w dramacie *Cisza* (*Le silence* – 1964) i jej konsekwencje. Rozmowa postaci oscyluje wokół milczącego Jeana Pierre’a. Jest on jedyną tu osobą, której autorka nadała imię. Jean Pierre wypowie na końcu sztuki zaledwie dwa zdania. Pytanie o powód jego milczenia trapi wszystkie postaci, choć w różnym stopniu. Najbardziej cierpi H.1 (Mężczyzna I), obwiniając siebie i innych o urażenie Jeana Pierre’a, który nie chce się odezwać. Jest to sytuacja podobna do przedstawionej w sztuce Lagarce’a *Czekałam w domu na nadejście deszczu*, w której pięć kobiet rozmawia o Nim, leżącym w drugim pokoju. Tu jednak Jean Pierre jest obecny i mógłby w każdej chwili przerwać cierpienie postaci czyniących sobie wyrzuty, doszukujących się w swoim zachowaniu przyczyn, dla których nie chce się włączyć do rozmowy. Milczenie powoduje wzrost napięcia dramatycznego. H.1 to przemawia z powagą, to krzyczy, jęczy, jest bliski płaczu, pełen smutku, determinacji, by stwierdzić na końcu, że nie spostrzegł, iż Jean Pierre zareagował, zadał pytanie. Didaskalia skrupulatnie informują o tonie wypowiedzi H.1²²³. Nie wiemy o nim nic prócz tego, że bardzo cierpi z powodu milczenia Jeana Pierre’a. Nazywa go skromnym, mądrym²²⁴, podczas gdy H.2 mówi o nim, że jest „wątpliwym bandytą”. H.1 uważa, że on jedyny z towarzystwa zdaje sobie spra-

²²³ Por. A. Rykner, *Théâtres...*, s. 43.

²²⁴ Por. N. Sarraute, *Le silence*, in: N. Sarraute, *Théâtre*, Paris 1978, s. 153.

wę z tego, kim jest Jean Pierre, pierwszy to sobie uświadomił. Dla rozładowania napięcia, zmiany nastroju, potrzebne jest jedno słowo. Wystarczyłoby, aby poczuli się wyzwoleni. Upór Jeana Pierre'a doprowadza ich do sytuacji, porównanej tu do sieci, w której oni trzepoczą się jak ryby. Oczekują jednego słowa, malutkiej, banalnej uwagi: „Byle co, zapewniam was, załatwiłoby sprawę” – mówi H.1. Ale to jest za trudne dla „zamurowanego w swojej ciszy, w swoim milczeniu” Jeana Pierre'a. Mówi się o nim, że jest nieśmiały, chcąc jakoś usprawiedliwić jego postawę. H.2 przypomina, jak jego instynkt rozmowy został rozbudzony. H.1. zwraca się do Jeana Pierre'a: „Pana milczenie... jak zawrót głowy... zostałem dopadnięty... demon... jakby w czasie mszy usiłowano bluźnić...”²²⁵.

W kolejnym monologu H.1 zastanawia się, czy to właśnie on nie jest powodem takiego zachowania Jeana Pierre'a, czy nie sprawił mu przykrości jakąś swoją nieostrożną wypowiedzią. Martwi się, że Jean Pierre nie wybaczy mu nieodpowiedniego słowa. Ale właściwie nie może przywołać faktu potwierdzającego jego wątpliwości i obawy. Jean Pierre w rozmowie postaci urasta do rangi istoty o „czystości anioła” – nigdy nie powiedział nic płaskiego, nieokreślonego, pretensjonalnego, bo: „Słowo, pan wie to tym lepiej od nich, to poważna sprawa”²²⁶. H.1 ma sobie za złe własną banalność, wydaje się sobie śmieszny. Ma wrażenie, że odkąd jest z nim, uczestniczy w tej rozmowie, stał się empatyczny, czuje, że wszystko rozumie. Zarzuca sobie i innym uczestnikom rozmowy, że nie są na tyle wrażliwi, by pojąć, co się dzieje. Błagając w końcu Jeana Pierre'a, krzyczy:

Niech pan mówi wreszcie, niech pan coś powie. Sądzi pan, że nas to bawi. Wysiłamy się, co, bez oparcia, poświęcamy się, tak, z litości, przez grzeczność, by tworzyć kontakty, tak, tak, może pan mną gardzić, mnie zniszczyć, uduś mnie pan, darł się będę do ostatniego tchu: kontakty... człowiek się poświęca... zgadza się na gadanie głupot... gwiżdże na opinię...”²²⁷.

Mówi także o pogardzie Jeana Pierre'a dla literatury, dla poezji. Po wielu wysiłkach rezygnuje z nakłaniania go do mówienia. Uznaje swoje życie za zmarnowane. Opowiada zebranym o wspaniałej dziewczynie, w której się zakochał, a która była „Tak silna, jak ja słaby”²²⁸. Jean Pierre mu ją przypomina. Wspomina paradoksalną sytuację, kiedy podczas

²²⁵ Por. *ibid.*, s. 156. (Przekład autorki).

²²⁶ Por. *ibid.*, s. 157.

²²⁷ Por. *ibid.*, s. 158.

²²⁸ Por. *ibid.*, s. 161.

przygotowywania się do egzaminu z prawa finansowego, zachwycony pięknem natury, zachęcał dziewczynę do podziwiania refleksów świetlnych i piękna drzewa. Dziewczyna nie oderwała się od swoich kserokopii, pytanie, które mu zadała, dotyczyło terminów finansowych. Miał wtedy uczucie, jakby wszystko w nim pękło. Dotknęły go także reakcje rodziców na zerwanie tego związku. Zawiedziony ojciec nie był w stanie ukryć swojego zawodu. Nazwał jego zachowanie patologicznym. H.1 przyznał mu rację. Wielokrotnie żałował tamtej chwili, mówiąc, że być może zmarnował w ten sposób swoje życie. H.1 odnosi wrażenie, że być może rozbauił swoim opowiadaniem Jeana Pierre'a. Podejmuje po raz kolejny wysiłki, by skłonić go do rozmowy. Mówi nawet, że rozumie go, że chce on w ten sposób pokazać swoją dezaprobatę, co budzi nawet jego podziw, chwali nieprzejednanie, rygor. Uznaje go za prawdziwego poetę. Przed chwilą F.3 (Kobieta 3) widziała w nim jedynie „tłukowatego gbura”, teraz miałby uchodzić nieomal za Baudelaire'a, gdy się porówna wymowę jego milczenia do poezji autora *Zaproszenia do podróży*. Szukając wyjścia z tej sytuacji nie do zniesienia, uczestnicy rozmowy postanowili również milczeć. Pojawia się agresja, a z nią oskarżenia Jeana Pierre'a o chęć łatwej sławy. Wszystkie starania skazane są na niepowodzenie. Niespodziewanie Jeana Pierre'a zaczynają interesować reprodukcje Labovica, zamieszczone w książce na temat sztuki bizantyjskiej w Macedonii. Zachwyty i radość pojawiają się w miejsce dotychczasowego napięcia. Okazuje się, że nic się nie stało. Były to jedynie niedomówienia.

Niezwykłość tej sztuki polega także i na tym, że pokazuje *przed-dialog*, w którym aktor nie funkcjonuje inaczej jak poprzez słowo (w swoim pierwotnym zamyśle sztuka miała być słuchowiskiem radiowym). Sukcesja werbalna to zgodnie z klasycznym kanonem akcja dramatyczna, akcja dyskursywna²²⁹. Wszystko co się staje, co się dzieje, musi być powiedziane. Sarraute odwraca sytuację. Akcja, zdarzenie dramatyczne, jest wynikiem milczenia, obecności osoby milczącej. Postacią centralną jest Jean Pierre. To on skupia uwagę, wzbudza nienawiść, wyzwala pasję. Jego milczenie jest nie do wytrzymania. Cisza staje się destabilizująca na tyle, że podważa funkcjonowanie dialogu. Postawa Jeana Pierre'a prowokuje ataki partnerów. W wypowiedziach uczestników spotkania wyrażna jest dwoistość wizerunku Jeana Pierre'a oraz ambiwalencja uczuć, które w nich wzbudza, utrata możliwości panowania nad sobą. Pełni on tu jakby rolę plemiennego czarownika, wyzwalającego nieczyste moce i wypędzającego demony. Cały czas obecny, śledzi kryzys, który

²²⁹ Por. A. Rykner, *Le silence. Notice*, in: N. Sarraute, *Oeuvres complètes*, Paris 1996, s. 1991.

wywołał. To on się odezwie lub nie, a jeśli tak, sam zdecyduje, w którym momencie. To on obserwuje zmagania wszystkich postaci, tych odporniejszych i takich jak H.1, które nie mogą znieść tego stanu. Mógłby, dzięki swojej obecności, w każdej chwili zażegnać burzę, spowodowaną swoim milczeniem. Postaci nieustannie zastanawiają się, dlaczego Jean Pierre tak uparcie nie chce przemówić, wielokrotnie prowokowany do wypowiedzi. Ta cisza ma ogromne znaczenie w „teatrze języka” Sarraute²³⁰. Rykner nazywa dramaty Sarraute, w których autorka po mistrzowsku stosuje grę słowem, *logo-drame*²³¹. Siedem postaci uczestniczy w tym spotkaniu – rozmowie, stanowiąc niejako trybunał, wysuwając oskarżenia. Symbolicznie skazanym w dramacie jest H.1. Władza, odrzucenie, wywyższanie się to są wszystko elementy próby sił, cechy więzi międzyludzkich w sytuacji, gdzie zawsze są silni i słabi, nie ma partnerstwa, a jest dominacja, czyli manifestowanie władzy. U Sarraute doszło do manifestowania władzy poprzez milczenie nie do zniesienia dla słabego partnera, który jest uzależniony od udziału w rozmowie silniejszego, bo to o jego opinię pyta, jego zdanie chce znać, z nim się liczy, oskarżając nieustannie siebie, ujawniając niską samoocenę. To silniejszego chce zmusić do reakcji *Porteur-chasseur*, to ich konflikt wyzwala *logo-dramat*.

Podobnie dzieje się w innym dramacie Sarraute, *O byle co* (*Pour un oui ou pour un non* – 1982, prawie dwadzieścia lat po *Ciszy*). Tu układ sił przedstawiony jest w konflikcie dwóch mężczyzn H.1 i H.2. W spisie postaci znajdują się także H.3 i F., mężczyzna i kobieta, ale ich udział jest marginalny. Dramat ten, ostatnie dzieło Nathalie Sarraute, zajmuje nie tylko w jej twórczości miejsce szczególne. Również we francuskim dramacie XX wieku stanowi cezurę między teatrem absurdu a nowym pisarstwem dramatopisarzy końca wieku²³². Sztuka ta ilustruje wyraziście refleksje autorki dotyczące języka. Stanowi ukoronowanie pięćdziesięcioletnich poszukiwań Sarraute w tej dziedzinie.

Pavis uznał *O byle co* za najbardziej trafną realizację założeń autorki dotyczących tropizmów²³³. To starcie postaci, nieustanna konfrontacja, nie ma sobie podobnych we francuskim dramacie. Postaci pozbawione są tożsamości, zarówno społecznej, jak i psychicznej, nie mają imion. Jednak wyraźnie od początku zarysowany jest układ sił. H.1 przybył do swojego przyjaciela H.2, by dowiedzieć się, dlaczego oddalił się on od niego.

²³⁰ Por. A. Rykner, *Théâtres...*, s. 44.

²³¹ Por. loc. cit.

²³² Por. P. Pavis, *Le théâtre contemporain...*, s. 32.

²³³ Por. ibid., s. 33.

Dowiaduje się, że chodziło o nic nie znaczący drobiazg, o sposób wypowiedzenia zdania: „To właśśśnie...to”. H.1 wywiera nieustannie presję na H.2, który co chwilę znajduje się w jego pułapce. Właściwie w dramacie tym nie ma akcji. W miarę rozwoju dialogu postawy antagonistyczne jawią się coraz wyraźniej. H.1 to światowy, pewien siebie, człowiek sukcesu, H.2 to artysta, delikatny, o bogatym świecie wewnętrznym. H.1 akceptuje porządek świata, identyfikując się z czasem, w którym żyje, H.2 pozostaje na uboczu. H.2 oskarża H.1, jakby zazdrościł mu sukcesów, H.1 widzi jedynie w jego wyrzutach zazdrość i grozi odejściem. H.2 prosi o przebaczenie, usprawiedliwiając się, że powiedział więcej, niż myślał. Pojawia się między nimi przepaść. H.1 jest niezmiennie pewny siebie, zwycięski, H.2, nieuznający stabilizacji artysta, jawi się jako jego przeciwieństwo, życiowy nieudacznik. Każda z postaci dochodzi do pozycji przeciwnej w stosunku do punktu wyjścia. Pavis analizuje ten dramat, dzieląc go na dwanaście sekwencji²³⁴. Pierwsze trzy to zarzuty dotyczące intonacji wypowiedzianego komentarza. Czwarta zawiera próbę mediacji, zakończoną niepowodzeniem. Zwrot akcji, poprzedzony niezręcznością H.2, przygotowuje końcowe starcie, nierozstrzygnięte. Nieunikniona konfrontacja przeciwnych biegunowo postaw doprowadza do końcowego „piruetu”, który niczego nie wyjaśnia, utwierdzając postawy przeciwników, raczej nie do pogodzenia. Uwidacznia istnienie tych sprzeczności w postawie każdego człowieka. Brak intrygi i dialogu w tradycyjnym rozumieniu (obecność suspensu i momentów ciszy, dzielących krótkie wypowiedzi protagonistów) nie wyklucza bezlitosnej walki, w której ścierają się dwie koncepcje. Koncepcje te jednak mogą współistnieć w jednej osobie. Wzajemne zastawianie na siebie pułapek czynią z tego pojedyńku grę słowną, niepozabawioną humorem. Opozycja postaci jawi się tu jako klasyczna: osoba publiczna przeciwstawiona prywatnej, osoba żyjąca swoim czasem – żyjącej poza nim, osoba akceptująca porządek społeczny – odrzucającej go całkowicie. Dramat ten poprzez konfrontację pokazuje nieustanną tendencję człowieka do zawładnięcia światem drugiego. H.1 chciałby znać sekret przyjaciela, chciałby tak jak on mieć dostęp do sztuki, do doznań, których ona dostarcza. H.2, z kolei, usiłuje owoić świat zewnętrzny o określonym porządku społecznym, wprowadzić nieco ładu do swojego świata wewnętrznego. W starciu tych postaci wyraźnie widać, że ani bywanie w wielkim świecie, pełne sztuczności, ani pełne odsunięcie się od niego, nie są możliwe, nie dają satysfakcji. Wnioski wynikające z tego starcia pokazują konieczność istnienia obu postaw, jako

²³⁴ Por. *ibid.*, s. 34–35.

komplementarnych, w jednej, są to jakby dwa aspekty tej samej postawy. W dramacie nie są zarysowane cechy społeczne czy psychiczne, nie ma wyrazistej akcji. Jest to nieustanne, konsekwentne poszukiwanie abstrakcji, wyrazistych linii sił, regularnych rytmów werbalnych, symetrii, „sprzężenia zwrotnego”, odpowiedzi na rzut, strzał, akcje ze strony przeciwnika. Pavis nazywa te postaci „interpersonnages”²³⁵. Analizie podlegają nie postaci, lecz słowa przez nie wypowiedziane. Sama Sarraute uważa bowiem, że: „Im bardziej interesujemy się samymi postaciami, tym mniej interesujemy się słowami, [...] i tym, co one zawierają”²³⁶.

Dramat ten, jako zwieńczenie pracy Sarraute nad tropizmami, utwierdził autorkę w słuszności refleksji nad „tymi nieokreślonymi ruchami, wślizgującymi się do naszej świadomości, podłożem nowych gestów, słów, uczuć wyrażanych lub które wydają się przez nas wyrażane, nad możliwością określenia, poza kontrolą woli, jako wynik ekscytacji zewnętrznej, nad słowem, obecnością drugiej osoby, przedmiotów”²³⁷. Ranga i funkcja słowa wielokrotnie analizowana jest w rozmowie H.1 i H.2. H.2 nazywa język H.1 „drażeniem kreta pod wypielegnowanym trawnikiem”. Są to ruchy określone, małe dramaty rozgrywające się w tym samym rytmie, z mechanizmem precyzyjnie zorganizowanym, gdzie wszystkie elementy dobrze pasują do siebie. „Podkonwersacja” Sarraute w powieści tu, w teatrze, przybrała postać konwersacji z obrazami, popędami, rytmem, doznaniem. Postaci wypowiadają to, czego normalnie ludzie do siebie nie mówią. Jest to jakby „przed-dialog”. W tym „przed-dialogu” H.2 chciałby pozostać artystą, kimś wymykającym się pospolitym definicjom. Czuje jednak wyraźnie od początku spotkania pociąg do określenia, do wprowadzenia normy, zafascynowany możliwością werbalizacji. H.1, człowiek światowy, przybył do przyjaciela, by wyjaśnić przyczyny jego oddalenia, ale także by go kontrolować, przywrócić go do „normalnego” życia. Obaj poszukują odpowiednich form, sposobów nazwania, klasyfikacji, by przywrócić w ten sposób bezpieczeństwo. „C’est biiien” i „ça”, różnica w intonacji, to jedyny w tym dramacie zwrot akcji, powód konfliktu. Dramat Sarraute można postrzegać, zdaniem Pavisa, jako psychologiczny, dotyczący przyjaźni lub jako *logo-dramat*, jak proponuje Rykner, skupiając uwagę na mechanizmach językowych prowadzących do podporządkowania sobie drugiego człowieka. Biegunowość postaci (H.1 we władzy języ-

²³⁵ Por. *ibid.*, s. 37.

²³⁶ N. Sarraute-S. Benmussa, *Nathalie Sarraute, Qui êtes-vous? Conversation avec Simone Benmussa*, Lyon 1987, s. 122. (Przekład autorki).

²³⁷ Por. A. Rykner, *Nathalie Sarraute*, Paris 1991, s. 178.

ka, H.2 – doznań) to kolejny dowód na komplementarność przeciwnieństw, gdyż nie ma komunikacji bez słów, a słowa z kolei wyrażają odczucia. Takie postawienie problemu i taka wizja świata dają ogromne możliwości interpretacyjne odbiorcy. Dramat ukazuje walkę człowieka z sobą samym, nasycony jest ironią, która umożliwia każdej wypowiadanej kwestii powrót do jej znaczenia dosłownego. To H.2 wyrzuca H.1: „Dlaczego mówisz to tak? Z tą ironią?”²³⁸.

Ta zwykła, banalna konwersacja, pełna różnych intencji, wypełniona bywa milczeniem. Istotną rolę odgrywa w niej intonacja wprowadzająca subiektywność języka. Rozmowa do końca przebiega z pewną niedookreślonością, typową dla języka Sarraute. Postaciom, mimo usiłowań, nie udaje się wyrazić jasno i przejrzyście swoich intencji i oczekiwań wobec rozmówcy. Przesłuchanie, atak, riposta, pojedynyk słowny następują tu po sobie do końca, jak to artysta deklaruje na początku:

H.1: Ah, dochodzimy więc... To z powodu niczego oddaliłeś się? Chciałeś zerwać ze mną?

H.2, *wzdycha*: Tak... Z tego powodu... Nigdy nie zrozumiesz... Nikt, zresztą, nie będzie w stanie zrozumieć...²³⁹

H.1 zadaje złośliwe pytanie, co przeszkodziło mu z nim zerwać. Wyrażone różnice między nimi widoczne są także w postawie wobec szczęścia i jego koncepcji. H.2 mówi o szczęściu H.1:

Szczęście. Tak. Szczęścia. I to jakie szczęścia! Najwyżej cenione. [...] kiedy stałeś przede mną...w swoim fotelu, twój pierwotny między kolanami... obraz spełnionego ojcostwa... [...] czułeś się szczęśliwy, to prawda... jakże szczęśliwi byliście, Janina i ty, kiedy staliście przede mną: para doskonała, w porządku, śmiejąca się szeroko, głęboko zaglądająca sobie w oczy... ale mały kącik waszego oka zwrócony w moim kierunku, mały fragment spojrzenia w moją stronę, by sprawdzić, czy podziwiam...²⁴⁰

Zarzut zazdrości spotyka się ze strony H.2 z ripostą zawierającą definicję innego szczęścia:

Inne szczęście, być może nawet większe od twojego. Pod warunkiem, że zostanie uznane, zakwalifikowane, byś mógł je odnaleźć na waszych listach... O ile moje było szczęściem mnicha zamkniętego w swojej celi, stylisty na kolumnie... [...] Ani z nazwą ani bez nazwy. [...] nie ma nic co nazywałoby się szczęściem²⁴¹.

„Wiedziałem, zawsze wiedziałem”, mówi H.2 o tym, że między nimi nie ma możliwości pogodzenia się. Jest bezlitosna walka. Nie ma innego wyjścia. Dochodzą w pojedynku do wniosku, że H.2 jest nieudacznikiem,

²³⁸ Por. N. Sarraute, *Pour un oui ou pour un non*, Paris 1982, s. 50. (Przekład autorki).

²³⁹ Por. *ibid.*, s. 12.

²⁴⁰ Por. *ibid.*, s. 32–34.

²⁴¹ Por. *ibid.*, s. 36–37.

o czym brutalnie upewnia go H.1: „Życie nie ma sensu by nim żyć – to właśnie. To właśnie odczuwam, kiedy próbuję wyobrazić sobie siebie na twoim miejscu”²⁴².

Niemożliwość kompromisu w przyjaźni męskiej pojawia się w dramacie „Sztuka” („Art” – 1994) Yasminy Rezy, uznanym za jeden z największych sukcesów scenicznych końca XX wieku²⁴³. Tym razem pokazane są skrajnie różne postawy życiowe trzech przyjaciół: Serge’a, Marka i Yvana. Okazją do weryfikacji postaw i określenia stanowisk jest zakup obrazu, drogiego, nowoczesnego płótna Antriosa, przez Serge’a, lekarza dermatologa. Malowany bielą, obraz wywołał silne reakcje przyjaciół. Dramat obejmuje trzy sekwencje: opozycję Serge’a i Marka, konflikt mimo nieustającej mediacji Yvana, brak porozumienia wynikający z uporu, z jakim Serge i Marc bronią swoich stanowisk.

Tercet przyjaciół, dotąd nierozzerwalny, zostaje wystawiony na ciężką próbę. Sztuka pokazuje nie tylko niemożność wydawania sądu na temat sztuki, ale także niemożność określenia słowami relacji międzyludzkich, zarówno bliskości, jak i oddalenia. Marc, inżynier aeronauta, osoba o dużej inteligencji, nazywa obraz „gównem”, nie mogąc uwierzyć, że jego przyjaciel zapłacił za niego tak wysoką cenę²⁴⁴. Dla złagodzenia konfliktu Serge proponuje Markowi malowanie flamastrami po zakupionym płótnie. Dramat pokazuje, że sztuka wymaga zaangażowania w ocenę, gdyż zawiera ona własną wizję świata oceniającego. Nie pozwalając na obojętność, wyzwała i wzmacnia napięcia między ludźmi. Porównanie sztuki do przyjaźni narzuca się nieuchronnie, gdyż ani sztuka, ani przyjaźń nie podlegają tzw. obiektywnym sądom, opierają się na małych kłamstwach.

Kontakt z nowoczesnym dziełem powoduje, że postaci wyraźnie określają sytuację, intencję, nie tylko dotyczące zakupionego dzieła sztuki, ale i innych ludzi. Nie ma tu dialogu. Są raczej monologi, wypowiedzi tak skonstruowane przez autorkę, że nie są to ani klasyczne „wypowiedzi na stronie” kierowane do publiczności, ani odpowiedzi interlokutorom. Stanowią pewnego rodzaju „minireżyserię” (słowa Pavisa), przesadzając w określeniach, zbyt wyraźnym akcentowaniu swojego stanowiska, sugerują przyszłe sytuacje, jakby śledząc swoją własną reakcję. Są to postaci raczej komediowe. Zawarty w dramacie system echa, paralelizmów, powrotów, łączy ich wypowiedzi. Ta specyficzna konwersacja zawiera ele-

²⁴² Por. *ibid.*, s. 51.

²⁴³ Por. P. Pavis, *Le théâtre contemporain...*, s. 163.

²⁴⁴ Por. Y. Reza, „Art”, in: Y. Reza, *Théâtre*, Paris 1998, s. 197.

menty mimetyzmu, teatru awangardy, ironii i autorefleksji, zbliżając się do parodii. Słowo jest w niej uproszczone, stylizowane, zawiera pewne skróty i niedomówienia oraz sądy jawne i ukryte. Mimo obecności realiów postaci nie znajdują się w konkretnej rzeczywistości społeczno-kulturowej. Jest to pewna przestrzeń zamknięta, a ich rozmowa stanowi pewnego rodzaju „reakcję łańcuchową”. Posługują się stereotypami, ich zachowania są w pełni konwencjonalne. Przedstawiają trzy różne postawy wobec życia, a także nowoczesnej sztuki. Konfrontacja odmiennych sposobów widzenia pokazuje z jednej strony złożoność, a z drugiej bogactwo możliwości ludzkich reakcji. Każda z postaci posiada cechy przeciwstawne, każda w swoich argumentach paradoksalnie przechodzi na stronę przeciwnika. Serge, amator malarstwa, gotów zrujnować się dla jednego płótna, niedouczone, arogancki, zbyt pewny siebie to typowy snob, zaślepiony w swoim kulcie ekstrawagancji. Jego przyjaciel, a zarazem oponent Marc to wynalazca, uczony, z uporem poszukujący prawdy i sensu sztuki, a także wartości przyjaźni. Jest wiecznie skwaszony, antypatyczny. Z właściwą mu skłonnością zaznaczania swej przewagi odrzuca nowoczesność *en bloc*. Tracąc orientację w dziedzinie kryteriów nowoczesnej estetyki, zaczyna wątpić w cały świat i jego dotąd tak pewne zasady. Niekwestionowanym wzorem piękna jest dla niego realizm pejzażu Carcassonne. Tolerancyjny Yvan, jowialny, pełen dobrej woli, ale obojętny wobec sztuki, przyjaźni także, osoba o przeciętnym guście, neutralizuje stanowiska przeciwne. Zdaniem Pavis postacie, tak uproszczone i czytelne, mogłyby reprezentować typowe postaci *comedii dell'arte*, gdzie Serge byłby Doktorem, uczonym i śmiesznym, Marc – Kapitanem, zaczepnym fanfaronem, a Yvan – Arlekinem, popularnym sługą dwóch panów, bez własnego zdania, gotów iść z każdym i zbierać razy²⁴⁵. Groteskowe trio to także trzy oblicza tej samej osoby. Ich pozycje są przedstawione przez autorkę w sposób zbyt bliski karykaturze, by mogły odpowiadać człowiekowi w rzeczywistości. Każdy z mężczyzn przechodzi od fazy entuzjazmu, poprzez fazę sceptycyzmu, do fazy obojętności. Pavis analizuje te postaci zgodnie z typologią Freuda²⁴⁶. W dramacie każda z nich nadużywa jednej figury tekstualnej. Marc atakuje, Serge ripostą odpowiada na ataki, Yvan sędziuje, unikając uderzeń. Wypowiedzi przepełnione są cynizmem i ironią. Paradoksalnie w pojedynku zajmują pozycje przeciwnika. Marc chce złagodzić swą poprzednią reakcję, twierdząc, że widzi na obrazie postać przemierzającą śnieżną równinę tuż przed swym

²⁴⁵ Por. *ibid.*, s. 168.

²⁴⁶ Por. *ibid.*, s. 169.

zniknięciem. Serge kłamie, chcąc, by przyjaciele uwierzyli, że przyjaźń jest dla niego cenniejsza niż sztuka i jej wartość rynkowa. Yvan, który wcześniej uosabiał głos rozsądku, nie przestaje szlochać, wchodząc w dyskurs mistyczny. Ta dyskusja o sztuce sprawia, że wszyscy trzej porzucają początkowe stanowiska. Ich życie zostaje zburzone. Są to także trzy wypowiedzi autorki na temat kryzysu w sztuce oraz subtelny traktat o estetyce współczesnej. Postaci reprezentują trzy podstawowe reakcje wobec sztuki współczesnej: przyjemność czerpania z niej radości, brak zrozumienia, powodujący frustrację i wrogość, oraz pobłażającą obojętność. Ich wypowiedzi to ciąg prawd stereotypowych na temat sztuki współczesnej, ujawniających niemożność określenia jej wartości. Marc jest przerażony perspektywą, że on, przyjaciel, może zostać zastąpiony przedmiotem, obrazem, białym płótnem dającym nieskończoną wielość interpretacji. Ta męska przyjaźń nasycona jest mizoginią. Kobiety nie tylko są nieobecne, ale krytykowane. Incydent z obrazem objawia także kryzys Claudelowskiego „podziału południa”, kryzys połowy życia, kiedy zadając sobie pytanie o dalszy jego bieg, rozlicza się przeszłość. Yvan przyznaje, że do czterdziestki był durniem. Serge marzył o przeżyciu wspaniałych wrażeń za sprawą nowego płótna, ale żona, dzieci i przyjaciele udaremniają te emocje. Marc, mądry uczony, widzi, że pewniki przestają nimi być i że ten nowy świat mu już nie odpowiada.

Sztuka zawiera wiele niedomówień i podtekstów. Słowa, zgodnie z zamiarem autorki, traktowane są jako funkcja przekazu, brak więc im poezji, głębi metafizycznej. Konstrukcja fugi, nieustannego uniku, sprawia, że w dramacie dominuje abstrakcja, a ton dominujący to arogancja pomieszana z czułością. Postaci posługują się „językiem oczyszczonym”, suchem. Serge wyraża się zgrabnie, z łatwością, Marc kategorycznie, bez dystansu, a Yvan jest elokwentny i egzaltowany lub milczący i zbity z tropu. Dramat pokazuje nie tylko trudność w wypowiedzaniu się na temat sztuki, ale i w określaniu naszego związku z drugim człowiekiem, bliskości i dystansu. Słowa oddalają ludzi, zwłaszcza w sytuacji, gdy deklarują oni rozumienie.

Pavis nazywa twórczość Rezy „średnią, przeciętną, popularną wersją Sarraute”²⁴⁷. Reza, podobnie jak Sarraute, interesuje się intonacją wyższą, tonem pogardy dla rozmówcy, ujawnia pustkę żargonu mającego stanowić dyskusję o sztuce. W przeciwieństwie do Sarraute czyni to z humorem, wykorzystując konsekwencje dramatyczne, tematyczne i ideologiczne niezgody w kwestii sztuki. Jest to tradycja bulwaro-

²⁴⁷ Por. *ibid.*, s. 179.

wa, w wersji humorystycznej, sparodiowanej. Melanz bulwaru, awangardy, frywolności świata i niepokoju metafizycznego, intelektualizmu i antyintelektualizmu wpisuje Rezę w tradycję Jeana Anouilha, Françoise Dorin, Erica Emmanuela Schmitta. Sztuka przyjaźni, utrata przyjaciół z powodu odmienności gustu, to także pytanie o tożsamość istoty ludzkiej, jej utrwalanie i kwestionowanie.

Postaci przyjaciół we francuskim dramacie XX wieku służą ukazaniu, jak bardzo jest to relacja ważna oraz jak bardzo delikatna. Wrażliwość drugiego człowieka na każdą próbę oceny, nieuchronność oceniania i jego bolesne skutki, a także narzucanie swojego modelu życia i systemu wartości innej osobie powoduje konsekwencje niemożliwe do zaakceptowania. Przywołane przykłady potwierdzają także nieuchronność zależności od innych i ogromną trudność wyzwolenia się spod ich wpływu dla uratowania własnej tożsamości. Istniejący w przyjaźni układ sił wyraźnie obnaża słabość jednego z przyjaciół i siłę drugiego, potrzebę akceptacji i lęk przed utratą przyjaźni jako wartości bezcennej.

Rozdział II

Męczyzna w przestrzeni publicznej

Władza w życiu mężczyzny

Uczestnictwo przekształca egzystencję, dostarczając pełni, jednej z oznak szczęścia²⁴⁸. Władza, jakkolwiek byłaby jej instytucjonalizacja, zawsze jest obecna w każdej społeczności, bez względu na rodzaj jej organizacji. Nie ma władzy bez autorytetu, który tę władzę sprawuje oraz bez podmiotu, który się jej poddaje²⁴⁹. Zgodnie z klasyfikacją Maxa Webera władza rozumiana jest jako organizacja posiadająca sens społeczny. Nawet jeśli nie znajduje zawsze przełożenia administracyjnego (np. władza ojcowska i jej autorytet), wymusza posłuszeństwo i ma swoje środki przymusu. Bardzo ciekawe rozważania Webera na temat władzy w państwie podkreślają możliwe odwoływanie się do środków przymusu uprawnionego. Najczęściej władza stosuje perswazję, ale jest to perswazja wilka rozmawiającego z jagnięciem. Uprawnienie władzy i jej prestiż, metody działania, pokazują także jej zróżnicowanie. Rozważania na ten temat są trudne w dzisiejszych czasach, ponieważ charakteryzuje je kryzys władzy²⁵⁰.

Władza absolutna nie potrzebuje dyskursu, bo wystarczy jeden gest, kciuk podniesiony lub opuszczony, dla uratowania życia lub skazania na śmierć. Inaczej funkcjonuje władza mediatora, władza okultystyczna. Nie działa. Rezonuje, intryguje, nie cofa się przed szantażem, kłamstwem, przekonuje, wpływa na uczucia, nieobce jej wszystkie znaki miłości, nienawiści, gwałtu, by osiągnąć swój cel: poruszyć człowieka i spowodować

²⁴⁸ Por. J. Onimus, *Essais sur l'émerveillement*, Paris 1990, s. 223.

²⁴⁹ Por. B. Guillemain, *Pouvoir et contre-pouvoir*, in: *Encyclopaedia Universalis*, t. 18, Paris 1992, s. 851–853.

²⁵⁰ Por. M. Coquillat, *Qui sont-elles?*, Paris 1983, s. 12.

jego działanie, lub co najmniej skierować je na wybrany przez siebie tor. Taka właśnie jawi się władza kobiet, zaślepiona władza ciała, ignorująca logikę, niezdolna do wskazania prawdy. Nieuprawniona i perwersyjna, seksualna i zależna, traktowana jako źródło pomyłki i nielogiczności, jest także przedstawiana jako jedyna prawdziwa władza²⁵¹. Władza królewska oczyszcza się w idei mediacji boskiej lub poprzez urodzenie, jest reprezentacją Boga lub narodu, wypowiada się w imieniu prawdy wyższej. Istnieją zatem dwa aspekty władzy. Władza rzeczywista, samotna i symboliczna, tworząca zasady, społeczna, przynależna ojcu, więc mężczyznom. Druga władza to społecznie nieistniejąca, choć konkretna, afektywna, przy tym niestała, bez reguł, tajemnicza i niejawna – władza seksualna kobiet. Władza męska to działanie i tworzenie. Otacza ją wizerunek hierarchii i podległości, ustanowiona została wokół kodów językowych. Słowo „władza” można traktować jako swoisty eufemizm: w istocie oznacza brutalną siłę. Kreuje wielkie mity przemocy, rywalizacji i walki. Tworzyć, postrzegać nowy świat i idee, odkrywać nowe przestrzenie, nowe formy wyrazu, konstruować symbolikę, która nadają sens nam i naszemu życiu, język, który nas określa, wszystko to jest dziedziną wyłączną mężczyzn.

Jest wiele form władzy. Rządy w świecie, czyli kontrola polityczna, ekonomiczna, siły zbrojne. Szczególną formą władzy jest ta wynikająca z wpływu, dzięki inteligencji, niezwyklej osobowości lub sugestyjności wyrazu artystycznego, teologicznego, filozoficznego, które mogą posiadać w pewnym momencie tyle samo siły, co zwierzchnictwo „uznane przez świat”²⁵². Istnieje także forma władzy pośredniej: inteligencja, urok, uroda czy też prosta siła charakteru, który oddziałuje na kochanków i małżonków, rodziców i dzieci. Władza osobista emanuje z jednostki i w tej formie pozostaje nieprzekazywalna: jeśli tylko nie przyporządkowuje sobie praw instytucjonalnych na korzyść rodziny, sekty, grupy, znika wraz z osobą, która ją posiadała. Jest to z reguły wersja „kobieca” panowania nad tym światem, wynikająca z wykluczenia kobiet w sferze publicznej. Wielu mężczyzn uprawia tę formę dominacji. Jednak często mężczyźni są mniej zręczni w tej materii. We wszystkich ustrojach klasy niższe były bardziej egalitarne, szczególnie na polu równouprawnienia płci²⁵³. Zwłaszcza że kobiety ustalały reguły porządku domowego. Władza nie jest ani substancją, ani siłą, lecz spotkaniem pewnych zjawisk, w pewien sposób

²⁵¹ Por. *ibid.*, s. 15.

²⁵² Por. M. French, *La fascination...*, s. 133.

²⁵³ Por. *ibid.*, s. 167.

i w pewnym momencie. Zdolność podporządkowania sobie to definicja władzy według Bertranda Russella²⁵⁴. Bieg ku niej wymaga wiele wyrzeczeń, skoncentrowania całej siły i uwagi na każdym kroku prowadzącym do celu, poświęcenia wszystkiego, co w życiu nie prowadzi w kierunku wytyczonym²⁵⁵. Cena jest wysoka, bo nigdy władzy nie ma się dosyć, dlatego cel jest nie do osiągnięcia. Są tylko dwa sposoby kontrolowania istot żywych: eliminacja lub oswojenie (udomowienie). Eliminacja polega na zabijaniu. Udomowienie wymaga więcej czasu i cierpliwości. Władza jest procesem, interakcją dynamiczną, posiadać ją to znaczy mieć dostęp do sieci relacji, w której można wpływać, perswadować, grozić lub głaskać, by otrzymać to, czego się oczekuje. Nie posiada się władzy: jest ona przyznana przez tłum innych, może być odebrana. Kontrolowany kontroluje. Marzenie człowieka o władzy to transcendencja: dojść do nietykalności, być niepokonanym, niedostępnym nawet dla bogów, dotykać innych, nie mogąc samemu być dotkniętym²⁵⁶. Akt niszczenia nie zawiera tylu elementów co akt tworzenia, jest on o wiele łatwiejszy. Nie wymaga refleksji, energii, cierpliwości, samozaparcia oraz siły moralnej i duchowej.

Władza wyklucza przyjemność. I to zarówno wynikającą z obcowania z drugim człowiekiem, z pracy, z ciekawych inicjatyw, jak i z dobrego jedzenia i trunków, rozrywek, spokojnego snu, ciepła, intymności. Proste radości bycia samym lub towarzystwa, prawa do indywidualizmu czy niezależności, czerpane nawet ze zwykłego cieszenia się naturą, są niedostępne panującym. Marilyn French podkreśla w swojej pracy dotyczącej fascynacji władzą, że nie chodzi tu o odrzucenie dominacji, agresji, konfliktów, lecz znalezienie sposobu połączenia tych elementów i naszego życia tak, by niosły radość zamiast nieszczęścia, alienacji i złej woli innych.

Władza *pro publico bono* **(*Antygona* Anouilha, *Elektra* Giraudoux)**

Kreon jako władca Teb w dramacie Jeana Anouilha *Antygona* (*Antigone* – 1944) znajduje się w podobnej sytuacji jak w pierwowzorze, tragedii Sofoklesa pod tym samym tytułem. O ile w utworze antycznym pojawiły się wątpliwości, czy Antygona miała rację czy też Kreon, co stanowi po dzień dzisiejszy jeden z wielu nierozstrzygniętych dylematów, u Anouilha położenie i argumenty postaci mają inny charakter. Zachował on podział

²⁵⁴ Por. *ibid.*, s. 524.

²⁵⁵ Por. *ibid.*, s. 526.

²⁵⁶ Por. *ibid.*, s. 530.

sztuki greckiej i wprowadził chór, jednak pozbawił swój utwór wymiaru religijnego, co sprowadza problem do refleksji nad potrzebą czystości moralnej i chęci sprostania powinnościom stawianym przez los. Podobnie jak u Sofoklesa, w walce o tron Teb zabijają się wzajemnie Eteokles i Polynejkes, synowie Edypa. Ich wuj Kreon, nowy król, chcąc uratować pokój w państwie, ogłasza Eteoklesa bohaterem narodowym, jego brata Polinejkesa uznaje za buntownika, zabraniając, pod karą śmierci, pochowania jego ciała. Antygona, ich siostra, wierna poczuciu sprawiedliwości, dopełnia nocą rytuałów pogrzebowych mimo obecności strażników. Jej potrzeba moralnego ładu popycha ją do czynu, który sprawi, że ona, narzeczona Hajmona, syna Kreona, unieszczęśliwi rodzinę, skazując siebie na śmierć. Kreon cierpi z powodu uporu Antygony. Na scenie towarzyszy im jego małżonka Eurydyka. W prologu autor informuje, że Eurydyka nie wspomże Kreona, nie uczyni nic, przez całą sztukę będzie robić na drutach, by, gdy nastąpi odpowiednia chwila, wstać i umrzeć²⁵⁷. Kreon usiłuje uratować Antygonę, pokazać jej jałowość młodzieńczego buntu, zaszczerpieć realizm w myśleniu o polityce. Podczas rozmów z nią jest wyrozumiały, stara się być pobłażliwy, chciałby za wszelką cenę ją ocalić. Antygona to uniemożliwia. Już w prologu Kreon jest przedstawiony jako medytujący potężny mężczyzna o siwych włosach. Na skroniach zmarszczki. Jest zmęczony. Prowadzi trudną grę prowadzenia ludzi. To stwierdzenie autora pokazuje władzę Kreona w kategoriach odpowiedzialności, co już nadaje aspekt pozytywny tej postaci. Autor informuje, że zanim stał się królem, za czasów Edypa, lubił muzykę, piękne księgi, długie włości po antykwariatach Teb. Z chwilą śmierci Edypa porzucił te zamiłowania, zakasał rękawy i wziął się do roboty. Czasami wieczorami, o tym także mówi prolog, zastanawia się nad sensem kierowania ludźmi, czy nie należałoby tego zadania powierzyć komuś o innej osobowości. A potem, rankiem, kiedy pojawiają się nowe problemy, które należy rozwiązać, wstaje, spokojny jak robotnik na progu dnia²⁵⁸.

Zmartwiony pojawieniem się Antygony w towarzystwie strażników, dowiedziawszy się, że nie szanuje ona jego rozkazu królewskiego, pyta ją przede wszystkim, czy ktoś znał jej zamiar i czy widziano ją podczas zakazanego pochówku brata. Proponuje jej bezpieczny powrót do domu oraz wersję wydarzeń, według której Antygona od wczoraj go nie opuszczała, co powinna móc potwierdzić Niania. Chce oddalić strażników. Napotyka sprzeciw Antygony, która zapewnia go o ponowieniu usiłowań po-

²⁵⁷ Por. J. Anouilh, *Antigone*, Paris 2002, s. 11.

²⁵⁸ Por. loc. cit.

chowania brata. Jej racje są podobne racjom Antygony Sofoklesa. Chciałaby, aby Polinejkes po śmierci dołączył do matki, ojca i brata, a tylko pochówek mu to umożliwi. Kreon próbuje ją przekonać, przypominając, że jako córkę królewską szczególnie obowiązuje ją przestrzeganie nakazów władcy. Dodaje, że on, Kreon, nie odważyłby się ukarać, zwłaszcza ukarać śmiercią, córki królewskiej. Upór i duma Antygony prowokują Kreona do krytyki rodziny Edypa, która wymiar ludzki miała za nic, natomiast za godne siebie uznawała dopiero zdarzenie z losem czy śmiercią. Przypominając zbrodnie będące udziałem Edypa, jego czyny niezgodne z normami moralnymi, Kreon uznaje, że Teby zasłużyły w końcu na innego władcę. Mówi o sobie, że stąpa twardo po ziemi. Swoją cel określa jako mało ambitny. Chciałby jedynie, o ile to możliwe, przywrócić temu światu ład trochę mniej absurdalny. Nie traktuje władzy jako przygody, lecz jako zawód²⁵⁹. Usiłuje po ojcowsku przywołać Antygonę do porządku, przypominając jej, że jeszcze niedawno taka sprawa zakończyłaby się suchym chlebem i dwoma policzkami. Irytuje go rozumowanie Antygony. Życzliwie wyrzuca jej, że jest za szczupłą, że powinna przytyć, aby urodzić Hajmonowi dużego syna. Tłumaczy, że Teby nie potrzebują jej śmierci. Zobowiązuje się zmusić innych do milczenia. Argumentując swoje racje, mimochodem wspomina, że jako jej wuj ofiarował jej niedawno pierwszą lalkę. Coraz bardziej poirytowany, usiłuje unaocznić Antygonie absurd obrządku pogrzebowego. Ich rozmowa popycha Kreona do wyznania, że gdyby był tyranem i brutalą, już dawno leżałaby na dnie przepaści pozbawiona języka, każe jej zauważyć w swoich oczach coś, co znamionuje wahanie, co nakazuje mu prowadzić z nią dialog zamiast zawołać straż, by ją aresztowały. Ściskając ją coraz mocniej, do bólu, za wszelką cenę chce ją przekonać, że jest więcej warta niż śmierć w aferze politycznej. Dąży do porozumienia, choć brak mu argumentów pozwalających je osiągnąć. Przyznaje, że sam z trudem znosi odór rozkładającego się ciała, który przynosi wiatr od morza. Nawet względy higieniczne nakazują pochować ciało Polinejkesa, jednak przez miesiąc mieszkańcy powinni odczuwać odór, by nie zapomnieć zbrodni. Przerażonej Antygonie, która nazywa go odrażającym, odpowiada, że tego wymaga od niego zawód, że pewnego dnia obudził się królem, nie mógł odmówić. Nawet jeśli by nie chciał, musiałby się podporządkować woli losu, jak robotnik przyjmujący pracę do wykonania. Antygona porównuje sytuację króla ze swoją. Chciałaby pokazać swoją wyższość dzięki możliwości odmowy. Król, ze swoją koroną, strażami i orszakiem,

²⁵⁹ Por. *ibid.*, s. 68–69.

może jedynie skazać ją na śmierć, ponieważ zaakceptował stan rzeczy. Natomiast ona, jeśli zechce, nawet może go nie słuchać. Zauważa, że jej determinacja napawa króla strachem.

Antygona wie, że król wyda wyrok skazujący wbrew swojej woli. Jej decyzja popchnie króla do próśb, by zechciała żyć, bo jego syn ją kocha. Błaga ją o litość. Uważa, że trup jej brata, gnijący pod jego oknami, jest już wystarczającą zapłatą za utrzymanie porządku w Tebach. Nieustępliwy sprzeciw Antygony powoduje zmianę w wypowiedziach Kreona. Usiłuje jej wytłumaczyć mechanizm władzy, nazywając ją „małą idiotką”²⁶⁰. Dowodzi, że ktoś musi się zgodzić na kierowanie. Porównuje państwo do statku, który nabiera wody, obciążony zbrodniami, głupotą, nędzą. Wszystko trzeszczy, a ster chwieje się. Załoga nie chce nic robić, myśli tylko o dziurawym kadłubie, a oficerowie budują sobie wygodną tratwę, zabierając całą wodę pitną, by się uratować. Wiatr gwizdże, maszt runie lada chwila, a żagle zaraz zostaną rozerwane. Załoga marnie skończy, bo dba jedynie o własną skórę. W takiej sytuacji nie ma czasu na zastanawianie się, czy chce się sprawować władzę, i czy pewnego dnia nie przyjdzie zapłacić drogo za podjętą decyzję. Trzeba stanąć przeciwko tłumowi i może nawet strzelić w stronę kogoś, kto dzień wcześniej uczynnie przypalał papierosa. Zarówno tłum, jak i władca nie mają nazwy. Nazwę ma tylko statek i burza. Ta metafora ma pomóc Antygonie w zrozumieniu, że Kreon pojmuje władzę jako obowiązek, niełatwy do spełnienia. Wskazuje na skomplikowaną sytuację wewnętrzną i zewnętrzną kraju. Antygona nie stara się pojąć racji Kreona. On jednak cierpliwie szuka coraz to nowych argumentów, by ją przekonać do zmiany decyzji. Opowiada jej o niecnym uczynkach braci nastających na życie Edypa. Uświadamia jej także, czym jest mit, przypominając, że ciała obu braci były w stanie uniemożliwiającym ich rozpoznanie. Nie wiadomo więc, czy to ciało Eteoklesa zostało pochowane z należnymi honorami. By nakłonić Antygonę do zgody, Kreon przywołuje obrazy licznych uroków życia. Mówi jej o ulubionych książkach, dziecku bawiącym się u stóp, ławce przed domem, wszystkim, co jego zdaniem uosabia szczęście²⁶¹.

Kreon jest tu bardzo interesująco przedstawiony przez Anouilha. To niewolnik innych²⁶². On także padnie ofiarą okrucieństwa bogów, należy bowiem do przeklętej rodziny. Bogowie zmuszą go do życia w samotności, w poczuciu winy za śmierć syna Hajmona, który popełni samobójstwo,

²⁶⁰ Por. *ibid.*, s. 81.

²⁶¹ Por. *ibid.*, s. 92.

²⁶² Por. R. Juan, *Le thème de l'évasion dans le théâtre de Jean Anouilh*, Paris 1993, s. 174.

oraz za śmierć swojej żony Eurydyki. Kreon i Antygona potwierdzą, że należą do dwóch ras, między którymi nie jest możliwe porozumienie. Oboje przyznają w godzinie prawdy, w konfrontacji bezpośredniej swoich postaw, że nie wierzą w wartość rytuałów związanych ze śmiercią. Kreon u Anouilha pozostaje w dziwny sposób czysty. Zaznacza swój autorytet, nie pozostawiając żadnych złudzeń co do swojej osoby. Przedstawia bardzo czytelnie kulisy polityki, która wykorzystuje pozory. Pokazuje Antygoni wyraźnie, że nie warto było poświęcać się dla Polinejesa, że moralność zawiera elementy hipokryzji, nikt nie oprze się korupcji. Wybrać urzeczywistnienie ideału to znaczy zdradzić go. Tragiczna ironia sprawia, że Kreon sobie przypisuje odpowiedzialność za śmierć Antygony. Jego wypowiedzi na temat życia potwierdzają, że ma rację. Podczas gdy Antygona obawia się życia z jego kompromisami, co prowadzi do pełnego nihilizmu, Kreon reprezentuje postawę bliską relatywizmowi. Dumna córka Edypa pograży Kreona w zupełnej samotności, tej, przed którą człowiek ucieka, a jednak zostanie do niej zmuszony²⁶³. Los jako „forma przyspieszona czasu” (określenie Giraudoux) udowadnia, że traci zarówno Antygona, gdyż urodziła się Antygona, jak i Kreon. Władca, jak każdy zwycięzca, widzi, że jego triumf jest jedynie obrazem, iluzją, musi się liczyć z przegraną już w momencie dojścia do władzy. „Zwycięzca już zwyciężony” tkwi sam pośród swojej ciszy²⁶⁴.

Kreon jawi się jako władca świadomy złożoności rzeczy. Jest realistą. Jako polityk ignoruje istnienie zła. W starciu z Antygona zostaje pokonany. Jego pierwsza strategia nie przynosi rezultatów. Doznaje iluminacji, widząc swoją klęskę i błaga Antygona o litość. Jego walka nabiera innego wymiaru. Jasność widzenia konsekwencji zaistniałego stanu popycha go do kroku, który jest rzadkością w relacji władca – poddany: do błagania poddanego o litość. Wyczerpał w ten sposób wszystkie możliwości działania. Ujawnił także beznadziejność nieodwracalnej sytuacji. Usiłował, jak każdy prawdziwy bohater, uczynić coś niemożliwego²⁶⁵. Kreon odgrywa rolę człowieka najbardziej wyrozumiałego, najbardziej ludzkiego z władców. Właściwie jego postawa jest na granicy postawy władcy. Niewiele brakowało, by jego uległość unicestwiła całkowicie bunt Antygony. Postać Kreona to nowy wizerunek władcy. Obnaża aspekty władzy nieczęsto przedstawiane. Pokazuje, że władca znalazł się na czele państwa wbrew sobie, a ta funkcja nie sprawia mu przyjemności, nie zaspokaja

²⁶³ Por. P. Ginestier, *Jean Anouilh*, Paris 1969, s. 70–71.

²⁶⁴ Por. J. Anouilh, *Antigone...*, s. 54.

²⁶⁵ Por. P. Vandromme, *Jean Anouilh, un auteur et ses personnages*, Paris 1965, s. 23.

jego ambicji. Pełni ją, bo tak trzeba²⁶⁶, bo władza w państwie to nie blichtr i reprezentacja, lecz trudne zarządzanie, nie inaczej niż w fabryce. Jest to zawód, rzemiosło. Kreon nie prezentuje wzniosłych idei na temat państwa, jak czynią to ideolodzy czy poeci. To, czego poszukuje jako władca, to nie patos oratorów, lecz fakty i ich kontekst. Z tak rzeczowym i pozbawionym obłudy traktowaniem władzy nie zapisze się w historii. Jego wyrozumiałe podejście do poddanych sprawia, że staje się przeciwieństwem bohatera tragedii. Chciałby uciszyć Antygone, uspokoić, uratować ją. Realizuje w pełni założony cel – wprowadzenie porządku trochę mniej absurdałnego, w sposób umiarkowany i zgodnie ze zdrowym rozsądkiem. Antygona jest pełna iluzji, Kreon nie ma złudzeń. Nie wierzy w rytuały, zaledwie je toleruje, w społeczeństwo, bo nie ma już w nim elementów *sacrum*, nie ma praw niepisanych, poczucia moralności, są jedynie te prawa, na których strażą stoi władza. Taką prawdę przeciwstawia władca odwadze zbuntowanej Antygony. Jest to także odważne demaskowanie mistyfikacji społecznej. Ujawnienie kulisów władzy bezlitośnie odkrywa bezsens buntu Antygony. Okazuje się bowiem, co Kreon udowadnia niezbitcie, że bunt Antygony to sprawa nie moralności, lecz polityki. A polityka to gra, w której się oszukuje. Porównuje on los obu braci Antygony, niegodnych spiskowców, niedoszłych zamachowców na życie ojca, pozbawionych wszelkich reguł moralnych. Dla bezpieczeństwa państwa racja stanu wymogła, że jednego z nich uczyniono lojalnym księciem, a drugiego zdrajcą. Kreon mówi o racji stanu, która nie ma nic wspólnego z propagandą, ma odwagę głosić prawdę o władzy, wyznać, że jest jej więźniem, jej i układów i mechanizmów politycznych, kłamstwa i oszustwa. Rządzi, bo tak trzeba, bo urodził się królem. Stara się nie pomnażać zła istniejącego na świecie. Traktuje władzę jako niegodziwość, która stała się jego udziałem. Ta sytuacja go przygnębia. Ostrożność, konieczność to są reguły, które przyjął, by uchronić ludzi przed szaleństwem. Wbrew stereotypom przymiotów władcy, postrzeganego w tradycyjnym wizerunku jako twardy, nieugięty, męski, Kreon w gruncie rzeczy posiada naturę współczującą, pełną litości, nęka go przecucie nicości wszystkiego. Widzi wręcz agonię społeczeństwa, które żyje tylko z przyzwyczajenia, a życie symuluje w szyderstwie i malowniczości ceremonii, niegdyś stanowiących *sacrum*. Nie jest twórcą mitów, lecz administratorem, zniechęconym rzeczywistością. Posiada coś, co czyni z niego przeciwnika godnego Antygony – wierzy w życie w wymiarze podstawowym. Mówi pięknie o jego odradzaniu się w przyrodzie, o misterium narodzin,

²⁶⁶ Por. *ibid.*, s. 103.

zdzumiewającym zjawisku, które należy pielęgnować. Jego miłość życia jest bardzo ważnym argumentem. I dlatego przywracanie żywych do życia, tych, którzy utracili wiarę w jego sens, jest ważniejsze niż grzebanie zmarłych. Jego konsekwentna postawa w starciu z Antygona to potwierdza. Zwycięstwo Kreona, mimo wszelkich ograniczeń, polega przede wszystkim na tym, że wyznaje on i broni zaciekle polityki życia, a w niej filozofii szczęścia²⁶⁷. Antygona na tym planie uosabia honor śmierci, czyli nieszczęście. Jest to wizerunek nietuzinkowego władcy, mądrego człowieka, starającego się rozwiązywać problemy zgodnie z rozsądkiem, uznającego najwyższą rację dążeń do porozumienia nawet wówczas, gdy jego pozycja, pozycja siły, pozwalałaby na zastosowanie rozwiązań prostych i skutecznych. Staje do dialogu bardzo trudnego, bo przeciwnik jest nieprzejednany od początku do końca. Zwycięstwo Kreona to także rozbrojenie Antygony, wytrącenie jej argumentów. Badacze literatury francuskiej uznają jednogłośnie stworzenie tej postaci za sukces Anouilha²⁶⁸. Zwłaszcza jego głos rozsądku, będący równocześnie głosem stoika, nakazującym cierpienie i wstrzemięźliwość, zyskał wysokie uznanie.

Egistos w dramacie *Elektra* (*Electre* – 1937) Jeana Giraudoux, przedstawiciel władzy, również ma swój pierwowzór w mitologii greckiej. Podobnie jak w micie, po śmierci Agamemnona, swojego ciotecznego brata, zasiada na tronie u boku Klitemnestry, wdowy po nim. To on zdecydował, że Elektra poślubi Ogrodnika, gdyż wierzył, że powstrzyma ją przed wysyłaniem bogom sygnałów o tym, co się stało. Jego pierwsze pojawienie się na scenie to demonstracja ludzkiego oblicza sprawowania władzy: „Zależy nam bardzo na tym, aby przez mały kwadransik znajdować się w czysto ludzkim towarzystwie” (E, 362). Jest na tyle wrażliwy, że zapowiadane pojawienie się Żebraka traktuje jako symboliczną obecność bogów na ślubie Elektry z Ogrodnikiem. Na pytanie Prezesa, czy wierzy w bogów, odpowiada enigmatycznie:

Wierzę w bogów. Albo raczej wierzę, że wierzę w bogów. Ale nie wierzę w nich jako we wielkie uwagi i wielkie opieki, a jedynie jako we wielkie roztargnienia. [...] wielkie sfery obojętności – bogowie. [...] ich nieświadomość jest nieświadomością piorunującą, wszystkowiedzącą [...] oni [...] odpowiadają tylko na sygnały światła, nie pojmując ich znaczenia (E, 363).

Jako regent czuwa nad tym, by nienawiść Elektry i wola wyrównania rachunków, pomszczenia zbrodni dokonanej na jej ukochanym ojcu, nie dotarła do bogów. Boi się ich interwencji, potencjalnych nieszczęść, jaki-

²⁶⁷ Por. *ibid.*, s. 108–109.

²⁶⁸ Por. C. Borgal, in: *Les critiques de notre temps et Anouilh*, pod red. B. Beugnota, Paris 1977.

mi mogą ukarać Argos. Nie jest pewien, czy Żebak to nie Jupiter, czy nie będzie egzekwował tzw. „sprawiedliwości pozaludzkiej”:

Zaraza wybucha, co prawda, kiedy jakieś miasto zgrzeszyło szaleństwem lub bezbożnością, ale niszczy ona jednocześnie miasto sąsiednie, szczególnie świątobliwe... Wojna wybucha, kiedy jakiś naród wyradza się i upadła, ale pożera ona ostatnich sprawiedliwych, ostatnich mężnych, a ocala tchórzliwych (E, 364).

Jego wiedza o wyrokach boskich pozbawiona jest złudzeń:

są to ślepi bokserzy, ślepi karciele, ogromnie zadowoleni, gdy znajdują zawsze te same policzki pod pięściami, te same pośladki pod różgą. Czasami się człowiek nawet dziwi – zważywszy, czym jest nagle przebudzenie, ze snu szczęśliwości – że ich uderzenia nie są bardziej bezładne (E, 364).

Swoje zadanie, jako władcy troszczącego się o dobro swojego państwa, pojmuje prosto i jednoznacznie:

Jakkolwiek sprawa się przedstawia, nie ulega najmniejszej wątpliwości, że pierwszym obowiązkiem męża stanu jest najostrzejsze czuwanie, aby nic bogów nie budziło z ich letargu i aby ograniczyć szkody, jakie mogą sprawić, do sennych reakcji, do chrapania czy grzmotu (E, 364).

Jest w pełni świadomy swych osiągnięć jako władcy, gwarantującego swoim poddanym pomyślność i rozwój:

Dlaczego od czasu, kiedy zostałem regentem, podczas kiedy inne miasta zjadają się we wzajemnych walkach, innych obywateli pożerają rozterki, my tylko jedni zadowoleni jesteśmy z siebie i z innych? Skąd u nas ten przypływ bogactw? Dlaczego tylko w Argos ceny hurtowe są najwyższe, a ceny detaliczne najniższe? Dlaczego eksportujemy coraz więcej krów, a cena masła mimo to spada? Dlaczego burze omijają nasze winnice, hereże nasze świątynie, a przyszczyca nasze obory? Dlatego, że w naszym mieście wypowiedziałem wojnę na śmierć i życie tym, którzy dawali znaki bogom... (E, 365). [...] czuwałem nad tym, aby wyniosłości były puste, a pełne place jarmarczne, [...] pożeniłem wszystkich marzycieli, chemików, malarzy [...] (E, 366).

Egistos uspokaja zebranych, że jego sposób na unieszkodliwienie Elektry jest bardzo skuteczny:

Nie ukrywam, że Elektra mnie niepokoi. Czuję, że od chwili kiedy się ona objawi, jak powiadasz, przykrości i nieszczęścia spadać będą obficie na rodzinę Atrydów. I na wszystkich, gdyż każdego obywatela dotyka nieszczęście spadające na królewską rodzinę. I dlatego oddaję ją rodzinie niewidzialnej dla bogów, bezkształtnej i w której ani jej oczy, ani jej czyny nie zabłysną jak fosfor, gdzie każde zniszczenie będzie nieszczęściem lokalnym, mieszczańskim – do rodziny Teokatoklesów (E, 372).

Egistos obawia się powrotu Orestesa. W sytuacji zagrożenia, kiedy koryntianie zalali kraj, nie wypowiedziawszy wojny, Egistos uświadomił sobie, że jedynie Elektra go rozumie. Niebezpieczeństwo, brak posłuszeństwa zarówno armii, jak i stolicy rozkazom królowej, wymuszają, zda-

niem Żebraka, poślubienie Klitemnestry przez Egistosa. To jedyny sposób ocalenia Argos. Egistos skłonny jest to uczynić mimo protestów nieprzejednanej Elektry. Jej zdecydowany sprzeciw prowokuje go do wyznania przykrego dla Klitemnestry:

Nie trudź się na próżno, królowo. Nie żenię się z tobą, aby kłamstwo dodawać jeszcze do kłamstwa. Nie wiem, czy cię kocham jeszcze, a całe miasto wątpi, czyś ty mnie kiedykolwiek kochała. Od dziesięciu lat nasz związek wlecze się pomiędzy obojętnością a zapomnieniem. Ale małżeństwo to jest jedynym środkiem, aby wlać trochę prawdy w minione kłamstwo, i jest ocaleniem dla Argos. Za chwilę je tu zawrzemy (E, 440–441).

Przemawiając, opowie o olśnieniu, jakiego doznał, kiedy uświadomił sobie ciężar spoczywającej na nim odpowiedzialności:

O moce tego świata, ponieważ trzeba mi 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, kiedy mgły opadły. [...] nagle ukazałyście mi Argos, jakiego dotąd nigdy nie widziałem, nowe, wskrzeszone dla mnie, i ofiarowałyście mi to miasto. [...] Raz na zawsze dano mi dziś rankiem to miasto, jak dziecię 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).

Nasuwa się porównanie z Kreonem, który pewnego dnia obudził się królem i musiał przyjąć na siebie odpowiedzialność za losy poddanych. Tu także objawienie powinności spotyka się ze świadomością troski o dobro ojczyzny i bezpieczeństwo. Zagrożenie z zewnątrz i tu także uświadamia hierarchię wartości, odsuwając spory na plan dalszy. W Egistosie nastąpiła przemiana. Pojmuje, jakie ciążą na nim obowiązki, czego oczekuje państwo będące w niebezpieczeństwie:

Wszystko mnie obwoływało królem po drodze, Elektro. [...] Każdy dar koronacyjny ofiarowywało mi właśnie to, co zawierało go najmniej. Wczoraj byłem jeszcze tchórzem. Ale przed chwilą zając swymi drżącymi nad bruzdą uszami dał mi odwagę. Byłem hipokrytą. Lis ze swoim fałszywym okiem przebiegł mi drogę i otrzymałem szczerość. Nierozłączna para srok ofiarowała mi niezależność, a mrowisko szczodrość. Jeżeli tak śpieszyłem ku tobie, Elektro, to tylko dlatego, że ty jedynie możesz mi ofiarować swoją istność (E, 440).

Podobnie jak Kreon Antygonę, Egistos poprosi Elektrę o pomoc:

Elektro, wiem, że ty tylko sama rozumiesz, kim jestem dzisiaj. Pomóż mi! Pozwól mi wytłumaczyć sobie, dlaczego masz mi pomóc (E, 444).

Zabiega o akceptację Elektry, dostrzegając jej wyjątkowość. Prosi, by uwierzyła w jego prawdomówność. Odpowiedź jej jest równie ostra jak wszystkie poprzednie:

Po twojej prawdomówności poznają fałsz bogów, ich złośliwość. Bogowie zmienili pasażera w sprawiedliwego, cudzołózcę w męża, uzurpatora w króla. Moje zadanie wydało im się za łatwe. Ciebie, którym tak gardziłam, zamienili w posąg honoru. Ale jest pewna metamorfoza, która się nawet bogom nie udaje, to przemiana zbrodniarza w niewinnego. I tu mam nad nimi przewagę (E, 445).

Egistos nie daje za wygraną:

Zaczekaj, Elektro. Więc właśnie w tej chwili, kiedy cię dostrzegam, kiedy cię kocham, kiedy się staję tym wszystkim, co może się z tobą porozumieć, kiedy jestem pogardą przekleństw, odwagą, bezinteresownością, ty w dalszym ciągu pragniesz ze mną walki? (E, 448).

Żadne argumenty Egistosa nie przekonają Elektry, ani obraz ocalenia miasta, ani buntu, płomieni, grabieży i rzezi. Elektra przedstawia wizję Argos, jaka objawiła się jej podczas czuwania nad śpiącym Orestesem. Sprzeczność tych wizji każe Egistosowi określić, czym jest naród: „To olbrzymie cielsko, którym trzeba rządzić, które trzeba karmić” (E, 450). Widząc daremność swoich wysiłków, by przekonać Elektrę do wyrażenia zgody na jego ślub z królową, Egistos przechodzi do tonu błagalnego:

Tylko ten jeden dzień mi potrzebny. Daruj mi go. Ta twoja prawda, o ile jest prawdą, zawsze znajdzie sposób, aby wybuchnąć w dniu bardziej do tego stworzonym. [...] Błagam cię. Poczekaj do jutra (E, 451).

Chciałby zbawić miasto, Grecję całą. Próbuje odwołać się do dobroci Elektry:

Elektro, obiecuję ci uroczyście, że jutro, kiedy Argos już będzie ocalone, winni – jeżeli są tu jacyś winni – znikną, i to na zawsze. Ale nie upieraj się! W głębi twojej duszy, Elektro, jesteś dobra. Posłuchaj sama siebie. Miasto zginie (E, 455).

Ostatnim argumentem jest jego władza:

Elektro, jesteś w mojej władzy. Twój brat tak samo. Mogę was zabić. Wczoraj zabiłbym was. Dzisiaj, przeciwnie, obiecuję ci, jak tylko nieprzyjaciół będzie odpędzony, zejść z tronu i przywrócić Orestesowi jego prawa. [...] Elektro, jutro u stóp ołtarza, na którym będziemy święcić zwycięstwo, zbrodniarz, gdyż tylko jeden jest zbrodniarz, stanie w szacie królobójcy. Przyzna się publicznie do zbrodni. Sam wyznaczysz sobie karę. Ale daj mi ocalić miasto (E, 455–456).

Elektra przyznaje, że bogowie uczynili Egistosa mądrym i sprawiedliwym. Ale najważniejsze dla niej jest poznanie powodów nienawiści matki do ojca.

Egistos Giraudoux posiada wiele cech Kreona Anouilha. Równie cierpliwie przekonuje Elektrę, by zaniechała zemsty i zapomniała o popełnionej zbrodni. Podobnie jak Antygona, Elektra jest bardzo trudnym przeciwnikiem. Obie można określić, co zresztą czyni Giraudoux w odniesieniu

do Elektry, mianem „femmes à histoires”, są dumne, konsekwentne i uparte, uczciwe i zawzięte w swym dążeniu do sprawiedliwości²⁶⁹. Zważywszy jednak, że dramat Anouilha powstał w roku 1944, kiedy problem rozpamiętywania win okupacyjnych stał się szczególnie istotny, a dramat Giraudoux w 1937, gdy zagrożenie wojną w Europie stawiało się coraz bardziej widoczne (zwłaszcza dla Giraudoux – dyplomaty germanofila), wymowa obu tych sztuk zmierza wyraźnie do pokazania w nowym świetle postaw przeciwnych, pretensji i żądań. Przy zderzeniu z pokorą władcy i jego wolą służenia sprawie publicznej nabierają one mniejszej ostrości i przestają być jednoznacznie słusznie, jak było to w określonej rzeczywistości politycznej. Z drugiej strony obaj autorzy, twórcy teatru poetyckiego, pokazują złożoność problemu władzy, uwikłanie jednostki, która niekoniecznie w pełni identyfikuje się z działaniami wykonywanymi czy nakazywanymi z tytułu sprawowanego urzędu. Obie postaci są oryginalne, wzbudzają zainteresowanie. Ich bogata retoryka, pełna determinacji wola przekonania do swoich racji męża stanu, podporządkowuje sobie cały wywód na temat priorytetów nagle koniecznych dla bezpieczeństwa państwa. Na tę wysoką jakość obrazu wpływa wybór trafnych, odkrywczych metafor, specyficzna organizacja zdań oraz symetryczna składnia²⁷⁰. Ponadto rzeczowe wypowiedzi, jednoznaczne, oraz obecność elementów anachronicznych, nadających charakter parodii, a równocześnie stanowiących o uniwersalizmie wymowy wzmacniają siłę tego dyskursu. Jest to zasługujące na szczególną uwagę zderzenie postaw w momencie decydującym. To rządzący ma słuszość w chwili, kiedy Argos jest w niebezpieczeństwie, to on ma władzę i po jego stronie leży sprawiedliwość, jest uprawniony do konfrontacji, ale także to jego racje powinny zwyciężyć. Jego wewnętrzna przemiana w obliczu niebezpieczeństwa we władcę godnego, o nieskazitelnej moralności, iluminacja doznana w momencie przeglądu wojsk i podziwiania panoramy miasta ze wzgórza, poświadczają patriotyzm i zdolność trzeźwej oceny. Uświadamia sobie swoją rolę i ogrom zadań, które przed nim stoją, odpowiedzialność. Także to, że władza powinna służyć, a nie zaspokajać próżność, ambicje i kaprysy tego, kto ją sprawuje. Ta metamorfoza jest tak znacząca, że wyraża ją także wygląd postaci. Egistos podporządkowuje się w pełni racji stanu oraz okolicznościom. Czuje się czysty, doskonały, silny. Prosi o wybaczenie Elektry, godzi się poślubić Klitemnestrę. To małżeństwo pozwoli mu

²⁶⁹ Por. s. 357. J. Iwaszkiewicz niefortunnie przetłumaczył ten zwrot jako „kobieta fatalna”, niezgodnie z jego znaczeniem. Por. K. Modrzejewska, *Kompetencja kulturowa tłumacza*, w: *O nauczaniu przekładu*, Warszawa 2000, s. 27–28.

²⁷⁰ Por. T. Samoyault, *Electre de Giraudoux: étude de l'oeuvre*, Paris 1997, s. 27.

na uzyskanie nowej pozycji. Nie będzie już tylko regentem, lecz królem. Także armia będzie mu posłuszna. Ratując Argos, chciałby odkupić niechlubną przeszłość, przywrócić sprawiedliwość. Bierze na siebie ciężar zbrodni popełnionej na Agamemnonie. Zgadza się być ofiarą pod warunkiem wcześniejszego uratowania Argos. Egistos chciałby wierzyć, że jego ofiara będzie dla Elektry wyrównaniem krzywd. Nieprzejednana Elektra zadecyduje inaczej, ale nie umniejsza to zasług i wielkości Egista²⁷¹. Umrze pod ciosami Orestesa jak bohater. Nie pozostanie w pamięci ludu jako zabójca Agamemnona, lecz będzie symbolem lojalności i wspaniałości. Jego ostatnim życzeniem jest umrzeć w samotności, z dala od Klitemnestry. Ostatni krzyk jest wołaniem miłosnym w jej stronę. Jakby dopiero teraz w pełni zrozumiał, że była jedyną osobą na świecie zdolną, mimo wszystko, go szanować. W tej liczącej ponad tysiąc lat legendzie Egistos po raz pierwszy zostaje zrehabilitowany. Umieszcza się go pośród tych wielkich postaci tragicznych, których moralność z biegiem wydarzeń rośnie. Jawi się w dramacie jako jedyny prawdziwy przeciwnik Elektry. Dzięki takiej konstrukcji postaci akcja sztuki bardzo zyskuje na intensywności. Gdyby Egistos pozostał jedynie ambitnym uzurpatorem, tragizm nie byłby w tak wielkiej mierze obecny w tym dramacie. Jest on w pewnym sensie tyranem wbrew sobie, co potwierdza jego polityka i filozofia. Nie wzbudza ani sprzeciwu, ani antypatii. Jego przemiana byłaby niezrozumiała, gdyby był on postacią odpychającą.

Wola dominacji nad światem (*Muchy* Sartre'a, *Kaligula* Camusa)

Postać Ajgistosa, występuje także w dramacie egzystencjalistycznym *Muchy* (*Les mouches* – 1942) J.P. Sartre'a. Tu także Ajgistos, jak jego antyczny pierwowzór, uwodzi Klitaimestrę, żonę Agamemnona, w czasie gdy jej mąż bierze udział w wojnie trojańskiej. Wspólnie z Klitaimestrą morduje Agamemnona i jego brankę Kasandrę, córkę Priama. Sam ginie wraz z Klitaimestrą, zamordowany przez Orestesa i Elektrę, którzy pomścili w ten sposób śmierć ojca. Mit ten pojawia się w literaturze światowej, a zwłaszcza europejskiej, w bardzo wielu utworach, nie tylko literackich, ale i muzycznych²⁷².

W dramacie Sartre'a, ilustrującym filozofię wolności, Jupiter określa Ajgistosa jako władcę melancholijnego. Nie potwierdza tego gwałtowność

²⁷¹ Por. Ph. Grandjean, *Electre Giraudoux*, Paris 1997, s. 32–35.

²⁷² Por. W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1991, s. 245.

wypowiedzi Ajgistosa: „Psy! Ośmielacie się skarżyć? Czyście już zapomnieli o waszej ohydzie? Na Jupitera, zaraz odświeżę wasze wspomnienie”²⁷³. Jego postawa władcy apodyktycznego, nie znoszącego żadnych kompromisów, egoistycznego tyrana, widoczna jest w traktowaniu poddanych, których straszy gniewem zmarłych. Do poddanych zwraca się z pogardą:

Litości? Ha, kabotyni, czujecie dziś publiczność na widowni! [...] Ha, ha, czujecie się nader nieswojo: palą was te spojrzenia niewidoczne i czyste (M, II, 2).

Ajgistos staje do pojedynku z tłumem, przypominając swoje powody lęku przed zmarłymi:

Spokój, cisza! Skoro wy tak lamentujecie, cóż powiem dopiero ja, wasz król. Bo oto rozpoczęła się moja udręka, ziemia drży i niebo chmurami się zasnuwa: największy z umarłych wynijdzie, ten, którego własnymi rękami zabiłem, Agamemnon (M, II, 2).

Niezadowolony z nieobecności Elektry na celebrowanej przez niego uroczystości przywoływania zmarłych, odgraża się: „Ale ona mnie popamięta. Przykładnie ją ukarzę” (M, II, 2). Wydaje polecenie, by Elektrę przyprowadzić siłą. Sposób sprawowania władzy widoczny jest w woli absolutnego podporządkowania jej sobie. Jego wypowiedź, komentująca strój Elektry, przeradza się w monolog pełen nienawiści, gróźb i intencji poniżenia:

Spójrzcie, przebrana za dziwkę stoi przed nami wnuczka Atreusza, który podle zamordował swych bratanków. Jesteś ostatnią latoroślą z rodu. Z litości tolerowałem cię dotąd w moim pałacu, ale teraz widzę swój błąd i żałuję. Stara zgniła krew Atrydów w tobie płynie i jeśli temu nie położę kresu, zarazisz nas wszystkich. Poczekał do jutra, ty suko, zobaczysz jak ja karać potrafię. Zapłaczesz jeszcze tak, że łez ci zbraknie (M, II, 2).

Słowa Ajgistosa sprawiają, że reakcją tłumu stają się złowieszcze okrzyki. Słowo „świętokradczyni” pojawia się tu wielokrotnie. Elektra jako jedyna nie boi się zemsty zmarłych, rozmawia z nimi, czemu tłum przygląda się ze zdumieniem. Doprowadza to Ajgistosa do coraz gwałtowniejszej furii. Nazywa ją „jadowitą żmiją”, którą „trzeba zdusić i zniszczyć”, grozi, że to uczyni: „Nie bójcie się, zadekczę tę żmiję, a wraz z nią zginie wreszcie jej ród” (M, II, 2). Jest bezlitosny dla Elektry. Wyrzuca jej, że wykorzystała sytuację, bo zgodnie z prawami Argos nie wolno karać w dzień świąteczny, że Elektra nadużyła jego dobroci i za karę została wypędzona z miasta:

²⁷³ J.P. Sartre, *Muchy*, w: tenże, *Dramaty...* Dalej oznaczony M.

Nie jesteś już obywatelką tego miasta. Wypędzam cię. Wyjdiesz z miasta boso, bez niczego, jedynie z tą suknią plugawą na sobie. Jeżeli do rana nie opuścisz naszych murów, rozkazuję, aby zabił cię jak owcę parszywą, ktokolwiek cię spotka (M, II, 2).

Inne oblicze, oblicze zmęczonego władcy, przybiera Ajgistos w obecności Klitaimestry. Królowa jest pełna uznania dla jego sposobu sprawowania władzy. Stanowcze zachowanie wobec tłumu budzi w niej szczególny podziw: „TY sobie zawsze z nimi poradzisz. [...] dla mnie wszystko, co robisz, jest święte” (M, II, 3). Ten komentarz dotyczył także decyzji o wygnaniu Elektry, jej córki. Prowokuje to Ajgistosa do wynurzeń o wpływie władzy na jego osobowość:

Zmęczony jestem. Od piętnastu lat dźwigam na ramionach skrucę całego narodu. Od piętnastu lat ubieram się jak strach na wróble. Te czarne suknie w końcu zafarbowały mi duszę na czarno (M, II, 3).

Klitaimestra usiłuje rozjaśnić ten bolesny obraz władzy, ujawniany jedynie w przestrzeni prywatnej. Chciałaby powiedzieć mężowi o swoich wyrzutach sumienia. Jednak te próby wyznań spotykają się z bezlitosnym komentarzem Ajgistosa:

Tak, wiem, wiem. Będziesz mi mówiła o swoich wyrzutach sumienia. Zazdroszczę ci, one przynajmniej wypełniają twoje życie. Ja ich nie odczuwam, i w całym mieście nikt nie ma takiego smutnego życia jak ja (M, II, 3).

Ton smutku i wątpliwości, jakie nasuwa pełnienie najważniejszej roli w państwie, pobrzmiewa także w rozmowie Ajgistosa z Jupiterem:

Oj, Jupiterze, czy aby o takim królu marzyłeś dla Argos? Chodzę, doglądam, krzyknąć, gdy trzeba potrafię, straszę ludzi swoim wyglądem do tego stopnia, że od razu pocucie winy przenika ich do szpiku kości. Ale jestem jak pusta skorupa. Jakiś owad wygryzł mi wnętrzności, zanim się spostrzegł. A teraz, gdy patrzę w siebie, widzę, że jestem tak samo nieżywy jak Agamemnon. Mówiłem, że jestem smutny? To nieprawda. Pustynia nie jest ani smutna ani wesoła. Jest tylko okrutnie bezwzględna. Co ja bym dał, żeby choć raz móc zapłakać (M, II, 4).

Przygnębienie opanowało władcę do tego stopnia, że zapragnął zakończyć życie. Na to jednak Jupiter nie może pozwolić. Staje się wymagający i twardy w swojej ocenie słabości Ajgistosa: „Posłuchaj mnie uważnie: owóz, jeśli dasz się zarżnąć jak cielak, ukarzę cię przykładnie. W piekle na wieki zostaniesz królem. Przyszedłem, żeby ci to powiedzieć” (M, II, 5). Irytuje się także, widząc brak reakcji Ajgistosa wobec planów Elektry i Orestesa. Strofuje go: „Czemu głowę spuściłeś? Podnieś no te oczy przekrwione. Tak, tak! Szlachetny jesteś i głupi jak koń” (M, II, 5).

Ajgistos wyrzuca Jupiterowi, że jest przez niego manipulowany w sposób nieuczciwy i niesprawiedliwy:

Pozwoliłeś mi się zgubić, pozwoliłeś mi biec z siekierą w ręku prosto do wanny królewskiej i pewnie ślinka ci do buzi leciała tam na górze na myśl, jak smakowita jest dusza grzesznika. Ale dziś Orestesa chcesz przed nim samym obronić – i mnie, któregoś popchnął do zamordowania ojca, każesz ręką syna powstrzymać. Ja byłem akurat dobry na mordercę. Ale Orestes, gdzie tam, inne mamy pewno na niego widoki. [...] No to popatrz, coś ze mną uczynił, niesprawiedliwy boże! I odpowiedź: jeżeli chcesz dziś przeskodzić zbrodni Orestesa, to dlaczegoś na moją pozwolił? (M, II, 5).

Jest to trudna męska rozmowa, w której Jupiter, nie znajdując innych argumentów, usiłuje przemówić do królewskiego sumienia Ajgistosa:

Nienawidzisz mnie, ale łączą nas więzy pokrewieństwa. Stworzyłem ciebie na mój obraz i podobieństwo. Król jest bogiem na ziemi. Jak bóg jest szlachetny i jak bóg tragiczny. [...] Obaj strzeżemy ładu: ty w Argos, ja we wszechświecie i taka sama wspólna tajemnica ciąży nad nami (M, II, 5).

Kiedy Ajgistos próbuje zaprzeczyć Jupiterowi, ten przypomina mu:

Masz. Tę samą, co i ja. Bolesną tajemnicę bogów i królów, tę mianowicie, że ludzie są wolni. Ajgiście, oni są wolni. Ty wiesz, ale oni o tym nie wiedzą (M, II, 5).

Argumenty Jupitera docierają do Ajgistosa. Uświadamia sobie, że Jupiter ma rację:

Jasne, gdyby wiedzieli, dawno by mój pałac poszedł z dymem. Od piętnastu lat stroję przeraźliwe miny, byle tylko ukryć przed nimi ich władzę (M, II, 5).

Zadowolenie Jupitera budzi gorycz Ajgistosa:

Cóż to za ironia, żeby bóg porównywał się ze mną. **Odkąd panuję, wszystkie moje czyny i słowa mają tylko jeden cel – stworzyć mój obraz** [podkreśl. K.M.]. Chce, aby każdy poddany nosił go w sobie i w samotności nawet czuł, że moje groźne spojrzenie spoczywa na jego myślach najbardziej tajemnych. Ale sam padłem ofiarą tej gry. Widzę już siebie tylko tak, jak oni mnie widzą. Pochyliam się przed studnią ich dusz – mój obraz, tam, w głębi studni, odpycha mnie i przyciąga zarazem. Boże wszechmogący, przecież ja już niczym innym nie jestem, jak tylko strachem moich poddanych (M, II, 5).

Kiedy Jupiter również uskarża się na swój los panującego, mówiąc o swoim nieskończonym tańcu władcy przed ludźmi, Ajgistos uzmysławia sobie pobudki, dla których sięgnął po władzę:

Ład. To prawda. Dlatego uwiodłem Klitaimestrę, dlatego zabiłem króla. **Chciałem, aby ład panował i aby przeze mnie panował** [pokręśl. K.M.]. O, straszna to i boska namiętność! (M, II, 5).

Ajgistos, wcześniej zmęczony swoim panowaniem, teraz, gdy usłyszał z ust Jupitera, że Orestes jest świadomy swojej wolności, reaguje żywo:

Wie, że jest wolny. Więc nie wystarczy zakuć go w kajdany. Wolny człowiek w państwie jest jak owca parszywa wśród stada. Zarazi całe królestwo i zrujnuje moje panowanie. Boże wszechmogący, na co czekają twoje pioruny? (M, II, 5).

Nie wątpi w istnienie fatalizmu – to bogowie wyznaczyli dzień jego śmierci, wie także, że zginie z ręki Orestesa. Mówi:

Nie będę się bronił. Już za późno, abym wołał pomocy i cieszę się, że za późno. Nie będę się bronił: chcę, żebyś mnie zamordował (M, II, 6).

Dialog między Ajgistosem i Jupiterem toczy się wokół kwestii wolności, obowiązku oraz mechanizmów władzy. Za wulgarnością i prymitywnym okrucieństwem Ajgistosa kryją się w istocie bezsilność i zmęczenie.

Typ władzy okrutnej i bezwzględnej reprezentuje także Kaligula, główna postać w dramacie Alberta Camusa *Kaligula* (*Caligula* – 1944). Rzymski cesarz Kajusz Juliusz Cezar, syn Germanika i Agripiny Starszej, należy do najbardziej intrygujących postaci w historii, budzących zarazem największą odrazę. Wychowany w obozie legionistów nad Renem, po śmierci Tyberiusza został obwołany cesarzem. Zdobył dużą popularność. Po przebyciu ciężkiej choroby zmienił się całkowicie. Zbrodnicze czyny, szaleństwo i pycha sprawiły, że stał się symbolem zwyrodniałego despoty. Został zamordowany przez spiskowców. Postać Kaliguli pobudzała wyobraźnię wielu artystów: pisarzy (w Polsce Karol H. Rostworowski), kompozytorów, rzeźbiarzy²⁷⁴. *Żywoty cesarów* Swetoniusza posłużyły Camusowi jako źródło wiedzy na temat życia cesarza. Pokazał go jako buntownika przeciwko człowieczemu losowi.

Wybór Camusa został uznany za trafny, zwłaszcza pomysł postrzegania zbrodni władcy w kategoriach absurdu²⁷⁵. Szaleństwo i prawda mieszą się w tekście dramatu nieustannie. Kaligula pragnie być profesorem, który wie, o czym mówi. Zadanie Kaliguli polega na przejściu, i sprawieniu przejścia jego otoczenia, od wiedzy biernej do wiedzy urzeczywistnionej²⁷⁶. Camus pokazuje Kaligulę jako człowieka doświadczonego tak boleśnie, że nie może zaakceptować świata, który go skrzywdził śmiercią siostry i kochanki Drusilli. Jego trzydniowa wędrówka bez celu doprowadziła go do konkluzji, że skoro logika świata jest nie do przyjęcia, bo ludzie umierają i nie są szczęśliwi, to on narzuci Rzymowi swoją. Władca oceniany był dotąd przez podwładnych jako „doskonały”, czyli: „Taki, jak należy: skrupulatny i bez doświadczenia”²⁷⁷. Podwładni nie pojmują cierpień, jakie przeżywa Kaligula po stracie siostry. Ich zdziwienie przeraża się nawet w dezaprobatę, krytykę niemoralnego zachowania władcy:

²⁷⁴ Por. W. Kopaliński, *Słownik mitów...*, s. 453.

²⁷⁵ Por. E. Freeman, za: F. Bartfeld, *L'effet tragique...*, s. 53.

²⁷⁶ Por. *ibid.*, s. 55.

²⁷⁷ A. Camus, *Kaligula*, w: tenże, *Dramaty*, Kraków 1987. Dalej oznaczany Ka.

„Żył z nią. To i tak za dużo. Ale wywracać państwo, ponieważ umarła, to przekracza wszelkie granice” (Ka, I, 3). Takie stanowisko przyjmuje także Stary Patrycjusz: „W każdym razie racja stanu nie może uznać kazirodztwa przybierającego postać tragedii. Kazirodztwo zgoda – ale dyskretne” (Ka, I, 3).

Niektórzy poddani, tak jak Cherea, czują się zaniepokojeni, ponieważ odkryli, że ich władca posiada duszę artysty, człowieka wrażliwszego od innych, a przy tym nieprzeciętnego w swoich reakcjach:

Ten chłopak zbyt lubił literaturę. [...] Cesarz-artysta, to niezrozumiałe. Mieliśmy oczywiście takich, jednego lub dwu. Wszędzie są parszywe owce. Inni cesarze mieli dość dobrego smaku, by pozostać urzędnikami (Ka, I, 3).

Nie jest to, wedle Cherei, przymiot w przypadku władcy, a raczej wada. Patrycjusze przeczuwają zmianę w zachowaniu cesarza po śmierci Drusilli. Wydaje im się jednak, że mogą młodemu władcy nakazać posłuszeństwo: „Ostatecznie, to jeszcze dziecko, kažemy mu być rozsądnym” (Ka, I, 3). Po powrocie do pałacu Kaligula usiłuje przyjąć postawę wykluczającą podejrzenie choroby, zwłaszcza umysłowej. W rozmowie z Helikonem zapewnia:

Tak. Ja naprawdę nie jestem wariatem. A nawet nigdy nie byłem tak rozsądny jak dziś. Po prostu nagle odczułem potrzebę niemożliwości. [...] Rzeczy takie, jakimi są, nie wydają mi się zadowalające. [...] Ten świat taki, jaki istnieje, jest nie do zniesienia. Potrzebuję więc księżyc, szczęścia, nieśmiertelności, jakiejś rzeczy, która może byłaby szalona, ale która by nie była z tego świata (Ka, I, 5).

Jego rozumowanie jest przejrzyste i przerażające zarazem. Helikon je akceptuje tylko do pewnych granic. Kaligula z naciskiem zaznacza swoją odrębność i wyższość zarazem:

Nic o tym nie wiesz. Może dlatego, że nie można rozumować aż do końca, nie można nic osiągnąć. Ale może wystarczy być do końca logicznym. [...] Wiem także, co ty myślisz. Ileż historii z powodu śmierci jednej kobiety. Ale to nie to. [...] Ta śmierć nie jest niczym, przysięgam; jest tylko znakiem prawdy, która mi czyni księżyc rzeczą niezbędną. To prawda całkiem prosta i całkiem jasna, nieco głupia, lecz trudna do odkrycia i ciężka do zniesienia. [...] Ludzie umierają i nie są szczęśliwi (Ka, I, 5).

Helikon usiłuje przywrócić Kaliguli wiarę w logikę istniejącego świata, przywrócić właściwe proporcje jego ocenie własnych przeżyć. Jego wywód wywołuje jednak nieomal histeryczną reakcję Kaliguli, który gwałtownie wyrzuca:

A więc wszystko wokół mnie jest kłamstwem, a ja chcę, żeby ludzie żyli prawdą. I właśnie mam środki, by ich do tego przymusić. Bo wiem, czego im brakuje, Helikonie. Są pozbawieni wiedzy, i brak im nauczyciela, który by pojmował to, o czym mówię (Ka, I, 5).

Kaligula podejmuje próbę ustanowienia nowego porządku świata. Helikon chciałby umniejszyć rozmiar tragedii, która ma się rozegrać, przewiduje, że „nikt nie może przewidzieć, dokąd go ona zawiedzie” (Ka, I, 6). W oczach Scypiona Kaligula jest ciągle jeszcze władcą dobrym i światłym, który wiedząc, że życie jest trudne, poszukuje pocieszenia w religii, sztuce, miłości, świadomy, że „sprawiać cierpienie jest jedynym sposobem błędzenia” (I, 7). Dla Caesonii, kochanki Kaliguli, „był dzieckiem” (I, 7).

Nowy rozdział w życiu swoim i Rzymu Kaligula rozpoczyna stwierdzeniem:

...Skarb ma wielkie znaczenie. Wszystko jest ważne: finanse, moralność publiczna, polityka zagraniczna, zaopatrzenie armii i prawa agrarne. Wszystko jest ważne [...]. Wszystko jest na tym samym poziomie: wielkość Rzymu i ataki artretyczne (Ka, I, 8).

Intendentowi tłumaczy swoją koncepcję ustanawiającą nowy ład:

[...] Wywołamy przewrót w ekonomii politycznej. [...] Pierwszy etap: wszyscy patrycjusze, wszystkie osobistości cesarstwa, które rozporządzają pewną fortuną – małą czy wielką, obojętnie – zostają zobowiązane do wydzielienia swych dzieci i sporządzenia testamentu na rzecz państwa. [...] W miarę naszych potrzeb każemy uśmiercić te osobistości według listy, ustalonej dowolnie. W razie potrzeby będziemy mogli zmienić porządek, znowu dowolnie. I będziemy dziedziczyć. [...] Wykonasz te rozkazy bez zwłoki. Testamenty będą podpisane wieczorem przez wszystkich mieszkańców Rzymu, w ciągu miesiąca przez wszystkich mieszkańców prowincji (Ka, I, 9).

Kaligula narzuca Rzymowi porządek, wedle którego poddani zostaną skazani na śmierć bez winy, bez powodu. Lekceważąc system wartości, hierarchię społeczną, chce konsekwentnie poprowadzić urzeczywistnianie absurdałnego planu, unaocznic mieszkańcom Rzymu absurd świata, w którym żyją, obalając panowanie istniejących dotąd norm. Filozofia Kaliguli, przedstawiona rzeczowo i jasno, brzmi okrutnie:

Jeżeli Skarb ma znaczenie, życie ludzkie nie ma znaczenia żadnego. To jasne. Wszyscy, co myślą tak jak ty [słowa kierowane do Intendenta – K.M.], muszą przyjąć to rozumowanie i uważać swe życie za nic, skoro pieniądź uważają za wszystko. Tymczasem ja postanowiłem być logiczny i skoro mam władzę, zobaczycie, ile was będzie kosztowała logika. Wytrzebię sprzeciwy i tych, którzy mi się sprzeciwiają (Ka, I, 9).

Ta filozofia i „pedagogika” eliminuje pisarzy jako niebezpiecznych dla nowego porządku, ponieważ kłamią, a ich kłamstwo „nadaje znaczenie istotom i rzeczom”, czego Kajus nie może im darować (Ka, I, 11). Cherea broni postawy twórców: „A jednak trzeba bronić spraw świata, jeśli chcemy na nim żyć” (Ka, I, 11).

W odpowiedzi Kaligula przedstawia brutalnie swoje racje, uznając, że prawo istnienia ma wyłącznie system totalitarny, jedyny słuszny, bo przyjmujący to, co narzucone, jedyna droga do wolności:

...Ten świat nie ma znaczenia, a kto to zrozumie zdobywa wolność. [...] I właśnie dlatego was nienawidzę, że nie jesteście wolni. W całym Cesarstwie Rzymskim ja jeden jestem swobodny. Cieszcie się. Macie wreszcie cesarza, który was będzie uczył wolności. [...] Idźcie obwieścić Rzymowi, że jego wolność została mu nareszcie zwrócona, a wraz z nią zaczyna się wielka próba (Ka, I, 11).

Ale chwilę później Kaligila płacze w ramionach Caesonii, usprawiedliwiając chwilę słabości: „Mężczyźni płaczą, ponieważ rzeczy tego świata nie są takie, jakimi być powinny” (Ka, I, 12). Nie przyjmuje jednak jej kobiecych argumentów osoby doświadczonej, która wie, że życie nie jest dobre, i zło jest na ziemi, i należy zrobić wszystko, co w mocy człowieka, by tego zła nie powiększać. Kaligula wyjawia stan swojej duszy, podkreślając, jak wiele ich dzieli:

Nie możesz zrozumieć. Może wyjdę z tego kręgu. Lecz teraz czuję, że wznoszą się we mnie istoty bez nazwy. Cóż zrobić przeciw nim? [...] Och, Caesonio, wiedziałem, że można być w rozpacz, ale nie widziałem, co znaczy to słowo. Myślałem jak wszyscy, że to jest choroba duszy. Lecz nie, to ciało cierpi. Moja skóra sprawia mi ból, moja pierś, moje ręce i nogi. Mam głowę pustą i słabo mi. A najohydniejsze to ten smak w ustach. Ani krew, ani śmierć, ani gorączka – tylko wszystko razem. Wystarczy, bym poruszył językiem, a wszystko staje się czarne, ludzie wstrętni. Jak ciężko i gorzko stać się człowiekiem (Ka, I, 12).

Nie przekonują go słowa Caesonii: „Użyj twej władzy, by lepiej kochać to, co jeszcze kochać można. To, co jest możliwe, także ma swoje prawa” (Ka, I, 12). Przekonany o swojej wielkości, i niemocy zarazem, gdyż nie może zmienić uniwersalnego porządku świata ani unicestwić sił, które nie tylko go narzuciły, ale i nadzorują, nie jest w stanie owego ładu zaakceptować, istnieć w nim. Wyraża zwątpienie:

[...] do czego mi posłuży ta władza, jeśli nie mogę zmienić porządku rzeczy, jeśli nie mogę sprawić, żeby słońce zaszło na wschodzie, żeby cierpienie zmalało, a żywe istoty nie umierały? (Ka, I, 12).

Ta świadomość własnej bezradności jest z pozoru szlachetna, co czyni groźniejszymi dalsze poczynania władcy, pokazując, jak głęboko został zraniony i jak cierpi. Jego wypowiedzi świadczą nie tylko o wrażliwości, ale i bogatej inteligencji. Widzi okrucieństwo czynów, do jakich się posuwa, stawiając siebie ponad bogami. Liczy się z postrzeganiem swojej osoby przez otoczenie jako szalonego. Dobrze wie, że transgresja uznanych norm w społeczności, której jest władcą, poszła tak daleko, że przekroczyła wyobrażenia najbardziej przewidujących patrycjuszów, niepokojących się o losy państwa. Złowrogie zapowiedzi Kaliguli potwierdzają te obawy:

Ty także uważasz mnie za szalonego. A jednak czymże jest Bóg, bym chciał mu dorównać? To, czego pragnę dziś ze wszystkich sił – jest ponad bogami. Biorę na siebie ciężar królestwa, gdzie niemożliwość jest królem (Ka, I, 12).

Ten szalony zamiar posiada pozory logiki, co potwierdza spójność i konsekwencja wyводу Kaliguli, definiującego niemożliwość, której urzeczywistnienie jest jego celem:

Chcę mieszać niebo z morzem, zespolić brzydotę z pięknem, wykrzesać śmiech z cierpienia. [...] Moją wolą jest zmienić wszystko. Sprawię memu stuleciu podarunek równości. I gdy wszystko zostanie zrównane, niemożliwość na koniec znajdzie się na ziemi, a księżyc w moich rękach, wtedy, być może, ja sam będę przeistoczony i świat wraz ze mną. Wtedy dopiero ludzie nie będą umierać i staną się szczęśliwi (Ka, I, 12).

Kaligula roztacza przed Caesonią coraz okrutniejsze wizje, budzące grozę, zwłaszcza kiedy mówi o zaproszeniu na:

...zabawę bezkresną, na proces generalny, na najpiękniejsze z widowisk. Trzeba mi ludzi, widzów, ofiar i winnych. [...] Sędziowie, świadkowie, oskarżeni, wszyscy z góry skazani. Ach, Caesonio, pokażę im, czego nigdy nie widzieli, jedyne wolne człowieka w tym państwie.

Niedługo trzeba było czekać na spełnienie zamiarów Kaliguli. Pierwszy Patrycjusz opisuje jego zbrodnie:

Patrycjanie, skonfiskował twoje dobra! Scypionie, zabił twojego ojca! Oktawiuszu, porwał twoją żonę i kazał jej pracować w domu publicznym! Lepidusie, zabił twojego syna. Czy będziecie to znosić (Ka, II, 1).

Kaligula „zarządza” głód:

[...] Intendencie, każesz pozamykać spichlerze publiczne. Podpisałem dekret. [...] Jutro będzie głód. [...] Jutro będzie plaga, a zatrzymam ją, gdy mi się spodoba. [...] Ostatecznie nie mam tak dużo sposobów, aby udowodnić, że jestem wolny. Zawsze się jest wolnym na koszt drugiego (Ka, II, 9).

Ta wolność zawsze kosztem drugiego człowieka to element Camusowskiej filozofii wolności. Dramat, zgodnie z intencją autora, stanowi jej ilustrację. W absurdalnym porządku Kaliguli ważną rolę odgrywa traktat o egzekucji, odczytany beznamiętnie przez Helikona:

Egzekucja daje ulgę i wyzwolenie. Jest powszechnie wzmacniająca i sprawiedliwa w swych zastosowaniach, jak i w swych intencjach. Umiera się, ponieważ jest się winnym. Jest się winnym, ponieważ jest się poddanym Kaliguli. Otóż wszyscy są poddanymi Kaliguli. Więc wszyscy są winni... Z tego wynika, że wszyscy mają umrzeć. To tylko kwestia czasu i cierpliwości (Ka, II, 9).

Życie ludzkie, najwyższa wartość, jaką człowiek posiada, w tym obojętnym dokumencie traci wszelką rangę. Podobnie uznane zasady moralności, ustanawiające granicę między dobrem i złem, zostały ośmieszone, jak to się dzieje chociażby w przedstawionym przez Caesonię pro-

jekcie Kaliguli, usprawniającym organizację jego domu publicznego. Kaligula ustanawia odznaczenie, będące szyderstwem z wyróżnień za szczególne zasługi, tzw. „Order Cywilnego Bohatera.” Odznaczenie to „Wynagrodzi [...] obywateli, którzy najczęściej odwiedzać będą dom publiczny Kaliguli. [...] nagroda będzie udzielana co miesiąc po zbadaniu biletów wstępu” (Ka, II, 10). „Brak zasług” w ciągu 12 miesięcy, a więc brak orderu, podlega karze banicji lub śmierci. Kaligula zmusza Mereę do wypicia trucizny (II, 10). Pozbawiony wszelkich skrupułów, w rozmowie z osieroconym Młodym Scypionem, nie szczędzi mu nauk:

Rany? Mówisz mi to ze złośliwością. Czy dlatego, że zabiłem twojego ojca? Gdybyś jednak wiedział, jak trafne jest to słowo. Rana. [...] Tylko nienawiść może ludzi nauczyć inteligencji (Ka, II, 14).

Wyciąga paradoksalne wnioski z zaistniałej sytuacji. Napięcie, wywołane nieustanną możliwością natychmiastowej egzekucji, jeśli tylko Kaligula wyrazi takie życzenie, staje się nie do wytrzymania. Wywód Kaliguli na temat różnic i podobieństw między nim i Młodym Scypionem prowadzi do refleksji:

[...] gdybym przynajmniej mógł mieć twoją przezroczystość. Ale zbyt dobrze znam siłę mego przywiązania do życia; nie zaspokoi się przyrodą. Nie możesz tego zrozumieć. Jesteś z innego świata. Jesteś czysty w dobrym, jak ja jestem czysty w złym. [...] Nie. Jest we mnie coś, jakieś jezioro milczące, jakieś zgniłe wikliny (Ka, II, 14).

Jest to rozmowa nasycona szczególnym okrucieństwem, którego rozmówca Kaliguli nie może znieść. Wyrzuca mu, nie licząc się z konsekwencjami:

Jakże musisz mieć serce cuchnące i krwawe. Ach, jak musi cię torturować tyle nienawiści i zła. [...] Jak cię żałuję i jak cię nienawidzę. [...] Jakąż musisz odczuwać brudną samotność! (Ka, II, 14).

Tą wypowiedzią Młody Scypion głęboko uraził Kaligulę, co spowodowało, że dotąd zimny i opanowany władca rzucił się na rozmówcę, i potrząsając nim, krzyczał:

Samotność. Czy ty ją znasz, samotność? Samotność poetów i ludzi bezsilnych? Samotność? Ale jaka? Ach, ty nie wiesz, że w samotności nie jest się samotnym, nigdy. I że wszędzie towarzyszy nam ten sam ciężar przyszłości i przeszłości. Istoty, któreśmy zabili, są wraz z nami. A z nimi jeszcze sprawa byłaby łatwa. Lecz te, które się kochało, których się nie kochało, a które kochały nas. Żale, pragnienia, gorycz i słodycz, prostytutki i kilku bogów. [...] Sam. Gdybym przynajmniej zamiast tej samotności zatrutej obecnościami cudzymi, którą mam, mógł doznać smaku prawdziwej samotności, milczenia i drżenia drzew. [...] Samotność. Nie, Scypionie. Ona jest zaludniona zgrzytaniem zębów i cała rozbrzmiewa hałasami i zgubionymi krzykami. U boku kobiet, które pieszczę, gdy noc się zamyka nad nami i gdy myślę, odległy od mego nagle zaspokojonego ciała, że wreszcie zdobędę trochę samego siebie pomiędzy życiem i śmiercią, moja sa-

motność zapełnia się nagle zapachem rozkoszy, spod pach kobiety, która drzemie jeszcze obok mnie (Ka, II, 14).

Patrycjusze zebrani w domu Cherei nazywają Kaligulę tchórzem, ko-mediantem, impotentem. Chcieliby powstrzymać to dzieło zniszczenia. Jednak Cherea, świadomy rozmiaru i groźby zjawiska, w jakim uczestniczą, przestrzega patrycjuszy biegnących do pałacu, że pochopne działanie nie przyniesie oczekiwanych rezultatów: „Umieście najpierw widzieć go takim, jaki jest – wtedy lepiej będziecie mogli go zwalczać” (Ka, II, 2). Cherea rozumie lepiej od innych, że Kajus nie jest tylko cesarzem – szaleńcem, gdyż

...oddaje swą władzę w służbę większej namiętności, zagraża temu, co w nas najgłębsze. Bez wątpienia, nie po raz pierwszy jeden człowiek rozporządza u nas bezgraniczną władzą, ale po raz pierwszy posługuje się tą władzą w sposób nieograniczony, tak dalece, że przeczy człowiekowi i światu. Oto co mnie w nim przeraża i co chcę zwalczać. Stracić życie to niewiele – i będę miał tę odwagę, jeśli zajdzie potrzeba. Ale widzieć jak się rozsypuje sens życia, jak znika nasza racja istnienia, oto co jest nieznośne. Nie można żyć bez celu (Ka, II, 2).

Zagrożenie systemu wartości, porządku rzeczy, a tym samym sensu i celu życia, to argumenty, których wagi patrycjusze nie uświadamiali sobie, śpiesząc do pałacu, by unicestwić cesarza. Cherea, poeta, wskazuje drogę do osiągnięcia celu:

Trzeba działać. Lecz nie zniszczycie tej absurdalnej potęgi, mierząc się z nią od frontu, gdy jest ona w pełni sił. Można zwalczać tyranię, lecz trzeba używać podstępów przeciw złości bezinteresownej. Trzeba ją popychać w tym samym kierunku i czekać, aż logika stanie się szaleństwem. [...] pragnę tylko odnaleźć pokój w świecie, który odzyska swoją harmonię (Ka, II, 2).

Uzupełnia swój wywód, podkreślając, że to nie ambicja popycha go do działania, lecz strach „przed tym nieludzkim liryzmem”, wobec którego życie staje się niczym²⁷⁸. Nowy porządek narzucony przez Kaligulę sprawił, że: „Rodzina się chwieje, poszanowanie pracy się gubi, cała ojczyzna została wydana na pastwę bluźnierstwa” (Ka, II, 2). Ten opis, przedstawiony przez Pierwszego Patrycjusza, uzupełnia Kaligula w rozmowie z Caesonią:

[...] spójrz na nich Caesonio! już wszystko minęło: uczciwość, szacowność... cóż o tym można powiedzieć? mądrość narodów...nic już te słowa nie znaczą. Wszystko znika w obliczu strachu. Strach, hm, Caesonio, to piękne uczucie, bez domieszki, czyste i bezinteresowne, jedno z rzadkich uczuć, których szlachetność ma związek z żołądkiem (Ka, II, 5).

²⁷⁸ Nie po raz pierwszy zresztą, gdyż zarówno w teatrze Claudela, jak i Giraudoux to właśnie poeta, nawet jeśli nie jest *explicite porte-parole* autora, jest wyrazicielem najważniejszych idei gwarantujących porządek świata i jego harmonię.

Nieludzka konsekwencja tego okrucieństwa doprowadza patrycjuszki do wniosku, że śmierć władcy jest jedynym wyjściem z sytuacji nie do zniesienia dla poddanych. Młody Scypion, bardziej zdesperowany niż inni, gotów jest zginąć, by nie musieć dłużej znosić tego stanu wiecznego zagrożenia: „...Zabić go albo być zabitym to dwa sposoby, żeby z nim skończyć” (Ka, II, 12). W swojej odwadze nie podziela zdania Cherei, poety, który wcześniej wskazywał ostrożniejsze, rozsądne metody działania:

Pozwólmy Kaliguli działać dalej. Pchajmy go nawet ku temu działaniu. Organizujmy jego szaleństwo. Nadejdzie dzień, gdy znajdzie się on sam jeden, oko w oko, z całym państwem zmarłych i ich krewnych (Ka, II, 2).

Kaligula zdaje się mieć niewyczerpany zasób pomysłów, jak poniżyć i upokorzyć poddanych. Tym razem żąda adoracji, występując w stroju groteskowej Wenus, „bogini bólów i tańca”, „pięknej postaci moralizującej” (III, 2). W rozmowie ze Scypionem daje wyraz swemu zadowoleniu ze zwycięstwa nad potęgą bogów:

...Można mi dziś zarzucić chyba to, że dokonałem znów małego postępu na drodze ku potędze i wolności. Dla człowieka kochającego władzę rywalizacja bogów ma w sobie coś drażniącego. Skasowałem to. Udowodniłem tym złudnym bóstwom, że człowiek, jeśli ma ochotę, może praktykować bez przygotowania ich śmieszny zawód (Ka, III, 2).

Kiedy oburzony Scypion nazywa to bluźnierstwem, Kaligula widzi w swym odkryciu przejaw jasnowidzenia: „Po prostu zrozumiałem, że istnieje tylko jeden sposób, aby dorównać bogom: wystarczy być tak okrutnym jak oni” (Ka, III, 2). Scypion nie waha się go nazwać tyranem, „duszą oślepioną”, co nie umniejsza cynizmu Kaliguli:

To nie jest pewne, Scypionie. Ale tyran to także człowiek, który poświęca ludy swoim ideom lub swojej ambicji. A ja nie mam idei i nie mam się o co ubiegać w dziedzinie honorów i władzy. Jeśli rządzę, to przez chęć wyrównania. [...] Głupoty i nienawiści bogów (Ka, III, 2).

W dalszej części rozmowy Kaligula wyznaje, że odrzucił trzy projekty wywołania wojny, bo szanuje życie ludzkie. Gdy Scypion przypuszcza, że to tylko drwina, Kaligula prostuje:

...ponieważ szanuję życie bardziej niż ideał podboju. Ale prawdą jest, że nie szanuję go więcej niż moje własne życie. Jeśli tak łatwo mogę zabijać, to dlatego, że nie jest mi trudno umierać. Nie, im dłużej o tym myślę, tym mocniej się przekonuję, że nie jestem tyranem (Ka, III, 2).

Słyszac, że kosztuje to jednak Rzym tak, jakby nim był, Kaligula odpowiada: „najmniejsza wojna podjęta przez rozsądnego tyrana kosztowałaby was tysiące razy drożej niż kaprysy mojej fantazji” (Ka, III, 2). Uwaga Scypiona, że „najważniejszą rzeczą jest zrozumieć” (Ka, III, 2), spotyka się z odpowiedzią: „Nie rozumie się losu. I dlatego sam stałem

się losem. Przybrałem głupie i niezrozumiałe oblicze bogów. To właśnie nauczyli się uwielbiać twój niedawny towarzysze” (Ka, III, 2).

Mówiąc o stanie królestwa, Kaligula uzurpuje sobie rolę przeznaczenia:

...Moje królestwo było dotychczas zbyt szczęśliwe. Nie było ani zarazy morowej, ani okrutnego kultu religijnego, ani nawet zamachu stanu, niczego, co by wam mogło zapewnić nieśmiertelność. Dlatego, widzicie, próbuję zrównoważyć ten umiar, który okazuje przeznaczenie. [...] Słowem, to ja zastępuję zarazę morową (Ka, IV, 6).

Absurdalność logiki Kaliguli przytłacza Scypiona. Pozostaje mu tylko przywołać straszny obraz: pewnego dnia podniosą się „całe legiony ludzkich bogów, z kolei równie bezlitosnych”, którzy utopiają we krwi „bóstwo jednej chwili” (Ka, III, 2). Kaliguli nie tylko ta wizja nie przeraża, lecz wręcz przeciwnie, gratuluje Scypionowi jej trafności:

...Nawet nie wiesz jak dobrze powiedziałeś, Scypionie: zrobiłem to, co konieczne. Z trudnością sobie wyobrażam dzień, o którym mówisz. Ale czasem o nim marzę. I rzeczywiście, rozpoznaję na wszystkich twarzach, które wtedy wysuną się z głębi gorzkiej nocy, w ich rysach wykrzywionych nienawiścią i troską, jedynego boga, którego czciłem na tym świecie, nieszczęsnego i tchórzliwego, jak serce człowieka (Ka, III, 2).

Kaligula zdaje się być ponad wszystkie zagrożenia, zwłaszcza że sam jest mistrzem w ich stwarzaniu. Potwierdza to także w rozmowie z Helikonem, który usiłuje go powiadomić o spisku przeciw niemu. Na początku zdaje się nie słuchać, przyjmuje to obojętnie. Dalej snuje wywody o posiadaniu księżycy, lakieru do paznokci, który nie jest nic wart. Nie chce wiedzieć, co mu grozi:

Chcę tylko księżycy, Helikonie: wiem z góry, co mnie zabije. Jeszcze nie wyczerpałem wszystkiego, co może pozwolić mi żyć. Dlatego – chcę księżycy. A ty nie wrócisz tutaj, zanim go nie dostarczysz (Ka, III, 3).

Sam siebie uspokaja:

...Logika, Kaligulo. Trzeba być wiernym logice. Władza aż do kresu, opuszczenie aż do kresu. Och, ja jeden wiem, że nie ma potęgi bez dzikiego poddania się swemu głębokiemu przeznaczeniu. Nie, nie zawrócę wstecz – trzeba iść naprzód aż do wypełnienia ostatecznego (Ka, III, 4).

Cherea, stając na czele spisku, zasługuje, zdaniem Kaliguli, na szczerą rozmowę: „Chereo, czy wierzysz, że dwaj ludzie o równej mądrości i dumie mogą, przynajmniej raz w życiu, mówić ze sobą całkiem szczerze, jak gdyby byli nadzy, wyzbyci przesądów, interesów osobistych i kłamstw, którymi żyli?” (Ka, III, 5). Cherea dopuszcza taką możliwość, uznaje jednak, że Kaligula nie jest zdolny do dialogu. Pojawia się metafora masek, która umożliwi rozmowę. To Cherea może pozwolić sobie na odpowiedzi na tyle szczerze, by nie zadowoliły Kaliguli. Już jego pierwsze pytanie,

dlaczego Cherea go nie kocha, to naiwność i zarazem prowokacja. W odpowiedzi Cherea obnaża fałsz postawy przyjętej przez Kaligulę:

Gdyż nie ma w tobie nic miłego, Kajusie. Ponieważ uczucia nie mogą być przedmiotem zamówienia. I dlatego także, że zbyt dobrze cię rozumiem i że nie można kochać tego swojego oblicza, które się próbuje zamaskować [...] Tutaj się mylisz, Kajusie. To nieprawda, że ciebie nienawidzę. Uważam ciebie za coś szkodliwego i okrutnego, egoistę i pyśzałka. Ale nie mogę cię nienawidzić, skoro cię nie uważam za szczęśliwego. I nie mogę tobą gardzić, gdyż wiem, że nie jesteś tchórzem (Ka, III, 5).

Przyznając, że chce zabić Kaligulę, Cherea równocześnie określa rozmiar zagrożenia, jakie stanowi on dla Rzymu. Uznaje bezpieczeństwo za podstawową potrzebę człowieka:

Mówię ci: uważam ciebie za szkodliwego. Mam zmysł i potrzebę bezpieczeństwa. Większość ludzi jest do mnie podobna. Nie są zdolni żyć w świecie, w którym najdziwniejsza myśl może w ciągu sekundy stać się rzeczywistością i wrzynać się w bliźnich jak nóż w serce. Ja też nie chcę żyć w takim świecie. Wolę trzymać swe życie w swych własnych rękach. [...] Nie chcę zajmować się twoją logiką. Inaczej pojmuję zadania człowieka. Wiem, że większość twoich poddanych myśli jak ja. Jesteś krępujący dla wszystkich. Jest rzeczą naturalną, abyś zniknął (Ka, III, 5).

Cherea, jako *porte-parole* autora, wyklada filozofię, w której życie i szczęście stanowią wartości podstawowe:

...chcę żyć i odczuwać szczęście. Sądzę, że ani jedno, ani drugie nie jest możliwe, gdy się wyciąga wszelkie konsekwencje z absurdu. Jestem jak wszyscy. By się czuć oswobodzonym, czasem pragnę śmierci tych, których kocham i pożądam kobiet, których zakazują mi prawa rodziny i przyjaźni. By zostać logicznym, musiałbym wtedy zabić lub pościć. Lecz sądzą, że te mętne porywy nie mają znaczenia. Gdyby wszyscy zabierali się do ich realizacji, nie mogliby ani żyć, ani być szczęśliwi (Ka, III, 6).

A Kaligula swoim szaleństwem i satysfakcją czerpaną z absurdu wyklucza nie tylko szczęście, ale i życie. Jest to jeden z najważniejszych dialogów w tej sztuce. Dochodzi do konfrontacji dwóch postaw, dwóch filozofii. Nawet ironia i sarkazm Kaliguli potwierdzają wagę tej konfrontacji: „...Chereo. Ty jesteś człowiek zdrowy. Nie pragniesz niczego nadzwyczajnego. [...] Chcesz żyć i odczuwać szczęście” (Ka, III, 6). Bieg wydarzeń wyraźnie zapowiada śmierć Kaliguli. Kolejne osoby dramatu przywołują obrazy jego okrucieństwa. Stan zagrożenia, wywołany przez poczynania Kaliguli, posiada pewien walor, co zauważa Cherea: „Lecz przyznajmy, że ten człowiek wywiera wpływ niezaprzeczalny. Zmusza do myślenia. Brak bezpieczeństwa – oto co zmusza do myślenia. I dlatego ściga go tyle nienawiści” (Ka, IV, 2).

Camus wyraźnie pokazuje w dramacie istnienie dwóch zdecydowanie różnych światów: Kaliguli, reprezentowanego także przez Caesonie przekazującą jego polecenia, oraz świata zbuntowanych patrycjuszów, goto-

wych w każdej chwili wykonać wyrok na cesarzu. Wypowiedzi Kaliguli na temat swojej wolności, która oznacza dla niego także czystość, ujawniają w pełni brak poczucia winy:

Już od kilku lat ćwiczę się w tym, by żyć życiem wolnym.

[...] Każdy zdobywa swoją czystość jak może. Ja czynię to dążąc do tego, co zasadnicze.

[...] To śmieszne, gdy nie zabijam, czuję się źle. [...] Czuję się dobrze tylko wśród umarłych (Ka, IV, 10).

W słowach Kaliguli brzmi także jego lęk przed nieuchronną śmiercią. Kaligula słyszy szcęk żelaza, „hałas zdradzające, że nienawiść nas śledzi” (Ka, IV, 10). Wie:

...Och, to nie ci mnie zabijają, którym zabiłem ojca czy syna. Ci mnie potrafią zrozumieć. Są ze mną, mają ten sam smak w ustach. A inni, których wyśmiałem lub ośmieszyłem...Jestem bez obrony przeciw ich próżności. [...] Bądźmy zresztą sprawiedliwi, **mam przeciw sobie** nie tylko głupotę, ale także lojalność i odwagę, ale także **lojalność i odwagę** tych, którzy chcą być szczęśliwi (Ka, IV, 10, podkreśl. – K.M.).

Zanim zamorduje Caesonię, swoją nałożnicę, wyzna, że jego życie wydaje mu się „tak długie, tak obciążone, tak dokonane” (Ka, IV, 10). Od początku świadoma braku wyboru, jako dopuszczona do wszystkich sekretów, Caesonia wie, że jej życie jest w jeszcze większym niebezpieczeństwie niż innych poddanych. To na niej skupia się gniew oraz obowiązek znoszenia różnych nastrojów władcy, narażona jest bardziej niż inni na jego zły humor i kaprysy. Wie jednak, że ma możliwość podsuwania władcy sugestii dobroczynnych zarówno dla niego, jak i dla świata. W dramacie Caesonia jest uosobieniem świata kobiecego, skłonnego wiele wybaczyć w imię wartości podstawowych: ochrony życia i dążenia do szczęścia. To ona ma odwagę wyrzucić władcy:

A więc to jeszcze nie dość: patrzeć, jak zabijasz innych? Trzeba jeszcze wiedzieć, że ty będziesz zabity? Nie dość brać cię okrutnego w rozterce, czuć twój morderczy zapach, gdy leżysz na mnie? Co dzień widzę, jak umiera w tobie to, co ma wygląd człowieka [...] Chciałabym tylko widzieć ciebie uzdrowionym, ciebie, który jesteś jeszcze dzieckiem. Masz całe życie przed sobą. Czego chcesz większego niż całe życie? (Ka, IV, 10).

To ona wcześniej broni Kaliguli przed patrycjuszami, opowiadając o jego cierpieniu i bezsennych nocach:

...ten człowiek śpi po dwie godziny każdej nocy, i resztę czasu spędza błądząc po galeriach swego pałacu, niezdolny do odpoczynku. [...] Nie jest chory. Chyba, że wymyślisz nazwę lekarstwa na krwawe wrzody, którymi pokryta jest jego dusza (Ka, IV, 8).

To Caesonii Kaligula wyznaje:

...Mam tylko poczucie, – i to jest nastraszniejsze – że ta wstydliva czułość jest jedynym uczuciem czystym, którym dotychczas obdarzyło mnie życie (Ka, IV, 10).

To także Caesonio uświadamia Kaliguli, że nie jest szczęśliwy, ponieważ: „Szczęście jest wspaniałomyślne, Nie żywi się zniszczeniem” (Ka, IV, 10). Kaligula zaprzecza, demonstrując własną definicję szczęścia:

Są dwa rodzaje, ja wybrałem szczęście zabójców. Gdyż jestem szczęśliwy. Był czas, gdy sądziłem, że osiągnąłem sam ostateczny kraniec bólu. Otóż nie, można iść jeszcze dalej. Na samym końcu jest szczęście bezpłodne i wspaniałe. [...] Jestem bez alibi. Lecz dziś jestem jeszcze bardziej wolny niż przed laty, uwolniony ze wspomnień i złudzeń. [...] Wiem, że nic nie trwa. To wiem. Jest nas dwóch lub trzech w całej historii świata, którzy przebyli to doświadczenie, dostąpili tego szalonego szczęścia [...] To właśnie oznacza być szczęśliwym. To jest szczęście, owo wyzwolenie nieznosne, ta powszechna pogarda, krew, nienawiść naokoło, to osamotnienie niezrównane człowieka, który trzyma całe swe życie w zasięgu wzroku, bezgraniczna radość mordercy bezkarnego, nieubłagana logika, która zgniata egzystencje ludzkie, która ciebie zgniata Caesonio, by wykończyć ostatecznie dzieło wieczystej samotności, której pragnę (Ka, IV, 10).

Kaligula wie, że na świecie nie ma osoby niewinnej, dlatego wydaje mu się, że nikt nie odważy się go skazać. Nie zdobędzie księżycy – symbolu tego, co niemożliwe. To także symbol jego klęski, gdyż pragnienie nie zostało spełnione. W ostatniej godzinie swego życia odczuwa lęk: „[...] Boję się. Jakiż niesmak: tyle okazywałem innym pogardy, a dziś czuję w duszy ten sam lęk” (Ka, IV, 11). Pociesza się, że skoro na świecie nic nie trwa wiecznie, strach także przemija. To stwierdzenie budzi w nim gorycz: nic „na tym świecie ani na tamtym nie jest na odpowiednim poziomie.” Jego wypowiedź, już w agonii, kończy ponura konkluzja, że w poszukiwaniu niemożliwości nie obrał właściwej drogi, nie doszedł do niczego, a jego wolność nie jest dobra (Ka, IV, 11).

Kaligula swoim życiem destruktora unaocznia granice ludzkiej wolności. Jego władza w przestrzeni publicznej, wykraczająca poza uznane granice zdrowego rozsądku, niszczycielska siła, którą się upajał, dowodzą, że nie można bezkarnie unicestwiać innych, gdyż czyniąc to, równocześnie niszczy się siebie. Posiadając nieograniczoną władzę, Kaligula doprowadza świat do absurdu. Jego okrucieństwo jest bezprzykładne. Nieustanne poszukiwanie śmierci nie przynosi ulgi, nie zapewnia poczucia szczęścia. To studium wolności jednostki, ukazane za pośrednictwem znakomitych środków artystycznych, stanowi ilustrację filozofii Camusa, znanej z jego esejów. Zbrodnie Kaliguli nie zaskakują, gdyż koncepcja dramatu od początku wyznacza mu rolę wcielenia zła²⁷⁹. Nie ma przeciwników. Młody Scypion zdolny jest do deklaracji, ale nie do działania. Caesonio, wrzeszcząc w swoim krzyku, nie potrafi właściwie ocenić występków Kaliguli, przyzwalając na nie. Jedynie Cherea, miłujący prawdę człowiek czynu, wie, podobnie jak Kaligula, że małe szczęście, jakie moż-

²⁷⁹ Por. F. Bartfeld, *L'effet tragique...*, s. 56–60.

na odnaleźć w codzienności, kłóci się z wielkimi celami, do których człowiek dąży. Idea nadczłowieka staje się ideą nieludzką²⁸⁰. Scypion i Cherea stanowią dwa przeciwieństwa obecne w myśli filozoficznej Camusa. Kaligula przegrał i musi za to zapłacić. Tym utworem zyskał sobie Camus miano sprawiedliwego, „laickiego świętego”, co spotyka się ze sprzeciwem niektórych badaczy jego twórczości. Sytuacja bohatera popychanego ku samozniszczeniu unaocznia tezę Camusa, że sztuka nie jest przyjemnym doznaniem przeżywanym w odosobnieniu, lecz powinna oddziaływać społecznie, poruszać, przynosić szerokim kręgom odbiorców obrazy cierpień i wspólnych radości²⁸¹. Dramat potwierdza szacunek dla godności ludzkiej, widoczny w powieściach Camusa²⁸². Poszukiwanie szczęścia – wbrew istnieniu w świecie nonsensów, poczucie solidarności z innymi, bunt, są według Camusa świadectwem wielkości człowieka²⁸³.

Absurd Kaliguli jest tragiczny, a liryzm tej postaci – nieludzki. Jest w pełni świadomy sytuacji. Przegrywa, bo jego wolność nie była dobra, gdyż przekroczył granice, czego nie można czynić bezkarnie. Sam autor powiada, że Kaligula nie umarł, jest w każdym z nas. Jego obecność widzie autora ku rozrachunkowi z systemem wartości akceptowanym przez jego epokę²⁸⁴. Konstruując postać Kaliguli, Camus nadał jej nowy wymiar, odróżniający ją od pierwowzoru. Punktem wyjścia jego filozofii jest świadomość absurdalności życia, co sprawia, że niektórzy upatrują w nim brata Syzyfa. Podkreślane podobieństwa to między innymi bunt przeciwko śmierci, pasja życia oraz pogarda dla bogów²⁸⁵. Cierpienie wydawało mu się jedynym dowodem pomyłki, błędem doświadczenia bólu po śmierci Drusilli. Jasność widzenia, sposób pojmowania sprawiedliwości sprawiły, że nie może się pogodzić z kondycją ludzką. Chciałby nauczyć ludzi życia bez fałszu. Dzieło destrukcji, trzyletnia wolność bez granic oraz przerażająco logiczne rozumowanie, czynią z niego siłę nieledwie tak samo niszczącą jak zaraza, jak dżuma. Zgadza się na śmierć, gdyż obrał niewłaściwą drogę. Kaligula ilustruje archetyp walki istoty ludzkiej, walki z góry skazanej na klęskę. Camus analizując istotę absurdu, pokazuje

²⁸⁰ Por. R. Gay-Crossier, *Les envers de l'échec...*, s. 73.

²⁸¹ Por. *ibid.*, s. 261.

²⁸² Por. *ibid.*, s. 264.

²⁸³ Por. P. Ginestier, *La pensée de Camus*, Paris 1964, s. 203.

²⁸⁴ Por. A. Camus, *Carnets...*, s. 130.

²⁸⁵ Por. M. Crochet, *Les mythes...*, s. 148–149.

Kaligulę jako mistrza w nim. Służy to wnioskowi dotyczącemu natury moralności²⁸⁶.

Ulubiony „prorok egzystencjalizmu” występował w opozycji do Sartre’a, któremu wielokrotnie zarzucał niezrozumienie swojej twórczości²⁸⁷. Porównywany z Sartre’em, który godność ludzką widzi jako jedyne uwięzienie odwagi, Camus z pokorą, w sposób bardziej wysublimowany artystycznie, wysuwa tu jedynie umiłowanie życia. Definiuje szczęście jako niebo, słońce, morze, splendor rzeczy i radość zmysłów²⁸⁸. Pragnie odnaleźć człowieka w wymiarze najbardziej podstawowym. Świadomość redukuje człowieka do świata machinalnego. Gorzka ironia wynika z konieczności narzucenia światu jakiegoś sensu – bez dostrzegania granic między tym, co możliwe a tym, co nim nie jest²⁸⁹. Kaligula potwierdza swoim losem prawdę o szczęściu: nie można go poszukiwać, nie dążąc jednocześnie do szczęścia innych²⁹⁰. Bunt nie jest zatem jedynie problemem filozofii granic, lecz także filozofii różnorodności. Camus przywrócił człowiekowi jego ludzki, zwykły wymiar, wyrażając swoje przekonanie, że artysta rozróżnia tam, gdzie zdobywca niweluje²⁹¹. Kaligula to tragedia świadomości izolowanej, gdzie narcyzm jest cechą podstawową, podobnie jak brak kontaktu z drugim człowiekiem²⁹². Niektórzy badacze literatury uznali szacunek dla języka oraz wiarę w możliwość dialogu ludzkiego za najważniejszą wartość dzieła Camusa²⁹³. Podkreśla się, że jego głos jest bardzo ważny w rozważaniach współczesnych o kondycji człowieka, o cudownym świecie, ziemi obiecanej czy też po prostu losie, jaki człowiekowi przeznaczono²⁹⁴. Mówiąc o absurdzie, Sartre nazwał go głupią negacją człowieka, bo kiedy się pojawia, to co nieludzkie, staje się częścią ludzkiego. Te refleksje komentują, uzupełniają, a przede wszystkim są potwierdzeniem trafności wyrazu artystycznego Alberta Camusa²⁹⁵.

²⁸⁶ Por. R. Gay-Crosier, *Les envers d'un échec...*, s. 52–53.

²⁸⁷ Por. P.L. Rey, *Une morale de la Beauté*, Paris 2000, s. 86–93.

²⁸⁸ Por. P.H. Simon, *Présence de Camus*, Bruxelles 1962, s. 23–24.

²⁸⁹ Por. A. Nicalas, *Albert Camus ou le vrai Prométhée*, Paris 1966, s. 60–61.

²⁹⁰ Por. *ibid.*, s. 74–75.

²⁹¹ Por. *ibid.*, s. 166–167.

²⁹² Por. D.H. Walker, in: *Albert Camus 14. Le texte et ses langages*, textes réunis par R. Gay-Crossier, Paris 1991, s. 229–233.

²⁹³ Por. I. Coombs, *Camus, homme de théâtre*, in: *Les critiques de notre temps et Camus*, présentation par J. Lévi-Valensi, Paris 1970, s. 31.

²⁹⁴ Por. J. Grenier, *L'oeuvre et l'homme*, in: *ibid.*, s. 168.

²⁹⁵ Por. J.P. Sartre, *Albert Camus*, in: *ibid.*, s. 172.

Obie postaci, zarówno Ajgistos, jak Kaligula, wyrażają filozofię wolności twórców zaliczanych przez krytykę do egzystencjalizmu. W obu przypadkach wnikliwe studium władzy pokazuje pobudki, dla których mężczyzna sięga po nią, trud jej sprawowania oraz rozczarowanie, wynikające z wielorakich ograniczeń. Obaj bohaterowie są świadomi znaczącej roli wizerunku władcy, zwłaszcza jeśli chodzi o autorytet u poddanych oraz troskę o jego zachowanie. Przedstawione dramaty uwidaczniają ewolucję, jaka dokonuje się w panującym, kiedy po okresie wyraźnego rozgraniczania sfery prywatnej i publicznej postrzega sam siebie tak samo, jak widzą go poddani. Zatraca się dystans między prywatnością a życiem publicznym. Te dwie dziedziny aktywności życiowej niebezpiecznie się łączą. Obaj władcy pojmują, że padli ofiarami pewnej gry, losu, gdyż okazało się, że pozory odgrywają ogromną rolę. Każdy z nich, silna osobowość o wybujałych ambicjach, pragnął narzucić światu swój własny ład. Kaligula nie mógł pogodzić się z faktem, że ludzie umierają i nie są szczęśliwi, a sprawy tego świata nie są takie, jakie być powinny i dlatego mężczyźni płaczą. Podobnie Ajgistos, chciał, by panował ład i on, jako władca, miał to światu zapewnić, ukrywając przed ludźmi ich wolność. Dramat Camusa pokazuje, że nie ma wolności własnej bez ograniczania wolności innych. Sartre przedstawia świadomość wolności właściwą człowiekowi i wykorzystanie jej dla własnego rozwoju. Oba utwory prezentują nowoczesne spojrzenie na postać sprawującego władzę. I Sartre, i Camus są tu wierni swoim założeniom filozoficznym, obaj potwierdzają słuszność tezy wypowiedzianej przez Sartre'a, że słowo jest zachowaniem, a dyskurs i przeżyte doświadczenie modyfikują się wzajemnie²⁹⁶.

Władza nominalna – nierzeczywista i nieformalna – rzeczywista

(*Wariatka z Chaillot* Giraudoux, *W samotności pola bawełny* Koltès)

W dramacie *Wariatka z Chaillot* (*La Folle de Chaillot* – 1945) Jeana Giraudoux władza pokazana jest w kilku aspektach. Występują obok siebie protagoniści reprezentujący władzę nominalną w różnych jej postaciach oraz realną, opartą na autorytecie w świecie. Władzę nominalną symbolizuje w dramacie mundur policjanta, frak i cylinder, a także posiadana fortuna, stanowiąca o możliwości wpływu na los świata. Władzę realną uosabia Szmaciarz. O ile przedstawiciele władzy nominalnej to

²⁹⁶ Por. B. Cannon, *Sartre et la psychanalyse*, Paris 1993, s. 289.

postaci płaskie i często anonimowe, obraz władcy paryskiego podziemia jest barwny, pogłębiony, bogaty. Wynika to między innymi z wizji świata *à rebours*, pokazanego w tym dramacie. Mężczyźni sprawujący władzę ukazani są z innej perspektywy niż ta, do której przywykliśmy w tradycyjnej wizji świata. Lista osób dramatu ilustruje porządek świata, który pojawi się w utworze. Znajdują się na niej osoby posiadające cechy wyróżniające pewnych kategorii społecznych, między innymi: Prezes, Baron, Szmaciarz, Sprzedawca Sznurówadeł, Makler, Żongler, Rentier, Elegant, Prospektor, Boy, Starszy felczer Jadin, Ratownik, Piotr, Policjant, Drugi policjant, Gość antypatyczny, Robotnik kanalizacyjny, Prezesi rad nadzorczych, Zrzeszeni prospektoży, Przedstawiciele narodu, Przedstawiciele Zrzeszenia Agencji Reklamowych, Przewodnicy. Taki dobór reprezentantów paryskiego świata wyraźnie pokazuje stanowisko autora. Najważniejszą osobą jest Aurelia, tytułowa Wariatka z Chaillot oraz towarzyszące jej trzy koleżanki zbawiające świat.

Środowisko biznesu Giraudoux portretuje z dużą bezwzględnością. Już w pierwszej scenie w Paryżu, na placu Alma, na tarasie kawiarni „U Francisa”, Baron opowiada Prezesowi jednym tchem swoje pięćdziesięcioletnie życie. Takie wypowiedzi są charakterystyczne dla osób wysoko postawionych w hierarchii społecznej, ukazując od razu różne aspekty i ograniczenia ich życia oraz groteskowy brak proporcji między ich miernością a zajmowaną pozycją:

Nazywam się Jan Hipolit baron Tommard. Moje życie aż do pięćdziesiątki było bardzo proste, gdyż polegało wyłącznie na tym, że sprzedawałem rodzinne majątki, jeden po drugim, dla moich przyjaciółek. Wymieniałem nazwy miejscowości na imiona, Essarts na Memenę, Maladrerie na Lindę, Durandiére na Daisy. Im bardziej były francuskie nazwy miejscowości, tym bardziej egzotyczne stawały się imiona. Mój ostatni folwark nazywał się Frotteau, ostatnie imię brzmiało Anoczka. Później nastąpił okres mniej pomyślny i musiałem, korzystając z pośrednictwa pewnego księgarza, pisać tłumaczenia i rozwiązywać zadania uczniom z liceum Jansona. [...] Ta pilność w odrabianiu lekcji, którą nie odznaczałem się w dzieciństwie, przyniosła mi nagrodę obiecywaną wzorowym uczniom w czytankach. Pański syn, któremu przedstawiłem Anoczkę, przedstawił mnie panu, pan zaś uznał na podstawie samego brzmienia mojego nazwiska, że byłbym godnym albo przynajmniej wygodnym dla spółki, którą pan dziś zakłada, członkiem rady nadzorczej²⁹⁷.

Prezes, Emil Durachon, rozpoczyna prezentację swojego życia od obrazu zaharowanej matki:

Moja matka, Ernestyna Durachon, wypruwała sobie żyły, aby mieć na opłacenie mojego internatu i szkoły. Nie widziałem jej nigdy inaczej, jak przykucniętą i myjącą

²⁹⁷ J. Giraudoux, *Wariatka z Chaillot*, w: tenże, *Teatr...*, s. 606. Dalej oznaczany W.

podłogę. Kiedy ją w pamięci stawiam na nogi, nie mogę nawet rozpoznać jej twarzy, która wtedy patrzy mściwie i pluje na mnie (W, 606–607).

Nie wiadomo dlaczego od razu, w pierwszej rozmowie, wyrzuca z siebie informacje o niechlubnej przeszłości, jakby nie zależało mu na korzystnym wizerunku w oczach rozmówcy. Może jest tak pewny siebie, że uważa, iż w jego sytuacji żadna krytyka go nie dosięga, gdyż znajduje się ponad kryteriami oceny wartości. Wyznaje, że został usunięty z internetu, gdyż założył bibliotekę książek pornograficznych, wypożyczanych kolegom za wysoką opłatą. Do Paryża przybył, by „podpatrzyć sposoby sławnych ludzi”. Wspomina początek kariery: jako goniec w gazecie „Fronde” zanosił martwe psy na cmentarz dla zwierząt w Asnières. Następnie pracował u Sary Bernardt, gdzie przestało mu się powodzić, „odkąd chlebobawczyni zaczęła liczyć swoje walizki”. Potem kradł opony u mistrza kolarskiego Jacquelina. Rozgoryczony, konkluduje:

Ponieważ stosunki ze sławą nic mi nie dały, głodny, upokorzony, obdarty zwróciłem się ku twarzom bez wyrazu i nazwiska, które widywałem w tłumie, wyczekujące nieruchomo. W ten sposób zdobyłem powodzenie. Pierwsza z tych wymokłych twarzy, spotkana między pasażerami metra, nastęczyła mi mój pierwszy prawdziwy zarobek – tysiąc franków za puszczenie w obieg fałszywych pięciofrankówek. Druga, tak samo nijaka, ale z fioletowym znamieniem, spotkana na placu Opery, wywołała rozkwit mojego talentu powierzając mi kierownictwo imprezy, która polegała na sprzedawaniu nie działających baterijek elektrycznych. Zrozumiałem już wszystko. Odtąd nie trzeba mi było nic więcej, jak tylko korzystając ze szczęśliwych okazji powierzać swój los każdej takiej twarzy bez życia, choćby nawet wstrząsanej nerwowymi tikami, choćby ozdobionej śladami po ospie – dzięki temu jestem tym, czym pan mnie dziś widzi, prezesem jedenastu spółek, członkiem pięćdziesięciu dwóch rad nadzorczych, właścicielem tyluż kont bankowych i niebawem dyrektorem światowej firmy, w której zechciał pan przyjąć stanowisko (W, 607).

Giraudoux jest bezwzględny w obnażaniu nieuczciwości i braku jakichkolwiek zasad moralnych w dojściu Prezesa do majątku. Jego monolog to kwintesencja porządku świata, w którym tylko skrajne oszustwo i brak skrupułów pozwalają zdobyć bogactwo i mieć wpływ dzięki niemu na losy świata. Rozmowa Prezesa z Baronem pokazuje reguły współdziałania członków spółki. Na pytanie Barona, czy byłoby niedyskrecją zapytać o charakter przedsięwzięcia, Prezes odpowiada: „Żadną niedyskrecją, ale też nie jest to rzecz praktykowana. Pierwszy raz widzę członka rady nadzorczej, który się interesuje takimi sprawami” (W, 608). Pytany o kapitał, produkcję i złoza, Prezes cierpliwie i wyczerpująco wyjaśnia zasady i priorytety nowo powstałego przedsięwzięcia:

Drogi baronie, musi pan zrozumieć, że nowo powstającej spółce akcyjnej nie jest potrzebny obiekt działalności, lecz tylko nazwa. My, działacze na niwie handlowej, nigdy nie wyrządzamy naszym udziałowcom zniewagi, jaką by było przypuszczenie, że dekla-

rując swoje udziały mają oni na widoku cele merkantylne, a nie swobodną grę wyobraźni. Dogodzić ich wyobraźni – to jedyna nasza ambicja. Nie popełniamy błędu powieściopisarzy, którzy mając gotowy tytuł uważają, że powinni jeszcze dodatkowo napisać powieść (W, 609).

Wśród gości kawiarni pojawia się twarz, jaką przed chwilą opisywał Prezes, „martwa jak kamień”,

kamień węgielny ludzkiego sprytu, ludzkiej zachłanności i uporu. Kamień milowy na szlakach hazardu, stali, rozpusty, fosfatów. Takimi kamieniami znaczone są etapy kariery, zbrodni, kryminału i władzy... (W, 609).

Prezes opowiada o swoich zasadach, podkreślając, że o ile nie zwierza się ani żonie, ani córce, ani przyjaciołom, ani urzędnikom, to rozmawia „bardzo otwarcie z nieznanymi, których mi zsyła przypadek i którzy dają mi gwarancje w postaci twarzy bez życia. Te wykrzywione wargi, te oczy patrzące w bok są w naszej dziedzinie rękojmią lojalności, naszej lojalności” (W, 609). Bardzo plastycznie opisuje cechy charakterystyczne bogaczy, nazwanych przez niego „rycerzami fortuny”. Są to: „matowość cery i trupi odblask na twarzy” (W, 610). Jego wywód, zakłócony pojawieniem się Głuchoniemego i Sprzedawcy sznurowadeł, przerywa wyznanie:

Panie baronie, nie mam prawa wydawać panu poleceń. Jedyną rzeczą, którą mogę uczynić – i tym się zajmimy na naszym pierwszym zebraniu – jest ustalenie wysokości żetonów za pański udział w posiedzeniach oraz ewentualne oddanie panu do dyspozycji samochodu. Okoliczności zmuszają mnie wszakże, abym pana prosił jak najuprzejmiej o poniechanie jakichkolwiek zakupów u tego człowieka (W, 612–613).

Życzenie wyrażone jest tak wykwintnie, że baron nie może się oprzeć. Następuje po nim monolog wyrażający pogardę dla sprzedawcy sznurowadeł i jemu podobnych, jakby to oni posiadali coś, czego nie mają ludzie o zamożności i statusie Prezesa:

...To plugastwo żyje w swoim ohydny świecie, dzięki któremu daje sobie radę bez nas. Sprzedawcy sznurowadeł mają tam klientów, którzy chodzą boso, handlarze krawatami obsługują włóczęgów noszących swetry pod szyję, handlarze zabawkami sprzedają nakręcane kaczki tragarzom z Hal. Stąd to szyderstwo w ich głosie, ta bezczelność spojrzenia. Stąd ich skandaliczna niezależność. Niech pan tego nie popiera (W, 612).

To niezależność i zaradność biednych, drobnych sprzedawców jest wartością, której Prezes im zazdrości tak bardzo, że nie może o tym mówić tonem obojętnym.

Nie tylko osoby, ale także mechanizmy funkcjonowania kapitalistycznego świata, opartego na zysku jako nadrzędnej wartości, ukazane są w dramacie jednoznacznie negatywnie. Procedury, zgodnie z którymi dokonane są i planowane operacje giełdowe, wyjawia Makler:

Primo: emisja. Akcje są al pari, sto za sto. Wartość akcji zwyczajnie ustalam na sto dziesięć, czyli tyle, co akcje założycielskie, dzięki czemu mogą je odsprzedać po sto dwadzieścia, a po sprowokowanej przez nas panice, kurs ustala się na dziewięćdziesiąt jeden i jedna piąta punktu....Nasi agenci rozpuszczają delikatną pogłoskę o wojnie. Poruszenie wśród klienteli, a my wykupujemy (W, 612).

Z tym samym powodzeniem Makler stosuje swoje wypróbowane metody w odniesieniu do obligacji:

Co do obligacji – proszę uważać – stosujemy metodę odwrotną. Normalną zwyżkę uzyskuje się za pomocą czasowej zniżki. Akcje imienne, nie przenośne, stają się płatne na okaziciela dzięki prolongacji terminu przedawnienia i ogłoszenia fikcyjnego rozdziału rzeczywistej dywidendy. Stąd panika wśród akcjonariuszy. Dwóch spośród nich, w tym jeden generał, popełnia samobójstwo. Nasza spółka zaczyna wtedy hurtowo wykupować... (W, 613).

Największym triumfem rozentuzjasmowanego Maklera jest lokata kapitału. Jego przezorność, przebiegłość i ambicje służą dobrze pomnażaniu majątku:

Za pośrednictwem tytularnego inspektora finansów, kierującego robotami publicznymi, podpisuję pożyczkę inwestycyjną i przenoszę na subwencje rzepakowe ubezpieczenia robotnicze przewidziane dla budowy zapór wodnych w Masywie Centralnym. Całą resztę zastrzeżoną dla drobnej oszczędności, dostaje Bank Powszechny i Kredyt Lyoński, które nam bonifikuja dziesięć procent od ustawowych odsetek. Pozostaje fundusz nieruchomości, który można by księgować w operacjach bieżących, wtedy jednak podlegałby podatkowi od kapitału dochodowego... (W, 613–614).

Dynamikę i rozmach Maklera, który imponuje nie tylko znajomością rynku kapitałowego, potęguje dalekowzroczność wynikająca z szerokiej orientacji co do rynku inwestycyjnego oraz planów rozwoju i zagospodarowania przestrzennego. Inwestycje finansowane ze środków publicznych stanowią ważne ogniwo w operacjach przewidzianych w jego dalekosiężnych planach. Koncepcja i sugestywność jej przedstawiania wykluczają wszelkie wątpliwości co do pełnego sukcesu planowanego przedsięwzięcia. Nie zostaną tu przywołane dalsze propozycje Maklera, który potrafi wykonać różnorakie wolty, by w rzeczywistości rynkowej uniknąć skutecznie ryzyka, pomniejszającego przewidywane zyski z tak precyzyjnie zaprogramowanych operacji. Udział w przedsięwzięciu inspektora finansów, „który jest stałym delegatem przy tymczasowej komisji tekstyliów”, przerzucenie rezerwy dozwolonej dla bawełny na węgiel brunatny, uzupełniają ten skomplikowany obraz nieustannego powiększania kapitału. Prezentacja posiada taką magię i moc, że zachwycony Rentier natychmiast w pełni aprobuje planowane operacje. Ufając Maklerowi, oddaje do jego dyspozycji siebie i swoje oszczędności z komentarzem: „Oddaję w pańskie ręce duszę i ciało!” (W, 614). Deklaruje także wdzięczność do grobowej deski, mimo kąśliwych uwag Maklera, że nie musi niczego pod-

pisywać, jako osoba nie będąca akcjonariuszem. Zatraskany koniecznością znalezienia odpowiedniej nazwy dla nowo powstałej spółki akcyjnej, „nazwy jasnej i niedwuznacznej”, Prezes otrzymuje propozycję od Nieznajomego, by przedsięwzięciu nadać miano „Towarzystwa Eksploatacji Złóż Paryskich”. Zachwyt Prezesa, który każe mu wypłacić honorarium, zachęca Nieznajomego do przedstawienia historii swojego życia. Podobnie jak wcześniej Prezes i Baron spontanicznie wyznaje:

Nazywam się Roger van Hutten. Ale to nie jest moje nazwisko. Ja w ogóle nie mam nazwiska. Jestem synem bandażysty z Arras, który nie chciał się do mnie przyznać. To nadało kierunek mojej karierze. Zdecydowany nikomu nie pokazywać metryki urodzenia, wycofałem się z życia, w którym ludzie zdają egzaminy, żenią się, zostają żołnierzami, dziedziczą – krótko mówiąc, z życia, w którym jest konieczny dowód tożsamości – i wszedłem w inne, gdzie się bez tego można obejść. Tam nawiązałem stosunki ze wszystkim, co również nie ma dowodu tożsamości: zapalki belgijskie, koronki, kokaina. Specjalna literatura ilustrowana też. W życiu każdego awanturnika jest okres, kiedy środków utrzymania dostarcza mu ludzka lubieżność. Raz musiałem wypchnąć pewnego celnika za granicę, której nie można przekroczyć z powrotem, i ten incydent zachęcił mnie, żeby się zaangażować jako magazynier na okręcie odpływającym ku brzegom, jak się później okazało, malajskim. Tam się jakoś pozbierałem i postawiłem na nogi przemysł rogu nosorożca, surowca, który jest podstawą całej medycyny chińskiej (W, 617–618).

Jego barwna opowieść nie tai konsekwencji, przed jakimi musiał się chronić ucieczką, gdyż polowania, które organizował, były zakazane pod karą śmierci. Na Sumatrze, dokąd się udał, jego mistrzostwo w grze w szachy zjednało mu nie tylko sympatię jednego z wodzów, ale również jego córki. Miał z nią syna. Nie musiał się jednak przyznawać do ojcostwa, gdyż tam syn, doszedłszy do pełnoletności, uznaje swojego ojca, o ile uważa, że na to zasłużył. Wykorzystując zaufanie żony, zdołał odkryć teren naftonośny, „ogłoszony jako święty i surowo strzeżony przed ciekawością białych”. Zakomunikował o tym odkryciu Lloydowi, dzięki czemu został przyjęty do sztabu jego wysoko cenionych prospektorów. Żona, oskarżona o zdradę, poniosła karę. Wbito ją na pal. Nieznajomy zachwycił zebranych swoim opowiadaniem, zwłaszcza słowo „prospekcja” wzbudziło ich duże uznanie. Prezes, pełen uwielbienia dla nowo poznanej ważnej osobistości, wyjaśnia Baronowi, że

Prospekcja, poszukiwanie złóż! [...] to właśnie dzisiaj rządzi światem! Prospekcja wynajduje we wnętrzościach ziemi rezerwy gazu lub metalu, które stanowią najsolidniejszy fundament dla jedynego związku między ludźmi, jaki uznaje nasza epoka, zmęczona narodowymi i patriarchalnymi formami organizacji – dla spółki akcyjnej! Pan prospektor przynosi nam nieocenioną ideę! Proponuję, żebyśmy umieścili naszą firmę na terenie prospekcji (W, 618).

Propozycja Prezesa, który chce tych złóż poszukiwać pod powierzchnią Paryża, wywołuje zdziwienie zebranych. Prospektor jest przekonany

o istnieniu „miliardów pod brukiem Paryża”, gdyż „Paryż jest miejscem najmniej zbadanym przez prospektorów”. Giraudoux wykpiwa tu bezmyślność ludzi kierujących się jedynie chęcią zysku, nie biorących pod uwagę w swoich planach wskazań ekologii. Ironiczny paradoks ma tu stanowić obraz ciężkiego życia prospektora, który eksploatując (i dokonując dewastacji), spotyka się z oporem naiwnych obrońców świata, pejzażu i piękna natury. Ekolodzy, „zieloni”, ludzie posiadający wizję przyszłości, są przedstawieni negatywnie w rozmowie współników:

Oni umieją przekonywać zacofane umysły, że takie śmieszne względy, jak szacunek dla pamiątek, dla historii, dla rezerwatów intymności, powinny więcej ważyć niż podziemne płyny... (W, 620).

Prezes nie ukrywa determinacji w działaniu, zapewniając, że ma na tyle dobre kontakty z władzami miasta, iż uzyska pozwolenie na wiercenia „choćby to miało być w samym środku Ogrodu Tuileryjskiego” (W, 620). Nie robi na nim wrażenia zgorszenie Prospektora, który mu wyjaśnia, że niełatwo jest znaleźć podziemne złoża, zwłaszcza w Paryżu, ponieważ:

W każdej dzielnicy, gdzie mi zalatuje naftą, żelazem, platyną, przeszkadzają mi dużo silniejsze wyziewy zmarłych pokoleń albo żywych namiętności, i te wyziewy rozpędzają tamte albo je zagłuszają. Wszędzie jakaś przygoda ludzka płata figla przygodzie mineralnej (W, 620).

Plan Prospektora, aby wyzwolić się od „kuglarskiej defilady”, która ma „przywrócić smak czystej wodzie”, mają rozpocząć poufne wyznania uczestników spotkania. To one zwiążą ich tajemnicą i zmuszą niejako do jej zachowania także w ich wspólnym przedsięwzięciu. Zwierzenia te potwierdzą cechy bogaczy, wcześniej zasygnalizowane w ich autoprezentacjach. Prezes się przyzna, podając nazwiska i daty, do przygotowań do katastrofy transportowca „Święta Barbara”, ubezpieczonego na wartość trzy razy większą od rzeczywistej. Baron opowiada, jak szantażował młodą dziewczynę, Chantal de Lugre, listami, w wyniku czego usiłowała sobie odebrać życie, a w konsekwencji niecelnego strzału straciła wzrok. Makler sprzeniewierzył powierzone mu mienie, przeznaczone dla ofiar powodzi.

Po tych wynurzeniach pojawia się Wariatka z Chaillot, w stroju wielkiej damy, w spódnicy z ogonem, podpiętym parą szczypczyków do wieszania bielizny, w pantoflach w stylu Ludwika XIII, w kapeluszu „à la Maria Antonina”. Jej obecność tak przeszkadza zebrany, że polecają kelnerowi jej usunięcie. Odmowa kelnera oraz szacunek, z jakim wyraża się o Wariatce, wprowadza zebranych w jeszcze większą irytację. Ponadto Aurelia, zarzucając szalik, przewraca niechący kieliszek Prezesa, wy-

lewając mu na spodnie jego zawartość. Prezes wpada w histerię. Żąda od kelnera natychmiastowego wezwania policji, by złożyć skargę „na wszystkich! Na śpiewaka, na handlarza sznurowadłami, na tę wariatkę...” (W, 625). Jego wypowiedź jest przerażająca w swojej nienawiści:

To są nasi prawdziwi wrogowie, baronie! Powinniśmy się ich pozbyć z Paryża, nie zwlekając ani chwili! Przepędzić te kukły tak do siebie niepodobne barwą, wzrostem, ruchami! Cóż bowiem jest jedyną gwarancją, jedyną podstawą świata naprawdę nowoczesnego? Jednolity typ człowieka pracy – ta sama twarz, to samo ubranie, te same gesty i słowa u każdego. Tylko pod tym warunkiem czynnik kierujący nabiera przekonania, że to jedna istota ludzka pracuje w pocie czoła. Jakie to ułatwienie dla jego oczu, jaka ulga dla sumienia! A tu, niech pan patrzy! Niech pan patrzy, jak z tej dzielnicy, która jest naszą kwaterą główną, gdzie mieszka największa w Paryżu liczba dyrektorów i miliarderów, wypełniają i paradują na naszych oczach te duchy kuglarstwa, żonglerstwa, szalbierstwa, te żywe i wolne widma śpiewaków nie umiejących śpiewać, mówców i głuchoniemych, spodni rozdartych na pośladkach, kwiatów, które są kwiatami, dzwonków schowanych w bluzkach. Nasza władza przestaje istnieć, gdy nędzarze są w dobrym humorze, gdy służba zachowuje się pogardliwie i bezczelnie a szaleństwo cieszy się szacunkiem i sympatią. Niech pan tylko spojrzysz na tę wariatkę. Kelner, gnąc się w ukłonach, wynajduje jej najlepsze miejsce na całym tarasie i nie oczekuje, żeby coś zamówiła. Kwiaciarka daje jej za darmo ogromnego irysa, którego ona sobie przypina do bluzki... Irma skacze koło niej!... (W, 625–626).

Makler obiecuje zniszczyć „to plugastwo w ciągu dwóch dni” (W, 626).

Prospektor, zleciwszy podłożenie ładunku w domu inżyniera, który od dwudziestu lat nie pozwala na poszukiwanie złóż w Paryżu i okolicy, czuje się w obowiązku wyjaśnić zebrany swoją filozofię:

My w naszym fachu, panie baronie, składamy uczciwym ludziom należny im hołd w ten sposób, że uczciwość staje się dzięki nam równie niebezpieczna jak zbrodnia. Poza tym w dziedzinie prospekcji obowiązuje zasada, że przy nafcie żaden trup nie śmierdzi (W, 628).

Całkowity brak moralności to cecha Maklera o nazwisku Georges Chopin. Cynicznie wyznaje, że dzięki nazwisku kompozytora słyszy często: „pianista nas sprzedał”, „pianista zarobił na dwa lata”, „strzelajcie do pianisty”. Bez emocji przedstawia swoje życie, a w nim dominujące pragnienie przypodobania się matce, usprawiedliwiającej jego nieczne uczynki od najmłodszych lat:

Jestem synem kobiety biednej, ale nieuczciwej, która zajmowała się na ulicy Tiquetonne wykupywaniem kwitów lombardowych, i całe życie poświęciłem dla tej kobiety. Żeby jej sprawić gorset na miarę – bo jest otyła i ma bardzo złą figurę, [...] Aby jej kupić złotą tabakierkę – moja matka zażywa tabaki – w osiemnastym roku życia pozowałem do specjalnych filmów. Aby ją umieścić w Colombes – z powodu astmy – przez siedem lat pracowałem u sekwestratora w Charonne przy wyrzucaniu na bruk niewypłacalnych lokatorów. [...] Stałem się mistrzem w otwieraniu dziecięcych ramionek. Zdobylem taki rozgłos, że pewien handlarz zbożem wezwał mnie do Buenos-Aires, abym usunął trzysta rodzin włoskich z bloku, którego policja, mimo wysiłków nie potrafiła

opróżnić. [...] Teraz panowie rozumieją, że uwolnić Chaillot od tej hałastry to dla mnie dziecinna zabawa (W, 628–629).

Podobnie głośno jak Wariatka rozmawiają na tarasie ratownik i felczer, co raz jeszcze doprowadza przedstawicieli świata biznesu do irytacji. Nie mogąc zmusić ich do milczenia, postanawiają opuścić kawiarnię, uznając, że znaleźli się w towarzystwie wariatów i nic na to nie mogą poradzić. A przecież w społeczeństwie kapitalistycznym majątni mężczyźni są bardzo zajęci. Ich rozkład dnia jest bardzo bogaty, a kalendarz spotkań szczególnie wypełniony:

O szóstej mamy komisję paliw płynnych. Będzie się ustalać wysokość żetonów dla założycieli. Naród przede wszystkim. Ja już napisałem bardzo przychylne sprawozdanie, ale pierwszy lepszy bałwan może zapytać, czyśmy widzieli źródło. W dodatku mógłbym przed szóstą podyktować to sprawozdanie Albercie. To duża wygoda: ona mieszka u Dolores, która jest sublokatorką Estery (W, 709).

Przedtem panowie (prezesi rad nadzorczych, prospektorzy ze Zrzeszeń Przemysłu Kopalnianego, przedstawiciele narodu delegowani do Państwowej Komisji Kontroli Przemysłu Naftowego, przedstawiciele Zrzeszenia Agencji Reklamowych) wymieniali uwagi, z którą panią mogliby się spotkać, gdyby nie musieli tracić czasu na osobiste obejrzenie ropo-nośnego źródła. Syndyk zrzeszenia nie ma na to ochoty:

Nie nie będziemy oglądać. Do zadań prasy nie należy zajmować się rzeczywistością. Pani źródła mogą być prawdziwe albo zmyślane. Zaszczytna misja prasy polega na tym, żeby w jednym i drugim wypadku opisać je z takim samym entuzjazmem (W, 711).

Obecność trzech pań, które nie mogą wejść do podziemia z powodu zakazu Irmy, pokazuje ich wpływ i obecność w męskich interesach:

No, widzisz. Feliks wszystko przed nami ukrywał. Ale ja się dowiedziałam o tej nafcie od Rajmunda. On nawet nie przypuszczał, że siedziałam w ministerstwie przy telefonie Jima. A propos Jima, sprawa sześciu tysięcy konserw jest już załatwiona z Hubertem. Kiki dał zezwolenie (W, 711–712).

Wypowiedź drugiej pani ujawnia pokrętność interesów, które są ich udziałem:

Jeżeli chcemy zawiadomić Boba, trzeba wpaść do niego po wizycie u Iwana. Raul już nie bywa u Pawła. Ten Iwan ma dużo wyobraźni. Nawet więcej niż Kuba. A propos, on nam odstępkuje opcję na zboże Tatora (W, 712).

Rozwój wypadków potwierdza, że to „grupy nieformalne” zdominowały kawiarnię, a tym samym dzielnicę, i to one budzą szacunek. Ich inność uniemożliwia funkcjonowanie ludzi uznawanych za majątnych, ważnych osobistości. Losy postaci, tu anonimowych, świadczą o ich mniejszym znaczeniu w świecie dramatu, gdzie w tym, co istotne, biorą udział wariatki i Szmaciarz. To im autor daje do wypowiedzenia barwne kwestie wyra-

zające ideę radości życia. Tzw. ważne postaci są bardzo podobne do siebie, jednakowo ubrane i jednakowo bezduszne. Ich filozofia jest bardzo prosta: niszczyć bez względu na konsekwencje – w celu pomnożenia majątku. Są bezsilne wobec tych osób, które uznano za wykluczone ze społeczności miasta z powodu braku kont bankowych. Ale to właśnie za ich przyczyną władza nominalna bogaczy nie jest władzą realną.

Podobnie policjant, który budzi respekt, gwarantując porządek w każdej rzeczywistości, w świecie Giraudoux postrzegany jest zupełnie inaczej. Wariatka wzywa posterunkowego, by potwierdził, że jest jej do twarzy z irysem przypiętym do ubrania oraz by uznał, że Piotr jest „dużo ładniejszy od Adolfa Bertaut” (W, 635). Rozmowa ta jest znamieną:

Przecież pokazywałam panu jego fotografię, w kostiumie cyklisty i z cylindrem na głowie.

Policjant

I z zajęczą wargą, tak?

Wariatka

Tyle razy panu mówiłam, że Adolf Bertaut nie miał zajęczej wargi. To tylko plama na fotografii. Nie rozumiem, jakim cudem zwąchał się pan z cioteczną babką Adolfa, która rozpuściła tę plotkę o zajęczej wardze, a umarła w roku 1900. Będzie mi się pan musiał kiedyś z tego wytłumaczyć... (W, 636).

Zazwyczaj to obywatele tłumaczą się przed policjantami z dokonanych wykroczeń. W dramacie Giraudoux sytuacja jest odwrótne. Relacja obywatel – przedstawiciel władzy jest pełniej pokazana, kiedy policjant, chcąc spisać dane człowieka, który chciał się utopić, zostaje skarcony przez Wariatkę:

Co mu z tego przyjdzie? Czy on nie będzie mógł się utopić, kiedy się dowie swojej daty urodzenia? [...] Proszę schować notes i pocieszyć go... [...] Strażnicy porządku społecznego powinni zachwalać życie tym, którzy chcą się zabić [...]. Wy gilotynujecie morderców. Przepędzacie handlarzy warzyw z miejsc, gdzie nie ma postoju. Nie pozwalacie, żeby dzieci pisały na murach. Więc widocznie podoba wam się życie czynne, szlachetne i czyste... Niech mu pan powie...Właśnie funkcjonariusze, którzy organizują życie, mają obowiązek go bronić...Co to za strażnik porządku, który nie stoi na straży życia... (W, 636).

Policjant posłusznie wykonuje polecenie Wariatki i usiłuje zachęcić Piotra do życia:

Samobójstwo, panie Fabrycy [zdaniem Wariatki: „W południe wszyscy mężczyźni mają na imię Fabrycy” – przyp. K.M.], jest zbrodnią przeciwko państwu. Każdy samobójca oznacza ubytek jednego żołnierza, ubytek jednego płatnika podatków... (W, 637).

Wariatka nie może znieść takiego sposobu ukazywania radości życia. Pyta Policjanta: „Kim pan jest: urzędnikiem skarbowym czy miłośnikiem życia?” (W, 637). Widząc, że Policjant nie może jej zrozumieć, wyjaśnia:

No tak. Co panu się w życiu podoba, panie posterunkowy? Skoro pan wybrał zawód jego obrońcy, i to umundurowanego, musi pan w tym życiu coś bardzo lubić, ukrywając się przed ludźmi albo jawnie... Niech pan mu o tym opowie... Bez żadnego wstydu (W, 638).

Policjant zdobywa się na szczerą odpowiedź. Mówi o swojej namiętności do gry w pikietę, a nawet posuwa się do zaproponowania partyjki po służbie, z grzanym winem. Niestety, jego wypowiedź nie zadowala Wariatki, która staje się nawet napastliwa:

Czy w zakresie rozkoszy to jest wszystko, czym policja może się pochwalić? [...] Nie jest pan wart pensji, którą panu płacą, panie posterunkowy. Założę się, że żaden młody człowiek, który postanowił popełnić samobójstwo, nie zmieni zamiaru pod pańskim wpływem (W, 638).

Aurelia zmierza dalej do ośmieszenia przedstawiciela władzy. Tym razem zakłada się z nim o guzik od munduru, który jest jej potrzebny do trzewika, że „potrafi przywiązać go do życia” (W, 639). To wariatka ma tu przewagę, rzeczywistą władzę. Bezsilny wobec niej i jej logiki posterunkowy denerwuje swoim zachowaniem Prospektora. Chce on spisać jego numer służbowy. Nieoczekiwanie po jego stronie staje Wariatka, ironizując: „Niech pan pisze: 2133. Dodając cyfry otrzyma pan 9. To panu przyniesie szczęście” (W, 646).

Prospektor niczego nie uzyskał, jedynie zagroził Piotrowi, że jeżeli nie stawi się na wieczorne spotkanie w umówionym miejscu, to list zostanie wysłany. Piotr ufając Wariatce, opowiada jej o planach Prezesa i Prospektora, którzy chcą zburzyć Paryż, by znaleźć naftę. A zrobią z nią „To, co się robi z nafty. Nędzę. Wojnę. Brzydotę. Świat nieszczęśliwy” (W, 648).

Szmaciarz, bardzo ważna postać dramatu, *porte-parole* autora, opowiada między innymi o degradacji wartości współczesnego świata. Stosowane przez niego uproszczenia nie umniejszają wagi jego obserwacji:

Na ulicy z gołą głową, a jak gdzie wchodzą, wkładają kapelusz. Mówią prawie nie otwierając ust. Nie biegają, nie spieszą się. Nigdy nie widać, żeby się pocili. Uderzają papierosem o papierośnicę, zanim zapalą. Głośno jak sto diabłów. Mają zmarszczki i torby pod oczami, jakich my nie mamy. Można by pomyśleć, że mają inne grzechy główne niż my. Mają nasze kobiety, ale w ozdobniejszych i bardziej rozmaitych wydaniach. Kupili manekiny z wystaw sklepowych, razem z futrami, i za dopłatą kazali je ożywić. To są ich żony (W, 650).

Zajęcie biznesmenów oraz ich zachowanie Szmaciarz opisuje z sarkazmem:

Nie mają żadnego fachu. Kiedy się spotykają, mówią szeptem i podają sobie z ręki do ręki banknoty po pięć tysięcy. Można ich zobaczyć koło giełdy, ale nie wykrzykują cen; koło domów przeznaczonych na rozbiórkę, ale nie pracują, [...] Dawniej wydawało się, że towary, że sztuki teatralne same się sprzedają, same się przedstawiają. Teraz wszystko, co się je, wszystko, co się ogląda, co się kombinuje, i wino też, i przedstawienia,

ma swoich alfonsów, którzy to wszystko wyprowadzają na ulicę i pilnują tego, a sami nic nie robią. Tak, tak, pani hrabino, to są alfonsy. [...] świat jest pełen alfonsów. Oni wszystkim rządzą, oni wszystko psują. [...] Każdy artykuł ma swojego alfonsa. I dlatego wszystko drożeje, pani hrabino. Pani, na przykład, pije białe wino z likierem cassis. Z każdego franka, którego pani płaci, dwa centymy bierze alfons od białego wina, dwa – alfons od likieru (651).

To bardzo trafny, dowcipny komentarz mechanizmów gospodarki rynkowej, postrzeganych przez klientów już ponad pół wieku temu. Jako człowiek teatru Giraudoux ze szczególną troską i goryczą widzi obecność reguł wolnego rynku także w dziedzinie kultury, która nie jest w stanie, z natury swojej, znieść ich działania bez negatywnych konsekwencji. Słowa te nie straciły na aktualności także dzisiaj, na początku wieku XXI. Dominacja kapitału, reguł ekonomicznych w rządzeniu światem, znajdują się w prognozie wygłoszonej przez Szmaciarza, przewidywaniach, które także się sprawdziły, co wyraźnie widać z naszej perspektywy: „Nadchodzi czas niewolników. My jesteśmy ostatni ludzie wolni. [...] Śpiewak będzie się musiał ułożyć z alfonsem od piosenek, a ja z alfonsem od koszy na śmiecie. Inaczej nie damy rady” (W, 651). Nawet dla Wariatki prezentowana wizja jest zbyt przykra. Chciałaby natychmiast uwolnić świat od tych wszystkich niepożądanych osób, tak ujemnie wpływających na jakość życia, którymi są:

Prezesi rad nadzorczych, dyrektorzy administracyjni, sekretarze generalni przedsiębiorstw, deputowani z departamentu Alpy Nadmorskie wybrani do komisji budżetu marokańskiego, sekwestratorzy państwowi, pan Duplat-Vergorat, bez zawodu... Pan Iks z agencji reklamy itd., itd... itd... (W, 653).

Zadanie Hrabiny nie jest łatwe, przed czym ostrzega ją Policjant:

Oni mają węż. Nam, w policji, nigdy nic się z nimi nie udaje. Wystarczy zbliżyć się do nich, a już zmieniają postać. Podchodzę do dyrektora administracyjnego, a z niego tymczasem robi się prezes; do prezesa, a to już jest prezes honorowy; do maklera pracującego na report, ale okazuje się, że to makler terminowy; podchodzę do deputowanego, a on właśnie zostaje ministrem... (W, 653).

Wariatka jednak znalazła na nich sposób. Pojęła bowiem prostą zależność wynikającą z chciwości, której towarzyszy głupota. Rozumie swoją misję – na naradzie wariatek, od której zależy szczęście ludzkości, uświadamia im: „Nie można się łudzić, że ktoś oprócz nas zechce nauczyć świat rozumu” (W, 674).

W teatrze Jeana Giraudoux władza męska, i to zarówno ta mundurowa, jak i wynikająca z wysokiej pozycji zajmowanej w hierarchii społecznej za sprawą posiadanego majątku, zostaje wyszydzona i skompromitowana. Akcentuje to wyrazista postać Szmaciarza. Jest on inteligentny, barwny. Dzięki swoim przymiotom, niezależności, filozofii życiowej,

umiejętności dystansowania się wobec wartości narzucanych, reprezentuje w świecie dramatu władzę rzeczywistą. Nie chce bronić szmacciarzy, ale ceni w nich to, czego świat, który ich wykluczył, nie dostrzega: „Ale gdyby ludzie wiedzieli, jakie skarby szlachetnej pomysłowości, głębokiej inteligencji, odwagi, której się nie docenia” (W, 692). W dramacie Giraudoux to Szmacciarz gra na giełdzie, i to w sposób w pełni oryginalny, nie poddający się jakiegokolwiek logice finansowej. Na pytanie Aurelii o powód sprzedania akcji „Dolnej Amazonki” po tysiąc franków i w ciągu tygodnia obniżenie ich kursu na trzydzieści trzy, Szmacciarz z wdziękiem odpowiada: „Żeby pani zrobić przyjemność, pani hrabino. To mój jedyny cel w życiu. Robić przyjemność damom. Żeby uwolnić od pieniędzy ludzi, którzy je mają” (W, 692).

Szmacciarz okazuje się być człowiekiem sukcesu. Dzięki swojej intuicji zyskał, gdyż wartość akcji znacznie się podniosła. Zysk zainwestował niekonwencjonalnie, kupując pałac w Chenonceau i plantacje róż w Bourgo-la-Reine. Dzięki kapitałowi subwencjonuje także Ritza oraz utrzymuje dwanaście tancerek. Nawet Aurelia, która zwykła niczemu się nie dziwić, nie może znieść tego tonu pewności siebie, by nie powiedzieć – przechwalania się: „Jest pan wstrętnym osobnikiem, panie prezesie. Mam nadzieję, że one wszystkie, jak jest ich dwanaście, zdradzają pana!” (W, 692). Szmacciarz nie tylko pozostaje niewzruszony, ale traktuje wypowiedź Aurelii jako pretekst do podzielenia się poglądami na temat zdrady:

Opuścić go dla kogoś innego. [...] Moich dwanaście tancerek może mnie zdradzać z moimi dwunastoma tancerzami, z dyrektorem administracyjnym, z maszynistami, z rożkiem angielskim. Ale oni też są moją własnością. To jest tak, jakby one mnie zdradzały ze mną. Ani mnie to grzeje, ani ziębi! (W, 693).

Oburzenie Aurelii prowokuje Szmacciarza do wygłoszenia opinii na temat kobiet:

Do mnie należą wszystkie kobiety. Mając pieniądze można je zdobyć wszystkie, oczywiście nie licząc pań tu obecnych. Chude za pomocą tłustej gęsiej wątróbki, tłuste – perłami. Jeżeli się trafi oporna, owijam ją w nurki. Ona się szamoce, ale jednocześnie wciąga rękawy. Do tej, która prędko chodzi, wołam, że dostanie rolls-royce’a, i ona w tejże chwili zwalnia kroku, stawia stópkę przy stópcie. Rozkosznie małą stópkę. Trzeba już tylko wyciągnąć rękę, żeby ją zagarnąć (W, 693).

Tej wypowiedzi Szmacciarza nie akceptuje ani Sprzedawca sznurowadeł, nazywając go „łajdakiem”, ani Żongler, przypominając mu, że Irma – pomywaczka już raz „dała mu szkołę”. Szmacciarz jest jednak głęboko przekonany, że jako miliarder bez trudu zdobędzie serce Irmy. Kontynuuje swój cyniczny wywód:

Oto, do czego prowadzą pieniądze. Ale co pani ma im do zarzucenia? Pieniądze i uczciwość to jedno i to samo. Ci, co nie mają pieniędzy i chcą robić interesy są nieuczciwymi aferzystami. Jeżeli tak się nazywa człowieka interesu, który nie ma pieniędzy, to znaczy, że pieniądze są zaletą, a nie wadą. Kiedy przedsiębiorca ma pieniądze, robotnicy dostają wypłatę, produkcja jest solidna. Weźmy takie fabryki konserw. Jeżeli firma bierze się do roboty z kapitałem, każda puszka nadaje się do wielokrotnego użycia. Nawet puszki do tuńczyków, które trzeba rozpruwać. Fabryka odkupuje je od szmaciarzy na wagę złota [...] Wszystko to należy do mnie. Ja nie lubię mówić o sobie. [...] To, co powiedziałem o używanych puszkach do konserw, można powtórzyć o starych poduszkach gumowych. Jeżeli pochodzą z bogatej firmy, mogą jeszcze oddać nadzwyczajne usługi. Sportowcom: przy pływaniu w Marnie. Narodowi: jako podkładki do siedzenia dla urzędników. W miłości: do gorsetów. Ach, moi drodzy! Wystarczy popatrzeć, jak wygląda banknot dziesięciofrankowy w porównaniu z dwiema pięciofrankówkami bilonem, żeby zrozumieć, co to pieniądz. Wszyscy jesteście mojego zdania, szanowne panie też, albo udajecie naiwnych. Niech żyją pieniądze, towarzysze! Piję herbatą ich zdrowie... (W, 694).

Na pytanie Aurelii o projekt zainwestowania pieniędzy z nafty w Chailot, Szmaciarz odpowiada:

Kupię zamek w Chambord. Będę miał wtedy więcej miejsca. Zacznę dodatkowo utrzymywać tancerki z Opery Komicznej. Będzie mi weselej. Dotąd miałem tylko stajnię koni do biegów płaskich. Teraz sprawię sobie konie do biegów z przeszkodami. Miałem tylko obrazy na płótnie, teraz będę kupował na drzewie, na marmurze – to jest bardziej solidne. Kupię sobie Irnę (W, 695).

Dopełnienie obrazu mężczyzny w dramacie Giraudoux, a także postzegania go przez pryzmat jego władzy nominalnej nierzeczywistej oraz nieformalnej rzeczywistej, stanowią wypowiedzi Aurelii nie tylko na temat mężczyzn sprawujących władzę, lecz i każdego działania męskiego:

Masz nie tylko przytępiony słuch, ale i wzrok, moja Gabrielo. Dlatego nie zauważyłaś, że ludzie, którzy udają budowniczych, w gruncie rzeczy zajmują się tylko rujnowaniem. Każdy ich najnowszy budynek, to tylko manekin ruiny. Popatrz na naszych radnych miejskich i na ich przedsiębiorców. Wszystko, co oni budują jako murarze, sami potem burzą jako wolnomularze. Budują nadbrzeża psując brzegi – spójrz na Sekwanę; budują miasta niszcząc wsie – masz przykład w Pré-aux-Clercs; wznoszą pałac Chaillot burząc Trocadéro. Mówią, że tynkują domy. Nic podobnego, ja im się przyglądam z bliska. Oni tymi swoimi szpachlami i skrobaczkami ścierają z każdego domu po parę milimetrów muru. Przestrzeń i niebo zmniejszają lunetami, czas niszczą za pomocą zegarków. Ludzkość żyje tylko tym dziełem powszechnego zniszczenia. Mówię o ludzkości męskiej (W, 669).

Gabriela sprzeciwia się tak krytycznemu pogładowi na mężczyzn:

Uważam Aurelio, że jesteś wobec mężczyzn niesprawiedliwa. Mężczyzna jest wielki, piękny, rycerski. Ja wolałam nie wyjść za mąż, ale moje przyjaciółki zawsze mi mówiły, że wszystko, co w małżeństwie jest tklive i szlachetne, pochodzi od mężczyzny (W, 669).

Aurelia ostro ripostuje:

Bardzo mi ciebie żal. Ja też byłam tego zdania, ale szmacciarz otworzył mi dzisiaj oczy. Oni po prostu zmieniają się w drapieżnie zwierzęta. Nie potrafią już nawet ratować porzów. Dawniej ten, kto był najbardziej głodny, ostatni zabierał się do zupy. Mężczyzna, któremu chciało się pójść na stronę, uśmiechał się najwesелей... Przepraszam cię, Gabrielo! Kiedy byłam młoda, zabawialiśmy się zatrzymując ich i zmuszając do uśmiechania się całymi godzinami. Dzisiaj oni wchodzą do restauracji zachowując się jak troglodyci. W masarni można by ich wziąć za zgłodniałych drapieżców. W mleczarni gotowi ssać. W sklepie warzywnym zachowują się zupełnie jak króliki. Gdyby się przy tym zamieniali w zwierzęta, efekt nie byłby inny. Dawniej przy powitaniu ściskali rękę z szacunkiem, teraz – popatrzcie tylko – dają łapę (W, 670).

Aurelia odziera z wszelkich złudzeń koleżanki, dla których obecność mężczyzny stanowi o urodzie świata. Czyni to bezlitośnie, uświadamiając im:

Wszystko, co produkują ci mężczyźni gorszego gatunku, też już jest w tym gatunku. [...] Nie wątpisz chyba, że tak samo jak ich fabrykaty zmieniły się ich uczucia. Nie mam siły choćby tylko pomyśleć, czym oni zastąpili szczerłość, zaufanie, szlachetność. Albo miłość! [...] Mężczyźni stracili już wszelką elegancję. Na tarasach kawiarni każą sobie podawać wykałaczki. I dłubią nimi w zębach, moje drogie! Sama widziałam, jak wydłubują wołowinę, cebulę (W, 672–3).

Dyskusja doprowadziła do konkluzji, że światem rządzi pieniądź, dlatego Aurelia pragnie unicestwić wszystkich tych, „co są sprawcami głodu na całej ziemi, co kradną nasze boa, przygotowują wojnę, biorą prowizje, dostają stanowiska nie mając odpowiednich dyplomów, ci, co demoralizują młodzież” (W, 676–7). Dla prawidłowego przebiegu postępowania osadzającego zaangażowany tu zostaje Szmacciarz, który z powodu braku innych kandydatów ma pełnić rolę adwokata bogaczy. Józefina przypomina mu: „Pański obowiązek polega właśnie na tym, żeby dla obrony swoich klientów posługiwać się najbardziej nieuczciwymi sposobami. Kłamstwem. Oszczerstwem” (W, 687). Szmacciarz w roli adwokata-przesa wypiera się, jakoby lubił pieniądze:

Ja – pieniądze, pani hrabino? Ach, niestety, to one mnie uwielbiają! To one mnie wytropiły na łonie uczciwej rodziny z Pré-Saint-Gervais i podrzuciły mi w koszu na śmiecie dziesięciokilową sztabę złota. Para starych zelówek bardziej by mi się wtedy przydała. [...] Pieniądze to złodziejstwo i kanciarstwo, ja ich nie cierpię, ja się nimi brzydzę, ale one mnie kochają. Widocznie jest we mnie coś takiego, co je przyciąga. One nie lubią ludzi delikatnych, a ja jestem ordynarny. Nie lubią inteligentnych – ja jestem kretyń. Nie lubią uczuciowych – ja jestem egoista. Dlatego też nie dały mi spokoju aż do czterystu miliardów. I już mnie nigdy nie wypuszczą z objęć. Jestem bogaczem idealnym. Wcale nie czuję z tego powodu dumy, ale to jest fakt (W, 689–690).

Opowiada o pierwszych transakcjach i niezależnym od siebie wzbogacaniu się z powodu gwałtownego wzrostu cen, a także o naturalnym samopomnażaniu się jego kapitału:

Ja robię wszystko, co mogę, żeby się ich pozbyć! [...] Nam bogaczom najtrudniej jest nie mieć pieniędzy! One nie chcą się od nas odczepić! Jeżeli postawię na beznadziejnego ko-

nia, on wygrywa o dwadzieścia długości. Jeżeli gram na loterii i wybiorę bilet z nie-dobrą liczbą, to na ten bilet padnie główna wygrana. Z kosztownymi kamieniami mam te same historie co ze złotem. Ile razy wrzucę do Sekwany diament, tyle razy odnajdę go w płotce, która mi podaje do stołu mój maître d'hôtel. Dziesięć diamentów – dziesięć płotek. Dając głuchoniememu centyma nie pozbędę się przecież swoich miliardów. Więc co ja zrobiłem złego? (W, 690–691).

Szmaciarz w roli prezesa ujawnia mechanizmy działania bogatego mężczyzny, udając nieświadomość swoich czynów. Oburzony pytaniem o nazwę kwiatu, porównuje go do swoich tancerek, których imiona nie mają dla niego żadnego znaczenia. Rozgniewany, coraz śmielej wyznaje:

Ja jestem członkiem dwustu rodzin! [...] Nie ma zakazów, które by obowiązywały członków dwustu rodzin! Ani praw! Nie wiecie, z kim macie do czynienia! [...] Członkom dwustu rodzin, proszę pań, wolno jest wypiąć tylek, a ludzie wtedy się uśmiechają i całują, jakby to była twarz. Całują w tylek. Oni tego nie potrzebują, ale są tacy, co im się chcą podliznąć (W, 696).

Zakończenie sztuki, zawierające może pewne uproszczenia (sztukę do-kończył L. Jouvet po śmierci autora), uzupełnia obserwacje Giraudoux postawy mężczyzn. Z podziemia wyszli ci, którzy uratowali zwierzęta, potem ci, którzy uratowali rośliny:

Z podziemi wychodzi ostatnia grupa. Są to ludzie dziwnie do siebie podobni, jak gdyby wypłowiali, łysawi, z rękawów ich marynarek wyglądają bardzo postrzępione mankiety (W, 716).

Ich przewodnik wyznaje:

Wróciliśmy do pani, tylko do pani. Jesteśmy wszystkimi Adolfami Bertaut świata. Postanowiliśmy przezwyciężyć tę nieśmiałość, która nam i pani zmarnowała życie. Nie będziemy już uciekać od osoby, którą kochamy. Nie będziemy się przywiązywać do osób, których nienawidzimy. Chcemy być piękni i mieć eleganckie mankiety (W, 716).

Wariatka podaje powody, dla których jest za późno na oświadczyzny, ale natychmiast poleca, by Irma i Piotr wykorzystali swoją szansę i pocałowali się. Widząc ich zdziwienie, mówi: „Już od trzech godzin znacie się i podobać się sobie, i jesteście zakochani. Pocałujcie się, i to prędko, bo może być za późno” (W, 716). Na wahania Piotra Wariatka odpowiada:

Popatrzcie tylko, jak on się waha, jak się chwieje w obliczu szczęścia – prawdziwy mężczyzna! Pocałuj go, Irmo! Jeżeli dwie zakochane w sobie istoty pozwalają, żeby między nie wbiła się klinem choćby jedna sekunda, z tej sekundy zrobią się miesiące, lata, stulecia. Zmuscie ich do pocałunku, bo inaczej ona w ciągu godziny stanie się wariatką z placu Alma, a jemu wyrośnie siwa broda... (W, 717).

Otwartość i czułość jako wartości najbardziej istotne, nieprzemijające, to przesłanie twórczości dramatycznej Giraudoux, co może potwierdzać także końcowe wyznanie Wariatki: „Widzicie sami, jakie to wszystko było proste. Wystarczyło jednej rozsądnej kobiety, żeby szaleństwo świa-

ta połamano sobie zęby” (W, 717). Dzięki postaci wariatki, osoby inaczej postrzegającej rzeczywistość, niż nakazuje to przyjęta logika, autor mógł z wielką wyrazistością ukazać problemy i relacje, które w inaczej zorganizowanym świecie poetyckim straciłyby na ostrości przekazu, a tym samym na swojej wymowie. Niewiele jest we francuskim dramacie wieku XX obrazów tak otwarcie i surowo krytykujących mechanizmy współczesnego świata, zdominowanego przez pieniądź, wypierający tradycyjne systemy wartości, które nadawały sens ludzkiemu życiu. Można zatem stwierdzić, że dyplomata Giraudoux pełni swoją misję także w utworach dramatycznych²⁹⁸.

Wariatka wyśmiewa związki, doktryny, teorie i klasyfikacje, nienawidzi demagogii, uwielbia ludzi, nie wierzy w organizację i organizacje, nie zna niczego poza Paryżem, który należy do niej tak samo jak zawartość szuflady. I tak samo nie chce intruzów w swojej szufladzie, jak i w swoim Paryżu. Nie ufa słowom. Należy ona do innego świata jak i Giraudoux, do innej cywilizacji²⁹⁹. Jej prototypem była Môme Bijou z Bar de la Lune, kobieta o nieokreślonym wieku, zawsze sama przy stoliku³⁰⁰. Postać Wariatki uwypukla znamioną cechę twórczości Giraudoux i jego filozofii życiowej: niezdolność do cierpienia. Ze wszystkich sił Wariatka chciałaby dowieść, że świat jest piękny i radosny³⁰¹. Człowiek powinien być szczęśliwy od świtu do zmierzchu. Nie zawsze wszystko musi dostrzegać. Jest to dobrowolne i celowe ograniczanie pola widzenia, skłonność do unikania konfrontacji z prawdą trudną i niewygodną do przyjęcia. Czyli wybór pewnej wolności polegającej na świadomej ochronie przed światem atakującym człowieka informacjami o kolejnych nieszczęściach. *Wariatka* to utwór o nieprzemijającym uniwersalizmie. Jego wartość dzisiaj, z punktu widzenia ekologii, tak ważnej dla zagrożonego życia człowieka, nadal jest cenna³⁰². Teatr Giraudoux odegrał ogromną rolę w kształtowaniu młodego pokolenia Francuzów³⁰³.

²⁹⁸ Por. L. Richard, *Une Allemagne irréaliste*, „Magazine Littéraire” 1997, nr 360 – décembre, s. 56.

²⁹⁹ Por. A. Beucler, *Les instants de Giraudoux et autres souvenirs suivis de quelques instants posthumes*, Paris 1995, s. 36–39.

³⁰⁰ Por. Brassai, „Môme Bijou” ou „La Folle de Chaillot”... *Grande dame ou dame de petite vertu*, „Figaro” 1974, 2–3 février.

³⁰¹ Por. M.J. Durry, *L’Univers de Giraudoux*, Paris 1961, s. 35–38.

³⁰² Por. A. Weber-Cafilisch, *A propos de la „Folle de Chaillot”: une réflexion sur l’utopie*, in: *Cahiers Jean Giraudoux 25, La Folle de Chaillot 1945–1995. Lectures et métamorphoses*, Paris 1997, s. 87, 93, 101.

³⁰³ Por. J. de Romilly, *Ouverture du colloque*, in: *Giraudoux et les mythes*, Clermont–Ferrand 2000, s. 7.

Władza nieformalna i rzeczywista pokazana jest także w bardzo specyficznym dialogu filozoficznym, prowadzonym przez Dilerera i Klienta w dramacie Bernarda Marie Koltès'a pt. *W samotności pola bawełny* (*Dans la solitude des champs de coton* – 1986). W tej nieprzejrzystej konstrukcji szczególne znaczenie posiada próba sił między Dilerem i Klientem, narzucona sytuacja, bardzo specyficzną, kupna – sprzedaży. Autor informuje nas o tym w didaskaliach, by nie zaszła żadna pomyłka:

Deal jest transakcją handlową wartości zakazanych lub ściśle kontrolowanych, która zamyka się w przestrzeni neutralnej, nieokreślonej, i nieprzewidzianej do takiego wykorzystania, między dilerem a poszukującym towaru, poprzez umowę milczącą zgodę, nie wyrażoną, znaki konwencjonalne – zwyczajowe czy konwersację o podwójnym znaczeniu – w celu ominięcia ryzyka zdrady i oszustwa, jakie wynika z tego typu operacji – o obojętnie jakiej godzinie dnia lub nocy, niezależnie od regulaminowych godzin otwarcia legalnych miejsc handlu, raczej po ich zamknięciu³⁰⁴.

Obszerne wypowiedzi postaci cechuje dwuznaczność narzucająca wręcz porównanie ze słynnym „marivaudage”, sposobem wyrażania się niezmiernym wprost do celu, lecz umiejętnie, nieustannie krążącym wokół niego (u Marivaux – materii uczuć miłosnych), oddalającym się, po każdej próbie zbliżenia, od wyrażenia konkretnej intencji rozmowy. Przykłady można mnożyć w nieskończoność:

Klient:

Jednakże nie mam, by się panu podobać, zakazanych pragnień. Mój handel uprawiam w godzinach ustalonych w ciągu dnia, w miejscu zatwierdzonym i oświetlonym światłem elektrycznym. Być może jestem skurczybykiem, lecz jeśli jestem, mój bajzel nie jest z pańskiego świata, wyklada się go w legalnym świetle i zamyka wieczorem, przypieczętowany prawem i oświetlony elektrycznym światłem, gdyż nawet światło słoneczne nie jest wiarygodne i ma swoje upodobania. Czego oczekuje pan zatem od człowieka, który nie uczyni kroku, który nie byłby uprawniony i przypieczętowany, legalny i zalany światłem elektrycznym w tych utajnionych skrytkach? I jeśli jestem tutaj przejazdem, w oczekiwaniu, przemieściwszy się, poza grą, poza życiem, prowizorycznie, praktycznie nieobecny [...] i jeśli oddaliłem się, mimo że moja linia prosta, od punktu, z którego przybywam, do punktu, do którego zmierzam, nie ma powodu, żadnego, nagle być wyrolowanym, bo pan mi zagraża drogę, pełen niedozwolonych intencji i z mojej strony przeczuć niedozwolonych intencji. A więc niech pan wie, że to co najbardziej na świecie mnie zraża, bardziej nawet od niedozwolonej intencji, bardziej od zakazanej działalności, to spojrzenie tego, który pana uważa za przepełnionego niedozwolonymi intencjami i zdolnego je mieć, nie tylko z powodu tego spojrzenia samego w sobie, wzburzenia podobnego górskiemu potokowi...³⁰⁵.

³⁰⁴ Por. B.M. Koltès, *Dans la solitude des champs de coton*, Paris 1990, s. 7. (Przekład autor-ki).

³⁰⁵ Por. *ibid.*, s. 18–19.

Wypowiedź ta zajmuje dwie pełne strony. Napięcie rośnie, zwłaszcza że sytuacja zakazanej sprzedaży od początku jest jasna. Jej cel jest także określony, obie strony: kupujący i sprzedający, powinny dojść do porozumienia co do warunków kupna i sprzedaży, zwłaszcza ceny towaru. Nie znany jest tu rodzaj sprzedawanego towaru. Nie to jest najważniejsze. Ważny jest proces dochodzenia do konsensusu przedstawiony przez Koltęsa. Nie wiemy, kim są uczestnicy transakcji, wiadomo jedynie, iż droga do porozumienia nie jest łatwa. Nie dochodzi do niego do końca sztuki. Każda wypowiedź postaci utwierdza odbiorcę w przekonaniu, że istotne tu są wypowiedzi filozoficzne, bardzo odległe od prostej wymiany zdań spodziewanych w takiej sytuacji: ile, za ile, zgoda – lub jej brak. Diler odpowiada Klientowi równie tajemniczo:

Usiłuje pan wślizgnąć cierń pod siodło mojego konia, by się zdenerwował i mnie poniósł. Ależ nie, jeśli koń mój jest nerwowy i czasem nieposłuszny, trzymam go na krótkiej uździe, i łatwo nie da się spłoszyć; jeden kolec nie jest ostrzem, on zna grubość swojej skóry i może przyzwyczaić się do niedogodności. Jednakże, któż naprawdę zna humory koni? [...] Niech więc pan wie, że jeśli do pana mówię, o tej porze, łagodnie, być może jeszcze z szacunkiem, to nie tak jak pan: siłą rzeczy, językiem, który zdradza tego, kto się boi, kto odczuwa mały ostry strach, niewytłumaczalny, zbyt jednak widoczny, jak ten dziecka przed razami od ojca, ja używam języka, którego nie da się rozpoznać, języka tego obszaru i tej części czasu, gdzie ludzie trzymają go na smyczy [...] ja trzymam język jak ogiera uzdą, by nie rzucił się na klacz [...] To dlatego, zanim pana poznałem, od pierwszego słowa, traktowałem pana właściwie. Od pierwszego kroku w pana stronę, kroku poprawnego, pokornego i pełnego szacunku, nie wiedząc, czy cokolwiek w panu zasługuje na szacunek...³⁰⁶

Klient usiłuje uzyskać przewagę nad Dilerem, mówiąc o nim wprost, że jest bandytą, maruderem, tubylcem miejsc dziwnych i obcych, gdzie klient czuje się nieswojo, zwłaszcza o tej porze, po zmierzchu. Chciałby umocnić swoją pozycję w dialogu, nie pokazując niepokoju, wahania, strachu, braku zaufania. Bo to Diler ma doświadczenie, wie, skąd klient przybywa, czym się zajmuje, czego oczekuje. Znajduje się w sytuacji o tyle korzystniejszej, bo posiada wiedzę o kliencie, który nie wie o nim nic. Klient porównuje swoje odczucia do sytuacji, jaką stwarza obecność transwestytów: nie wiadomo, z kim ma się do czynienia:

Pana ręka spoczywająca na mnie jak ręka bandyty na ofierze, jak ręka prawa na bandycie, i odkąd cierpię z powodu mojej niewiedzy, niewiedzy na temat mojego losu, nie wiedząc, czy jestem oskarżony czy współwinnny, nie wiedząc, dlaczego cierpię, nie wiedząc, jaką ranę pan mi zada, z której wycieknie moja krew³⁰⁷.

³⁰⁶ Por. *ibid.*, s. 19–20.

³⁰⁷ Por. *ibid.*, s. 33.

W tym nieznanym miejscu, nieokreślonym, o nocnej porze, nie znając ani norm, ani zwyczajów, Klient czuje się w pełni wyobcowany. Diler dąży do uzyskania przewagi. Zaznacza, początkowo niepewnie, że nie wątpi, iż Klient zapłaci za to, po co przybył. Przytacza przykłady handlu, gdzie sprawdza się wiarygodność klienta. Nazywa taki handel wulgarnym. On opiera się na zaufaniu do osoby klienta, jak luksusowy sklep, gdzie nie wątpi się w wypłacalność kupującego, skoro odważył się przekroczyć próg takiego właśnie sklepu. Słowa Ditera zawierają jednak zawołowaną groźbę. Mówi bowiem o różnych możliwościach przebiegu spotkania, o swojej cierpliwości, podkreślając, że na razie nie pora na gniew, ma na to czas. Klient po raz kolejny podkreśla obcość miejsca ich transakcji, nieokreśloność czasu. Usiłuje nawet sprowokować Ditera, sugerując hipotezę, że zbliżył się do niego w sposób przypadkowy, bez zamiaru nabycia tego, co Diler może zaoferować, na sprzedaży czego mu zależy. Mówi o tym, że Diler, sprzedając swój towar, budzi pragnienie posiadania go. Stawia przed nim zadanie, którego Diler się nie spodziewał (s. 43). Układ sił zmienia się radykalnie, bo to Diler musi zadanie wykonać. Usiłuje zdenerwować Klienta. Nazywa go „tatuśkiem”, mówiąc o sobie jako nowicjuszu w branży, nie mającym pojęcia o procedurze, który uprawia. Podaje przykład dobrego sprzedawcy, który klientowi mówi zawsze dokładnie to, czego od niego oczekuje. W tej wypowiedzi pada także znamienne zdanie na temat spotkania dwóch mężczyzn:

Dwaj mężczyźni, jeśli ich drogi się krzyżują, nie mają innego wyboru, jak tylko bić się, z gwałtownością wrogów i łagodnością braterstwa. A jeśli wybierają w końcu pustynię o tej godzinie, przywoływanie czegoś nieobecnego z przeszłości lub marzenia, znaczy, że nie biją się naprawdę. [...] Wspomnienia są tajną bronią, której człowiek strzeże, doceniając ją zwłaszcza, kiedy jest wyczerpany, ostatnią szczerością, która wymusza szczerość, ostatnią nagością³⁰⁸.

Diler posuwa się coraz dalej i śmieiej. Mówi, że Klient, w miarę upływu spotkania, staje się coraz bardziej obcy. Siebie traktuje jako przedstawiciela pewnej rasy, którą wystawia na ogląd Klienta, pozwalając mu się jej przyjrzeć, oswoić z nią, przyzwyczaić się do niej. Dlatego po raz kolejny proponuje Klientowi, by zechciał patrzeć na niego przyjaźnie, gdyż najlepsze interesy robi się w rodzinnej atmosferze. „Nie szukam okazji, by pana oszukać”, zapewnia Diler. Ponadto, jego zdaniem, istnieje pewien rodzaj koleżeństwa polegający nie na działaniu, lecz na jego braku. Oferuje mu nieskończoną cierpliwość, ślepą niesprawiedliwość przyjaćcia, ponieważ nie ma sprawiedliwości między ludźmi, którzy się nie znają. Klient odpowiada, że wolałby raczej zwrot ku przyjaźni. Jego zdaniem

³⁰⁸ Por. *ibid.*, s. 47–48.

nie może istnieć wymiana uczuć między ludźmi, którzy nie są do siebie podobni (s. 49). Usiłuje wyzwolić się z wypracowanego mozolnie układu. Nie chce ani Dilerą obrazić, ani mu się przypodobać. Nie chce być dla niego ani dobry, ani zły, ani go uderzyć, ani być uderzonym przez niego. Nie chce go ani kusić, ani być przez niego kuszony. Proponuje:

Bądźmy dwoma zerami okrągłymi, nie do spenetrowania, prowizorycznie ustawionymi obok siebie, z których każde toczy się w swoją stronę. Tu, gdzie jesteśmy sami, w nie-skończonej samotności tej godziny i tego miejsca, które nie są do określenia, ani czas ani miejsce, bo nie ma powodu, żebym ja tu pana spotkał, ani powodu, by pan mnie spotkał, ani powodu do serdeczności, ani sensownej cyfry, by pana uprzedzić, ani takiej, która nadaje sens, bądźmy zatem prostymi, samotnymi i dumnymi zerami³⁰⁹.

Diler przypomina, że spotkali się tu w celach handlowych, nie dla walki, i byłoby niesprawiedliwe, gdyby mowa była o wygranym i przegranym. Ostrzega Klienta, by nie miał zaufania do słów sprzedawcy, którego wypowiedź to tylko pozory szacunku, pokory i miłości: „Jeśli chce pan wiedzieć, co od początku było wpisane w pańską fakturę, co będzie musiał pan uregulować, zanim się do mnie odwróci plecami”³¹⁰. Zagadkowo mówi o oczekiwaniu sprzedawcy, pojawiającym się wraz z każdym człowiekiem, którego spojrzenie wyraża pragnienia, potrzeby, gdyż z każdej obietnicy sprzedaży wynika naturalnie obietnica kupna. Te niejasne wywody Dilerą zaczynają brzmieć wrogo i groźnie dla Klienta, który zaczyna się bronić, choć wie, że jego wołanie o pomoc w tej samotności pola nie zda się na nic. Wyrzuca Dilerowi, że atakuje mężczyzn, a nie kobiety, bo boi się ich krzyku, liczy na to, że krzyk jest poniżej męskiej godności. Liczy na dumę, milczenie, próżność mężczyzn. I Klient ofiaruje mu tę godność w prezencie. Chwilę potem Klient powie, że nie należy do rasy, która atakuje pierwsza. Potrzebuje czasu. Ich samotność go męczy. Proponuje, by poszukali kogoś. Następuje kolejna zmiana układu sił, bo Klient deklaruje, że nie zapłaci za „ciągoty, których nie miał” (s. 57). Klient namawia do remisu, równości w dumie, w niemocy, złożeniu broni, w cierpieniu z powodu zimna i gorąca (s. 58). W kulminacyjnej deklaracji Diler chce się bić z Klientem (s. 60). Byłaby to walka bez reguł, krew zjednoczyłaby jak indiańskie braterstwo krwi przy ognisku. Zgodnie przyznają, że ich rozmowa niczego nie wyjaśniła. Ostatnie zdanie dramatu dotyczy wyboru broni (s. 61).

Agresja jest wszechobecna w dialogu od początku³¹¹. Rosnące napięcie nieuchronnie doprowadzi do konfrontacji, do walki, w której musi być

³⁰⁹ Por. *ibid.*, s. 52.

³¹⁰ Por. *ibid.*, s. 53.

³¹¹ A. Ubersfeld, *Bernard Marie-Koltès*, Paris 1999, s. 104.

zwycięzca i pokonany. Bardzo interesująco podsumowuje tę sytuację wymiany Anne Ubersfeld³¹². Uważa ona, że temat nielegalnego handlu pojawia się tu jako mit relacji międzyludzkich, obejmując także problem gwałtu. Przedstawione spotkanie ludzi, którzy stoją po przeciwnej stronie, powinno doprowadzić do porozumienia, by w ogóle miało sens. Chcieliby dokonać transakcji, do czego niezbędne jest uzgodnienie stanowisk. Tu wszelkie próby kończą się walką. Obaj przeciwnicy wielokrotnie żądają bardziej zrozumiałego, bezpośredniego wyrażania swoich oczekiwań. Zagmatwany dialog coraz bardziej komplikuje sytuację, brnąc w ślepą uliczkę. W sytuacji samotności bezsilność obu mężczyzn jest równorzędna. Sprawiają wrażenie, jakby w ogóle nie słuchali siebie nawzajem. Każdy z nich wygłasza swoją kwestię przypominającą repliki filozofów. Nieprzejrzystość tego dramatu przysparzała trudności w jego odbiorze, było tak i w Paryżu, o czym pisze A. Ubersfeld. Mimo to dramat pojawił się na scenach czterdziestu krajów, co potwierdza jego wartość, a także aktualność prawdy o relacji współczesnego człowieka ze światem. Jest to z pewnością teatr poetycki najwyższego lotu, duże wyzwanie dla odbiorcy. Nie wiemy do końca, co jest przedmiotem zakazanej sprzedaży: narkotyki, broń czy seks. Świat, w którym sprzedaż legalna jest niemożliwa, pokazany jest w całej dynamice, z rosnącym napięciem: z wyjściem od pozycji zakazanych, poprzez nazwanie sytuacji sprzedaży, osvajanie przeciwnika, propozycję pojednania, gwałtowne starcie³¹³. Strategia prowadzonych rozmów jest bardzo wyraźna. Zderzenie jawi się od początku jako nieuniknione. Niemożliwe jest rozegranie meczu – pojedynku – z wynikiem remisowym. Musi być zwycięzca i zwyciężony. W miejsce klasycznej intrygi znalazły się klasyczne *topoi* dla każdego handlu, techniki negocjacji ze wszystkimi elementami kuszenia, zachęcania i napięciem im towarzyszącym. Nie wiadomo, czy transakcja się dokonała. Koniec sztuki nie jest jasny. Postaci opuszczamy w momencie, gdy przystępują do starcia. Diler wie, że niczego nie sprzeda Klientowi, jeżeli on nie będzie pragnął posiadanego przez niego towaru. Wymiana handlowa jest wstrzymana, bo Diler nie chce pokazać towaru, a Klient wyrazić chęci posiadania go. Nienazwane pożądanie pozostaje pożądaniem – nie wiadomo czego. Uczestnicy procederu znajdują się w nieuniknionym konflikcie. Sytuacja sprzedaży przez Dilerą, pozbawiona konkretnego kontekstu, została wyniesiona przez Koltès'a do sytuacji handlu duchowego³¹⁴. Jest to położenie umożliwiające specyficzne spotkanie, zbli-

³¹² Por. *ibid.*, s. 190–191.

³¹³ Por. P. Pavis, *Le théâtre...*, s. 78–81.

³¹⁴ Por. *ibid.*, s. 96.

żenie, gwałtowne i braterskie zarazem. Przyciąganie na równi z odpychaniem charakteryzuje tę relację. Klasyczny dialog, język wysublimowany, ton podniosły, kilka zaledwie wyrażen wulgarnych, potocznych, czynią z autora wyrafinowanego stylistę³¹⁵. Dominacja, zmiana układu sił, przepowiadają, że spotkanie dwóch mężczyzn doprowadzi do nieuniknionej konfrontacji.

Ku władzy iluzorycznej (*Balkon* Geneta)

Biskup, Sędzia, Generał, Komendant Policji to postaci *Balkonu* (*Le Balcon* – 1960) Jeana Geneta, role odgrywane przez klientów domu publicznego prowadzonego przez Irmę. Specyfika tego miejsca daje im okazję do grania upragnionych ról zgodnie ze swoją wizją i scenariuszem. Ich wypowiedzi komentują stosunek do symulowanych funkcji oraz postrzeganie świata z perspektywy pozycji, jakie te role gwarantują w hierarchii społecznej. O wyjątkowości sytuacji stanowi to, że na ulicach jest coraz bardziej niebezpiecznie z powodu rozwijającej się rewolucji. Zagrożenie zewnętrzne wprowadza dodatkowe napięcie w dramacie, wpływając także na gwałtowność wypowiedzi postaci. Irma, jedyny świadek męskich zachowań, komentuje je w obecności Carmen:

Im więcej zabójstw na przedmieściach, tym bardziej mężczyźni cisną się do moich saloonów. [...] Niektórzy. Przyciągani przez moje lustra i świeczniki, zawsze te same. Innym bohaterstwo zastępuje kobietę³¹⁶.

Życzenia klientów są bardzo wyszukane i zróżnicowane. Wśród nich pojawiają się związane ze sferą religii, świętokradcze. Wartość terapeutyczna wizyt w domu złudzeń jest ogromna dla klientów. Ich oczekiwania wyraziście określa Irma:

Wszyscy oni chcą, żeby to było możliwe jak najbardziej prawdziwe.... z wyjątkiem tego nieuchwytnego czegoś, co sprawia, że wszystko nie jest prawdziwe. [...] każdy, kto dzwoni do tych drzwi i wchodzi, przynosi własny scenariusz, opracowany w najmniejszych szczegółach. Mnie zostaje tylko wypożyczanie sali, dostarczenie rekwizytów, aktorek i aktorów (B, 187).

Salony Irmy dają bardzo wiele możliwości realizacji najwymyślniejszych scenariuszy:

³¹⁵ Por., *ibid.*, s. 88–95.

³¹⁶ J. Genet, *Balkon*, w: *tenże, Teatr*, Warszawa 1970, s. 181, dalej oznaczany B.

Salon zwany Sianokosami, z obiciami przedstawiającymi sceny pasterskie, salon Tortur, zbрызgnany krwią i łzami, salon – Sala Tronowa, zdobna aksamitnymi draperiami w burbońskie lilie, salon Luster, salon Oficjalny, salon Pachnącej Fontanny, salon Wychodek, salon Amfitryty, salon Poświęty Księżycowej [...] zapomniałam o salonie Żebraków i Clochardów, gdzie szerzy się wspaniałe brud i nędza, [...] znowu omal nie zapomniałam i to o najpiękniejszym ze wszystkich, o ozdobie najcenniejszej, koronie gmachu [...] o salonie Żałobnym, który zdobią marmurowe urny, o moim salonie Uroczystej Śmierci, o Grobowcu! Salon Mauzoleum (B, 188).

Pierwsza wypowiedź Biskupa, w mitrze i złotej kapie, dotyka dostojników kościelnych:

Doprawdy, nie słodycz ani namaszczenie powinny wyróżniać dostojnika Kościoła, lecz najściślejsza inteligencja. Serce nas gubi. Łudzimy się, że jesteśmy panami naszej dobroci, w istocie stajemy się niewolnikami rozkosznej słabości. A trzeba by nawet czegoś więcej niż inteligencji... [...] Trzeba by okrucieństwa. A dalej, poza okrucieństwem – lecz za jego sprawą – sprawne, energiczne dążenie ku Nieobecności. Ku Śmierci. Bóg? (z *uśmiechem*) Wiem, wiem, co powiecie! (do *mitry*) Ty moja mitro, ty moje biskupie nakrycie głowy, wiedz, że kiedy raz na zawsze zamknę oczy, twój właśnie widok zachowam pod powiekami, mój piękny złoty kapeluszu... I was także, stroje, kapy, koronki... (B, 153–154).

Świadomość specyfiki miejsca, w którym się znajduje, potwierdzają słowa:

Wiem, wiem. Tutaj nie ma okazji do grzechu. Żyjecie w żywiole zła. Nie znając wyrzutów sumienia. Jakże więc mogłybyście popełnić grzech? (B, 157).

Z zadowoleniem przegląda się w lustrze, prowadząc monolog na temat funkcji i zasług:

...Dalejże, odpowiedz mi, zwierciadło, odpowiedz! Czy przychodzę tu odkrywać zło i niewinność? [...] żeby zostać biskupem, musiałbym starać się zapamiętać nie być nim, a jednocześnie robić wszystko, co mogłoby mnie do biskupstwa doprowadzić. [...] Gadam już po łacinie – funkcja jest funkcją. Nie sposobem bycia. Obowiązek, brzemień. Mitry, koronki, złote tkaniny i błyskotki, przyklekiwania... Precz z funkcją! (B, 158–159).

Podobnie agresywnie w stosunku do swojej partnerki zachowuje się Sędzia. Autor informuje w didaskaliach, że:

Kobieta młoda i piękna, wydaje się być zakuta w łańcuchy, ręce ma spętane. Jej muślinowa suknia, poszarpana, nie ostania piersi. Przed nią stoi Kat. [...] Na początku obrazu Sędzia czołga się na brzuchu w kierunku kobiety, która cofa się przed nim krok za krokiem (B, 161).

Scenariusz gry określa przebieg spotkania. Kiedy Złodziejka chce przyznać się do winy, by uniknąć chłosty, Kat nie pozwala jej. Sędzia natomiast napomina:

musisz być złodziejką wzorową, żebym ja był wzorowym sędzią. [...] Jesteśmy z sobą powiązani: ty, on i ja. Na przykład, gdyby on cię nie chłostał, jakże mógłbym przerwać

chłostę? A więc on musi bić, żebym ja mógł wtrącić się i okazać swoją władzę. A ty powinnaś wypierać się winy, żeby kat mógł cię bić (B, 163).

Jest poruszony wyznaniem podopiecznej Irmy, pełniącej rolę złodziejki, że ukradła chleb, bo była głodna:

Wzniosła! Wzniosła funkcja! Będę mógł osądzić to wszystko. Och, dziecino, godzisz mnie ze światem! Będę sędzią twoich uczynków. Ode mnie zależy waga i równowaga. Świat to jabłko, przecinam je na pół, tu dobrzy, a tu źli. A ty, dziękuję ci, ty zgadzasz się należeć do złych. (*twarzą do publiczności*) Patrzcie uważnie: żadnych sztuczek, nic w rękawach, wyjmujemy zgniliznę i odrzucamy ją. Ale to bolesne zajęcie. Gdybym ferował wyroki poważnie, przypłacałbym każdy własnym życiem. Dlatego jestem umarły. Zamieszkuję strefę ścisłej wolności. Ja, Król Piekieł, ważę umarłych, sam także umarły. Ona jest umarła, tak jak i ja (B, 165).

Nalegając, by Złodziejka wyjawiała, gdzie dokonała kradzieży, jest coraz bardziej niecierpliwy:

Panno... Pani, proszę panią. (*rzuca się na kolana*) Widzi pani, błagam. Niech pani mnie nie trzyma w takiej pozie, czekającego na to, by stać się sędzią. [...] Zrozum mnie dobrze: zatajaj swoje występki, jak się da najdłużej, i jak długo moje nerwy zdołają to wytrzymać, ukrywaj się za odmową zeznań, staraj się złośliwie, żebym tęsknił, drżał, jeśli chcesz, przebierał nogami, pieniał się, pocił, rżał z niecierpliwości, pełzał... bo chcesz, żebym się czołgał, co? [...] Masz rację łajdaczko, zmuszając mnie, żebym się czołgał po swój byt sędziego, ale gdybyś mi ostatecznie odmówiła tego bytu, popełniłabyś zbrodnię... (B, 167–168).

Błaga dziewczynę, by zgodziła się być złodziejką: „Gotów jestem lizać pani buty, ale powiedz mi, że jesteś złodziejką...” (B, 169).

W trzecim obrazie pojawia się Generał. Zdejmuje marynarkę, melonik i rękawiczki. Zirytowany długim oczekiwaniem na partnerkę, nie pozwala sobie pomóc w przebraniu się, by wejść w swoją rolę. Żąda, biorąc do ręki szpicrutę: „Ale najpierw na kolana! Na kolana! Prędszej, prędszej, zginaj nogi, zginaj...” (B, 172).

Didaskalia informują, że kiedy Generał będzie już całkowicie przebrany, okaże się, że urósł do olbrzymich rozmiarów dzięki koturnom, poszerzonym barkom, przesadnie ucharakteryzowanej twarzy. W swojej roli Generał jest szorstki i nieprzyjemny. Przy każdej okazji upokarza dziewczynę. Jej troskliwe pytanie o opuchliznę na nodze kwituje:

Tak, ta noga pierwsza rusza do marszu. Dlatego przytupuje z niecierpliwości. Tak jak ty kopytem, kiedy kadzisz... [...] Ciągnij. No, nie tak mocno, nie jesteś przecież koniem roboczym (B, 173).

Gra przebiega zgodnie ze scenariuszem. Dziewczyna inscenizuje kolejne etapy bitwy. Generał jej sekunduje, by zatrzymać akcję przed finałem i skomentować:

Stój, stój, ta chwila jeszcze nie nadeszła, ale przeczuwam, że będzie wspaniała. Pas? Świetnie! (*przegląda się w lustrze*) Wagram! Generał! Mąż bitny i paradny oto najczystszy mój pozór. Niczego nie ciągnę za sobą, żadnej armii. Po prostu zjawiam się. Jeżeli z tyłu wojen wyszedłem żywy, z tyłu bied żywy, jeżeli wspiałem się po tylu szczeblach żywy, to właśnie dla tej chwili, tak bliskiej śmierci. [...] tak bliskiej śmierci... gdy już nie będę niczym, tylko moim obrazem odbitym w nieskończoność przez lustra... (B, 175–176).

Inaczej wygląda sytuacja Komendanta Policji, domagającego się obecności swojego stanowiska w scenariuszach domu schadzek. Potwierdziłaby ona rangę i wartość jego pozycji w hierarchii społecznej. Nieuwzględnienie funkcji może świadczyć, że nie wszystkie profesje cieszą się na tyle dużym uznaniem w społeczeństwie, by znaleźć się w odgrywanych scenariuszach. Funkcja Komendanta Policji nie jest na tyle atrakcyjna, by stać się przedmiotem marzeń bywalców domu złudzeń. Irma cierpliwie uświadamia to Komendantowi:

Twój czas jeszcze nie nadszedł, mój drogi. Twoja funkcja nie jest dość szlachetna, aby jej wyobrażenie mogło stać się pociechą dla marzycieli. Może dlatego, że brak jej sławnych przodków? [...] Twój obraz nie dorósł jeszcze do liturgii burdelu (B, 200).

Komendant Policji jest niezadowolony z takiego obrotu sprawy. Nie chce pogodzić się z sytuacją. Usiłuje wpłynąć na Irmę, jakby to ona miała możliwość wprowadzenia jego stanowiska do „repertuaru marzeń”:

A więc żaden z twoich klientów nie wpadł na pomysł...choćby na mglisty, z lekka tylko naszkicowany... [...] Zapewniam cię, że wyobrażenie o mnie rośnie coraz bardziej. Staje się olbrzymie. Wszystko dookoła powtarza je i odbija. Dziwne, że nikt się nie pokusił dotąd przedstawić go u ciebie. [...] Ale ja zmuszę swój obraz, żeby oderwał się ode mnie, żeby wszedł, żeby wdarł się do twoich salonów, żeby odbił się w lustrach, żeby się rozmnożył. Immo, moja funkcja ciąży mi. Tutaj ukaże się w straszliwym słońcu rozkoszy i śmierci (B, 201).

Jego żądanie jest równie przerażające w swej determinacji, co rada Armii, by przyspieszyć pojawienie się jego funkcji w scenariuszach klientów: „Musisz zanurzyć się w nocy, w gównie i we krwi” (B, 202). Komendant Policji nie daje za wygraną. Broni się, akcentując swoje zasługi na wielu polach: „Jednocześnie staram się dowieść narodowi, że jestem wodzem, prawodawcą, budowniczym...” (B, 202). By uspokoić Irmę, która obawia się agresji buntowników, Komendant Policji odkrywa przed nią swój sekret: „Jestem masonem. [...] Najwyższy Książe Sekretów Królewskich!” (B, 206). Jego agresja narasta. Nie mogąc znieść wyrzutów Armii, krytykującej go za narzucenie jej obecności Artura, Komendant Policji uderza ją w twarz, grożąc: „Nie becz, bo ci rozwalę mordę i spalę te twoją budę. Z podpalonymi włosami wygnam was na ulicę. Oświecę miasto płonącymi kurwami” (B, 207).

A jednak to o Irmę i jej względy Komendant będzie musiał zabiegać, co potwierdza jego rozmowa z Wysłannikiem, którego słowa doprowadzają Komendanta do wściekłości:

A więc Irma wyprzedzi mnie! Tyle zadałem sobie trudu, żeby zdobyć władzę i wszystko na nic. A jej, krążącej po swoich przytulnych salonach, wystarczy kiwnąć głową...Po dojściu do władzy gotów jestem narzucić Irmę... (B, 223).

Wysłannik tłumaczy mu, że to od Irmy powinien otrzymać władzę: „Musi to wyglądać na władzę pochodzenia boskiego. Proszę nie zapominać, że pan jeszcze nie występuje na tych salonach” (B, 223). W obrazie dziewiątym w sypialni Irmy Biskup, Sędzia i Generał wymieniają się doświadczeniami z podróży karetą. Wszyscy trzej są pewni, że ich sytuacja nie ulegnie już zmianie, skoro zostali wybrani. Biskup uświadamia zebranych:

Nikt nie mógł nas poznać, byliśmy w blasku złocen. Tłum oślepił, we wszystkich oczach tkwiły odłamki złota. [...] Od nas zależy, by ta maskarada nabrała innego znaczenia. Przede wszystkim używajmy słów, które wyolbrzymiają. Działajmy szybko i precyzyjnie. Nie wolno popełniać błędów. (*władczo*) Co do mnie, symbolicznej głowy Kościoła w tym kraju, chcę się stać jego głową rzeczywistą. Zamiast błogosławić, błogosławić i błogosławić aż do upadłego, będę podpisywał dekrety i mianował proboszczów. Kler się organizuje. Jedna bazylika jest już w budowie. Wszystko mam tu gotowe (*pokazuje tekę z aktami, którą trzymał pod pachą*) Cały plik planów i projektów (B, 229).

Sędzia, podobnie jak Biskup, nie odróżnia rzeczywistości od gry: „Mam wyznaczone spotkanie z kilku przedstawicielami sądownictwa. Przygotowujemy teksty ustaw, rewizje kodeksu” (B, 230). Generał nie może się pochwalić takim postępem przygotowań do rzeczywistego zarządzania podległą mu dziedziną jak Biskup czy Sędzia, nie ma odwagi przejąć władzy. Fotograf Pierwszy koryguje postawę Biskupa: „Nie wie pan, jaką się pozę przybiera do obiektywu? Ręce złożone. Głowa wzniesiona. Oczy spuszczone. Poza klasyczna. Powrót do porządku, powrót do klasycyzmu” (B, 230). Fotograf Drugi zwraca się do Sędziego:

Pan będzie łaskaw wydłużyć trochę rysy twarzy. Nie ma pan właściwie miny sędziego. Twarz powinna być dłuższa... [...] Końska i ponura, panie prokuratorze. Obie dłonie na teczce z aktami...Bo to ma być portret sędziego. Dobry fotograf komponuje obraz ostateczny. Doskonały (B, 231).

Montowanie scenki, w której Biskup przyjmuje Eucharystię, prowokuje komentarz Wysłannika:

I oto prawdziwy obraz zrodzony z fałszywego widowiska. [...] Ważne jest tylko odczytanie. Historię przeżywa się po to, aby chlubna karta została zapisana w dziejach, a potem odczytana (B, 232–233).

Ponieważ Komendant Policji w nowej rzeczywistości nie może się doczekać, by ktoś chciał się w jego obraz wcielić, Wysłannik proponuje narzucenie innego wyobrażenia o nim: „Czerwony płaszcz kata, topór. Na płaszcz proponowałem odcień amarantu, a topór stalowy” (B, 235). Troska o wizerunek Komendanta Policji jest ogromna, co potwierdzają kolejne pomysły. Wszystkie wydają mu się nieodpowiednie. W końcu decyduje się jednak, ufając rozumowi i ofiarności: „Ostatecznie mam walczyć także śmiałością myśli. Otóż radzono mi, żebym objawił się w postaci olbrzymiego fallusa, gigantycznego kutasa” (B, 236). Rozmówcy są zaskoczeni. Zdziwionej Irmie wyjaśnia: „Jeżeli mam symbolizować naród, twój burdel...” (B, 236). Biskup komentuje ten pomysł z rozważą i ostrożnie: „Byłoby to... wyobrażenie groźne, jeżeli miałby pan pod taką postacią przejść do potomności” (B, 236).

Sędzia oznajmia obecnym, że oni, Sędzia, Biskup, Generał, wiele pokoleń pracowali na swój wizerunek: „Niepotrzebnie pan się niecierpliwi. Myśmy czekali dwa tysiące lat, żeby ostatecznie ukształtowała się nasza postać. Niech pan nie traci nadziei” (B, 237).

Biskup uznaje, że decydujący moment ustalenia owego wizerunku i sięgnięcia po władzę już nadszedł:

I w tym momencie nasuwa się problem: czy ty posłużysz się tym, co my reprezentujemy, czy też my... skłonimy ciebie do służenia temu co reprezentujemy. [...] Dopóki znajdowaliśmy się w numerze burdelu, należeliśmy do własnej fantazji; z chwilą gdyśmy ją ujawnili, nazwali i opublikowali, jesteśmy związani z ludźmi, z wami i musimy tę przygodę rozwijać dalej zgodnie z prawami widzialności (B, 237).

To wejście w przestrzeń publiczną, potwierdzenie w niej kształtowanego obrazu, rozpoczyna nową drogę każdej z postaci. Biskup wyjaśnia naturę transformacji, która się dokonała:

Możemy wrócić do naszych numerów i dalej szukać tam godności absolutnej. Było nam z tym dobrze, to wy nas wyciągnęliście stamtąd. Bo to był stan szczęśliwości. Sytuacja niczym nie grożąca: spokój, słodycz za zamkniętymi okiennicami, za grubymi zasłonami, pod opieką troskliwych kobiet, pod opieką policji, która ochrania burdele, mogliśmy być sędzią, biskupem, generałem aż do doskonałości, aż do rozkoszy. Z tego błogosławionego stanu niezmaconego szczęścia wyrwaliście nas brutalnie właśnie wy... (B, 238).

Ubolewa, że pozory zostały zniszczone. Pozostała im jednak „gorzka słodycz odpowiedzialności”, której smak polubili. Od Komendanta Policji bardzo wiele zależy. On pierwszy, oddając im cześć, uznaje ich władzę, gdyż zamiarem ich jest żyć odtąd w pełnym świetle: „Sędzia, żołnierz, prałat – będziemy działali, żeby nieustannie wykruszać pusty szych naszych ozdób! Zmusimy je do służby!” (B, 239). Komendant Policji nie może pogodzić się z nową sytuacją dojścia do władzy Biskupa, Sędziego i Generała. Uświadamia sobie, że Irma-Królowa jest od nich wznioślejsza

i istnieje ponad nimi. Nad nią i jej sztandarem z wizerunkiem Chantal jest Bóg, zdaniem Biskupa przemawiający jego głosem. Rozmowa się urywa, następuje zamieszanie. Komendant żąda: „Na kolana przed ludem, który klęczy przed Bogiem, a więc [...] Dlatego macie mi służyć” (B, 241). Komendant przyjmuje oczekiwany hołd. Niewolnik z egzaltacją zwróci się do niego z wyrazem podziwu:

...Ekscelencjo. Jest pan piękny. Tak piękny, że zastanawiam się, czy pan promienieje blaskiem, czy też jest raczej mrokiem wszystkich nocy (B, 251).

W postać Komendanta wcieli się Roger w salonie-Mauzoleum. Nie chce jednak napawać się swoją nową rolą w samotności, prosi więc Chantal: „Zostań. Wszystko zawsze dzieje się w obecności kobiety. To właśnie dlatego, aby twarz kobiety stała się świadkiem [...]” (B, 249). Przebrany za Komendanta Policji mówi z rosnącą egzaltacją:

Wszystko mówi o mnie! Wszystko oddycha mną i wielbi mnie! Przeżyłem swoją historię po to, aby chlubna karta została zapisana i później odczytana. Ważne jest tylko odczytanie (B, 252).

Nowa rola odpowiada mu tak bardzo, że nie chce z niej zrezygnować mimo coraz bardziej natarczywych upomnień Carmen. Domaga się finału:

Jeżeli istnieje burdel i jeżeli mam prawo przyjść do burdelu, to mam także prawo doprowadzić postać, w którą zechciałem się wcielić, do szczytu jej przeznaczenia... nie, mojego przeznaczenia...połączyć swój los z jej losem... (B, 254).

Dokonuje samookaleczenia, co nie przeszkadza mu, Komendantowi Policji, by oznajmić z dumą: „Obraz mój będzie mnożył się w tajemnicy. Cóż, że okaleczony?... [...] Ciche msze jednak odprawiać się będą ku mojej chwale” (B, 255). Doczekawszy się uznania swojego wizerunku, przed odejściem wyraża pełne zadowolenie:

A więc... Jestem... Gdzie? Tutaj czy też... tysiąckrotnie tam? (pokazuje grobowiec) Teraz mogę być dobry... pobożny... sprawiedliwy... Widzieliście? Widzieliście mnie? Tam, przed chwilą, większy od wielkich, silniejszy od silnych, bardziej umarły niż umarli. Nie mam już z wami nic wspólnego (B, 255).

Odbiór dramatu utrudnia koncepcja „teatru w teatrze”, komplikując odczytanie sensu. Przenikanie się dwóch światów: realnego i odgrywanego zaciera różnice między fikcją a rzeczywistością przedstawioną. Ponadto odwrócony system wartości może stanowić o dezorientacji nieprzygotowanego widza. Problemy seksu mają tu znaczenie kluczowe, służą poszukiwaniu prawdy o ludzkiej naturze. O tym, że jest to dramat trudny, świadczą także kłopoty z wystawieniem tej bulwersującej sztuki. Przyjęty powszechnie system wartości zostaje tu, w sposób szokująco obrazobur-

czy, zmiażdżony³¹⁷. Krytycy zgodnie podkreślali, że od Sade'a nie było w teatrze francuskim sztuki tak perwersyjnej. Jest to dzieło wyjątkowe, nieporównywalne z żadnym z dramatów. Niemniej jednak *Balkon*, tak pełen ekspresji i bezwzględnej szczerości pociągał twórców wielu teatrów na całym świecie. Zwłaszcza że życie samego Geneta mogło się wydać źródłem gorzkiej wiedzy o brutalności i obłudzie świata, o odrzuceniu³¹⁸. Utwór ten, nosząc ślady kryzysów i depresji Geneta, po jego okresie milczenia jest bardzo wyrazistym głosem autora na temat sposobów, jakimi władza w grupie społecznej manipuluje ustalonym obrazem, by urzeczywistniać swoje cele³¹⁹. *Balkon* to ilustracja przekonania Geneta, że istota ludzka nie jest niczym innym jak tylko serią swoich pojawień. Jest to coś zupełnie innego niż całościowy wizerunek czy suma jego aspektów. Genet uważa, że zawsze istnieje jakieś pole niepoznawalne. A kiedy człowiekowi wydaje się, że osiągnął już poziom kreowanego przez siebie obrazu, jest to tylko złudzenie. Ten znaczący moment zawsze Geneta fascynował.

Klienci salonu Irmy, Wielkiego Balkonu, są liczni, co potwierdzają didaskalia. Jedni stale odgrywają swoje role, innych nie widać na scenie. Są dobrymi mieszczanami, przeważnie są żonaci. Ich ubrania świadczą o wysokiej pozycji społecznej: księgowy, attaché ambasady, bankier, minister spraw wewnętrznych. Czterej z nich, Biskup, Sędzia, Generał, Kłoszard, przybyli w strojach pożyczonych, by móc w lustrze, wszechobecnym w Wielkim Balkonie, zobaczyć pożądaną przez siebie obraz. Dwa momenty w tej grze nabierają szczególnego znaczenia. Pierwszy z nich to chwila wkładania kostiumu, drugi – zdejmowania go. Pokazuje to szczególnie dobitnie bolesność powrotu do rzeczywistości, tak dotkliwą dla każdej z postaci. Osoby dramatu są podwyższone o wysokość koturnów, na których się znajdują, co Genet bardzo wyraźnie podkreśla. Różnica wysokości między postaciami realnymi a odgrywanymi wynosi pół metra. Zabicie ten wyklucza wszelkie wątpliwości w rozgraniczaniu rzeczywistości od iluzji. Salony stanowiące tło akcji wyposażone są w dekoracje teatralne. Każdy salon jest przez Irmę zamknięty na klucz. Odgrywane sceny są niejako wewnętrznym teatrem, trudnym do opuszczenia przed zakończeniem ostatniego aktu, przed wypuszczeniem przez Irmę. Konieczność zachowania tajemnicy sprawia, że wszelka obecność osób trzecich jest niepożądana. Mamy tu do czynienia z trzema rodzajami władzy: reli-

³¹⁷ Por. M. Chevaly, *Genet*, Marseille 1989, s. 100–101.

³¹⁸ Por. C. Millot, *Gide, Genet, Mishima. Intelligence de la perversion*, Paris 1996, s. 12.

³¹⁹ Por. M.C. Hubert, *L'esthétique de Jean Genet*, Paris 1996, s. 7.

gijną, społeczną, wojskową oraz trzema rodzajami perwersji: sadyzmem, masochizmem, fetyszyzmem. Zafascynowany złem Biskup delectuje się spowiedzią grzeszników. Sędzia to sadysta, każe Katowi biczować nieśmiałą Złodziejkę, by potem całować jej stopy. Generał jest szczęśliwy upadając na honorowe pole, spinając konia odgrywanego przez jedną z prostytutek. Zachowanie postaci obrazuje także niepewną tożsamość seksualną. Z całą jaskrawością świadczy o tym postawa Sędziego, „groteskowego eunucha w drapowanej todze”³²⁰. Warto tu dodać, że o takiej konstrukcji postaci decydowały także osobiste doświadczenia Geneta. Także motyw śmierci bardzo często i w sposób znaczący pojawia się w zachowaniach postaci. Zwłaszcza Generał chce niezmordowanie przeżywać chwałę swojej śmierci. Nowy klient, minister spraw wewnętrznych, chciałby zaspokoić swoje nekrofilskie fantazje. Prawda przekroczy fikcję, gdyż zarówno minister, jak i Artur, który miał tu pełnić rolę ofiary, umrą przed początkiem planowanej gry.

Jean Genet bardzo interesująco przedstawia w tym dramacie problem władzy i jej obrazu, przedmiot wielu swoich refleksji³²¹. Rzeczywistość, będąc jedynie fabrykowanym wizerunkiem władzy, zostaje zdemaskowana przez poezję. Podobnie społeczeństwo, a zwłaszcza jego porządek, zostają pokazane w dramacie jako obraz fałszywy. Rewolucja, o której mowa w dramacie, lokuje Geneta pośród pisarzy dotyczących najważniejszych kwestii XX wieku. Historyczna porażka rewolucji unicestwiła wszelkie do niej dążenia, marzenia o niej.

Wykluczenie i zagrożenie

Zdrajca

(*Przy drzwiach zamkniętych* Sartre’a)

Dziennikarz Garcin, a właściwie jego pośmiertne wcielenie, jest jedną z czterech postaci przebywających w piekle przedstawionym w dramacie J.P. Sartre’a *Przy drzwiach zamkniętych* (*Huis clos* – 1944). Jest to postać na wskroś współczesna, uosobienie dylematów człowieka wieku dwudziestego w świetle filozofii egzystencjalnej autora. Znaczenie czynu Garcina jest tym bardziej znamienne, że w filozofii Sartre’a człowiek skazany jest na wolność i nikt oprócz niego nie ponosi odpowiedzialności. O wartości człowieka stanowi bowiem nie przynależność do płci, rasy,

³²⁰ Por. *ibid.*, s. 109.

³²¹ Por. M. Redonnet, *Jean Genet le poète travesti. Portrait d’une oeuvre*, Paris 2000, s. 317–318.

narodu, wspólnoty językowej czy kulturowej, lecz zdolność do wzniesienia się ponad wszelkimi korzeniami, status członka ludzkości³²². Samoświadomość stanowi jeden z istotnych elementów sartre'owskiej filozofii egzystencjalnej.

Garcin traci początkową pewność siebie, odkrywając coraz nowe szczegóły swojej sytuacji bez wyjścia. Jego reakcje stają się gwałtowne, nawet histeryczne:

Proszę milczeć! Nie będę krzyczał, nie będę jęczał, ale chcę spojrzeć w twarz temu, co będzie. Nie chcę, aby to skoczyło na mnie od tyłu, tak, żebym nawet nie mógł temu się przyjrzeć³²³.

Bardzo prędko uświadamia sobie beznadziejność swego położenia. W oczach Inez, jednej z dwóch towarzyszących mu kobiet, chciałby wypaść lepiej niż w rzeczywistości. Przedstawia się jej jako „publicysta i literat”. Czuje się obco, dąży do opanowania sytuacji, oswojenia jej. Zwraca uwagę Inez, że powinni być dla siebie grzeczni, bo to będzie ich najlepsza obrona przy nieustannej obecności drugiej osoby. Pragnąc przedstawić swoje życie w korzystnym świetle, ukazać momenty potwierdzające jego bohaterstwo i odwagę, wyznaje:

Byłem redaktorem pacyfistycznego dziennika. Wybuchła wojna. Co robić? Wszyscy oni mieli oczy na mnie zwrócone. „Odważy się?” Odważyłem się. Skrzyżowałem ręce i mnie rozstrzelano (Pdz, 134).

Czując narastające napięcie, usiłuje zaproponować rozwiązanie, które pozwoli im ze sobą wytrzymać w tym piekle, gdzie jeden dla drugiego jest katem, nawet jeśli tego nie chce:

A więc każdy do swojego kąta, to nasza jedyna ochrona. Pani tu, pani tu, ja tam. I milczenie. Ani słowa. To przecież nie jest trudne. Każdy ma dosyć zajęcia z samym sobą. Myślę, że mógłbym nie powiedzieć ani słowa przez dziesięć tysięcy lat (Pdz, 136).

Nie mogąc znieść nieustannej gadaniny Inez i Stelli, ubolewa, że nie jest umieszczony w piekle z mężczyznami, ponieważ mężczyźni umieją milczeć. Zmusza swoje współtowarzyszki do wyznań. Chciałby wiedzieć, dlaczego się tu znalazły. Ich przerażające wyznania ukazują nieludzkie okrucieństwo, winę za śmierć niewinnych ludzi, im bliskich. Zaskoczony tym, co usłyszał, sprowokowany przez Inez, zarzucającą mu tchórzostwo, Garcin wyjawia: „Jestem tutaj, ponieważ torturowałem żonę. To wszystko. Przez pięć lat. [...] Wracalem pijany jak świnia, czuć było mnie winem i kobietą” (Pdz, 144–145). Wyznanie przerywa komentarzem wyda-

³²² Por. L. Ferry, *La philosophie de Sartre*, „Le Point” 2000, nr 1426, s. 92.

³²³ J.P. Sartre, *Przy drzwiach zamkniętych*, w: tenże, *Dramaty...*, s. 116. Dalej oznaczany Pdz.

rzeń na ziemi, gdzie usiłuje zobaczyć Gomeza, a widzi żonę, która trzyma w rękę jego marynarkę z dwunastoma dziurami. Opowiada zaciekawionej Inez historię: „Wzięłam do domu mulatkę. Co za noce! Żona spała na dole, musiała nas słyszeć. Wstawała pierwsza i ponieważ leżeliśmy do południa, przynosiła nam śniadanie do łóżka” (Pdz, 145). Ocena Inez, nazywającej go bydlęciem, sprawia mu satysfakcję. To Garcin nieustannie usiłuje stworzyć takie relacje, które pozwoliłyby im trwać i znieść tę sytuację. Widać to także w jego reakcji na opowieść Inez o jej okrutnej zbrodni:

Ja mogę czuć litość dla pani. Niech pani na mnie spojrzy: jesteśmy nadzy. Nadzy aż do szpiku kości. I znamy swoje serca. To wiąże. Czy myślisz, że chcę ci szkodzić? Niczego nie żałuję, nie skarzę się. We mnie także wszystko wyszło, ale dla pani mogę jeszcze czuć litość (Pdz, 154).

Garcin kilkakrotnie usiłuje zdystansować się do miana tchórza, jakie mu nadano na ziemi: „Ja chciałem dać świadectwo! Dać świadectwo! Nie chciałem, aby mi zamknęły usta, Wsiadłem do pociągu. Przymknęły mnie na granicy” (Pdz, 163). Usiłuje usprawiedliwić się: chciał uciec do Meksyku, licząc, że tam założy pacyfistyczny dziennik. Przeraża go uporczywa myśl, że za sześć miesięcy będą mówić: „Tchórz jak Garcin!” (Pdz, 165). W przeciwieństwie do swoich towarzyszek cierpi z powodu wizerunku, jaki po sobie pozostawił oraz niemożności poprawienia go: „Oni nie zapominają. Umrą, ale przyjdą inni, którzy przejmą hasło. Zostawiłem moje życie w ich rękach” (Pdz, 166). Ta niemożność obrony, nieuchronność wyroku i oceny, jaka go określa, nie daje mu spokoju. Jest to bardzo bolesne doświadczenie. Marzy o powrocie na ziemię:

Ach! Powrócić choć na jeden dzień do nich... Ale zadałbym im kłam! Wypadłem z gry, robią bilans beze mnie i mają rację, skoro jestem umarły. Wykończony jak szczur. Stałem się własnością publiczną (Pdz, 167).

Przychodzi mu do głowy pomysł, że to Stella mogłaby go uratować, zwłaszcza że zabiega o jego względy. Prosi ją o przysługę, bardzo osobliwą:

Ale gdybyś zechciała, gdybyś naprawdę zechciała, moglibyśmy się może pokochać na dobre? Widzisz, ich jest tysiąc. Tysiąc powtarza, że jestem tchórzem. Ale co to jest tysiąc? Gdyby jeden człowiek, jedna ludzka istota mogła z całym przekonaniem stwierdzić, że nie uciekłem, że ja nie mogę być tym, który uciekł, że jestem odważny, że jestem w porządku, byłbym... byłbym uratowany. Czy chcesz we mnie uwierzyć? Byłabyś mi droższa nad wszystko (Pdz, 167).

Odpowiedź Stelli nie jest jednoznaczna. Garcin interpretuje ją korzystnie dla siebie. Inez natychmiast prostuje, wulgaryzując:

Możesz jej zaufać. Potrzeba jej mężczyzny, tego możesz być pewien, ramienia mężczyzny, zapachu mężczyzny, pożądania w oczach mężczyzny. Co do reszty...Ha, gdyby ci to miało zrobić przyjemność, powiedziałaaby ci, że jesteś Bogiem Ojcem (Pdz, 168).

Potwierdzenie prawdy tych słów przez Stellę wywołuje gwałtowną reakcję Garcina. Czuje wstręt do obu kobiet, co powoduje, że nie może ich znieść. Chce opuścić salon. Do Stelli, która usiłuje go zatrzymać, mówi z gniewem:

Odejdź! Budzisz we mnie jeszcze większy wstręt niż ona. Nie chcę ugrzęznąć w twoich oczach. Jesteś lepka, jesteś oślizgła. Jesteś jak meduza, jak trzęsawisko (Pdz, 169).

Zrozpaczony, błaga o otwarcie drzwi:

Otwórzcie! Otwórzcie! Godzę się na wszystko, na obcęgi i kleszcze, na szczypce i roztopiony ołów, na wszystko, co pali, na wszystko, co rozdziera, chcę cierpieć na dobre. Raczej tysiąc ukąszeń, raczej bat, raczej witriolej niż ta męka myślenia, niż ten cień męki, który głaszcze, pieści, który nigdy nie sprawia dosyć bólu (Pdz, 170).

Kiedy drzwi się otwierają i Stella prosi Garcina, by wypchnęli z salonu Inez, której obecność wyraźnie im ciąży, nagle oświadcza jej, że to z powodu Inez został. Ona bowiem zna „cenę zła”, to Inez jest tą osobą, na której mu zależy:

Ciebie jedną muszę przekonać: jesteś z tej samej rasy. Czy wyobrażałaś sobie, że stąd odejdę? Nie mogłem ciebie tutaj zostawić, abyś triumfowała, zostawić cię z tymi wszystkimi myślami, z myślami, które mnie dotyczą (Pdz, 172).

Nie mając już żadnej możliwości wpływu na wizerunek swojej osoby na ziemi, gdyż został już ostatecznie zaklasyfikowany, pragnie zadbać o jakość obrazu w oczach Inez i Stelli:

Chcę tylko tego. Ich już więcej nie usłyszę, ty o tym wiesz. Oni skończyli ze mną. Moja sprawa jest zaklasyfikowana. Jestem już niczym na ziemi, nawet nie jestem już tchórzem. Inez, jesteśmy sami. Tylko wy dwie o mnie myślicie. Ona się nie liczy. Ale ty, ty, która mnie nienawidzisz, gdybyś ty we mnie uwierzyła, byłbym ocalony (Pdz, 172).

Inez zapowiada mu, że nie będzie to łatwe, ponieważ ona jest uparta. Ale to nie zniechęca Garcina, przeciwnie, skłania do wyłożenia swojej filozofii:

Słuchaj, każdy do czegoś dąży, tak już jest! Nie zależało mi na pieniądzach i na miłości. Chciałem być mężczyzną. Chciałem być twardy. Postawiłem wszystko na jedną kartę. Czy możliwe jest, aby był tchórzem ten, kto wybiera drogę najbardziej niebezpieczną? Czy można z jednego czynu sądzić o całym życiu? (Pdz, 172–173).

Garcin broni się, mówiąc, że „Jest się tym, kim chce się być”. Odpowiedź Inez, że „Tylko czyny rozstrzygają o tym, czego chcieliśmy”, uświadamia Garcinowi, że za wcześniej umarł i nie dano mu czasu, aby dokonał swoich czynów. Inez nieugięcie odpiera ten argument, nie

pozostawiając mu ani wątpliwości, ani nadziei na inną interpretację jego życia: „Umiera się zawsze za wcześniej albo za późno. A tymczasem życie jest skończone, raz na zawsze. Trzeba dokonać rachunku. Nie ma ciebie poza twoim życiem” (Pdz, 173). To stwierdzenie jest druzgocące dla Garcina, gdyż przekonuje go o niemożności wpływu na swój obraz w oczach innych. Rozumiejąc w końcu tę sytuację, trudną do zaakceptowania, nazywa ją piekłem:

A więc to jest właśnie piekło. Nigdy bym nie uwierzył... Pamiętacie: siarka, stos, palenisko... Co za żarty! Żadnych palenisk nie trzeba. Piekło to są Inni (Pdz, 176).

Dramat pokazuje siłę unicestwienia świadomości wywołaną spojrzeniem drugiego człowieka. Podłość wszystkich trzech postaci prawdopodobnie skazałaby je na powtórzenie tych samych czynów, gdyby mogły przeżyć swoje życie raz jeszcze³²⁴. Sztuka nie przestała budzić emocji. Potwierdza to inscenizacja Michela Raskine’a, którego w dramacie uderza brutalność pociągu seksualnego postaci³²⁵. Garcin nie doczeka się od Stelli słów, że nie jest tchórzem. Inez nie zyska uznania w oczach Stelli, ta natomiast nie okaże się na tyle atrakcyjna dla Garcina, by cieszyć się jego przychylnością. Ich działanie i jego skuteczność można porównać do drewnianych koni na karuzeli, które nigdy się nie dogonią³²⁶. Niemożność osiągnięcia celu to także istota ich dramatu. Obecność tego trzeciego, „kata”, sprawia, że pozostali nie mogą zmienić relacji między sobą. Nawet przeprowadzając analizę przeszłości, nie są w stanie wyciągnąć z niej żadnych wniosków. Nie ma przed nimi przyszłości, gdyż są martwi. Ich wizerunek jest już utrwalony, niezmienny. Nie są wolni, gdyż drzwi są zamknięte, a pokój, w którym się znajdują, nie posiada okien. Nie ma także żadnego lustra, które mogłoby ukazać ich oblicza. Zmarli mają tu cechy żyjących: nie mogą pozbyć się przyzwyczajień, nawyków, nadal gnębi ich ocena innych, boli brak zrozumienia. Ta sztuka jest wyjątkowo trudna z powodu swojej złożoności. Z jednej strony przynosi wizję bliską tradycyjnym, chrześcijańskim wyobrażeniom piekła, z drugiej – nie określa motywacji psychicznej, co utrudnia odbiór sztuki publiczności przyzwyczajonej do sytuacji przyczynowo-skutkowej. Dwuznaczność tej sztuki, jej symbolika, konkretyzacja wielu elementów, tworzą

³²⁴ Por. F. Laraque, *La révolte dans le théâtre de Sartre. Vu par un homme du tiers monde*, Paris 1976, s. 221.

³²⁵ Por. O. Quirot, *Que reste-t-il du dramaturge? La fin d'une éclipse*, „Le Nouvel Observateur” 2000, nr 1836, z 13–19 I, s. 12.

³²⁶ Por. I. Galster, *Le théâtre de Jean-Paul Sartre devant ses premiers critiques*, Paris 1986, s. 195.

pustkę „do wypełnienia przez odbiorcę”. Nie ma znaczenia, czy będzie to zgodnie z intencjami autora. Jest to nowy rodzaj teatru, bardzo odległy od tradycyjnego. Interpretacje ideologiczne tego dramatu były bardzo różne, zważywszy zaangażowanie jego autora oraz okres porachunków okupacyjnych³²⁷. Filozofia Sartre’a okazała się nośna także z perspektywy naszego czasu. Pozostała bliska współczesnym filozofom³²⁸. Dramat stanowi fascynujące studium odpowiedzialności człowieka za swój los, buntu przeciw próbom osądu jego czynów. Postać Garcina obrazuje wieloaspektowość kwestii wolności człowieka: tu i teraz czy w przyszłości. Subiektywizm i podmiotowość człowieka oraz ludzkie możliwości transgresji w konkretnej sytuacji to problem istotny także i w naszych czasach.

Mężczyzna bardzo dba o swój wizerunek. Chciałby być jak najkorzystniej widziany przez innych. Dziennikarz Garcin za wszelką cenę usiłuje wymazać etykietę tchórza, która do niego przylgnęła. Chciałby nawet wrócić na ziemię, by móc wpłynąć na zmianę swojego obrazu. Martwi go zwłaszcza trwałość nieprzychylnych ocen. Nie mogąc wrócić na ziemię, chciałby być dobrze postrzegany chociaż przez jednego człowieka, co jeszcze raz potwierdza wagę, jaką do tego przywiązuje. Piekło sartre’owskie jest antytezą jego koncepcji wolności³²⁹. Zwłaszcza że wolność rozumiana jest przez Sartre’a także jako przekonanie, że człowiek zawsze może przeciwstawić się temu, co chcą z nim uczynić inni³³⁰.

Wykluczeni

(*Czekając na Godota* Becketta, *Codziennie burza* Cormanna)

Bohaterowie dramatu Samuela Becketta pt. *Czekając na Godota* (*En attendant Godot* – 1952) Estragon, Vladimir, Lucky, Pozzo to czterej mężczyźni w nieokreślonym wieku, w sfatygowanych ubraniach, ale w melonikach, co wyklucza przypisanie ich do konkretnej rzeczywistości. Nie wiadomo, gdzie są, nie wiadomo, skąd pochodzą i dokąd zmierzają. Znajdują się na drodze, pod drzewem. Ani historii, ani tożsamości. Vladimir

³²⁷ Por. *ibid.*, s. 334.

³²⁸ Deklarują się między innymi F. Jacob, S. Veil, E. Morin, C. Lanzmann, R. Misrahi. Por. J. Daniel, *Le retour de Sartre...*, s. 6. Píše się w tym numerze także o Sartrze – filozofie, którego poglądy były tak znaczące dla myśli dwudziestowiecznej, o pierwszym intelektualistycznym, o pierwszym intelektualistycznym. Por. także fascynację młodych utworami dramatycznymi Sartre’a, I. Galster, *op. cit.*, s. 336.

³²⁹ Por. J.F. Louette, *Silences de Sartre*, Toulouse 1995, s. 16.

³³⁰ Por. J.P. Sartre, *Situations, IX*, Paris 1972, s. 101.

i Estragon są rodzajem rozbitków, którzy czekają na jakiegoś Godota, o którym nie wiedzą nic, nawet tego, czego się po nim spodziewają. Przypominają kloszardów. Wypowiadają lakoniczne refleksje na temat cierpienia, poczucia winy, okrucieństwa, skruchy, Boga, pragnienia samobójstwa, oczekiwania. Ich rozważania są bełkotliwe, mętne. Zdradzają ich osamotnienie i lęk. Pozzo i Lucky stanowią groteskową parę: Pozzo prowadzi swego sługę na sznurze, łącząc go, smagając batem, zmuszając do tańca i myślenia.

Imiona postaci są znaczące. Ich interpretację szeroko przedstawia Antoni Libera, tłumacz i autor opracowania polskiego wydania dramatów Becketta³³¹. W swoim interesującym wywodzie podaje on, między innymi, że estragon to ziele pobudzające apetyt, wladimir, w obszarze języków słowiańskich, to panujący nad światem, pozzo po włosku znaczy „studnia”, „szambo”, „dół kloaczny”. Lucky jako zdrobnienie angielskich imion Luke albo Lucian tkwi etymologicznie w łacińskim słowie *lux* (światło), jako niezależne słowo w języku angielskim oznacza szczęśliwca lub szczęściarza. Takie oznaczenie bohaterów dramatu wprowadza w nową poetykę. O ile nie wszyscy odbiorcy są w pełni świadomi znaczenia imion bohaterów i ich zdrobnień, to na pewno uderza ich obcość, zróżnicowanie imion, które już stanowią sygnał, że postaci nie należą do żadnego konkretnego kraju, jakby były wytworem anonimowej rzeczywistości. Człowiek w niej, nie mogąc uporać się z losem, znaleźć sensu w swoim życiu ani nawet uzasadnienia jego trwania, skazany jest na wypełnianie dnia dzisiejszego czekaniem nie wiadomo na kogo, na co i dlaczego. Nie ma siły, aby życie zakończyć. Wszyscy bohaterowie są bezdomni. Na noc muszą sobie szukać schronienia. Ich dialogi zawierają sprzeczności, są niejasne. Pewność, z jaką podawane są informacje, zwłaszcza przez Vladimira, powoduje, że właściwie nie wie się, czy Godot nie jest czymś wymyślonym, marzeniem. Rytuał czekania ujawnia cechy bohaterów. Wyraźnie widać, że Vladimir jest zadbany i schludny, ruchliwy, natomiast Estragon powolny, niechlujny, ospały i bardziej zmysłowy. Zdradza jednak pewien spryt i przenikliwość. Spotkanie z Pozzo, trzymanym na uwięzi, oraz Luckym, dźwigającym bagaże, to sytuacja niepamięci prawdziwej lub metaforycznej, gdyż rozmawiają ze sobą, jakby widzieli się po raz pierwszy, mimo że ich spotkanie należy już do codziennego rytuału. Pozzo i Lucky, tak jak Vladimir i Estragon, znają się bardzo długo. Wspominają, że kiedyś byli w lepszej formie, a czasy świetności mają już za sobą. Estragon i Vladimir spędzają życie na czekaniu, Pozzo

³³¹ Por. A. Libera, *Wstęp*, w: S. Beckett, *Dramaty...*, s. XL–XLI.

i Lucky na wędrowce. Ani cel, ani sens ich wędrowki nie jest jasny, nikt nie spotyka i dlatego droga im się dłuży. Pozzo określa cel różnie: „w niepewne”, „na targ Zbawiciela”, aby tam sprzedać Lucky’ego.

Pozzo jest brutalny, głośny i prymitywny, Lucky przeciwnie, zamknięty w sobie, cichy, jakby nieobecny. Sprawia wrażenie przegranego inteligenta. Upokarzany i poniżany przez Pozza, nie reaguje na obelgi i przemoc. O jego godności i honorze mówi odrzucenie wszelkich przejawów litości. Następnego dnia wszystko powtarza się od początku. Są pewne różnice między pierwszym dniem a drugim. Istnieje swego rodzaju odwrócenie ról, zamiana, gra, symetryczne odbicia. Nie mają one jednak większego znaczenia dla wymowy dramatu i sytuacji przedstawionej. Pierwszego dnia na miejscu pojawia się najpierw Estragon, drugiego – Vladimir. Pierwszego dnia przed odejściem powstrzymuje Estragon, a drugiego – Vladimir. Znaczącą różnicę między pierwszym dniem a drugim stanowi ich sprawność fizyczna. W pierwszym dniu są pełni sił, w drugim – kalecy. Pierwszego dnia Vladimir i Estragon prawie nic nie pamiętają z przeszłości i mają większą nadzieję doczekania się Godota, w drugim – coś już sobie przypominają (Pozza i Lucky’ego) i są coraz bliżsi zwątpienia – Vladimir przewiduje odpowiedzi Chłopca. Nieuchronny koniec zbliża się w dramatycznym tempie, przepowiada go narastające zwątpienie, które prowadzi do myśli samobójczych. Trudno nie zgodzić się z filozofią Becketta, który w tej sztuce obrazuje odwieczne dylematy, groteskową wizję ludzkiego losu³³². Koncentrując się na dramacie człowieka, jego samotności, Beckett pokazuje doniosłą konieczność i wolę pokonania przez człowieka tej pustki, posiadania możliwości kontaktu z drugą osobą. Upadek wartości nadających sens życiu jednostki pociąga za sobą jego całkowitą degradację. W relacji między postaciami zawsze występują dominujący i zdominowany. To Vladimir góruje nad Estragonem: „...od lat... zastanawiam się... co by się z tobą stało... gdyby nie ja... (*Stanowczo*) Byłbyś niewątpliwie już tylko kupką kości”³³³. Podobna relacja występuje między Pozzo a Luckym: „Dawniej miewano błaznów. Obecnie miewa się podknutków. Jeśli można sobie na to pozwolić” (CnG, 36). Ich zmęczenie, czy raczej znużenie czekaniem, wyraża pytanie Vladimira: „Ta noc nigdy nie zapadnie?” (CnG, 39). Czas się zatrzymał. Pozzo wypowiada swoje zdanie na temat czekania:

Rozumiem doskonale, rozumiem doskonale. W waszej sytuacji, gdy miałbym się spotkać z tym... jak mu tam... Gobotem...Godetem...Godotem..., no, wiecie, o kogo mi cho-

³³² Por. *ibid.*, s. LIII–LXII.

³³³ S. Beckett, *Czekając na Godota*, w: *tenże, Dramaty...*, s. 6. Dalej oznaczany CnG.

dzi... to czekałbym do późnej nocy, zanim bym dał za wygraną. [...] Usiadłbym chętnie, tylko nie wiem zupełnie, jak się do tego zabrać (CnG, 39).

Lucky w swoim długim monologu określa los człowieka: „...człowiek [...] mimo postępu w zaopatrzeniu i likwidacji odpadów marnieje i usycha” (CnG, 49). Estragon pyta w pewnej chwili Vladimira, jak długo są stale razem. W odpowiedzi słyszy: „Czy ja wiem. Z pięćdziesiąt lat chyba” (CnG, 61). Kiedy Estragon ma wątpliwości, czy nie powinni się rozstać, gdyż nie są stworzeni do tej samej drogi, Vladimir to akceptuje. Ale Estragon natychmiast porzuca swój zamiar, stwierdzając, że „Teraz już nie warto” (CnG, 62).

Na początku drugiego aktu (drugiego dnia) Estragon, pobity, wyrzuca Vladimirowi, że pozwolił mu odejść i stwierdza: „Jeszcze jeden dzień odwalony” (CnG, 65). Kiedy Vladimir usiłuje pomóc Estragonowi w przypomnieniu sobie wczorajszego dnia, ten wybucha:

(z nagłą wściekłością):

Czy poznaję! Co tu jest do poznawania? Przez całe wszawie życie nurzałem się w błocie! A ty chcesz, żebym dostrzegał niuanse! [...] Popatrz no na to świństwo! Nigdy się stąd nie ruszałem! (CnG, 68).

Ulęg, z jaką Vladimir przyjmuje odmianę sytuacji, potwierdza wielokrotne użycie słowa „już”. Czas się dłuży. Typowy czas oczekiwania. Kiedy zastanawiają się, czy pomóc Pozzo, dywagując, czy warto to uczynić, w ich rozmowie pojawia się refleksja:

Nie traćmy czasu na próżne gadanie. *(Pauza. Z siłą.)* Zróbmy coś, gdy się nadarza okazja! Nie co dzień jesteśmy potrzebni. Choć prawdę mówiąc, potrzebni to wcale nie jesteśmy akurat my. Inni nadaliby się tak samo, o ile nawet nie lepiej. To, cośmy usłyszeli, było skierowane do całej ludzkości. Ale w tym miejscu i w danym momencie, cała ludzkość to my, czy nam się to podoba, czy nie. [...] Raz przynajmniej bądźmy godną reprezentacją gatunku, do którego mamy nieszczęście należeć (CnG, 90–91).

Vladimir komentuje ich sytuację:

Pewne jest, że w takich warunkach czas się dłuży i zmusza nas, byśmy zapełniali go sobie zajęciami, które... jakby to powiedzieć... które z początku wydają się sensowne, póki nie stają się nawykiem. Powiesz mi, że chroni to nasz rozum przed obłędem. Z pewnością. Ale zastanawiam się, czy i tak nie błądzi on już w przepastnych głębinach, gdzie nieprzerwanie trwa noc (CnG, 91).

Odpowiedź Estragona przeraża swoim cynizmem: „Wszyscy rodzimy się szaleni. Niektórzy już tacy pozostają” (CnG, 91). Kolejna zapowiedź Chłopca, że pan Godot nie przyjdzie dzisiaj, ale na pewno zrobi to jutro, wywołuje rozterkę Estragona: „A gdyby tak dać sobie z nim spokój? [...] Gdyby tak dać sobie z nim spokój?” (CnG, 107). Po raz kolejny mowa o zamiarze popełnienia samobójstwa. Niemożność dokonania go, z powodu pęknięcia sznurka, mobilizuje Vladimira do deklaracji, że uczyni to

nazajutrz, jeśli Godot nie przyjdzie. Jego przybycie by ich zbawiło. Kłopoty ze wzrokiem utrudniają postaciom poruszanie się, dodatkowo izolując je od świata zewnętrznego³³⁴. Pozzo nosi okulary w I akcie, w II jest niewidomy. Unieruchomienie, paraliż i ślepotą potęgują sytuację niemożności, tak charakterystyczną dla postaci beckettowskiej. Dodatkową torturą jest głód. Vladimir żywi Estragona, strzegąc pożywienia w kieszeni. Gdy ten zjada połowę marchewki, resztę oddaje Vladimirowi, uznając jego rolę żywiciela³³⁵. Podczas gdy Vladimir karmi Estragona, a sam nie je, Pozzo, pochłania swoją porcję, dając Lucky'emu resztki. O ile między nimi istnieje jakaś współzależność, to między Estragonem i Vladimirem panuje całkowita obcość. Wyczerpywanie się żywności czyni tym ważniejszym znaczenie ewentualnego niepojawienia się Godota. Jeśli nie przyjdzie, czeka ich śmierć z głodu³³⁶. Bohaterowie chcą się wyzwolić z zależności, deklarują to, ale nie mogą urzeczywistnić tego postanowienia. Vladimir i Estragon w akcie pierwszym, tak samo jak na początku drugiego, wyrażają zdziwienie ze spotkania, gdyż każdy z nich wierzył, że jego partner odszedł na zawsze. Z czasem odbiorca przekonuje się o istnieniu swoistego rytuału grożenia odejściem. Te zapowiedzi rozstania pojawiają się w dramacie bardzo często. Za każdym razem bohaterowie uświadamiają sobie jakiś powód, dla którego powinni być razem. Estragon ma kłopoty z chodzeniem, boi się paraliżu, więc nie może odejść daleko. Jest tak bardzo uzależniony od Vladimira, że musiałby go uśmiercić, by zakończyć ten związek obcych sobie ludzi³³⁷. Estragon bardzo często mówi o ich rozstaniu – ze strachu przed opuszczeniem go przez Vladimira. Bez niego byłby „tylko kupką kości”. Tak samo Pozzo i Lucky są ze sobą związani, dosłownie i metaforycznie, sznurem, który staje się krótszy w drugim akcie. Pozzo wyraźnie mówi o tym, że sytuacja stała się nie do zniesienia. Lucky płacze na myśl, że Pozzo mógłby go opuścić, gdyż jest jego żywicielem.

Samuel Beckett usprawiedliwia monotonię swojego dzieła, mówiąc, że czuje potrzebę coraz głębszego wchodzenia w siebie, czerpania ze stref rzadko wykorzystywanych przez artystów³³⁸. Powtórzenia jakby potwierdzają trwanie nieruchomości, w jakiej tkwią bohaterowie. Potęguje to świadomość przeżywania efektów *déjà vu*. Vladimir w akcie I jest prze-

³³⁴ Por. L. Janvier, *Samuel Beckett par lui-même*, Paris 1989, s. 127.

³³⁵ Por. M.C. Hubert, *L'esthétique...*, s. 95.

³³⁶ Por. *ibid.*, s. 97.

³³⁷ Por. *ibid.*, s. 103.

³³⁸ Por. *ibid.*, s. 108.

konany, że widział poprzedniego dnia Chłopca, podczas kiedy ten utrzymuje, że wczoraj go tu nie było. Sądzi także, że widział wcześniej Pozzo i Lucky'ego, ale Estragon nie rozpoznając ich, zasiewa wątpliwości. W drugim akcie Estragon nie pamięta wczorajszego spotkania, a Pozzo zapomina, że już był w tym miejscu. Oba akty kończą się w sposób identyczny. Powraca również zaniechany zamiar samobójstwa. Vladimir przyznaje, że najgorsze jest to, iż wszystko odbywa się w czasie przeszłym, zostało już pomyślane, powiedziane³³⁹. Rozmowy postaci to swego rodzaju „circumduction”, „w koło Macieju”, powtarzana parafraza, ćwiczenie, analiza niczego, czekania, ograniczeń. Postaci jeszcze nie istnieją, jako że „ja” stanowi oczekiwanie³⁴⁰. Żyją w nieustannym zagrożeniu, ilustrując wielorakość ujęcia relacji międzyludzkich. Tragedią jest już tymczasowość egzystencji ludzkiej, katastrofą zaś nieustanna obecność innych, nieprzyjaznych, podobnie jak zło, bez motywacji psychologicznej czy moralnej, lecz chronicznie, esencjonalnie. Jak w dramacie Sartre'a postaci znajdują się w matni, ni to w piekle, ni to w czyśćcu. Tak samo wyglądają nie wiadomo czego, nie znając czasu i celu oczekiwania. I również jak u Sartre'a, każda z postaci jest katem innych, jak w przypadku tria Garcin – Inez – Stella. Kontynuujmy, grajmy dalej, podobne przesłanie kończy obie sztuki, Sartre'a i Becketta.

Theo Steiner, siedemdziesięcioletni bohater dramatu Enzo Cormanna *Codziennie burza* (*Toujours l'orage* – 1997) sam skazał siebie na izolację³⁴¹. Nie mógł znieść dłużej życia w powojennym świecie po traumatycznym doświadczeniu śmierci rodziców w obozie koncentracyjnym. Znakomity aktor, po długiej wędrówce osiadł na starej farmie, żyjąc w jednej izbie będącej również malarskim atelier. Sam mówi o sobie, że jest aktorem, im wyżej cenionym – tym bardziej samotnym. Obecny na scenach wielu stolic, porównuje swoje występy do popisów tresowanego niedźwiedzia „na smyczy ze złotego łańcucha, pokazującego światu swój przeraźliwy pysk nadczłowieka”. Pewnego dnia następuje koniec. Zagrał cztery razy Makbeta w Burgtheater w Wiedniu. Na piątym spektaklu już się nie pokazał, ani na żadnym następnym. To wizyta osiemdziesięciosześcioletniego Herr Untersturmführera w jego garderobie po spektaklu, prośba o autograf, podanie Steinerowi pióra, tego samego, którym skreślił on swoje nazwisko z listy więźniów obozu skazanych na śmierć, spowodowała tę nagłą decyzję. Przywołała wspomnienie nie do zniesienia.

³³⁹ Por. M. Edwards, *Eloge de l'attente. T.S. Eliot et Samuel Beckett*, Paris 1996, s. 54–55.

³⁴⁰ Por. *ibid.*, s. 96–97.

³⁴¹ E. Cormann, *Toujours l'orage*, Paris 1997.

Steiner był w obozie z pięćdziesięcioma tysiącami Żydów, przebywał tam od września 1942 roku do maja 1945 roku, do wyzwolenia obozu. W 1944 roku grał w *Królu Learze*. Konwój do Oświęcimia miał miejsce w październiku 1944 roku, kiedy to Armia Radziecka wkroczyła do Prus wschodnich, a pięć dni później Amerykanie zdobywali Akwizgran. W konwoju byli jego rodzice: ojciec pianista wirtuoz, matka śpiewaczka – sopran liryczny. Matka pragnęła, by Theo projektował dekoracje teatralne. W Steinerze odzywa się poczucie winy, postawione na centralnym miejscu w tym dramacie, poczucie tożsamości, a zarazem wyrzekanie się jej. Nathan Goldring, druga postać sztuki, to młody reżyser usiłujący przekonać Steinera, by wrócił na scenę. Goldring uważa, że urodził się jako dyrektor Neue Bühne³⁴². Widział Steinera, znakomitość wiedeńskiego teatru, zachwycił go swoją kreacją króla Leara. Przybywa prosić Steinera, by zagrał na berlińskiej scenie tę rolę, w jego reżyserii, by przerwał dobrowolne, trwające 25 lat, wygnanie. Długa rozmowa wypełniająca cały dramat dotykając tożsamości, przywołuje wspomnienia związane z pobytem w obozie-gecie w Terezynie. Ów dialog to nader interesujące spotkanie dwóch osobowości. Padnie w nim stwierdzenie, że piekło jest puste, wszystkie diabły są tutaj (s. 26). Steiner maluje, ale ta pasja nie posiada prawdziwego znaczenia, gdyż nie przesłania powracającej natrętnie myśli o barbarzyństwie, o podporządkowaniu, o złu i o ułożeniu się ze złem. Podpisał, a więc zatwierdził, akt śmierci swoich rodziców, stawiając siebie w jednym rzędzie z nazistami: Heyndrichem, Müllerem, Kaltebrunnerem, Eichmannem. Ten uczynek sprzed lat sprawił, że stał się człowiekiem żyjącym tylko jedną sprawą. Goldringowi, który oświadcza, że pojmuje jego uczucia, wyrzuca, iż „nie sposób jest zrozumieć taką potworność”³⁴³.

Obaj odkrywają podczas spotkania, że poszukują swojej tożsamości, znajdują się w tej samej fazie końcowej trudnego procesu jej odnajdywania. Theo obwinia się o śmierć rodziców, Nathan, bez reszty zajęty pracą, odkrywa w końcu, że życie zawodowe nie pozostawia mu miejsca na nic innego. On także zadaje sobie pytanie, kim jest. Jego rodzice również są pochodzenia żydowskiego. Spotkanie przebiega do końca w napięciu. Zagadka pozostaje nierozwiązana. Nie wiadomo, czy Nathan po długiej rozmowie z Theo zechce go zaangażować do tej roli, nie wiadomo także, czy Theo się zgodzi. Ciężar nieokreślonej winy, winy za to, że się żyje, kiedy wszyscy inni, cała rodzina zginęli, to także brzemię niesprawiedliwości

³⁴² Por. *ibid.*, s. 20.

³⁴³ Por. *ibid.*, s. 87.

losu, fatum. To wizyta kata w garderobie aktora wywołała ów przełom, sprawiła, że przeszłość powraca, skazując na cierpienia. Steiner określa Terezin jako „próg piekła”, siebie – bardziej jako ofiarę niż winnego (s. 74). Nie można, uznaje Steiner, być współuczestnikiem zbrodni nazi-stowskiej i równocześnie grać w sztuce, jakby nic się nie stało. Nie wolno wyzbyć się poczucia tożsamości i solidarności, ograniczyć się jedynie do kwestii artystycznych, estetycznych, myśleć o świecie, jego emocjach. Poczucie winy przybrało takie rozmiary, że nie mógł dalej żyć. Tekst lirycz-no-epicko-oniryczny marzeń, marzeń rozbudzonych (*rêve éveillé*), monologów – opowiadań postaci sąsiaduje z ostrym, krótkim, komunikatywnym tekstem rozmów, obrazujących konflikt. Analizując swoje życie, Steiner dochodzi do wniosku:

Mam wrażenie, że zawsze antycypowałem definitywną stratę tego, co posiadałem. Całe życie odczuwałem każde posiadanie jako groźbę³⁴⁴.

Goldring nie przewidział, że zamiar wystawienia *Króla Leara* rozbudzi najbardziej bolesne wspomnienia Steinera, dotyczące gry w tym dramacie w obozie koncentracyjnym. Koncepcja wprowadzenia do sztuki właśnie *Króla Lira* stwarza wspaniałe pole intertekstualne, wymarzoną przestrzeń do rozliczeń z przeszłością. Każda z postaci odnajduje w szekspirowskim tekście uzasadnienie swojego stanowiska i swojej postawy. Autor sam wybiera i tłumaczy fragmenty Szekspira. Ta intertekstualność jest szczególnie widoczna przy lekturze tekstu, ułatwionej stosowaniem cudzysłowu. Obaj uczestnicy sporu odkrywają osobowość skomplikowaną, rozdartą, niejednoznaczną. Jedynie w agresji przybiera ona postać spójną i jednolitą. Antagoniści przechodzą od gwałtownych sporów do spokojnego dialogu, co daje im możliwość określenia postaw. Z jednej strony jest to otwarcie na rozmówcę, wola zrozumienia go, z drugiej – jedność odpowiedzialności, wina Steinera i obojętność Goldringa. W dramacie Cormanna, mimo początkowych trudności, każda z dwóch postaci odnajduje się w drugiej. Zwłaszcza Nathan, nieufny i wrogi na początku, dostrzega swoje podobieństwo, więź tych samych uczuć. Empatia sprawia, że rozumie go, nie osądza, szanuje jego decyzję odmowy. Spotkanie to wywiera na nim tak mocne wrażenie, że pragnie zostać ze Steinerelem. Pomaga bowiem Goldringowi odnaleźć przeszłość, inaczej już traktować gonitwę za sukcesem. Pogodzeniu się dwóch tak różnych osobowości towarzyszy harmonia. Nie wiadomo, czy długotrwała. Sztuka ta zasługuje na uwagę z wielu istotnych powodów. Po upływie ponad pół wieku od zakończenia II wojny światowej traumatyczne przeżycia osób

³⁴⁴ Por. *ibid.*, s. 50. (Przekład autorki).

dotkniętych grozą tych wydarzeń zaczynają być w pełni ujawniane. Dopiero taki upływ czasu sprawia, że tragicznie doświadczone osoby zdobywają się na mówienie o tym, co przekracza możliwości zrozumienia (por. m.in. film R. Polańskiego *Pianista*, powieść I. Kertesza *Los utracony*). Kwestia żydowska tu obecna, kwestia odpowiedzialności indywidualnej i zbiorowej, winy, oraz reakcje, chłodne jak przedstawiona postawa Goldringa, pokazane są tu na tle postaw biegunowo przeciwnych. Zabieg ten wzmacnia funkcję oczyszczającą teatru, co podkreśla P. Pavis, przywołując w analizie tego dramatu wypowiedź Cormanna na temat nieporozumień, zadań i działania teatru³⁴⁵.

Zagrożeni

(*Nosorożec* Ionesco, *Roberto Zucco* Koltèsa)

W sytuacji zagrożenia znajduje się Bérenger, postać Eugène Ionesco z dramatu *Nosorożec* (*Rhinocéros* – 1959). „Nosorogaczna” jako epidemia opanowująca sukcesywnie prowincjonalne miasteczko jest zjawiskiem niewytłumaczalnym. Nie było wcześniej żadnych przesłanek zapowiadających kataklizm. Mieszkańcy próbują uspokajać się nawzajem. Zaniepokojony Bérenger przegląda się w lustrze, dotyka twarzy. Nie chce opuścić mieszkania, boi się wszechobecnych nosorożców. Mało wiarygodna wydaje mu się relacja Dudarda, który przeszedł całe miasto i nie doznał żadnego uszczerbku z ich strony. Nie przekonują go także zapewnienia Dudarda o naturalnej niewinności nosorożców: „Czuję się odpowiedzialny za wszystko, solidarny ze wszystkimi, zawsze biorę udział, nie umiem być obojętny” (No, 217)³⁴⁶. Wywód Bérengera jest spójny i logiczny:

Ale gdy człowiek sam jest wciągnięty, gdy staje nagle wobec faktów, wobec brutalnej rzeczywistości, nie sposób zostać na uboczu; człowiek jest zaskoczony tak gwałtownie, że nie może już zachować zimnej krwi. I właśnie jestem zaskoczony. Jestem zaskoczony! Zaskoczony! Nie mogę przyjść do siebie (No, 217–218).

Szukając rozwiązania, możliwości zdystansowania się wobec trudnej sytuacji, Bérenger opowiada Dudardowi o swoich zamiarach: „Będę pisał listy do gazet, będę pisał odezwy, zwrócę się do burmistrza, żeby przyjął mnie na audiencji, albo do jego zastępcy, gdyby burmistrz był zajęty” (No, 219). Dudard usiłuje go odwieść od tego planu:

³⁴⁵ P. Pavis, *Le théâtre...*, s. 199–201.

³⁴⁶ E. Ionesco, *Nosorożec*, w: tenże, *Teatr...*, s. 213–214. Dalej oznaczany No.

Pozwólże władzom działać z własnej inicjatywy! Nie wiem wcale, czy masz prawo się wtrącać – z punktu widzenia moralnego. Zresztą, nadal jestem zdania, że nie ma niebezpieczeństwa. Uważam to za absurd, by szaleć dlatego, że kilku osobom zachciało się zmienić skórę. Czuli się niedobrze w swojej. Wolno im, to ich sprawa (No, 219).

Bérenger sądzi, że „zło należy tępić u korzeni”. Porozumienie staje się niemożliwe, gdyż ich postawy stają się krańcowo różne. Uspokoiwszy się trochę, Bérenger dywaguje:

Nigdy bym nie przypuszczał, że pan Motylek ma tak mało siły woli, że nie potrafi się przeciwstawić. Myślałem, że to człowiek z charakterem. I przecież nie miał w tym interesu, ani moralnego, ani materialnego... (No, 222).

Słowa te potwierdzają, że chodzi o metaforę, o ideologię, o reżim totalitarny, gdzie ludzie poddają się jednej jedynie słusznej prawdzie, tracąc zdolność do samodzielnego myślenia. Obaj odwołują się do opinii Botarda, sądząc, że krytycznie odniósł się do postawy swojego szefa, pana Motylka. Ta rozmowa daje Bérengerowi okazję do zdefiniowania „porządnego człowieka”:

porządny człowiek rzadko się trafia i nie znajdziesz go bujającego w obłokach. Porządny człowiek, który czterema nogami stoi na ziemi – przepraszam, chciałem powiedzieć: obiema nogami. Cieszę się, że jestem z nim w idealnej harmonii (No, 223).

Wiadomość podana przez Daisy, że Botard również przeistoczył się w nosorożca, wydaje się Bérengerowi niewiarygodna. Zwłaszcza że Botard był przeciwko, protestował, czyli, zgodnie z dotychczasową logiką zdarzeń, nie powinien był zamienić się w nosorożca, co dawałoby również nadzieję uniknięcia transformacji Bérengerowi i każdemu, kto ma odwagę myśleć samodzielnie.

Po przobrażeniu się Dudarda w nosorożca Bérenger, wyglądając przez okno, stwierdza: „Gdziekolwiek spojrzysz, ani jednego człowieka. Jedno-
rożce, dwurożce, pół na pół, innych znaków szczególnych brak” (No, 237).
Wzruszony, niespodziewanie wyznaje Daisy miłość:

Tak bym chciał panią pocieszyć! Ja panią kocham, Daisy. Niech pani mnie nie opuszcza. [...] Póki jesteśmy razem, Daisy, nie lękam się niczego, wszystko mi jedno. Ach, Daisy, myślałem, że nigdy już nie potrafię zakochać się w kobiecie (No, 237).

Kiedy już zostają sami wśród nosorożców, Bérenger uspokaja obwiniającą ich Daisy:

Nie myśl już o tym. Nie trzeba robić sobie wyrzutów. Poczucie winy to groźny objaw. Żyjmy swoim życiem, bądźmy szczęśliwi. Mamy obowiązek zapewnić sobie szczęście. Oni nie są źli, nie robimy im nic złego. Nie zrobiliśmy nam nic złego. Uspokój się. Odpocznij (No, 245).

Nie opuszcza ich przerażenie, że odtąd będą żyć z nosorożcami pod jednym dachem. Daisy proponuje: „Trzeba być rozsądnym. Trzeba znaleźć

modus vivendi. Trzeba się z nimi porozumieć” (No, 245). Bérenger wpada na pomysł uratowania ludzkości: „Słuchaj, Daisy, możemy coś zrobić. Będziemy mieli dzieci, nasze dzieci też będą miały dzieci, to zajmie trochę czasu, ale my we dwoje możemy ludzkość odrodzić” (No, 246). Przekonuje płaczącą Daisy, że otaczające ich nosorożce nie są silniejsze od nich. Deklaruje z niezachwianą pewnością: „No więc, mimo wszystko, przysięgam ci, ja się nie poddam, ja się nie poddam!” (No, 248). Uzyskuje zapewnienie Daisy, że nie opuści go w walce do końca. Ostatni monolog Bérengera, w którym analizuje swoją sytuację, już sam, po odejściu Daisy, zapowiada jego walkę:

Ja im się nie dam. [...] Nie pójdę z wami, nie rozumiem was! Zostaję taki, jaki jestem. Człowiekiem jestem. Człowiekiem. [...] Powinienem był pójść z nimi od razu. Teraz za późno! [...] Nie mogę się już zmienić. Chciałbym bardzo – bardzo bym chciał – ale nie mogę. Nie mogę. Nie mogę już patrzeć na siebie. [...] Biada tym, którzy chcą zachować oryginalność! [...] No, to niech będzie! Będę się bronił przeciwko całemu światu! [...] Przeciwko całemu światu będę się bronił, przeciwko wszystkim, będę się bronił! Jestem ostatni, do końca będę człowiekiem! Ja nie kapituluję! (No, 250–252).

Prorocze stały się zatem słowa Dudarda: „Ale nigdy nie staniesz się nosorożcem. Nie, nie masz powołania” (N, 219). Bérenger od pierwszej sceny dramatu jest inny niż jego przyjaciele i współpracownicy. Didaskalia informują: „*Bérenger jest nieogolony, z gołą głową, rozczochrany, w wymiętoszonym garniturze – uosobienie niedbalstwa: wygląda na zmęczonego, sennego, ziewa od czasu do czasu*” (No, 125). Jest zatrudniony razem z Botardem w dużym wydawnictwie prawniczym, na stanowisku korektora. Daisy, młoda blondynka, jest sekretarką. Pan Motylek i inni pracownicy są bardzo starannie opisani przez autora w didaskaliach: „*Kierownik działu: pod pięćdziesiątkę, starannie ubrany, granatowy garnitur, z rozetką Legii Honorowej, nakrochmalony kołnierzyk, czarny krawat, ciemny gęsty wąs. [...] Dudard: 35 lat, w szarym garniturze, z czarnymi zarekawkami. Może nosić okulary. Raczej wysokiego wzrostu. To pracownik kadrowy z przyszłością. Gdyby kierownik działu awansował na wicedyrektora, on zajęłby jego miejsce*” (No, 168).

Jak wszystkie postaci Ionesco, Jan nie posiada cech wyróżniających, co sprzyja uzyskaniu uniwersalnego wymiaru wymowy dramatu³⁴⁷. Stereotypowe pokazanie postaci ułatwia także zrozumienie przesłania utworu. Patron uosabia autorytet władzy. Jego wypowiedzi ograniczają się do pieniędzy. Starszy pan, elegant, jest przesadnie wytworny. Logik jest w pełni racjonalistą. Jan, trochę pretensjonalny, nieustannie robi wyrzu-

³⁴⁷ Por. Y.A. Favre, *Le théâtre de Ionesco ou le rire dans le labyrinthe*, Mont-de-Marsan 1991, s. 35.

ty Bérengerowi, że jest niepunktualny, za dużo pije, jest nieodpowiednio ubrany, nieświeży. Dzięki tak przedstawionym postaciom ich metamorfoza staje się zrozumiała dla odbiorcy. Wypowiadając się o tej sztuce, Ionesco podkreśla, iż najważniejsze jej przesłanie to dezaprobata dla konformizmu³⁴⁸. Bardzo dużą wagę przywiązuje do języka, wiążąc jego odnowę z odnową koncepcji wizji świata³⁴⁹. Sztuką tą potwierdza, że teatr jest odbiciem niepokojów naszej epoki³⁵⁰. Relacje między postaciami, zwłaszcza duet miłosny Daisy – Bérenger, podobnie jak postaci drugoplanowe, choćby elegancki pan gotowy do pomocy gospodyni, pokazują na płaszczyźnie erotycznej rodzaje gier prowadzących do logicznej konkluzji zaprzeczanej przez okoliczności³⁵¹.

Zastanawiając się nad wszelkimi zagrożeniami swojego czasu, autor zwraca uwagę na odwieczne pragnienie powrotu do dzieciństwa, gdyż jedynie dziecko potrafi z powagą mówić o swoich niepokojach, nie szukając tu ładu. Wieczne dziecko (*un éternel enfant*), postrzegające świat naiwnie, emocjonalnie, ze zdziwieniem, to idealna postawa, zdaniem Ionesco³⁵². Jest przeciwny wszelkim wyjaśnieniom, komentarzom, wybierając zdziwienie jako jedyny sposób zbliżenia odbiorcy do materii niezrozumiałej³⁵³. W tym oryginalnym dramacie autor odcina się od tradycji. Wypowiada się przeciwko uznanym wartościom, prezentując dzieło spójne, prawdziwe w wymiarze ludzkim, biorąc pod uwagę kryteria intelektualne³⁵⁴. Realizuje ambitne zadanie autora teatralnego, odkrywając prawdę, która, nawet jeśli jest trudna do zniesienia, staje się równocześnie jasna i wiele tłumacząca. Uświadamiając ją, autor spełnia bardzo ważną misję³⁵⁵. Ionesco z własnego doświadczenia wie, jak trudno oprzeć się reżimowi totalitarnemu. Wielokrotnie w wywiadach podkreślał wagę gorzkiej wiedzy oraz radość z opuszczenia Rumunii. Angażując wszelkie siły i środki, polityka systemu totalitarnego uzależniająca jednostkę stanowi synonim odczłowieczenia poprzez uniemożliwienie samodzielnego myślenia. Siły obronne jednostki mogą być osłabiane skutecznie przez różne

³⁴⁸ Por. E. Ionesco, *Notes et contre-notes*, Paris 1966, s. 120.

³⁴⁹ Por. *ibid.*, s. 154.

³⁵⁰ Por. *ibid.*, s. 182.

³⁵¹ Por. J.Y. Debreuille, *Eros et Thanatos dans le théâtre de Ionesco*, „Semen 11”: *Vers une sémiotique différentielle* 1999 (Besançon), s. 211–231.

³⁵² Por. E. Ionesco, *Un homme en question*, Paris 1979.

³⁵³ Por. E. Ionesco, *Découvertes*, Genève 1969, s. 72–73.

³⁵⁴ Por. G. Marcel, Ionesco, in: R. Laubreaux, *Les critiques de notre temps et Ionesco*, Paris 1973, s. 22–23.

³⁵⁵ Por. *ibid.*, s. 168–174.

formy nacisku³⁵⁶. O sobie Ionesco mówi, że zawsze miał odwagę przeciwstawienia się innym. Uważa siebie za szczęśliwego samotnika, który odrzuca idee innych i posiada odwagę wypowiedzania własnego zdania. Autor nienawidzi ideologii, przypisując im rolę maski ukrywającej nieracjonalność lub ponadracjonalność. Rozprawiając się z ustrojem komunistycznym, nazywa go, między innymi, największą porażką ludzkości. To komunistów na Zachodzie obciąża winą za tak długie panowanie tego ustroju w krajach Europy Wschodniej³⁵⁷. Satyra na totalitaryzm zawarta w *Nosorożcu* jednoznacznie i ostro odwołuje się do naszej epoki, do wieku XX, atakując zarówno nazistów, jak i komunistów³⁵⁸. Ionesco uznaje, że to garstka nieznanych ludzi zmienia oblicze świata, podobnie jak dwieście rodzin rządzi światem według Giraudoux. Kiedy ich grupa powiększy się znacznie i znajdą posłuch, natychmiast prawda zostaje zafałszowana³⁵⁹. Na całe zło świata proponuje antidotum: jeśli za trudno jest żyć w nieustannym zdziwieniu, można zastąpić je nieustannym zachwytem³⁶⁰. Humanizm Ionesco potwierdzają jego wypowiedzi dotyczące powodu wyboru przez niego zawodu pisarza. Jego zdaniem, pozwala to na uświadomienie sobie koegzystencji dwóch sprzecznych prawd na temat świata, wspaniałości i okrucieństwa³⁶¹. Jednostka, uważa Ionesco, to centrum świata. Piekło to inni, ale ci inni to my sami, powiada Ionesco, radząc więcej wyrozumiałości dla siebie samych. Braterstwo, humanizm metafizyczny oparty na zdziwieniu, zachwycie i cierpieniu to jedna z propozycji przyszłości świata w wizji Ionesco³⁶².

Warto przyrzeć się także postaci tytułowej dramatu Bernarda Marie Koltęsa *Roberto Zucco* (1990). To poczwórny morderca, który uśmiercając swoich rodziców, usiłuje wyzwolić się od ciężaru własnego pochodzenia. Wydaje mu się, że uzyskuje wolność. Ale odcinając się od korzeni, zaczyna wyraźnie tracić kontakt z rzeczywistością, błądzić w labiryncie bez nici Ariadny. W przekraczaniu norm Zucco posuwa się coraz dalej, demonstrując zuchwale bunt przeciwko ustalonemu porządkowi. Brnie w kolejne zbrodnie. Zabija inspektora. Akt ten to kolejne odwrócenie zasad opisujących porządek zewnętrzny. Tak mocno obciąża mordercę, że

³⁵⁶ Por. E. Ionesco, *Ruptures de silence. Rencontres avec André Coutin*, Paris 1995, s. 23, 50–51.

³⁵⁷ Por. *ibid.*, s. 88–89.

³⁵⁸ Por. Y.A. Favre, *Le théâtre de Ionesco ou le rire...*, s. 20.

³⁵⁹ Por. E. Ionesco, *Antidotes*, Paris 1977, s. 12.

³⁶⁰ Por. *ibid.*, s. 323.

³⁶¹ Por. *ibid.*, s. 325.

³⁶² Por. *ibid.*, s. 326.

nie jest w stanie dalej z tym żyć. Usiłuje wyjechać. Roberto jest także mordercą dziecka, syna kobiety kokietującej go w parku. To morderstwo jest pojmowane przez Roberto jako zabójstwo syna, dorosłego, podobnego do niego. Zanim to nastąpi, chłopak zostanie zmuszony do milczenia, do zaakceptowania sytuacji niemowy, narzuconej niejako przez społeczeństwo. Morderstwo chłopca nie jest wyrazem buntu przeciwko swojemu pochodzeniu ani łaadowi społecznemu, ale buntu przeciw sobie, przeciw inności w nim istniejącej. Jest to jakby unicestwienie swojego sobowtóra, samego siebie. Zwłaszcza że ta zbrodnia jest reżyserowana. Dramatyzm sytuacji Roberto potęguje jego pełna świadomość dokonywanego zła. To droga do wolności bezwarunkowej zmusza go do zbrodni. Aby być w pełni wolnym, Roberto zabija rodziców, co uwalnia go od więzi rodzinnych, inspektora – uosabiającego społeczeństwo, swojego sobowtóra i samego siebie. Chciałby usunąć wszystkie przeszkody na drodze do wolności. Jak wszyscy bohaterowie Koltèsa Zucco walczy w mroku, z wrogami i każdą przeszkodą. Jego droga przypomina losy Edypa i Ikara. Dąży nieustannie i konsekwentnie do wyzwolenia się, ucieczki przed zgubą. W rozmowie z Panią wyznaje: „Jeśli mnie wezmą, zamkną mnie. Jeśli mnie zamkną, oszaleję. Zresztą teraz już staję się szalony”³⁶³.

Pragnie wyzwolić się poprzez zbrodnię od wszystkiego, co go oddziela od słońca, od nieśmiertelności. Poprzez kult nieśmiertelności w pamięci ludzkiej Roberto Zucco stanowi niejako „testament literacki” – teatralny i poetycki Koltèsa³⁶⁴. Los Roberto to przede wszystkim ucieczka przed karą, przed zamknięciem, przerażającym, nie do zniesienia. To także chęć bycia przeźroczystym, niewidzialnym. Nie ma żadnych granic w jego postępowaniu, żadnej moralności. W wyniku kolejnych zbrodni Roberto skazuje się na izolację, na brak komunikacji ze światem – niezbędny warunek przynależności do społeczeństwa, a tym samym wyraz solidarności z kondycją człowieka. Wolny, niczym nieograniczony w odrzucaniu wszelkich norm, staje się ofiarą paradoksu. Straciwszy wszelki kontakt ze społeczeństwem, traci równocześnie swoją suwerenność. Zrywa wszystkie więzi międzyludzkie poprzez całkowite wyrzeczenie się moralności opartej na woli i zrozumieniu zasad jednoczących ludzi. Klęska Zucco zawiera się w zdaniu: „Nie – chcę umrzeć. Ja idę umrzeć”³⁶⁵.

Roberto wpadł w pułapkę swojego buntu. Nie zdołał odkryć dla siebie żadnej możliwości innego istnienia, sensu. W jego działaniu wszechobec-

³⁶³ Por. B.M. Koltès, *Roberto...*, s. 78. (Przekład autorki).

³⁶⁴ Por. B. Desportes, *Koltès, la nuit, le nègre et le néant. Essai*, Charlieu 1993, s. 93.

³⁶⁵ Wersja francuska: „Je ne veux pas mourir. Je vais mourir”. Koltès, *Roberto Zucco...*, s. 49, dwuznaczność w oryginale, czas *futur proche* lub „droga” w kierunku śmierci.

ne jest pożądanie. Jest ono nienazwane, gwałtowne, zakazane. Jego cel jest obsceniczny, zbrodniczy³⁶⁶. Dramat nasycony jest erotyką. Roberto Zucco jest fascynującą postacią, uosobieniem zła i autodestrukcji. Jest on przede wszystkim inny. W konsekwencji zostaje wykluczony i skazany na życie wśród licznych wrogów, których stara się usuwać ze swojej drogi:

Nie mam wroga, nikogo nie atakuję. Miażdżę inne zwierzęta nie z powodu złościwości, lecz dlatego, że ich nie zauważyłem i postawiłem na nich stopę³⁶⁷.

Roberto Zucco pragnie udowodnić, że świat w swojej organizacji jest nie do zaakceptowania, że nie istnieje tu normalny porządek:

Nie trzeba usiłować przechodzić przez mury, ponieważ ponad murami są następne mury, zawsze jest więzienie. Trzeba wydostać się przez dach, w stronę słońca. Nigdy nie powstanie mur między słońcem i ziemią³⁶⁸.

W tym świecie nie da się żyć. Roberto odrzuca go zatem, idąc świadomie w kierunku kolejnych przestępstw, odrzucając wszelkie możliwe kompromisy. Jest kimś, o kim nie wiadomo, skąd przychodzi, co robi. Czekać na otwarcie stacji metra, w rozmowie ze starszym mężczyzną Zucco określa siebie:

Jestem chłopcem normalnym i rozgarniętym, proszę pana. Nigdy nie zwróciłem na siebie uwagi. [...] Zawsze uważałem, że najlepszym sposobem, by żyć spokojnie jest być przeźroczystym jak szyba, jak kameleon na kamieniu, przechodzić przez ściany, nie posiadać ani zapachu, ani koloru; by wzrok ludzi przesywając cię na wylot, dostrzegł ludzi za tobą, jakby tam ciebie nie było³⁶⁹.

Zdarzenie dramatyczne jest gwałtowne, brutalne, nagłe. Jest on zagubiony w świecie. To zagubienie ma ścisły związek z zatraceniem własnej tożsamości, a w konsekwencji utratą równowagi. Ucieczka, błędzenie to echa poezji Rimbaud. Osaczony przez policję, odczuwa strach i przerażenie w obecności tylu naraz „morderców”, którym wystarczy jeden sygnał, mały znak, by nacisnęli spust.

Podobnie jak w dramatach Geneta, gwałtowna potrzeba przekroczenia norm, warunkujących społeczny porządek, jest pierwotna, najważniejsza. Tak samo jak konieczność posunięcia się do granic możliwości. Gwałt, śmierć, destrukcja, autodestrukcja są obecne w świecie poetyckim Geneta, jak i Koltès. W końcu XX wieku Koltès potrafi, jak nikt inny, konfrontować człowieka z jego obrazem, tak jak to czynił Genet w swoim teatrze. Robi to tak samo drastycznie jak Genet, a może nawet bardziej,

³⁶⁶ Por. B. Desportes, *Koltès...*, s. 102.

³⁶⁷ Por. B.M. Koltès, *Roberto...*, s. 92.

³⁶⁸ Por. loc. cit.

³⁶⁹ Por. ibid., s. 36.

i tak samo okrutnie. Dramat Koltès'a jest interesujący także i dlatego, że nie jest to teatr walczący czy moralizatorski, lecz przejmujące wyznanie. Odmienność, odrzucenie bohatera pociągają za sobą jego poszukiwanie możliwości innego niż dotąd uczestnictwa w losie człowieka i losie świata. Obraz postaci Roberto jest surowy, wydaje się być całkowitym obnażeniem. Bohater Koltès'a jest rozdarty: targa nim bunt i ból odrzucenia przez społeczeństwo stosujące ucisk, przymus, odczuwa nieodpartą konieczność wyzwolenia się, ucieczki. Koltès wyznaje, że jego celem jest opowiedzenie najprostszymi słowami najważniejszej rzeczy, o jakiej wie, oddanie pragnień, emocji, miejsca, światła i zgiełku naszego świata³⁷⁰.

Dialog, zdaniem Koltès'a, nie pojawia się naturalnie, znikąd. Prawdziwy dialog jest zawsze argumentacją, jak u filozofów, lecz odwróconą. Każdy odpowiada „obok” i tekst jest ruchomy. Kiedy sytuacja wymaga dialogu, stanowi on konfrontację dwóch monologów współistniejących obok siebie³⁷¹. Monologów szczególnych, bo tekstu dramatycznego, w którym słowa się waży. To o tym dramacie Koltès mówi, że po raz pierwszy napisał sztukę na kanwie losu człowieka, którego zdjęcie wisi nad jego biurkiem. Ten człowiek jest mordercą. Normalny do piętnastego roku życia, potem zabił ojca i matkę. Następnie przebywał w zakładzie specjalnym, zwolniony, zachowywał się normalnie. W wieku dwudziestu ośmiu lat, niedawno, przerwał swoje studia uniwersyteckie, i nagle, w okresie niespełna trzech miesięcy, zabił cztery osoby. Na procesie został uznany za chorego, który nie może odpowiadać za swoje czyny i zamknięty w szpitalu psychiatrycznym. Tam popełnił samobójstwo, wybierając rodzaj śmierci taki sam jak sposób zamordowania ojca (uduszenie w plastikowym worku)³⁷². Człowiek ten zabijał bez powodu. Dlatego Koltès uznał go za bohatera naszych czasów, naszego wieku. Jest on prototypem mordercy bez motywów. Autor nie dysponował wieloma materiałami na temat swojego bohatera. Czytał jedynie cztery artykuły, nie szukając ich więcej, by mógł on pozostać mitem. W dramacie dodał scenę wzięcia zakładników z Gladbeck w Niemczech³⁷³. Akt zabijania wydaje się autorowi bliski mitom, między innymi historii Samsona i Dalili. Bohater został zdradzony przez kobietę, tak jak Dalila obcięła włosy Samsonowi, pozbawiając go siły. Przed napisaniem sztuki *Roberto Zucco* Koltès wyznał, co pociąga go w wielkich mitach, uznał, że dzięki nim literatura ma

³⁷⁰ Por. B.M. Koltès, *Une part de ma vie. Entretiens (1983–1989)*, Paris 1999, s. 15.

³⁷¹ Por. *ibid.*, s. 23.

³⁷² Por. *ibid.*, s. 109.

³⁷³ Por. *ibid.*, s. 111.

sens. Siła bohatera, jego przeznaczenie, podziw, jaki budzi – i zdumienie, w które wprawia, to cechy sprawiające, że bohater jest mu bliski. W wywiadzie, jaki z nim przeprowadzono, sprowokowany pytaniem o stosunek do Hitlera stwierdza z całą stanowczością, że jest to postać nienawistna mu – podobnie jak głoszone przez nią idee i sprawowana władza. Dla Koltèsa to Goliath i Samson są bohaterami, bo nie mieli władzy, a jedynie siłę fizyczną. Jest to, jego zdaniem, pełne przeciwieństwo Hitlera. Jedyny cel Koltèsa to pisanie sztuk dla swojej własnej przyjemności i dla dzisiejszych odbiorców. W duecie z Patrice Chéreau, reżyserem jego sztuk, stanowi taki sam tandem jak w przeszłości Giraudoux z Jouvetem³⁷⁴.

Walka Roberto, prowadzona nie wiadomo z jakiego powodu, z niewidzialnymi wrogami, ten groźny rytuał o regułach nieznanym innym, służy wywołaniu wrażenia, że nie można przeżyć inaczej niż w walce. Roberto chce odejść, wyjechać, ukryć się, stać się niewidzialnym. Sytuacja dramatyczna ukazuje samotność, tragiczny los człowieka, gdzie konieczne, a niemożliwe jest połączenie czy odmiana w tym, co najważniejsze, w esencji ludzkiego życia³⁷⁵.

Samouwięzienie (*Hipoteza, Tożsamość Pingeta*)

Pisarz Mortin jest centralną postacią obu sztuk Roberta Pingeta: *Hipoteza* (*L'Hypothèse* – 1961) i *Tożsamość* (*Identité* – 1971). Tematem *Hipotezy* jest dramat tworzenia, ambicja pisarza, który odważa się rywalizować z Bogiem. Jest to poszukiwanie Absolutu. Tworzywo dramatyczne przypomina teatr absurdu. Niejasna jest sytuacja początkowa. Odbiorca obserwuje przygotowania pisarza do wystąpienia przed wymagowaną publicznością. Rozdwojenie widoczne jest w postaci od początku: mówca – pisarz i rękopis, jednocześnie przytwierdzany do blatu stołu i wrzucany do studni. Zniknięcie rękopisu jawi się w jakiejś rzeczywistości abstrakcyjnej, pozbawionej wszelkich elementów realnych. To wyobrażnia, a nie świat prawdziwy jest domeną pisarza, to świat wyobrażany staje się dla niego światem realnym. Rozdarcie pisarza potwierdzają jego rozterki kabotyna, jest on jego ciemnym *alter ego*, sabotującym wszystkie inicjatywy twórcy. W dramacie pojawiają się różne hipotezy Mortina na temat rękopisu. Nie może sobie przypomnieć, w jakich okolicznościach i w jakim

³⁷⁴ Por. *ibid.*, s. 123.

³⁷⁵ Por. *ibid.*, s. 9, 20–23, 53–61.

celu go stworzył. Poszukiwanie tożsamości pokazuje nieskończoną różnorodność aspektów jednej psychiki. Pisarz reprezentowany jest przez trzy osoby, a mogłoby ich być jeszcze więcej. Nie ma odpowiedzi na jego metafizyczne niepokoje, „dlatego”, pewnik niekwestionowany, dominuje w patetycznej tyradzie. Obraz wyjściowy to droga Mortina do studni, by tam wrzucić manuskrypt lub samemu tam się znaleźć. Wybuchy, nadęcie, żarty ustępują śmiertelnemu wyczerpaniu, ciszy. Dyskurs Mortina, konstrukcja myślowa to pracowicie wznoszona, to niszczona i znów powoływana do życia, nierówna walka między słowem ludzkim i słowem Boskim, przypomina elementy dramaturgii Beckettowskiej, ma podobny klimat, podobny ton. Właśnie o tonie mówi Pinget w wywiadach z Madeleine Renouard jako wymogu bliskim Beckettowi³⁷⁶. Przyznaje, że podziwia autora *Końcówki* za walkę z wszelką łatwizną. Także Beckett potwierdził podobieństwo twórczości Pingeta ze swoją. O swoich postaciach Pinget mówi: „Moje «postaci» nie są bohaterami, wręcz odwrotnie. Wystarczy przywołać je po imieniu, by były wskrzeszone”³⁷⁷. O wolności swoich postaci, i własnej, powiada: „Problem wolności moich «postaci» nie istnieje. Mojej, tak”³⁷⁸.

Zdaniem Pingeta, literatura nie daje lekcji, a jeśli autor przekazuje cokolwiek, czyni to jedynie wspólnie z czytelnikiem³⁷⁹. Pinget powtarza, że pisze przede wszystkim dla siebie, by zgłębić do końca istotę swojej osobowości. Jest mu obojętne, czy jego propozycja jest interesująca dla odbiorcy. Jego aspiracje dotyczą własnego doskonalenia się, w miarę posiadanych środków. Swoją teatr nazywa przede wszystkim teatrem monologu lub dialogu, „przygodą słowa”. Określenie to autor odnosi do dramatu *Tożsamość*, gdzie dominuje „dyskurs bez jakiegokolwiek troski o logikę” (s. 181). Świat konkretny sprowadza się u niego do świata języka, podobnie jak u Nathalie Sarraute³⁸⁰, jednocześnie temu przecząc. Z tego paradoksu rodzi się najgłębsza pasja pisarstwa – poezja rzeczywistości. Tematem *Tożsamości* jest pisarz i jego niepewność, czy Doktor powinien być w jego otoczeniu czy też rozproszy jego uwagę. Ale zarówno Doktor, jak i Noémi buntują się przeciwko tyranii pisarza. Mortin chcąc tworzyć słowo, czuje się zmuszony do poddania się mu lub do milczenia. Zamiana ról to potwierdza. Zwycięstwo słów, ich nadmiaru, jest tu oczywiste.

³⁷⁶ Por. Robert Pinget à la lettre. Entretiens avec Madeleine Renouard, Paris 1993, s. 32.

³⁷⁷ Por. ibid., s. 90. (Przekład autorki).

³⁷⁸ Por. ibid., s. 112.

³⁷⁹ Por. ibid., s. 149.

³⁸⁰ Por. P. Taminiaux, Robert Pinget, Paris 1994, s. 57.

Uwagi końcowe

Przywołane tu utwory – trzydzieści dwa, osiemnastu autorów – odegrały znaczącą rolę w dyskursie twórców na temat kondycji człowieka wieku XX, jego wątpliwości, niepokojów i lęków. Losy omawianych pięćdziesięciu postaci dramatu wydają się stanowić ilustrację tezy Montaigne'a, że każdy człowiek nosi w sobie pełną formę kondycji ludzkiej³⁸⁵. Rodzaj badania wielodyscyplinarnego potwierdza słuszność poglądu Kartezjusza, który zaleca poszukiwanie prawdy nie tylko w jednej wybranej nauce, uznaje, że wszystkie nauki są połączone z sobą i uzależnione od siebie. Poszukujący prawdy powinien zatem zdać się na naturalną światłość swojego rozumu³⁸⁶.

Mężczyzna jako dominujący w rzeczywistości europejskiej jest tu głównym aktorem, odbiorcą emocji. Obraz mężczyzny w utworach dramatycznych nie jest pełny. Odzwierciedla jednak wartości, jakie miały istotne znaczenie dla mężczyzny w XX wieku. Można, parafrazując Simone de Beauvoir, pokusić się o twierdzenie, że nikt nie rodzi się mężczyzną, lecz się nim staje. Zaświadczą o tym nie tylko przedstawiona tu funkcja rodziny, rodziców, wpływu, jaki należy im przypisać. Bardzo ważną rolę w życiu mężczyzny odgrywa miłość do kobiety. Mężczyzna spełnia swoje ambicje, sprawując władzę, czyli dominując. Dramat wieku XX odkrywa nowy wymiar odrzucenia jednostki, wykluczenia jej. Beckett pokazał to zjawisko pół wieku wcześniej, niż świat zrozumiał jego rozmiary, konsekwencje, nie znajdując nadal środka dla jego złagodzenia. Bolesne doświadczenia, wcześniej niespotykane w takiej skali, sprawiły, że człowiek nie tylko stanął wobec nieznanych mu zagrożeń, ale i nie potrafił uporać się ze swoją tożsamością. Sprawowanie władzy również wymusza inne, no-

³⁸⁵ „Chaque homme porte la forme entière de l'humaine condition”, cyt. za E. Morin, *L'identité...*, s. 9.

³⁸⁶ „Si quelqu'un veut sérieusement rechercher la vérité, il ne doit pas faire choix d'une science particulière; elles sont toutes unies entre elles et dépendent les unes des autres. Qu'il pense seulement à accroître la lumière naturelle de sa raison”, cyt. za E. Morin, loc. cit.

woczesne jej postrzeganie, bardziej w kategoriach rozumienia, dialogu, a przede wszystkim odpowiedzialności niż narzucania woli, żądania posłuszeństwa. Portret mężczyzny nie jest jednorodny. Nie zawsze jest on łatwy do zinterpretowania. Wyraźnie przeważają w nim cechy znacznie wykraczające poza stereotyp. O ile niekwestionowane są wielokrotnie wskazywane w niniejszej rozprawie takie cechy męskie, jak siła, twardość, odwaga, to pojawiają się także w wizerunku mężczyzny cechy, które stereotyp zwykł określać jako kobiece: potrzeba czułości. Potwierdza to Camus, Cocteau, Claudel, Giraudoux, Sartre, Genet, Ionesco. Czułość jawi się jako wartość tak ważna, że nawet Kaligula uznaje ją za jedyne uczucie czyste, jakim obdarzyło go życie.

Strach przed samotnością jest motywem postępowania bardzo wielu przywołanych tu postaci. Samotność pojawia się w wielu odmianach: ta, która jest udziałem błędnego rycerza Hansa Giraudoux, odmienna Mesy Claudela, rozdartego między powołaniem kapłańskim a miłością kobiety, Pierre'a de Craon, budowniczego katedr, a także „brudna” samotność Kaliguli, niepodobna im Egistosa i Ajgistosa, Kreona, Ogrodnika, Roberto i innych. Dramat francuski XX wieku wydobywa prawdę na temat kobiet, przygotowanych do cnót w przestrzeni prywatnej, oraz mężczyzn – do sprawowania władzy publicznej. Potwierdzają ją wizerunki władców: Kreona, Egistosa Giraudoux, znużonego i pełnego goryczy Ajgistosa Sartre'a, przedstawicieli władzy w dramacie Geneta: Sędziego, Biskupa i Generała. Władza, przedmiot męskich marzeń i powód walki, to niewola, a jednocześnie fascynacja prowadząca ku zbrodni. Władza działa destruktywnie na osobowość, wyklucza szczęście, prowadzi do przedwczesnego końca życia, a przedtem do poczucia pustki, niemocy, zmęczenia. Taki jej obraz niosą wszystkie przywołane tu przykłady. Troska o swój wizerunek, dominacja, wiodą ku identyfikacji przestrzeni prywatnej z przestrzenią publiczną. Różne są definicje szczęścia wypowiediane przez postaci męskie francuskiego dramatu. Bardzo niewielu jest bohaterów szczęśliwych. Jedynym w pełni zasługującym na to miano, poza innymi chwilowo tylko szczęśliwymi, jest Anne Vercors, ojciec rodziny, u schyłku życia tak łaskawie traktowany przez los, że ta błogość zaczyna go nużyć.

Dramatopisarze francuscy XX wieku odgrywali ogromną rolę w kształtowaniu świadomości człowieka XX wieku, choć nie zawsze ich dzieła przyjmowane były z tym samym entuzjazmem. Nie ma wątpliwości co do wpływu dokonów artystycznych Giraudoux na publiczność jego czasu. Każda premiera była gorąco wyczekiwana, wszystkie, oprócz *Judyty*, odniosły głośny sukces, potwierdzony także przez przywołaną wypowiedź Jacqueline de Romilly. Taka recepcja nie była udziałem twórczości Clau-

dela. Uskarżał się na milczenie wokół jego dramatów, również tak poważnego periodyku jak „Nouvelle Revue Française”. Krytycy zastanawiali się nad przyjęciem trudnej twórczości Claudela przez nieprzygotowaną, młodą publiczność, której brak erudycji autora. Troska ta pojawia się wielokrotnie w wypowiedziach przytaczanych także w niniejszej pracy. Dowodem nieprzemijającej wartości dzieł obu pisarzy jest stała obecność ich nazwisk na afiszach. Do *Elektry* Giraudoux powraca się jako do lektury obowiązkowej francuskich licealistów. Claudel gości niezmiennie na scenach teatrów, inspirując coraz to nowych twórców do zmierzenia się z wielkością jego przesłania na temat człowieka³⁸⁷.

Albert Camus należy do grona najważniejszych pisarzy XX wieku, uznawany jest za *porte-parole* nowego pokolenia intelektualistów. Jego teatr niemożliwości, zwłaszcza *Kaligula*, sztuka najbardziej osobista, najbardziej zaangażowana, spełnia zamierzenie autora, by odnajdywać sens sztuki w jej sile oddziaływania, doskonalenia człowieka. Jego postaci Jana i Kaliguli mogą stanowić dowód przełomu w twórczości autora, wyłączenie się z indywidualizmu ponad normę, akceptację istnienia granic, głęboki humanizm. *Kaligula* najlepiej ze wszystkich sztuk współczesnych odpowiada kanonom tragedii. We francuskim teatrze XX wieku widać wyraźnie wpływy filozofów – Kierkegaarda, Nietzschego, akceptację lub sprzeciw głoszonym przez nich poglądom. Pojęciom winy i kary towarzyszy świadomość, że jedynie sztuka posiada moc zbawiania. Dramat stanowi lustro, o ile jednak ono spełnia tylko funkcję informującą, to dramat ponadto odgrywa rolę edukacyjną. Camus postuluje poszukiwanie człowieka w wymiarze najbardziej pierwotnym, podstawowym, uznanie za najwyższą wartość umiłowanie życia, okupione odwagą, walką o ludzką godność. Świadomość redukuje człowieka do świata machinalnego, pociągając za sobą konieczność narzucenia światu jakiegoś sensu. Nie pozwala mu dostrzec granic między tym, co możliwe a tym, co niemożliwe. Kaligula potwierdza swoim losem prawdę na temat szczęścia: nie można poszukiwać swojego szczęścia bez poszukiwania jednocześnie szczęścia innych. Bunt nie jest zatem jedynie problemem filozofii granic, lecz także filozofii różnorodności. Camus przywrócił człowiekowi jego prawdziwe wymiary, urzeczywistniając ideę artysty, który wyróżnia tam, gdzie zdobywca niweluje. Sartre ujmuje problemy mężczyzny XX wieku w określenia symboliczne: „przy drzwiach zamkniętych”, „piekło”. Uznając, że „piekło to inni”, zapowiada nieuchronność konfrontacji naszego obrazu z postrzeganiem go przez innych, konieczność obcowania z in-

³⁸⁷ Por. O. Quirot, *Quoi de neuf? Claudel*, „Le Nouvel Observateur” 2001, nr 1927, „Magazine littéraire” 1997, nr 360 (numer poświęcony Giraudoux).

nymi ludźmi. Pokazując człowieka jako istotę społeczną, wyraźnie akcentuje nieuchronność troski o dobry wizerunek. Ionesco dopowiada, że ci inni stanowiący piekło to także my sami, zwraca uwagę na integralną całość jednostki i zagrożenia nie tylko świata w stosunku do niej, ale i odwrotnie. Nieustannie zadaje sobie pytanie o sens pisania. Uświadamia sobie i odbiorcom istnienie dwóch prawd na temat świata, który jest i wspaniały, pełen uroku, i okrutny. Rozprawia się bezlitośnie z obsesjami, ze złem swojego i naszego czasu, z tym największym, doświadczającym całe społeczeństwa – ustrojem totalitarnym zarówno nazistowskim, jak i komunistycznym, jak i tym, którego zaznaje jednostka – samotnością nie do zniesienia, izolacją, „nieobecną obecnością” drugiego człowieka. Proponuje potraktowanie jednostki jako całości, centrum, opierając braterstwo na wspólnym cierpieniu, zdziwieniu i zachwycie. Jego humanizm metafizyczny to propozycje optymistyczne dla przyszłości i szanse tworzenia lepszego świata, „przejścia mniej ciemnego”, jeśli nie może być mowy o ziemskim raj.

Francuski dramat XX wieku to także nowoczesne potraktowanie dyskursu. Sztuki Duras, Sarraute, Pingeta są tego najlepszym przykładem, nie zapominając o eksperymentach w tej dziedzinie konsekwentnie prowadzonych przez Becketta i Ionesco. Z jednej strony mamy do czynienia już nie z dialogiem, który dominował w teatrze od początku jego istnienia, a z przerywanymi monologami postaci (Koltès, Lagarce), z drugiej, świat rzeczywisty zostaje sprowadzony do języka (Sarraute, Pinget). Ten nowy dyskurs stawia pytania, nie zawiera odpowiedzi.

Dotykając problemów mężczyzny XX wieku, dramat francuski chętnie i często ucieka się do pomocy mitów antycznych, odczytując je w nowy, odkrywczy sposób. Wprowadza kluczowe zmiany, inaczej osadzając postaci. Pojawia się, w wielu wersjach, mit Antygony, Elektry, Kaliguli czy Samsona i Goliata. Mity, w nowej interpretacji, pozwalają uporać się ze stawianiem pytań na temat kondycji człowieka XX wieku w skomplikowanej rzeczywistości, stanowiąc materię dla dramatopisarzy równie interesującą jak filozofia, poezja, obyczaje ich czasów, poszukiwanie sensu i analiza konsekwencji jego utraty – u Pingeta. Czas zweryfikuje obraz mężczyzny przedstawiony we francuskim dramacie XX wieku, podobnie jak zawarte w nim liczne prawdy na temat „męskiej ludzkości” i jej destrukcyjnej siły. W obrazie tym wyraziście, budząc refleksje, rysuje się potrzeba i jakość kontaktu z drugim człowiekiem, nie tylko w związku z kobietą, ale w przyjaźni czy porozumieniu mężczyzn (Cormann). Nigdy dotąd w teatrze zjawisko to nie zostało uwidocznione z taką siłą i sugestywnością. Jest to *novum* warte odnotowania i podkreślenia. Sposób zwracania się do drugiego człowieka, sposób wchodzenia w jego prze-

strzeń, usiłowanie podporządkowania go sobie, poddania presji pokazują nie tylko Sarraute czy Pinget, ale także Reza i Duras. Nieuchronna konfrontacja dwóch mężczyzn jawi się w tym obrazie jako element oczywisty. Obraz syna ubóstwianego, zawsze określanego przez bezkrytyczną matkę jako osoba inna niż wszystkie, bardzo ciekawie pokazany jest w dramatach Cocteau i Duras. Obecna w nich miłość matczyna ogarnia wszystko w swoim ogromie. Dojrzewanie mężczyzny, a także zauważany w nim „podział południa”, świadomy wybór drogi, tak bardzo ważny, poprzedzony rozrachunkiem z przeszłością i przewidywaniem przyszłości, jawi się czytelnie u większości przywołanych postaci. Miłość mężczyzn bywa tu rozpaczliwa, staje się nieszczęściem, gdyż porzucają to, co im najbliższe – i niekiedy jest to ich decyzja, wybór.

Najważniejsze pytania, jakie stawia dramat francuski XX wieku mężczyźnie, dotyczą przede wszystkim jego tożsamości, jej kwestionowania i utrwalania, a także sztuki przyjaźni i miłości. Wnikliwie, z wielką siłą wyrazu, przedstawiona jest rola artysty w społeczeństwie, często *porte-parole* autora, twórcy, który ukazuje ludzką indywidualność, odmienność losu i doświadczeń. Przyglądając się przedstawionym obrazom, trudno jednak zawyrokować, jaki wzorzec mężczyzny utrwalili się w wieku następnym: czuły i szlachetny – czy uosobienie goryczy i niszczącej siły.

Wykaz skrótów przyjętych w tekście

- A – *Atlasowy trzewiczek*, P. Claudel
- B – *Balkon*, J. Genet
- CnG – *Czekając na Godota*, S. Beckett
- E – *Elektra*, J. Giraudoux
- K – *Krzesta*, E. Ionesco
- Ka – *Kaligula*, A. Camus
- L – *Ladacznica z zasadami*, J.P. Sartre
- M – *Muchy*, J.P. Sartre
- Mo – *Mam ochotę cię zabić*, X. Durringer
- N – *Nieporozumienie*, A. Camus
- No – *Nosorożec*, E. Ionesco
- O – *Ondyna*, J. Giraudoux
- Pdz – *Przy drzwiach zamkniętych*, J.P. Sartre
- P – *Podział południa*, P. Claudel
- Sd – *Szczęśliwe dni*, S. Beckett
- W – *Wariatka z Chaillot*, J. Giraudoux
- Z – *Zwiastowanie*, P. Claudel

Indeks sztuk analizowanych

Anouilh Jean (1910–1987)

Antigone – Paris 1944, La Table Ronde.

Beckett Samuel (1906–1989)

Czekając na Godota (*En attendant Godot*) – 1952, tłum. A. Libera,

Szczęśliwe dni (*Oh les beaux jours*) – 1963, tłum. A. Libera.

Billetedoux François (1927–1991)

Le comportement des époux Bredburry – Paris 1960.

Camus Albert (1913–1960)

Kaligula (*Caligula*) – 1944, tłum. W. Natanson,

Nieporozumienie (*Le Malentendu*) – 1944, tłum. M. Leśniewska.

Claudel Paul (1868–1955)

Podział południa (*Partage de midi*) – 1906, tłum. M. Falska,

Zwiastowanie (*L'Annonce faite à Marie*) – 1910, tłum. M. Cichoń,

Atlasowy trzewiczek (*Le soulier de satin*) – 1923, tłum. I. Sławińska.

Cocteau Jean (1889–1963)

Les parents terribles – Paris 1938, Gallimard.

Cormann Enzo (ur. 1954)

Toujours l'orage – Paris 1997, Minuit.

Duras Marguerite (1914–1996)

La musica – 1965,

Les journées entières dans les arbres – 1968.

Durringer Xavier (ur. 1963)

Une envie de tuer sur le bout de la langue – 1991.

Genet Jean (1907–1986)

Balkon (*Le balcon*) – 1960, tłum. M. Skibniewska i J. Lisowski.

Giraudoux Jean (1882–1944)

Elektra (Electre) – 1937, tłum. J. Iwaszkiewicz,

Ondyna (Ondine) – 1939, tłum. H. Rostworowski,

Wariatka z Chaillot (La Folle de Chaillot) – 1945, tłum. M. Żurowski.

Ionesco Eugène (1912–1994)

Krzesała (Les Chaises) – 1952, tłum. J. Kosiński,

Nosorożec (Rhinocéros) – 1959, tłum. A. Tarn.

Koltès Bernard-Marie (1948–1989)

Dans la solitude des champs de coton – 1986,

Roberto Zucco – 1990.

Lagarce Jean-Luc (1957–1995)

J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne – 1997.

Pinget Robert (1919–1997)

L'Hypothèse – 1961.

Identité – 1971.

Reza Yasmina (ur. 1959)

L'art – 1994.

Sarraute Nathalie (1900–1999)

Le silence – 1964,

Pour un oui ou pour un non – 1982.

Sartre Jean-Paul (1905–1980)

Muchy (Les Mouches) – 1942, tłum. J. Lisowski,

Przy drzwiach zamkniętych (Huis clos) – 1944, tłum. J. Kott,

Ladacznica z zasadami (La putain respectueuse) – 1946, tłum. J. Kott,

Les séquestrés d'Altona – 1959.

Bibliografia – studia ogólne

- Des hommes et du masculin*, ouvrage coordonné par Daniel Welzer-Lang, Jean Paul Filiod, Presses Universitaires de Lyon, Lyon 1992.
- Histoire de la vie privée 1*, sous la dir. de Philippe Ariès et de Georges Duby, Seuil, Paris 1985.
- Histoire de la vie privée 2*, sous la dir. de Philippe Ariès et de Georges Duby, Seuil, Paris 1985.
- Histoire de la vie privée 3*, sous la dir. de Philippe Ariès et de Georges Duby, Seuil, Paris 1986.
- Histoire de la vie privée 4*, sous la dir. de Philippe Ariès et de Georges Duby, Seuil, Paris 1987.
- Histoire de la vie privée 5*, sous la dir. de Philippe Ariès et de Georges Duby, Seuil, Paris 1987.
- Jeux de famille*, textes rassemblés et introd. par Martine Segalen, Presses du CNRS, Paris 1991.
- Les sexes de l'homme*, sous la direction de Geneviève Delaisi de Parseval, Seuil, Paris 1985.
- Nouvelles approches des hommes et du masculin*, sous la direction de Daniel Welzer-Lang, Presses Universitaires du Mirail, Université de Toulouse-Le Mirail 2000.
- Agacinski Sylviane, *Politique des sexes*, Seuil, Paris 1998.
- Agacinski Sylviane, *Critique de l'égocentrisme*, Galilée, Paris 1996.
- Ariès Philippe, *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien régime*, Seuil, Paris 1973.
- Ariès Philippe, *L'Homme devant la mort*, Seuil, Paris 1977.
- Attias-Donfut Claudine, Lapierre Nicole, Segalen Martine, *Le nouvel esprit de famille*, Odile Jacob, Paris 2002.
- Badinter Elisabeth, *L'un est l'autre*, Odile Jacob, Paris 1986.
- Badinter Elisabeth, *XY de l'identité masculine*, Odile Jacob, Paris 1992.
- Bourdieu Pierre, *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Fayard, Paris 1982.
- Bochet Marc, *Présence de Job dans le théâtre d'après-guerre en France*, P. Lang, Berne 1988.
- Braud Michel, *La tentation du suicide dans les écrits autobiographiques: 1930-1970*, PUF, Paris 1992.
- Calvet Jean, *Les types universels dans la littérature française*, Lanore, Paris 1964.
- Colley J.-P., *Eléments d'anthropologie sociale et culturelle*, Université de Bruxelles, Bruxelles 1998.
- Darmon Pierre, *Le tribunal de l'impuissance. Virilité et défaillances conjugales dans l'Ancienne France*, Seuil, Paris 1979.
- Derrida Jacques, *Le monolinguisme de l'autre*, Galilée, Paris 1996.
- Durand Gilbert, *Sciences de l'homme et la tradition: le nouvel esprit anthropologique*, Albin Michel, Paris 1996.
- Duret Pascal, *Les jeunes et l'identité masculine*, PUF, Paris 1999.

- Franks Helen, *Adieu Tarzan. Les hommes après le féminisme*, Le Jour, Québec 1986.
- Hagège Claude, *L'homme de paroles: contribution linguistique aux sciences humaines*, Fayard, Paris 1986.
- Hervé Jane, *La coquetterie masculine. L'homme mis à nu*, Félin, Paris 1999.
- Jacob André, *Anthropologie du langage: construction et symbolisation*, Mardaga, Bruxelles 1990.
- Jauss Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris, 1978.
- Jauss Hans Robert, *Pour une herméneutique littéraire*, Gallimard, Paris 1988.
- Jousse Marcel, *L'Anthropologie du geste*, Gallimard, Paris 1974.
- Jouve Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, PUF, Paris 1992.
- Kelen Jacqueline, *L'éternel masculin*, Laffont, Paris 1994.
- Leach Edmund Ronald, *L'Unité de l'homme et autres essais*, Gallimard, Paris 1980.
- Levy-Leboyer Claude, *L'ambition professionnelle et la mobilité sociale*, PUF, Paris 1971.
- Loraux Nicole, *Les enfants d'Athéna: idées athéniennes sur la citoyenneté et la division des sexes*, Maspero, Paris 1981.
- Loraux Nicole, *Les expériences de Tirésias: le féminin et l'homme grec*, Gallimard, Paris 1989.
- Marañón Gregorio, *Don Juan et le donjuanisme*, Stock, Paris 1967.
- Mauge Annelise, *L'identité masculine en crise au tournant du siècle 1871-1914*, Payot, Paris 2001.
- Mauss Marcel, *Les fonctions sociales du sacré*, Minuit, Paris 1985.
- Mauss Marcel, *Sociologie et anthropologie*, PUF, Paris 1993.
- Millet Richard, *Le sentiment de la langue*, La Table Ronde, Paris 1993.
- Milner Jean-Claude, *L'amour de la langue*, Seuil, Paris 1978.
- Misrahi Robert, *Construction d'un château*, Seuil, Paris 1981.
- Misrahi Robert, *Le bonheur: essai sur la joie*, Hatier, Paris 1994.
- Misrahi Robert, *Ethique, politique et le bonheur*, Seuil, Paris 1983.
- Misrahi Robert, *La jouissance d'être. Le sujet et son désir. Essai d'anthropologie philosophique*, Encre marine, La Versanne 1996.
- Misrahi Robert, *Les actes de la joie fonder, aimer, agir*, PUF, Paris 1987.
- Misrahi Robert, *Existence et démocratie*, PUF, Paris 1995.
- Mosse George L., *L'image de l'homme. L'invention de la virilité moderne*, Abbeville, Paris 1996.
- Oster Daniel, *L'individu littéraire*, PUF, Paris 1997.
- Picard Michel, *Lire le temps*, Minuit, Paris 1989.
- Picard Michel, *La lecture comme jeu*, Minuit, Paris 1986.
- Pouillon Jean, *Le cru et le su*, Seuil, Paris 1993.
- Rauch André, *Le premier sexe. Mutations et crise de l'identité masculine*, Hachette, Paris 2000.
- Ricoeur Paul, *De l'interprétation*, Seuil, Paris 1965.
- Ricoeur Paul, *La métaphore vive*, Seuil, Paris 1975.
- Segalen Martine, *Mari et femme dans la société paysanne*, Flammarion, Paris 1980.
- Segalen Martine, *Nuptialité et alliance. Le choix du conjoint dans une commune de l'Eure*, Maisonneuve et Larose, Paris 1972.
- Segalen Martine, *Sociologie de la famille*, Armand Colin, Paris 1981.
- Segalen Martine, Cuisenier Jean, *Ethnologie de la France*, PUF, Paris 1993.
- Todd Emmanuel, *La diversité du monde: structures familiales et modernité*, Seuil, Paris 1999.
- Todorov Tzvetan, *La vie commune: essais d'anthropologie générale*, Seuil, Paris 1995.

- Welzer-Lang Daniel, Filiod Jean Paul, *Les hommes à la conquête de l'espace domestique. Du propre et du rangé*, VLB Editeur, Montréal, Québec 1993.
- Wicler Wolfgang, *Les lois naturelles du mariage*, Flammarion, Paris 1971.
- Zimmermann Francis, *Enquête sur la parenté*, PUF, Paris 1993.

Dramat i teatr

- Albert Camus: oeuvre fermée, oeuvre ouverte?*, sous la direction de Raymond Gay-Crosier et Jacqueline Lévi-Valensi, Gallimard, Paris 1985.
- Albert Camus 10, Nouvelles approches*, textes réunis par Brian T. Fitch, Minard, Paris 1982.
- Albert Camus 13, Etudes comparatives*, textes réunis par Raymond Gay-Crosier, Minard, Paris 1989.
- Albert Camus 14, Le texte et ses langages*, textes réunis par Raymond Gay-Crosier, Minard, Paris 1991.
- Album Camus*, Iconographie choisie et commentée par Roger Grenier, Gallimard, Paris 1982.
- Aux sources de la vérité du théâtre moderne*, Actes du colloque de London (Canada), texte établi par James B. Sanders, Minard, Paris 1974.
- Cahiers Jean Cocteau 1*, Gallimard, Paris 1969.
- Cahiers Jean Cocteau 10, Théâtre inédit et textes épars*, Gallimard, Paris 1985.
- Cahiers Jean Giraudoux, Jean Giraudoux la problématique des genres*, Actes du colloque de Tours, Grasset-Fasquelle, Paris 1991.
- Cahiers Jean Giraudoux 12, Modernité de Giraudoux, Colloque de Limoges 1982*, Grasset, Paris 1983.
- Cahiers Jean Giraudoux 18, Giraudoux dans les lumières de 89*, Grasset, Paris 1989.
- Cahiers Jean Giraudoux 19, Enquêtes et interviews II*, Grasset, Paris 1990.
- Cahiers Jean Giraudoux 23, Jean Giraudoux, Correspondances littéraires*, Grasset, Paris 1995.
- Cahiers Jean Giraudoux 24, La Folle de Chaillot 1945-1995, Dossier du Cinquantenaire*, Grasset, Paris 1996.
- Cahiers Jean Giraudoux 25, La Folle de Chaillot 1945-1995, Lectures et métamorphoses*, Grasset, Paris 1997.
- Camus et le théâtre*, actes du colloque tenu à Amiens du 31 mai au 2 juin 1988, directeur de publication Jacqueline Lévi-Valensi, IMEC, Paris 1992.
- „Electre” de Jean Giraudoux: regards croisés*, sous la dir. de Jacques Body et Pierre Brunel, Klincksieck, Paris 1997.
- Et Giraudoux rêva la femme*, Etudes rassemblées par Sylviane Coyault et Choukri Hallak, Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand 1999.
- Giraudoux et les mythes*, textes réunis par Sylviane Coyault, Pierre Brunel, Alain Duneau et Michel Lioure, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand 2000.
- Giraudoux et les pouvoirs*, Grasset, Paris 1978.
- Giraudoux pasticheur et pastiché*, Grasset, Paris 2000.
- Jean Cocteau aujourd'hui*, actes du colloque de Montpellier, Méridiens Klincksieck, Paris 1992.
- Jean Cocteau par Jean Cocteau*, Entretiens avec William Fifield, Stock, Paris 1973.
- La dramaturgie claudélienne*, direction Pierre Brunel, Anne Ubersfeld, Klincksieck, Paris 1988.
- La politique du texte, enjeux sociocritiques*, pour Claude Duchet, Presses Universitaires de Lille, Lille 1992.

- La quête du bonheur et l'expression de la douleur dans la littérature et la pensée françaises. Mélanges offerts à Conrado Rosso*, Droz, Genève 1995.
- Le texte et ses langages*, [Albert Camus], textes réunis par Raymond Gay-Crosier, Revue des Lettres Modernes, Paris 1991.
- Le double jeu de Robert Pinget*, „Critique”. Revue générale des publications françaises et étrangères, octobre 1987, n 485.
- Le thème de l'évasion dans le théâtre de Jean Anouilh*, Nizet, Paris 1993.
- Lectures de Beckett*, textes réunis par Michèle Touret, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 1998.
- Lectures de Ionesco*, textes réunis par Norbert Dodille, Marie-France Ionesco, et Gabriel Liiceanu, L'Harmattan, Paris 1996.
- Lectures de Sartre*, Textes réunis et présentés par Claude Bourgelin, Presses Universitaires de Lyon, Lyon 1986.
- Les critiques de notre temps et Anouilh*, textes choisis et présentés par Bernard Beugnot, Garnier Frères, Paris 1977.
- Les critiques de notre temps et Camus*, présentation par Jacqueline Lévi-Valensi, Garnier Frères, Paris 1970.
- Les critiques de notre temps et Claudel*, présentation par André Blanc, Garnier Frères, Paris 1970.
- Les critiques de notre temps et Ionesco*, choix et présentation par Raymond Lanbreau, Garnier Frères, Paris 1973.
- Les critiques de notre temps et Sartre*, choix et présentation par Jacques Lecarme, Garnier Frères, Paris 1973.
- Lire Cocteau*, textes réunis par Claude Bourgelin et Marie-Claude Schapira, Presses Universitaires de Lyon, Lyon 1992.
- Mythes claudéliens*, textes réunis par Michel Malicet, Lettres Modernes, Paris 1985.
- Nouvelles approches*, [Albert Camus], textes réunis par Briab T. Fitch, Revue des Lettres Modernes, Paris 1982.
- Robert Pinget à la lettre. Entretiens avec Madeleine Renouard*, Belfond, Paris 1993.
- Schémas dramatiques*, [Paul Claudel], textes réunis par Jacques Petit, Revue des Lettres Modernes, Paris 1968.
- „*Sur une note juste*”, [Jean Giraudoux], quarante sept hommages offerts à Jacques Body, réunis par Pierre Citti, Muriel Détrie, Guy Teissier, Publications de l'Université de Tours, Tours 1990.
- Thèmes et images*, [Paul Claudel], textes réunis par Jacques Petit, Revue des lettres modernes, Paris 1966.
- Abirached Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Gallimard, Paris 1994.
- Albérès René Marill, *Esthétique et morale chez Jean Giraudoux*, Nizet, Paris 1970.
- Alexandre Didier, *Genèse de la poétique de Paul Claudel*, Champion, Paris 2001.
- Alexandre Pascale, *Traduction et la création chez Paul Claudel*, Champion Paris 1997.
- Angelier François, *Paul Claudel: un mystique à l'état civil*, Pygmalion, Paris 2000.
- Antoine Gérard, *Paul Claudel ou l'Enfer du génie*, Laffont, Paris 1988.
- Anouilh Jean, *La Vicomtesse d'Eristal n'a pas reçu son balai mécanique: souvenirs d'un jeune homme*, Le grand livre du mois, Paris 1987.
- Armel Aliette, *Marguerite Duras et l'autobiographie*, Le Castor astral, Bordeaux 1990.
- Aslan Odette, *Jean Genet*, Seghers, Paris 1973.

- Autrand Michel, *Le Dramaturge et ses personnages dans „Le Soulier de satin” de Paul Claudel*, Lettres modernes, Paris 1987.
- Autrand Michel, *„Le soulier de satin”: étude dramaturgique*, Champion, Paris 1987.
- Bair Deirdre, *Samuel Beckett*, Fayard, Paris 1990.
- Barrère Jean-Bertrand, *Claudel: le destin et l'oeuvre*, Sedes, Paris 1979. BERNDOL André, *L'amitié de Beckett: 1979-1989*, Hermann, Paris 1992.
- Bartfeld Fernande, *L'effet tragique. Essai sur le tragique dans l'oeuvre de Camus*, Champion-Slatkine, Paris-Genève 1988.
- Baudouin Marthe, *Les cycles bibliques de Violaine*, Editions de l'Université d'Ottawa, Ottawa 1978.
- Beauvoir Simone de, *La cérémonie des adieux*, [suivi de *Entretiens avec Jean-Paul Sartre*] Gallimard, Paris 1986.
- Becker Aimé, *Claudel et l'interlocuteur invisible: le drame de l'appel*, Nizet, Paris 1974.
- Bernard Michel, *Samuel Beckett et son sujet: une apparition évanouissante*, L'Harmattan, Paris 1996.
- Bertholet Denis, *Sartre*, Plon, Paris 2000.
- Beucler André, *Les instants de Giraudoux et autres souvenirs suivis de quelques instants posthumes*, Le Castor astral, Bordeaux 1995.
- Blanc André, *Claudel*, Bordas, Paris 1973.
- Body Jacques, *Filtre ou philtre: l'esprit et le style selon Giraudoux*, in: *Styles de l'Esprit*, Mélanges offerts à Michel Lioure, Association des Publications de Clermont II, Clermont-Ferrand 1997.
- Body Jacques, *Giraudoux et l'Allemagne*, Didier, Paris 1975.
- Bonnefoy Claude, *Entretiens avec Eugène Ionesco*, Belfond, Paris 1966.
- Bouillaguet Annick, *L'écriture imitative. Pastiche, parodie, collage*, Nathan, Paris 1996.
- Bourgelin Claude, Schapira Marie-Claude, *Lire Cocteau*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon 1992.
- Brodeur Léo-Arthur, *Le corps-sphère: clef de la symbolique claudélienne*, Nizet, Paris 1970.
- Brunel Pierre, *Claudel et Shakespeare*, Armand Colin, Paris 1971.
- Brunel Pierre, *Le Mythe d'Electre*, Champion, Paris 1995.
- Brunel Pierre, *Où va la littérature française aujourd'hui?*, Vuibert, Paris 2002.
- Brunel Pierre, *Pour Electre*, Armand Colin, Paris 1982.
- Brunet Etienne, *Le vocabulaire de Jean Giraudoux, structure et évolution*, Slatkine, Genève 1978.
- Cabestan Philippe, Tomes Arnaud, *Le vocabulaire de Sartre*, Ellipses, Paris 2001.
- Camus Albert, *Carnets mai 1935-février 1942*, Gallimard, Paris 1962.
- Camus Albert, Grenier Jean, *Correspondance 1932-1960*, Gallimard, Paris 1981.
- Cannon Betty, *Sartre et la psychanalyse*, PUF, Paris 1993.
- Casanova Pascale, *Beckett l'abstracteur: anatomie d'une révolution littéraire*, Seuil, Paris 1997.
- Celeux Anne-Marie, *Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir: une expérience commune, deux écritures*, Librairie Nizet, Paris 1986.
- Chevaly Maurice, *Genet, Le Temps parallèle*, Marseille 1989.
- Chevaly Maurice, *L'enfer à fleur de peau*, [Jean Genet], Le Temps parallèle, Marseille 1989.
- Child Bickel Gisèle A., *Jean Genet: criminalité et transcendance*, ANMA Libri, Saratoga 1987.
- Claudel Paul, *Claudel aux Etats-Unis*, Gallimard, Paris 1982.

- Claudel Paul, *Claudel diplomate*, Gallimard, Paris 1962.
- Claudel Paul, *Mémoires improvisés*, recueillis par Jean Amrouche, Gallimard, Paris 2001.
- Claudel Paul, *Mes idées sur le théâtre*, Gallimard, Paris 1966.
- Clément Bruno, *L'oeuvre sans qualités: rhétorique de Samuel Beckett*, Seuil, Paris 1994.
- Cocteau Jean, „Le Testament d'Orphée”, „Le Sang d'un poète”, Ed. du Rocher, Paris 1983.
- Cocteau Jean, *Le Passé défini. 1, 1951-1952*, Gallimard, Paris 1983.
- Cocteau Jean, *Le Passé défini. 2, 1953*, Gallimard, Paris 1985.
- Cocteau Jean, *Lettres à sa mère 1898-1918*, Gallimard, Paris 1989.
- Cocteau Jean, *Portraits souvenir*, Grasset, Paris 1984.
- Connec Jules, *L'affaire Claudel*, Gallimard, Paris 1993.
- Cousseau Anne, *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras*, Droz, Genève 1999.
- Coyault Sylviane, *Le personnage dans l'oeuvre romanesque de Jean Giraudoux*, Peter Lang, Berne 1992.
- Crochet Monique, *Les mythes dans l'oeuvre de Camus*, Editions Universitaires, Paris 1973.
- D'Almeida Pierre, *Lire Electre*, Dunod, Paris 1994.
- David Aurel, *Vie et mort de Jean Giraudoux. Le roman d'une idée*, Flammarion, Paris 1967.
- Desportes Bernard, *Koltès, la nuit, le nègre et le néant. Essai*, La Bartavelle, Charlieu 1993.
- Duhamel Georges, *Georges Duhamel. Paul Claudel, le philosophe, le poète, l'écrivain, le dramaturge*, Mercure de France, Paris 1919.
- Durry Marie-Jeanne, *L'Univers de Giraudoux*, Mercure de France, Paris 1961.
- Edwards Michael, *Eloge de l'attente: T.S. Eliot et Samuel Beckett*, Belin, Paris 1996.
- Faure Frantz, *Montherlant et Camus: une lignée nietzschéenne*, Minard, Paris 2000.
- Favre Yves-Alain, *Le théâtre de Ionesco ou Le rire dans le labyrinthe*, Feijóo, Mont-de-Marsan 1991.
- Féal Gisèle, *Ionesco, un théâtre onirique*, Imago, Paris 2001.
- Gadoffre Gilbert, *Claudel et l'univers chinois*, Gallimard, Paris 1968.
- Galster Ingrid, *Le théâtre de Jean-Paul Sartre devant ses premiers critiques*, Gunter Narr Verlag, Tübingen, Jean-Michel Place, Paris 1986.
- Gassin Jean, *L'univers symbolique d'Albert Camus. Essai d'interprétation psychanalytique*, Minard, Paris 1981.
- Gay-Crossier Raymond, *Les envers d'un échec. Etudes sur le théâtre d'Albert Camus*, Minard, Paris 1983.
- Genet Jean, *Dialogues avec Hubert Fichte*, Cent pages, Grenoble 1990.
- Genet Jean, *L'ennemi déclaré: textes et entretiens*, Gallimard, Paris 1991.
- Gidel Henry, *Jean Cocteau*, Flammarion, Paris 1998.
- Ginestier Paul, *Jean Anouilh*, Seghers, Paris 1969.
- Ginestier Paul, *La pensée de Camus*, Bordas, Paris 1964.
- Giraudoux Jean, *Lettres à Lilita 1910-1928*, Gallimard, Paris 1989.
- Giraudoux Jean, *Littérature*, Gallimard, Paris 1994.
- Giraudoux Jean, *Pleins pouvoirs*, Gallimard, Paris 1939.
- Giraudoux Jean, *Souvenir de deux existences*, Grasset, Paris 1975.
- Giraudoux Jean, *Visitations*, Ides et Calendes, Neuchâtel et Paris 1947.
- Godin Georges, La Chance Michael, *Beckett: entre le refus de l'art et le parcours mystique*, Le Castor astral, Bègles (Canada) 1994.
- Gradjean Philippe, *Electre Giraudoux*, Hatier, Paris 1997.
- Guers Marie-Josèphe, *Paul Claudel: biographie*, Actes du Sud, Arles 1987.

- Hamdan Alexandra, *Ionesco avant Ionesco: portrait de l'artiste en jeune homme*, P. Lang, Paris, 1993.
- Handrahan Mairéad, *Lire Genet. Une poétique de la différence*, Les Presses de l'Université de Montréal, Les Presses de l'Université de Lyon, 1997.
- Heistein Józef, *Cours d'histoire littéraire de la France. XXe siècle*, PWN, Warszawa 1982.
- Heistein Józef, *Historia literatury francuskiej*, Ossolineum, Wrocław 1997.
- Helbo André, *L'enjeu du discours. Lecture de Sartre*, Editions Complexe, Bruxelles 1978.
- Hobby Françoise, *La symbolique d'euphémisation dans l'univers fictif d'Albert Camus*, Peter Lang, New York 1998.
- Hollier Denis, *Politique de la prose*, [Jean-Paul Sartre], Gallimard, Paris 1987.
- Hourdin Georges, *Camus le juste*, Cerf, Paris 1960.
- Houriez Jacques, *La Bible et le sacré dans „Le Soulier de satin” de Paul Claudel*, Lettres modernes, Paris 1987.
- Hubert Marie-Claude, *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante*, José Corti, Paris 1987.
- Hubert Marie-Claude, *L'esthétique de Jean Genet*, Sedes, Paris 1996.
- Hunkeler Thomas, *Echos de l'ego dans l'oeuvre de Samuel Beckett*, L'Harmattan, Paris 1998.
- Ionesco Eugène, *Antidotes*, Gallimard, Paris 1977.
- Ionesco Eugène, *Découvertes*, Albert Skira, Genève 1969.
- Ionesco Eugène, *Journal en miettes*, Mercure de France, Paris 1967.
- Ionesco Eugène, *Le blanc et le noir*, Gallimard, Paris 1985.
- Ionesco Eugène, *Notes et contre-notes*, Gallimard, Paris 1966.
- Ionesco Eugène, *Présent passé, passé présent*, Mercure de France, Paris 1968.
- Ionesco Eugène, *Ruptures de silence*, Mercure de France, Paris 1995.
- Ionesco Eugène, *Un homme en question*, Gallimard, Paris 1979.
- Issacharoff Michael, *Le spectacle du discours*, José Corti, Paris 1985.
- Jacquart Emmanuel, *Théâtre de dérision: Beckett, Ionesco, Adamov*, Gallimard, Paris 1974.
- Janvier Ludovic, *Beckett*, Seuil, Paris 1989.
- Jarrety Michel, *La morale dans l'écriture: Camus, Char, Cioran*, Presses Universitaires de France, Paris 1999.
- Jeanson Francis, *Sartre dans sa vie*, Seuil, Paris 1974.
- Jenny Laurent, *L'expérience de la chute. De Montaigne à Michaux*, PUF, Paris 1997.
- Juan Rachel, *Le thème de l'évasion dans le théâtre de Jean Anouilh*, Nizet, Paris 1993.
- Kamyabi Mask Ahmed, *Ionesco et son théâtre*, Caractères, Paris 1987.
- Kihm Jean-Jacques, *Jean Cocteau: l'homme et les miroirs*, La Table ronde, Paris 1968.
- Knapp Bettina Liebowitz, *Jean Genet*, Twayne publishers, Boston 1989.
- Knee Philip, *Qui perd gagne. Essai sur Sartre*, Les Presses de l'Université de Laval, Sainte-Foy 1993.
- Knowlson James, *Beckett: biographie*, Actes du Sud, Arles 1999.
- Koltès Bernard-Marie, *Une part de ma vie. Entretiens (1983-1989)*, Minuit, Paris 1999.
- Lange Monique, *Cocteau: prince sans royaume*, Le Grand livre du Mois, Paris 1989.
- Laraque Franck, *La révolte dans le théâtre de Sartre. Vu par un homme du tiers monde*, Jean-Pierre Delarge, Paris 1976.
- Laubreaux Raymond, *Les critiques de notre temps et Ionesco*, Garnier, Paris 1973.
- Lautrette Laurence, *Pour Jean Genet: une plaidoirie imaginaire*, HC, Paris 1994.

- Lesort Paul-André, *Paul Claudel par lui-même*, Seuil, Paris 1963.
- Lesort Paul-André, *Claudel*, Seuil, Paris 1988.
- Lévy Bernard-Henri, *Le siècle de Sartre: enquête philosophique*, Librairie Générale Française, Paris 2002.
- Lhote Jean-Marie, *Mise en jeu de François Billeldoux. L'arbre et l'oiseau*, Actes Sud-Papiers, Paris 1988.
- Lilar Suzanne, *A propos de Sartre et de l'amour*, Grasset, Paris 1967.
- Linares Serge, *Cocteau, la ligne d'un style*, Sedes, Paris 2000.
- Linares Serge, *Jean Cocteau: le grave et l'aigu*, Champ Vallon, Seyssel 1999.
- Lioure Michel, *Lire le théâtre moderne*, Dunod, Paris 1998.
- Lottman Herbert, *Albert Camus*, Seuil, Paris 1985.
- Louette Jean-François, *Jean-Paul Sartre*, Hachette Supérieur, Paris 1993.
- Louette Jean-François, *Silences de Sartre*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse 1995.
- Madaule Jacques, *Le drame de Paul Claudel*, Desclée de Brouwer, Paris 1964.
- Magnan Jean-Marie, *Jean Genet*, Seghers, Paris 1983.
- Malgorin Arnaud, *Jean Genet*, La Manufacture, Lyon 1996.
- Marcel Gabriel, *Regards sur le théâtre de Claudel*, Beauchesne, Paris 1964.
- Marker Chris, *Giraudoux*, Seuil, Paris 1978.
- Mauries Patrick, *Le style Cocteau*, Assouline, Paris 1998.
- Mignon Paul-Louis, *Le théâtre au XXe siècle*, Gallimard, Paris 1986.
- Millot Catherine, *Gide, Genet, Mishima: intelligence de la perversion*, Gallimard, Paris 1996.
- Mondor Henri, *Claudel plus intime*, Gallimard, Paris 1960.
- Monteil Claudeine, *Les amants de la liberté*, [Jean-Paul Sartre], Editions 1, Paris 1999.
- Moraly Jean-Bernard, *Jean Genet: la vie écrite*, Différence, Paris 1988.
- Morvan Lebesque, *Albert Camus par lui-même*, Seuil, Paris 1963.
- Mourlevat Thérèse, *La passion de Claudel: la vie de Rosalie Ścibor-Rylska*, Pygmalion, Paris 2001.
- Nicalas André, *Albert Camus ou le vrai Prométhée*, Seghers, Paris 1966.
- Niderst Alain, *Jean Giraudoux, ou l'impossible éternité*, Nizet, Paris 1994.
- Onimus Jean, *Essais sur l'émerveillement*, PUF, Paris 1990.
- Pacaly Josette, *Sartre au miroir. Une lecture psychanalytique de ses écrits biographiques*, Librairie Klincksieck, Paris 1980.
- Pavis Patrice, *Le théâtre contemporain. Analyse des textes, de Sarraute à Vinaver*, Nathan, Paris 2002.
- Peters Arthur King, *Jean Cocteau et son univers*, Chêne, Paris 1987.
- Plazy Gilles, *Eugène Ionesco: le rire et l'espérance*, Julliard, Paris 1994.
- Pommier René, *Explications littéraires: Mme de la Fayette, Chateaubriand, Mallarmé, Giraudoux*, Sedes, Paris 1990.
- Potet Michel, *Jean Giraudoux*, Ellipses, Paris 1999.
- Quilliot Roland, *Les métaphores de l'inquiétude: Giraudoux, Hesse, Buzzati*, PUF, Paris 1997.
- Raimond Michel, *Sur trois pièces de Jean Giraudoux*, Nizet, Paris 1982.
- Redonnet Marie, *Jean Genet, le poète travesti: portrait d'une oeuvre*, Grasset, Paris 1999.
- Reichelberg Ruth, *Albert Camus, une approche du sacré*, Nizet, Paris 1983.
- Rey Pierre-Louis, *Camus, une morale de la beauté*, Sedes, Paris 2000.

- Rivière Jacques, *Jacques Rivière et Paul Claudel. Correspondance. 1907-1914*, Plon, Paris 1949.
- Rojtman Betty, *Forme et signification dans le théâtre de Beckett*, Nizet, Paris 1987.
- Rykner Arnaud, *Théâtres du nouveau roman. Sarraute-Pinget-Duras*, José Corti, Paris 1988.
- Ryngaert Jean-Pierre, *L'introduction à l'analyse du théâtre*, Bordas, Paris 1991.
- Ryngaert Jean-Pierre, *Lire le théâtre contemporain*, Dunod, Paris 1993.
- Saint-John Perse, *Silence pour Claudel*, Dynamo, Liège 1963.
- Samoyault Tiphaine, *Electre de Giraudoux: étude de l'oeuvre*, Hachette, Paris 1997.
- Sandier Gilles, *Théâtre en crise*, La Pensée Sauvage, Grenoble 1982.
- Sartre Jean-Paul, *Saint Genet comédien et martyr*, Gallimard, Paris 1952.
- Sartre Jean-Paul, *Scénario de Freud*, Gallimard, Paris 1984.
- Sartre Jean-Paul, *Situations. IX*, Gallimard, Paris 1972.
- Sartre Jean-Paul, *Situations. 10, Politique et autobiographie*, Gallimard, Paris 1976.
- Scanzio Fabricio, *Sartre et la morale. La réflexion sartrienne sur la morale de 1939 à 1952*, Vivarium, Napoli 2000.
- Schmitt Ardizio Marie-Odette, *Camus*, Duculot, Paris 1983.
- Scriven Michael, *Jean-Paul Sartre politique et culture dans la France de l'après-guerre*, la Chasse au snark, Jaignes 2001.
- Sicard Michel, *La critique littéraire de Jean-Paul Sartre*, Minard, Paris 1976.
- Sicard Michel, *Essai sur Sartre*, Galilée, Paris 1989.
- Simon Pierre-Henri, *Présence de Camus*, La Renaissance du Livre, Bruxelles 1962.
- Suarès André, *André Suarès et Paul Claudel. Correspondance, 1904-1938*, Gallimard, Paris 1951.
- Tafta Nicolae, *Jean Genet: une plurilecture*, Hesse, St-Claude-de-Diray 2000.
- Taminiaux Pierre, *Robert Pinget*, Seuil, Paris 1994.
- Todel Olivier, *Albert Camus: une vie*, Gallimard, Paris 1999.
- Tricaud Marie-Louise, *Le baroque dans le théâtre de Paul Claudel*, Droz, Genève 1967.
- Ubersfeld Anne, *Bernard-Marie Koltès*, Actes Sud-Papiers, Paris 1999.
- Vachon André, *Le temps et l'espace dans l'oeuvre de Paul Claudel*, Seuil, Paris 1965.
- Vais Michel, *L'écrivain scénique*, Presses de l'Université du Québec, Montréal 1978.
- Van de Ghinste Josée, *La recherche de la justice dans le théâtre de Paul Claudel*, Nizet, Paris 1980.
- Vandromme Pol, *Jean Anouilh, un auteur et ses personnages*, La Table Ronde, Paris 1965.
- Vernois Paul, *La dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*, Klincksieck, Paris 1991.
- Vertone Teodosio, *L'Oeuvre et l'action d'Albert Camus dans la mouvance de la tradition libertaire*, Atelier de la création libertaire, Lyon 1989.
- Zenon Renée, *Le traitement des mythes dans le théâtre de Jean Giraudoux*, University press of America, Washington 1981.

POSTAĆ MĘSKA WE FRANCUSKIM DRAMACIE XX WIEKU

Résumé

Le personnage masculin dans le drame français du XXe siècle présente l'image de l'homme ainsi que la condition masculine dans le drame français du XXe siècle, peinte et reflétée par les dix-huit auteurs français de différentes tendances, poétiques et esthétiques théâtrales. Ainsi les auteurs du théâtre poétique comme Paul Claudel, Jean Giraudoux, Jean Anouilh, Jean Cocteau, Marguerite Duras et François Billeldoux sont représentés à côté de Jean-Paul Sartre, Albert Camus, dramaturges-philosophes. Le théâtre de l'absurde de Samuel Beckett, d'Eugène Ionesco, de Jean Genet y est présent à côté des drames de Nathalie Sarraute, Yasmina Reza ou Robert Pinget, qui observent l'homme à travers ses problèmes de l'identité et de la communication. Enzo Cormann, Xavier Durringer, Jean-Luc Lagarce, Bernard-Marie Koltès, les auteurs de la fin du siècle, prouvent dans leurs oeuvres l'impossibilité de mener l'existence dans la société et le monde qui blessent l'homme sans cesse.

Pour montrer les problèmes compliqués de la condition masculine au XXe siècle, on part du stéréotype de l'image de l'homme caractérisé par la domination, la force, la conséquence, l'autonomie, la rivalité, la compétition, la lutte pour faire apparaître sa transgression dans les cinquantes existences individuelles y décrites. La monographie comprend l'introduction, les deux chapitres, la conclusion, la liste des abréviations, la bibliographie et l'index des pièces analysées. Le premier chapitre présente l'homme dans l'espace privé, le deuxième dans l'espace public. Le personnage de fils, le fils de son père et le fils de sa mère, ouvre ce volet de la réflexion. Le rôle de l'époux montre le mari heureux, satisfait ainsi que celui qui n'arrive pas à y parvenir à cause de l'infidélité. L'homme dans le rôle de l'amant et de l'ami enrichit l'éventail de ses visages dans l'espace privé.

Dans l'espace public le pouvoir domine montrant l'homme au pouvoir qui s'est consacré pour le bien public ainsi que celui qui a imposé sa vision du bonheur, sa logique et ses règles à la société. Le drame français découvre aussi le pouvoir informel-réel et le pouvoir apparent malgré la nomination. Il dévoile la course au pouvoir avec dérision (Genet). Pendant que l'exclusion, la tendance renforcée au XXe siècle, est très fort reflétée dans les drames de Sartre, de Beckett et de Cormann, le menace de l'homme domine dans l'image de Ionesco et de Koltès. Le drame de Pinget pose et impose la question de l'identité, surtout de l'écrivain obsédé par son écriture.

Dans la conclusion on constate qu'on ne naît pas l'homme, qu'on le devient, paraphrasant l'opinion de Simone de Beauvoir. Soulignant que le drame français du XXe siècle confirme les traits du stéréotype masculin, on y met en relief la présence des traits féminins, surtout le besoin de tendresse. La solitude de l'homme, la recherche de son identité, le souci de son image, de la communication avec les autres prouvent que le drame français du XXe siècle, posant les nombreuses questions sur l'homme contemporain, s'inscrit dans la réflexion sur le nouvel homme, l'homme du XXIe siècle.



WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU
OPOLSKIEGO

ISSN 1233-6408

ISBN 83-7395-088-5