Iga Łomanowska

Orestes bojownikiem ruchu oporu, czyli mit Atrydów w filmie *Podróż komediantów* Theo Angelopoulośa

Podróż komediantów z roku 1975 stanowi przykład wykorzystania przez Theo Angelopoulośa mitologii greckiej, której wątki były obecne w całej filmografii greckiego reżysera. Choć swoich fabuł nigdy nie osadzał w czasach mitycznych, antyczne historie i legendy funkcjonują w jego dziełach w sposób tyleż wyrazisty, co złożony. Elementy mitycznych podań były przez Angelopoulośa inkorporowane w celu zaprezentowania refleksji nad historią Grecji i świata w ogóle. Reżyser traktował mit jako zbiór archetypicznych wzorców: sytuacji historycznych, jednostkowych postaw, relacji międzyludzkich, imperatywów działania. Mityczne historie były dla niego paradygmatem kultury – niepodlegającym zmianom modelem aktualizowanym w wariantowych kontekstach kulturowych i rzeczywistościach historycznych. Mit rozumiał więc jako treść stałą i ponadczasową, odtwarzaną nieustannie w historii i wciąż definiującą relacje człowieka ze światem (zob. Syska, 2013b, s. 48).

Takie myślenie o micie zaczerpnął z antropologii strukturalnej Claude Lévi-Straussa, na którego wykłady uczęszczał (Syska, 2008, s. 21), ale wykazuje ono też duże powinowactwo z Jungowskimi archetypami. Obaj uczeni reprezentują tę samą orientację badawczą, która „doszukuje się pochodzenia mitu, jego źródeł i uzasadnień oraz sposobu przejawiania się w życiu społeczno-kulturowym i indywidualnym w naturze samego człowieka, a mówiąc ściślej we właściwościach jego umysłu” (Wadowski, 2013, s. 15). W takim ujęciu mity są stałymi i niezbywalnymi elementami kultury i wynikiem wspólnego biologicznego

dziedzictwa ludzi. To jedne z trwałych schematów organizujących życie ludzkie, które mimo wariantowości warunkowanej zmiennymi kontekstami kulturowymi zachowują niezmienny charakter. Za ich jednorodność odpowiada „uniwersalność myśli mitycznej”, która sprawia, że „mity są bardziej skorelowane z człowieczeństwem, aniżeli z określonymi formami kultury, momentami życia indywidualnego i zbiorowego, czy też uwarunkowaniami historycznymi” (Wadowski, 2013, s. 23).

Lévi-Strauss, badając mitologię, sytuował znaczenie mitów w ich strukturze zbudowanej na wzór struktur językowych. Stwierdził, że mit tak jak język składa się z jednostek, które wchodzą ze sobą w pewne relacje i te właśnie relacje, nie zaś same składniki mitycznych opowieści, decydują o ich istotności w kulturze. Przeniósł on do antropologii strukturalnej metodologię wypracowaną na gruncie semiotyki i odwołał się do ustaleń Ferdinanda de Saussure’a: jego zasady arbitralności znaków językowych oraz rozróżnienia między *langue* i *parole*. Stwierdził, że mity łączą cechy *langue* – języka i *parole* – aktu mowy, czyli jednostkowej ekspresji systemu znakowego, mają zatem jednocześnie strukturę historyczną i ahistoryczną:

Mit odnosi się zawsze do zdarzeń minionych, „przed stworzeniem świata” lub „podczas pierwszych wieków”, a w każdym razie: „dawno temu”. Ale wewnętrzna wartość przypisywana mitowi bierze się z tego, że zdarzenia, mające rozwijać się w jakimś momencie czasu, tworzą zarazem trwałą strukturę, która równocześnie odnosi się do przeszłości, teraźniejszości i przyszłości. (...) Ta podwójna struktura, historyczna i ahistoryczna zarazem, tłumaczy fakt, że mit może równocześnie należeć do dziedziny mowy jednostkowej (...) oraz do języka (Lévi-Strauss, 1970, ss. 288–289).

Karl Gustav Jung, stwierdzając podobieństwo mitów występujących w różnych kontekstach kulturowych, wytłumaczył je ich przynależnością do wspólnego rdzenia – rodzaju pierwotnej matrycy. Stało za tym przekonanie o pokrewieństwie mitologii i archetypów, które zdefiniował jako „»prawzorke« pierwotnych doświadczeń egzystencjalnych człowieka” (Stabryła, 1992b, s. 8) i jego typowych zachowań. „Archetypy stanowiące biologiczne wyposażenie całego gatunku ludzkiego” (Jung, 1998, s. 49) są zapisane w zbiorowej nieświadomości i mają uniwersalny charakter. Mity stanowią zaś ekspresję tych zakodowanych w człowieku treści, a ich podobieństwo wynika z faktu, że stanowią projekcję wspólnej wszystkim ludziom natury.

Twórczość Angelopoulośa jest artystycznym efektem połączenia strukturalistycznego myślenia o mitach i kulturze w ogóle z Jungowską z ducha interpretacją zasadniczych treści w kulturowej rzeczywistości. W wizji dziejów wyłaniającej się z jego twórczości mity greckie

ukazują się jako *langue*, każdorazowo uaktualnianie w narracji historycznej na podobieństwo Saussure'owskiego *parole*. Kino autora *Podróży komediantów* ukazuje mit jako podstawową strukturę historyczną, której efektem jest cykliczność jako zasada organizująca dzieje świata. Historia w jego interpretacji nie ma więc charakteru ewolucyjnego, a repetycyjny – jest zbiorem ciągłych powtórzeń i reinterpretacji odwiecznych wzorców. Dlatego motywy mitologiczne osadza reżyser w rzeczywistości dużo późniejszej niż antyczna, często dwudziestowiecznej. Jego filmy nie stanowią jednak prostego przeniesienia antycznych historii w kontekst współczesny. Jak pisze badacz jego twórczości, Rafał Syska: „Angelopoulos nie uwspółcześnia mitu, raczej dostrzega niezmiennność pewnych mechanizmów, postaw i pchających w destrukcyjne czyny namiętności, które w antycznej Grecji zostały opisane w kunsztownej formie boskiej i heroicznej sagi” (Syska, 2008, s. 36). Jego celem jest więc ukazanie, że archetypiczne sytuacje, rozwijając się w danych kontekstach społeczno-kulturowych, choć podlegają modulacjom, to w swych strukturach głębokich pozostają niezmienione od zawsze i na zawsze.

W filmach Angelopoulosa sytuacje mitologiczne realizują się zatem we współczesnej historii Grecji, co więcej, zostają połączone z elementami odległymi od tradycji antycznej. Akcja filmów najczęściej jest osadzona na północy kraju, gdzie zamiast rozświetlonych, jasnych miast z ruinami antycznych świątyń są zimne i mroczne wioski odcięte od cywilizacji. Reżyser portretuje nie tylko inne niż konotowane z Grecją miejsca, ale też odrębną tradycję – bizantyjską, a więc prawosławną (zob. Syska, 2008, s. 83). Dodatkowo tłem wydarzeń stają się autentyczne fakty z historii kraju. Wszystko to sprawia, że rzeczywistość portretowana przez reżysera wydaje się odległa od antycznej. Jednak wykorzystanie elementów mitów – najczęściej Atrydów i powrotu Odyseusza – jest w jego twórczości bardzo wyraźne. Wyrwanie mitów z ich organicznych kontekstów i osadzenie w innych służy zaprezentowaniu refleksji na temat uniwersalności wydarzeń dziejowych i pojedynczych ludzkich losów. Kino Angelopoulosa to kino historiozoficzne – zawiera refleksję nad procesami transhistorycznymi i transnarodowymi – w którym dzieje Grecji i historie jego bohaterów są tylko przykładami uniwersalnych sytuacji i procesów. Reżyser ukazuje historyczne zdarzenia wpisane w antyczne wzorce, by powiedzieć, że dzieje ludzkości są tylko ciągłym odtwarzaniem sytuacji archetypicznych. Konkluzją jego rozważań jest zatem bardzo pesymistyczna konstatacja, że człowiek pozostaje we władzy potężnych, niezmiennych mechanizmów tak samo w czasach mitycznych, jak obecnie. W mitach greckich było to fatum i wola bogów, we współczesnym świecie są to nieubłagane procesy dziejowe.

Jak zauważa Syska: „W filmach zwykle podkreśla fatalizm losów, bezradność ludzi w konfrontacji z (...) anonimową potęgą procesów” (Syska, 2008, s. 42).

Nie inaczej jest w *Podróży komediantów*, w której bohaterowie mitu Atrydów stają się świadkami i uczestnikami wydarzeń z historii Grecji z lat 40. i 50. XX wieku. Co ciekawe, już sama praca nad filmem była ściśle związana z mitem o Orestesie. Obraz powstawał w czasie krwawych rządów junty czarnych pułkowników i Angelopoulos musiał usunąć z niego większość politycznych odniesień, choć film był w jego zamierzeniu – i pozostało to czytelne – obrazem prawdziwie politycznym. *Podróż komediantów* stanowi krytyczną wypowiedź na temat czasów, w których osadzona jest akcja, i czasów, w których film był kręcony, jak również w szerszym ujęciu – na temat wszelkich dyktatur i form terroru. Powstanie dzieła o takim wydźwięku w czasie intensywnej działalności cenzury było możliwe dzięki zapewnieniu komisji cenzorskiej, że tworzona jest współczesna adaptacja *Orestei* Ajschylosa (Grammatikopoulou, 2008). Mit rodu Atrydów stał się zatem rodzajem alibi dla ekipy pracującej nad filmem (Grammatikopoulou, 2008). Bohaterowie *Podróży komediantów* to trupa aktorów wędrująca przez miasteczka północnej Grecji i wystawiająca jedną sztukę w bardzo niebezpiecznych i krwawych czasach. Tytułowa podróż zajmie im aż trzynaście lat, które w historii Grecji były czasem kolejno: prawicowego reżimu, niemieckiej okupacji i wojny domowej. Chociaż akcja obejmuje okres od 1939 do 1952 roku, a członkowie trupy w większości nie noszą imion, można w nich bez trudu rozpoznać postaci z mitycznej opowieści, ponieważ ich wzajemne stosunki i działania są odtworzeniem mitycznego wzorca. Kolejną emanacją członków atrydzkiego rodu w historii są więc: przewodzący komediantom poważny i godny Agamemnon; jego żona Klitajmestra romansująca z Ajgistosem; dzieci – bezkompromisowa, twarda Elektra i pełen energii buntownik Orestes; ich przyjaciel Pylades. Jedyną postacią, która nosi mityczne imię, jest atrydzki książę. Decyzja o nadaniu tej akurat postaci imienia i naznaczenia jej w ten sposób jawną konotacją z mitycznym pierwowzorem wynikała prawdopodobnie ze stosunku reżysera do tego bohatera – Orestes był dla niego symbolem szlachetnego buntu i wierności ideałom. „Dla mnie – mówił Angelopoulos – jest on bardziej ideą niż postacią: ideą rewolucji, o której tak wielu marzy (...), jedynym, który pozostaje wierny sobie i swoim celom i jest gotów za nie zginąć” (Demopoulos & Liappas, 2001, s. 18).

Relacje między postaciami, ich działania i sekwencje wydarzeń, w które zostają wpisane, pozostają takie same jak w micie: zdradzony mąż powraca z wojny i zostaje zamordowany przez żonę i jej kochankę; jego córka pielęgnuje nienawiść i czeka na powrót

brata; Orestes morduje kochanków; od tego momentu prześladowają go Erynie. Mit zostaje jednak zreprodukowany z modyfikacjami będącymi efektem osadzenia historii aktorów w konkretnej przestrzeni i czasie. Najważniejsze w mitycznej opowieści wydarzenia ulegają transformacji w wyniku zetknięcia z tkanką współczesnej historii. Zatem wojna, na którą wyrusza Agamemnon, to wojna grecko-włoska, a śmierć, która czeka go po powrocie, będzie mu zadana przez niemiecki pluton egzekucyjny. „Ojciec” grupy aktorów nie zostaje zabity rękami kochanka żony – przy jej milczącym współudziale jest przez niego zadenuncjowany władzom nazistowskim i rozstrzelany przez Niemców. Mit przeplata się więc z wydarzeniami współczesnymi, a ponadto kontekst historyczny ma zasadniczy wpływ na zdarzenia mityczne. Sytuacje będące powtórzeniem tych z antycznej opowieści zostają ukazane jako wynik interwencji historii. Ponadto Angelopoulos „uaktualnia charaktery i postawy bohaterów” (Syska, 2008, s. 66), bezpośrednio łącząc przymioty mentalne komediantów z sytuacją dziejową. „Klitajmestrę portretuje jako pasywną i infantylną ofiarę historii, Ajgitosą – jako tchórza, kolaboranta i donosiciela, (...) zaś Elektrę jako lewicową idealistkę” (Syska, 2008, s. 66). Jak powiedział sam twórca filmu: „Historia oddziałuje na nich, zmienia i transformuje ich” (Demopoulos & Liappas, 2001, s. 18).

Mitologiczne zakorzenienie historii aktorów jest jednak wciąż ewokowane za pomocą drobnych sygnałów. Gdy Agamemnon zostaje schwytany przez nazistów w obecności całej trupy, wściekła Elektra rzuca się na Ajgistosę, nazywając go zdrajcą. Usytuowanie tego wydarzenia w przestrzeni sceny przywołuje skojarzenie z teatralnym kontekstem, w którym pierwotnie zaistniał mit, tak samo jak nieco sztuczna, egzaltowana ekspresja Elektry, która wyrywa się jak oszalała przytrzymującym ją członkom ekipy. W następnej scenie Agamemnon stojący przed plutonem egzekucyjnym zwraca się do żołnierzy ze słowami: „Przybyłem zza morza, z Jonii, a wy?”, przypominając w ten sposób miejsce, z którego powrócił Agamemnon – wybrzeża Azji. Również sen, który Klitajmestra opowiada Orestesowi, o tym, że syn powrócił do jej łona, przywołuje koszmar, który przyśnił się mitycznej królowej atrydzkiej – o tym, że urodziła węża. Jednak najwyraźniej przypominają o antycznej tragedii dwie sceny przemocy: zabójstwa matki i jej kochanka przez Orestesa oraz pojmania Elektry przez przedstawicieli władzy. Mit i jego funkcjonowanie w tradycji teatralnej zostają przywołane w obrębie samych scen oraz w wyniku ich bezpośredniego następstwa po sobie w narracji filmu.

Do zabójstwa zradzieckiej pary dochodzi w takim samym miejscu, w jakim Elektra rzuciła oskarżenie na Ajgistosę – w przestrzeni sceny. Orestes – teraz bojownik ruchu oporu –

wdziera się na nią z wymierzonym pistoletem w trakcie przedstawienia, które trupa daje w kolejnym miasteczku. Po chwili wahania strzela, zabijając matkę i jej kochanka. Ponowne umiejscowienie wydarzenia na scenie zwraca uwagę na powinowactwo z tradycją teatralną. Jest ono też podkreślone tym, że morderstwo zostaje popełnione w trakcie przedstawienia i przez nieświadomych niczego widzów odczytane jako jego naturalny element. Widownia zaczyna klaskać, a kurtyna zostaje zasunięta. Antyczna tradycja teatralna zostaje przywołana, po czym ostentacyjnie zlekceważona, ponieważ dochodzi tu do złamania zasady decorum – przemoc zostaje unaoczniona. Odwrotnie dzieje się w scenie zatrzymania Elektry. Kobieta zostaje złapana przez przedstawicieli władzy, którzy chcą zmusić ją do wyjawienia miejsca pobytu brata. Brutalne zatrzymanie aktorki odbywa się poza wzrokiem widza – jedynie warstwa akustyczna pełna odgłosów szarpaniny, uderzeń i nagłych momentów ciszy przynosi informacje o tym, co się dzieje. Zatem teatralna wersja mitu zostaje w tej scenie przywołana poprzez wierność zasadzie decorum, a w obrębie sekwencji poprzez skonstrastowanie tych dwóch scen i użytych w nich krańcowo różnych rozwiązań formalnych. Ponadto podczas zatrzymania Elektry i później, gdy jest gwałcona, twarze oprawców są zasłonięte maskami: wchodzi w nich do budynku, w którym znajduje się kobieta, i mają je cały czas na sobie podczas zbiorowego gwałtu. Ten element *mise-en-scène* jest już bezpośrednim nawiązaniem do antycznych przedstawień wykorzystujących takie właśnie rekwizyty.

Do tradycji teatralnej nawiązują również długie wypowiedzi bohaterów wprost do kamery, na wzór partii monologowych w teatrze: Agamemnona opowiadającego swoje dzieje, Elektry zdającej relację z wydarzeń w kraju po zakończeniu niemieckiej okupacji i Pyladesa mówiącego o niewoli na wyspie Makronisos. „Dzięki nieruchomej kamerze nakierowanej na twarz aktora (...) narracja zyskuje powagę historycznego świadectwa, nie unikając teatralnego zacięcia, jeśli weźmiemy pod uwagę fakt, że taki rodzaj monologów jest powszechny w teatrze”, zauważa Christina Grammatikopoulou (2008). Oczywiście również zawód bohaterów, liczne sceny odgrywania fragmentów sztuki oraz to, że komediantci nierzadko w sytuacjach prywatnych zwracają się do siebie kwestiami swoich postaci, kierują uwagę widzów ku teatrowi.

To, co wydaje się jednak najciekawsze w zagadnieniu obecności mitu Atrydów w *Podroży komediantów*, to dwa przesunięcia w stosunku do antycznego pierwowzoru, szczególnie w stosunku do wersji Ajschylosa. Pierwsze odbywa się na poziomie fabuły, drugie dotyczy dramaturgii opowiadania. W filmie Angelopoulou Orestes po zabójstwie matki i Ajgistosa jest przez jakiś czas nieobecny w diegezie – wraca do grupy partyzantów, by pojawić się

dopiero pod koniec, kiedy zostanie złapany. Ofiarami zemsty Erynii staje się niejako w jego zastępstwie dwójka innych bohaterów: najpierw siostra, a potem przyjaciel. Elektra zostaje zgwałcona przez pracowników służb szukających partyzantów, następnie jest przez nich nachodzona, nękana i zastraszana. Pylades przejmuje natomiast rolę graną przez Orestesa w sztuce, co jest sygnałem przeniesienia na niego symboliki mitycznej. Następnie przyłącza się do bojowników ruchu oporu, zostaje złapany i torturowany, a jego męki uosabiają mityczne Erynje. Boginie zemsty zmieniają się w Eumenidy i mężczyzna zostaje uwolniony, ale płaci za to bardzo wysoką cenę – musi wyprzeć się swoich ideałów poprzez podpisanie antykomunistycznej deklaracji. Jak zauważa Christina Grammatikopoulou:

Innymi słowy „Łagodne” są wszystkim, tylko nie tym. W kontraście do dzieła Ajschylosa, w którym ulegają transformacji dzięki sile perswazji, tutaj w zamian za przemianę żądają od bohatera czegoś bardzo istotnego: wyrzeczenia się przekonań. Przywołując jeszcze raz grecką mitologię, tortury zesłańców na Makronisos są przedstawione jako tortury Syzyfa: wnoszą oni kamienie po zboczu góry po to, by pozwolić im się stoczyć – tortura, którą on musiał znosić aż do dnia wyzwolenia (Grammatikopoulou, 2008).

Drugie przesunięcie ma charakter strukturalny. Przeniesienie dotyczy bowiem podstawowej dychotomii organizującej narrację mitu w wersji Ajschylosa i Eurypidesa. W ich interpretacjach królewskie rodzeństwo – a przede wszystkim zadający śmierć Orestes – przeżywa rozterki natury moralnej i emocjonalnej. Konflikt wewnętrzny pojawia się w wyniku starcia dwóch wielkich sił: *philos* (miłości) i *aphilos* (nienawiści). Z nich wyrastają wszystkie odczucia będące reakcją na sytuację: chęć pomszczenia ojca i pragnienie zmazania hańby, jaką został okryty cały ród; odraza wobec matkobójstwa, jako sprzecznego z naturalnym porządkiem i osobistą wrażliwością moralną; strach przed karą ludzi i bogów. Tej ambiwalencji i związanego z nią silnego dyskomfortu psychicznego nie przeżywają bohaterowie Sofoklesa, ponieważ w jego wersji są tylko narzędziem woli bogów i problem ich wewnętrznych postaw w ogóle nie zostaje przez niego naświetlony. W *Elektrze* tragika z Kolonos Orestes „podobnie jak jego siostra, nie staje przed żadnym wyborem, jego czyn jest niemal mechanicznym wykonaniem rozkazu boga, a motywacją los i słowa Elektry: dla niego nie istnieje ani konflikt między miłością do matki a koniecznością pomszczenia ojca, ani tym bardziej problem strachu przez Eryniami matki-wyrzutami sumienia, które Ajschylosowego Orestesa doprowadziły do obłądu” (Stabryła, 1992a, s. 216). Zatem w *Ofiarnicach* Ajschylosa i *Elektrze* Eurypidesa dwie antynomiczne siły są zasadą, według której budowane są napięcia między postaciami i fluktuacje wewnętrznej dynamiki zdarzeń. Angelopoulos przenosi tę centralną

sprzeczność na poziom ideologiczny, akcentując rozdźwięk między różnymi tendencjami politycznymi i odmiennymi światopoglądami bohaterów. W ten sposób nadaje też konfliktom postaci dodatkowy wymiar – ideologiczny. Elektra nienawidzi Ajgistosa w równej mierze za to, że jest kochankiem matki i mordercą ojca, jak i za to, że współpracuje ze zwalczaną przez nią władzą. Motywacje rodzeństwa w *Podroży komediantów* zyskują więc wymiar polityczny. Jednocześnie zostają zubożone o aspekt zemsty rodowej (jej obowiązek leżał u podstaw funkcjonowania więzi rodzinnej w starożytnej Grecji), który znalazł się w interpretacji sytuacji mitycznej dokonanej przez wielkich tragicznych.

Naznaczone rysem ideologicznym są również postaci dwóch siostr – Elektry i Chryzotemidy – z których pierwsza jest portretowana jako odważna i bezkompromisowa, druga jako obojętna i oportunistyczna. Co ciekawe, charakterystyka ta dotyczy zarówno bohaterek *Podroży komediantów*, jak i *Elektry* Sofoklesa, i w obu przypadkach jest budowana na zasadzie opozycji. U Angelopoulou kontrast postaw kobiet dotyczy zaangażowania w sytuację polityczną w kraju, u Sofoklesa zasadza się na ich stosunku do sytuacji w ich własnym domu. U tragicznych Chryzotemida wyrzeka się zemsty i żyje z mordercami ojca, podczas gdy Elektra – „jej całkowite przeciwieństwo charakterologiczne i etyczne” (Stabryła, 1992a, s. 215) – pozostaje nieprzejednana w swojej nienawiści. Taka sama wierność ideałom jednej i obojętność moralna drugiej określa te postaci u Angelopoulou, tyle że w odniesieniu do sfery ideologicznej: Elektra jest członkinią ruchu oporu, która wyrzekła się życia osobistego, jej siostra zaś nie angażuje się w żadną formę protestu – zamiast tego chodzi na randki z żołnierzami.

W kontekście konfliktów ideologicznych można interpretować także napięcia o charakterze seksualnym pojawiające się w relacjach między postaciami, tak jak to zrobił sam reżyser:

Aspekt seksualny jest integralnym elementem charakterów postaci. Romans Klitajmestry z Ajgistosem i reakcja Elektry są wynikiem indywidualnych uwarunkowań ich osobowości. Od pewnego momentu jednak ich relacje przestają mieć charakter wyłącznie osobisty. (...) Gwałt na Elektrze jest (...) aktem politycznym. Wydaje się, że u podstaw wszelkich aktów przemocy leży jakiś rodzaj seksualnego impulsu. Ponieważ Elektra zostaje zgwałcona podczas przesłuchania, ten czyn staje się automatycznie polityczny. (...) Chryzotemis jest prostytutką, która później wychodzi za amerykańskiego żołnierza. To małżeństwo może rozwiązać problem bohaterki, ale jednocześnie oznacza bankructwo wartości moralnych. Element seksualny zostaje zatem przeniesiony na poziom polityczno-ideologiczny (Demopoulos & Liappas, 2001, s. 23).

Z rodzajem przeniesienia mamy do czynienia również w wypadku zabójstwa dokonanego przez Orestesa. We wszystkich trzech dziełach starożytnych tragików mszczący się na wiarołomnej parze morderca działa z nakazu Apolla. „Rozkaz boski – jak pisze Stanisław Stabryła w eseju *Elektra i Orestes* – nie tylko usprawiedliwiał matkobójstwo (...), ale również nadawał mu sankcję obowiązku religijnego” (Stabryła, 1992a, s. 212). Dla Angelopoulosowego Orestesa morderstwo Ajgistosa ma implikacje ideologiczne, można jednak wnioskować, że w grę wchodzi tu nie tylko jego osobisty stosunek do kolaboranta i donosiciela, ale również decyzje organizacji, do której Orestes należy. Sugestia, że morderca działa na polecenie komunistycznej bojówki, jest obecna *implicite*, wystarczająco wyraźnie jednak, by zasugerować analogię między mordercą – narzędziem woli bogów, a mordercą – narzędziem woli zwierzchników.

W *Podroży komediantów* Angelopoulos zawarł więc refleksję na temat niezmienności mechanizmów historycznych, modeli sytuacji i ludzkich postaw, które zostały opisane w archetypicznych strukturach fabularno-narracyjnych – mitach. Stałość wzorca, według którego są odtwarzane, wynika z cyklicznego charakteru dziejów, w których niezmiennie procesy są aktualizowane w zmieniających się kontekstach historyczno-kulturowych. Teza o cyrkularności wybrzmiewa w filmie greckiego reżysera dzięki zastosowanym rozwiązaniom fabularnym i zabiegom narracyjnym. Elementy starożytnej opowieści pojawiają się w *Podroży komediantów* w różnych momentach akcji obejmującej trzynaście lat, zatem zostają osadzone w różnych rzeczywistościach historycznych. Co więcej, w narracji następują niekiedy gwałtowne skoki o kilka lat do przodu lub wstecz. Te zabiegi, jak również inne zaburzenia chronologii oraz użycie ramy fabularnej, służą unaocznieniu „przekonania [Angelopoulosa – przyp. I. Ł.] o cykliczności doświadczeń” (Syska, 2013a, s. 46). Wybrzmiewa ono ze szczególną mocą pod koniec filmu, gdy buntowniczy syn Chryzotemidy przejmuje rolę graną w przedstawieniu przez zmarłego Orestesa, a ostatnia scena filmu na poziomie ikonograficznym okazuje się odwzorowaniem sceny inicjującej opowieść. Grupa aktorów znowu stoi przed dworcem w Eigon, co więcej, koniec filmu okazuje się chronologicznie wcześniejszy niż początek. Akcja przenosi się z 1952 do 1939 roku. Zmienia się zatem moment dziejowy, ale wszystko wraca do tego samego punktu, bo historia jest tylko ciągłą repetycją pewnych sytuacji wyjściowych.

Inkorporowanie mitycznych sytuacji w opowieść osadzoną w czasach współczesnych uniwersalizuje historię komediantów, nadając jej wymiar ponadczasowy (Grammatikopoulou, 2008). Postaci zyskują taki sam walor także dzięki specyficznej konstrukcji. Bohaterowie

Podróż komediantów są pozbawieni cech indywidualizujących ich w stopniu większym, niż jest konieczny do rozpoznania w nich postaci mitycznych. Stanowią jedynie emanacje pewnych pierwotnych struktur – postaw, modeli działań i zespołów emocji. Tak samo jak archetypiczne postaci mitu są też podlegli potęgom rozporządzającym ludzkim życiem. W przypadku antycznych bohaterów było to nieubłagane fatum lub okrutne nakazy bogów, dla trupy aktorów jest to bezlitosny mechanizm dziejów, bezduszość procesów historycznych. „Królewskich Atrydów i ubogich komediantów dzieli pochodzenie oraz status społeczny, łączy zaś bezradność wobec mechanizmów polityki i historii, bezsilność wobec fatum czy bogów” (Syska, 2011). Aktorzy mitu, tak samo jak aktorzy w historii Angelopoulosa, nie mają innego wyjścia jak tylko podporządkować się siłom dużo potężniejszym niż oni i odegrać swoje role.

Bibliografia

- Demopoulos, M., & Liappas, F. (2001). A journey through Greek landscape and history: *The Travelling Players*, 1974. W D. Fainaru (Red.), *Theo Angelopoulos interviews* (ss. 16–22). Jackson, MS: University Press of Mississippi.
- Grammatikopoulou, C. (2008). A junction of myth, history, cinema: Aeschylus's *Oresteia* in Theo Angelopoulos's film *Thiassos* (*The Travelling Players*, 1975). *Interartive*, 1. Pobrano 15 października 2016, z http://interartive.org/2008/06/theodoros_angelopoulos/
- Jung, C. G. (1998). *Symbole przemiany: Analiza preludium do schizofrenii*. (R. Reszke, Tłum.). Warszawa: Wydawnictwo Wrota.
- Lévi-Strauss, C. (1970). *Antropologia strukturalna*. (K. Pomian, Tłum.). Warszawa: PIW.
- Stabryła, S. (1992a). Elektra i Orestes. W S. Stabryła, J. Łanowski, L. Press, A. Lubach, S. Jaworski, C. Rowiński, D. Dutsch, & M. Kłańska, *Mit – człowiek – literatura* (ss. 211–244). Warszawa: PWN.
- Stabryła, S. (1992b). Wstęp. W S. Stabryła, J. Łanowski, L. Press, A. Lubach, S. Jaworski, C. Rowiński, D. Dutsch, & M. Kłańska, *Mit – człowiek – literatura* (ss. 1–12). Warszawa: PWN.
- Syska, R. (2008). *Poezja obrazu: Filmy Theo Angelopoulosa*. Kraków: Wydawnictwo Rabid.
- Syska, R. (2011). *W melancholii doświadczam czasów: Rekonstrukcja pamięci zbiorowej w filmach historycznych Theo Angelopoulosa*. *Kultura i Historia*, (19). Pobrano 15 października 2016, z <http://www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/archives/2116>
- Syska, R. (2013a). Alfabet Angelopoulosa. *Ekrany*, (1(11)), 46–50.
- Syska, R. (2013b). Niedokończona trylogia. *Ekrany*, (1(11)), 48–51.
- Wadowski, D. (2013). *Mit w społeczeństwie i kulturze*. Lublin: Wydawnictwo KUL.

Orestes as a resistance fighter, or the myth of the Atreides in Theo Angelopoulos's film *The travelling players*

The paper examines the use of the Atreides myth in Theo Angelopoulos's film *The travelling players* (1975) in the context of the director's interpretation of the phenomenon of myth. Angelopoulos treated myth as a set of archetypical situations and patterns of conduct constantly reproduced in the history of the world. He intertwined elements of classical stories with the history of Greece and the Byzantine tradition, thus showing their universal character. In *The travelling players*, Angelopoulos used the story of betrayed and murdered Agamemnon, who is avenged by his children: Orestes and Electra, but he moved it into modern times, setting the film in Greece of the 1940s and 1950s. The myth is reproduced with modulations: the most important events take place as a result of interventions of History, not fate or decisions of the gods. Moreover, the characters' conflicts are enriched with a political dimension, as Angelopoulos portrays the discord between their ideological stances. But the members of the acting company are as helpless in the face of events as the family of the king of Argos.

Keywords:

myth, Orestes, Theo Angelopoulos, Greece

Orestes bojownikiem ruchu oporu, czyli mit Atrydów w filmie *Podróż komediantów* Theo Angelopoulosa

Artykuł jest analizą sposobu wykorzystania przez Theo Angelopoulosa mitu Atrydów w filmie *Podróż komediantów* (1975) w kontekście dokonanej przez niego interpretacji zjawiska mitu. Grecki reżyser traktował mit jako zbiór archetypicznych sytuacji i wzorów postępowania odtwarzanych nieustannie w dziejach świata. Elementy antycznych opowieści spletał w filmach z historią Grecji i tradycją bizantyjską, ujawniając ich uniwersalny charakter. W *Podroży komediantów* wykorzystał historię zdradzonego i zamordowanego Agamemnona, który zostaje pomszczony przez swoje dzieci: Orestesa i Elektrę, ale przeniósł ją w czasy współczesne, portretując Grecję lat 40. i 50. XX wieku. Mit zostaje zreprodukowany z modulacjami: kluczowe wydarzenia następują w wyniku interwencji historii, nie fatum czy decyzji bogów. Ponadto konflikty między postaciami zostają wzbogacone o wymiar polityczny, ponieważ Angelopoulos ukazuje rozdźwięk między ich postawami ideologicznymi. Jednak członkowie trupy aktorskiej pozostają wobec wydarzeń tak samo bezradni jak rodzina władcy Argolidy.

Słowa kluczowe:

mit, Orestes, Theo Angelopoulos, Grecja