

ЗА ТРАНСФОРМАЦИЈАТА НА АНТИЧКИОТ МИТ НА ИНДИВИДУАТА ВО КОЛЕКТИВЕН МИТ НА СОВРЕМЕНОСТА

Митолошката димензија од секогаш претставувала перманентен креативен афинитет на творците и на народната и на уметничката продукција кај сите народи и векови со ред. Низ таа креативна врска древните митови: грчки, латински, ориентални, прераснувале во трајна историска вредност, во традиција и вечни симболи што, предавајќи се во вертикала, наедно морале да доживуваат и квалитативна трансформација. Еден ретроспективен поглед кон светското литературно депо непобитно ќе ни покаже дека, покрај неопходноста од континуитет во литературната продукција, секогаш постоела и творечка дијалектичка корелација во тие симбиози што главно произлегувала од прашањето за поставеноста на писателот во времето. А митот бил тој прв витален фактор на социолошката историја што постојано одново се раѓал под иста или слободна, пречистена или комплексна форма, за да движи напред, бидејќи, како што многустраните досегашни проучувања покажале¹, човекот не можел без митови, а „митот со својата перманентна структура, ја надминувал антиномијата на историското време што револуирало“².

Во литературата пак, уште попосебно, неговата креативна вредност од секогаш имала голема важност. Тој станал геометриска точка во која се сечеле најразлични значења така што и најстудиозната анализа тешко ќе може да ја исцрпи поливалентноста на текстот во кој конкретниот мит бил обработен ситуирајќи се најчесто на повеќе нивои во исто време. Токму затоа, обидувајќи се што попрецизно да го дефинира овој поим, еден Пјер Албуи ќе рече дека „митот ја содржи мистеријата на сета моќ на јазикот; позамјен или измислен, тој, кај големите писатели, реанимира

¹ Меѓу другите, Cf.: Roger Caillois: *L'Homme et le Sacré*, Paris Gallimard, 1963; Gilbert Durand: *Structures anthropologiques et l'Imaginaire*, Introduction à l'archétypologie générale, Grenoble, 1960 et P. U. F., 1963; Lévi-Strauss: *Mythologies*, Paris, Plon, 1963; Jean Frappier: *Histoire, mythes et symboles*, Études de littérature française, Genève, Droz, 1976.

² Lévi-Strauss: *Mythologies*, Paris, Plon, 1963: Le Cru et le Cuit.

најдлабоки архитипови, а со тоа овозможува приод кон мистеријата на креативноста“³.

Задржувајќи се на митот во литературата, ние ќе се обидеме да го дефинираме како елаборација или трансформација на неговата неприкосновена античка природа, укажувајќи дека при таа елаборација на архитипскиот или традиционален податок, со посредство на стилот и делото на писателот, се откриваат многубројни значења преку кои може да се изврши колективно дејство (на занес, одбрана и сл.) или да се изрази многу комплексна душевна состојба. На тој начин ќе се потрудиме да ја додадеме кон митот колективната димензија, односно ќе прикажеме како тој може да осцилира помеѓу индивидуалниот психизам (писателот, делото) и помеѓу она што е надворешно (колективни теми, социјален одзив и сл.) или како тоа понекогаш се именува во литературата „индивидуалниот пол“ и „колективниот пол“.

* * *

Денешните контакти со античноста не се сведуваат, значи, само на преводите и адаптациите. Интересирањето за античкиот свет, посебно за Хомер, Софокле, Есхил, Еврипид, Аристофан, продолжува и се изразува најмногу преку анимирањето на големите митови кои, и во денешно време, наоѓаат свое место во светската литературна продукција и се сметаат како традиција или, поопшто, континуитет. Напоредно со националната самобитност која исто така е невозможна без националната традиција, односно без продолорот кон националниот мит или легенда⁴, се покажува и континуитетот во универзална смисла како и потребата од средба со современиот микрокосмос. Така се доаѓа до тоа, модерните литературни дела да инкарнираат тенденција за создавање акција што својата појдовна точка ќе ја има во античкиот мит (или легенда) и ќе се модернизира во текот на литературното креирање. Тоа значи дека извесни современи писатели успеваат да ја откријат актуелноста на античката традиција односно вечноста на ефемерните форми и така, според начинот на кој, со чувствата и мис-

³ Pierre Albouy: *Mythes et Mythologie dans la littérature française*, Coll. U 2, éd. Armand Colin, 1964. Исто така Cf.: P. Albouy: *Quelques gloses sur la notion du mythe littéraire*, Revue d' Histoire littéraire de la France, Nos 5—6, 1970.

⁴ Таков пример во уметничката литература наоѓаме, например, во Франција, во расказите на Шарл Нодие што го величаат митот на едно „златно време“ во неговата родна област Франш-Конте или, кај нас, во делото на Његош *Луча Микрокосма* кое врз база на библиски мотиви со алузии на антички митови и фолклорни елементи, ја претставува вечната борба помеѓу доброто и злото, меѓу светлината и мракот, или во творештвото на Блаже Конески (*Тешкошо*, *Болен Дојчин*, *Везилка* или поемата *Сйерна* или, уште повеќе, *Одземање на силата* каде митскиот национален јунак Крали Марко и дава смисла на модерната пресметка со бога во која човекот се стреми да надвиши), потоа кај Славко Јаневски (*Свадебна песна*) или во драмите на Васил Иљоски (*Чест*, *Кузман Кайиџан*) како и во прозата на Стале Попов и Владо Малески.

лите, одговориле на проблемите на човековото постоење, да потврдат дека и денес е присутна една таква ментална структура што еволуира без да се одрекнува за да создаде традиција која ќе може да биде прифатена од утрешните генерации. Овој „модернизам“ ќе остане како конститутивен елемент на античкиот мит, како морална и естетска концепција која, со трансформација или со додавање одредечка доза нови црти и чувства што нема да ја нарушат потребната рамнотежа, ќе го постави античкиот мит во ситуација како да е вонвременски и како да живее во еден „вечен презент“. Извесни резонанси на вакви изрази наоѓаме например во литературното искуство на француските класици од 1660 година (Корнеј, Расин)⁵ кои, преку карактеристиките на личностите земени од античките дела и со почитување на автентичноста на фактите и моралната обоеност, ќе го претставуваат човекот од сите земји и времиња или поарно речено неговата судбина. Следејќи ја традицијата на еден активен хуманизам и на едно креативно подражавање, тие ќе ги трансформираат грчките и римски херои така што ќе изгледа овие личности како навистина да живеат во еден „вечен презент“. На тој начин, како автори, тие истовремено ќе направат и неколку чекори, иако сèуште несигурни, кон една нова морална и естетска концепција.

Митската мисла претрпувала трансформации и во поранешната етапа од својата еволуција. Например, митот за Орфеј и Евридика: во средновековната иконографија Орфеј го гледаме како христијански херој кој го следи пронајдокот на перипетијата на „погледот на назад“ што датира од Вергилиј, и поради што уследува втората смрт на Евридика за која не знаат грчките текстови. Овој, вториот случај, ги преокупираше, речи си во цел свет, и поетите и уметниците⁶ и музичарите⁷, а во денешно време, навлегол и во филмската уметност⁸. Посебно, во времето на романтизмот можеме да го проследуваме овој мит како во делото на Бернарден де Сен-Пјер, Нервал, Нодие, Теофил Готие, Вињи или Бодлер и Валери, така и кај Хердер, Шлегел, Клопшток или Гете. Во оваа смисла литературната наука може да врши дури и посебни проучувања со компаративна димензија што, сосем оправдано, ја наметнуваат посебните услови во кои митот бил пренесуван⁹.

⁵ Cf. например C. Delmas: *La Mythologie dans la Phèdre de Racine*, Revue d'Histoire du Théâtre, No 2, 1971.

⁶ Например, од XVI до XVIII век, направени се повеќе од 20 платна и гравури на оваа тема меѓу кои фигурираат како творци и имињата на Рубенс, Пусен, Анселм Фоербах и др.

⁷ Музика на тема Орфеј е пишувана уште од XVI век, главно опери, иако има и либрета и пантомими и симфониски поеми. Меѓу позначајните се делата на Глук, Бах, Лист, Офенбах.

⁸ Во филмовите на Кокто например: *Орфеј и Тесџаменишој на Орфеј* (1951—1959) и на Марсел Ками *Црниот Орфеј* од 1960.

⁹ Cf. Brian Juden: *Traditions orphiques et tendances mystiques dans le romantisme français* (1800—1850), Paris, Klincksieck, 1971.

Во денешно време пак, модерната антропологија која се карактеризира со една посебна отвореност, уште повеќе ја акцентира потребата од обраќање кон современата етнологија, психологија, филозофија, археологија, лингвистика, правната и социолошката наука. Нашиот презент навистина е меморија, на тоа укажаа уште Бергсон и пред него Пруст и уште поодамна Платон, но едно литературно дело, за да ја стекне својата апсолутна вистина во своето време, ќе треба да претставува и чин и исповед зашто бива доживувано, како вели Сартр, „како востание или како глад“.

За да одговорот, пак, на потребите од своето време, античките митови значи еволуираат во извесна смисла и, останувајќи во еден вечен дијалог со човештвото, се адаптираат на проблемите на современоста. За вистински успех, меѓутоа, може да се говори само тогаш кога ќе се успее да се одржи разумна рамнотежа помеѓу класичното и модерното, универзалното и домашното, традиционалното и експерименталното кон што например најчесто тежи античкиот циклус на модерниот театар. Ваквите метаморфози понекогаш попримуваат и една посериозна мисија како што тоа беше случај во Франција, во првата половина на овој век кога возвишениот тон и митолошкиот декор од античноста беше позајмуван, особено во драмското творештво, за да се изрази модерната вознемиреност на луѓето од тоа време (пред војната) и да се постигне предавање на една хумана порака.

Прв Жан Жироду ја најде тајната за ваквата стилизација која, кај Расин например или Шекспир, фантомите од сцената ги преобразуваше во симболи на човешката судбина. Тој, преку митот на своите театарски дела *Електира*, *Јудиша*, *Не ќе има војна во Троја* или *Амфиџрион* 38 сакаше да нè конфронтира со проблемите на нашето постоење: пријателството, љубовта, мирот, војната, смртта, градот итн. Служејќи се со превезот на грчката античност во трагедијата например *Не ќе има војна во Троја*, Жироду измислува еден дијалог помеѓу Одисеј и Хектор во кој публиката од 1935 година го слушаше својот глас. Во својот говор упатен кон мртвите и кој беше ослободен од секаков конформизам, Хектор ги изговараше охрабрувањата што напредните политичари ги упатуваа до Французите во времето кога Хитлер веќе застрашуваше, кога Мусолини бараше некакви свои права, Етиопија ја газеше агресорот и целиот свет ги претчувствуваше настаните од 1940. Со тоа Жироду предочуваше дека опасноста од војна се крие единствено во самиот човек, но таа сепак ќе стане неизбежна бидејќи сите личности од пиесата ја сакаат, било поради желбата да се доживее нешто ново, авантуристичко, било поради носталгија по старите славни времиња. Исклучок прават само жените: Хекуба – како мајка, Андромаха – како сопруга, па и Елена, иако го презира човечкиот род. И Одисеј ќе стане почовечен одошто легендарен кога, со тажен и ироничен тон ќе му објаснува на Хектор дека војните се раѓаат обично од ништожни причини, а „при-

вилегија на големите е да ги гледаат катастрофите од тераса“. Тоа се нови идеи под античка форма.

И другите личности на Жироду како Приам и Хекуба, Елена и Парис, под нивното легендарно име скриваат срца што сакаат да го живеат својот живот, поточно нашиот живот, а за тоа ја имаат и потребната зрелост и разумност. Жироду ги откинува од фаталноста и им дава слобода за каква што Хомер не знаеше.

И во *Амфитрион* 38, поставувајќи ја брачната двојка Алкмена и Амфитрион пред искушението што го позајмува од грчкиот мит, Жироду ја натерува Алкмена да ја сфати својата судбина, да ги измени своите традиционални позиции, да се осознае како слободна и независна така што да умее да му објасни на еден бог што е тоа пријателство. Грчките трагичари му помогнаа на Жироду во 1937 година да ја создаде и својата *Електра* во која тој длабоко ги трансформира фактите создавајќи драма на револуцијата. Како и класичната *Електра*, Електра на Жироду следејќи го злосторот, претендира дека се посветува на праведна кауза. Но кај Грците, ќерката на Агамемнон знае уште со самото отпочнување на дејствието, кој го убил нејзиниот татко, додека во делото на Жироду таа не ја знае вистината за неговата смрт. Комплексот на Електра, нејзината неурамнотеженост како би рекле модерните психолози, е надополнета од страна на Жироду бидејќи таа се спротивставува на мајка си не само како очајна ќерка туку и како ривалка. Оттука и еден фатален расплет на пиесата кој не се однесува само на виновниците, ами на целиот град. Дејствието со невидлива рака го води еден Просјак кој ја игра улогата на античкиот хор и кој, седнат на земи како заборавен, дава одговор на сите прашања: *Жената Нарцис*: „Како се нарекува она кога се појавува денот, како денес, кога сè е расипано, разграбено и кога сепак може да се дише, кога сè е изгубено и градот гори, кога невините се убиваат меѓу себе, но кога виновниците се во агонија во еден агол на денот што се раѓа?“

Просјакот. „Тоа има едно многу добро име, Жено Нарцис. Тоа се вика зора“.

Овој симбол, не треба тоа да го нагласуваме, не претставува никаква мистерија.

По примерот на Жироду набргу појде и Жан Ануј кој исто така прибегнува кон митот кога сака да ги изнесе актуелните прашања од својата современост. Учејќи од Жироду како да игра со своите личности и со сижето, Ануј од својата *Анџијона* прави игра за што сведочи употребата на модерните костуми, прибегнувањето кон архаизми и особено постоењето на еден *Пројот* кој посредува меѓу пиесата и публиката и чии интервенции потсекаат на тирадите на Просјакот од *Електра*. Ануј го зема сижето од Софокле, но Антигона овде станува слаба, тврдоглава девојка, затворена во себе, постојано сама, која и умира сама и за ништо. Токму како таков апсурден херој таа е одраз на епохата која се карактеризира со неизвесност. Со голема искреност Антигона ги

изразува соништата на една мала анархистка, жедна за чистота, слична на легендарната француска национална хероинџа Жан д'Арк. Ануј ѝ го спротивставува на Антигона Креон кој е помалку брутален од античкиот Креон, но кој исто така ги инкарнира реалноста и одговорноста на власта. Тоа е Креон што се изменил со време, што го претставува дуелот помеѓу искуството и совеста и кој има ваква порака: „Никогаш не би требало да се постане голем“. И така, од една страна се изнесува социјалната организација заедно со лагите и бруталностите што одат со неа, а од друга страна силни императиви за вистинитост и за морал што не се покоруваат пред никаква сила. На крај трагедијата восхитува со својот митски реализам. Но личностите на Ануј за свој закон го избираат одбивањето на животот и наоѓањето излез во смртта: Антигона дури и не знае зошто умира, знае само дека бара чистота. „Вие сте ми одвратен со Вашата среќа! Со Вашиот живот кој треба да се сака по секоја цена! „ — му вели таа на Креон кој ѝ предлага да го прифати животот, но не успева да ја убеди. Ако се има предвид дека Ануј пред сè е човек кој му припаѓа на театарот, а не филозоф, лесно ќе се разбере ваквиот негов став. Наместо да ги спротивставува големите проблеми на човековата судбина (во *Антигона*, например, слободата и фаталноста) како тоа го прават Сартр и Ками, тој повеќе сака да ги евоцира тие проблеми низ разни психолошки ситуации. Па сепак, и покрај дозата на песимизам што му е својствена, Ануј побудува размислување за судбината на своите личности кои пренесени со традицијата, намерно ги претставил како неспособни да се адаптираат во едно општество што имаат право да го мразат.

И Сартр исто така со својата филозофска пиеса *Муви* го обновува митот на *Електира*, поточно оној на Орест. Што се однесува до вака симболичниот наслов, можеби има место да се зборува за некои реминисценции од лектиратата на авторот на театарот на Аристофан. Времето во кое се појави ова дело — 1943 година — односно етапата на најголемиот разгор на војната, воопшто не беше наклонето кон една ваква творба. Но за еден писател каков што е Сартр кој секогаш бил борбен и актуелен, доследен на својата девиза „писателот мора наполно и целосно да се предаде на своето време бидејќи тој е создаден за своето време и времето за него“, германската окупација можеше само да отвори нова етапа во литературната дејност, одбележана, овој пат, со војната и отпорот. Во пиесата *Муви* која ги симболизира маките на народот од Аргос кој живее под терор по смртта на Агамемнон, всушност се прикажуваше токму актуелноста: владата во Виши во Франција за време на окупацијата. Сартр поаѓа од еден актуелен проблем и го проширува во општ: проблемот за слободата на човекот. Прибегнувајќи кон еден дијалог помеѓу Јупитер и Орест, Сартр ќе ја илустрира, за прв пат овде, својата дијалектика, ориентирана кон егзалтација на слободата и на одговорноста на единката пред општеството. На тој начин неговиот

театар ќе стане морализаторски, хероичен и ќе претставува новина во театарскиот циклус со својата егзистенцијалистичка филозофија што ги поставува проблемите на дотогаш непознат начин. Митската личност Орест ќе стане наполно морална личност која наоѓа свој *spiritus movens*: тоталната слобода. Откако ќе стане слободен, тој ќе стане и одговорен не само за својата сопствена судбина, туку и за онаа на својот народ. Стоичен, тој се зафаќа да ја оправда мислата на егзистенцијалистот Јупитер: „Кога слободата ќе пукне еднаш во некоја човешка душа, боговите не можат повеќе ништо против тој човек.“ Но и Орест, иако победник, е осуден на самотија и, како и Антигона на Ануј, претставува апсурден херој на своето време. На тој начин преку градот Аргос, потонат во страв и немирна совест, се прикажува модерниот град од четириесетите години на овој век во кого човекот сèуште не си го има најдено своето вистинско место. Меѓутоа, ова не значи „*mal du siècle*“ од нов вид, ова е една филозофија што сака да му го даде на човекот местото што му припаѓа, да му укаже дека тој поседува моќ за да го уништи она што го притиска и мачи.

И кај други модерни писатели митот на индивидуата бил искажан со општи теми, со колективни легенди. Оригиналноста на еден Кокто на пример е што кон митот на Орфеј додаде еден нов протагонист кој, навистина, го презеде од поемата *Орфеус*, *Евридика*, *Хермес* од 1904 година на германскиот поет Рајнер Марија Рилке (од него пак, по 15 години, се инспирира и Ануј)¹⁰. Овој нов *Орфеј* на Кокто од 1924 година како и оној на Ануј од 1941 година од пиесата *Евридика*, со својот модерен менталитет се оддалечува од традиционалната интерпретација. Кокто и Ануј му одземаат доста од хероизмот на нивниот протагонист, како и од иницијативата да оди да ја бара Евридика. Така тој станува послаба личност, иако Евридика сè уште останува како што била -инкарнација на љубовта на сопругниците. Можеби токму со ова тие сакаа да го достигнат степенот на колективната совест на својата современост, посебно во доменот на современите проблеми на брачниот живот. Кај Ануј, „погледот на назад“ ќе добие симболично значење на „поглед кон минатото“ што, во драмата *Евридика*, митот на брачната љубов ќе го претвори во мит на љубомората. Кај Кокто пак, воведувањето на нова личност во пиесата, Хертебиз, ќе му овозможи да интервенира неговиот Орфеј да ги надмине човешките слабости и да придонесе кон феноменот на модернизирање на античкиот мит.

Митот на Орфеј бил обработуван и од големиот романски поет Михаил Еминеску¹¹ како што античкиот мит воопшто доаѓал и под перото на идолот на полскиот модернизам Станислав

¹⁰ Cf. V. Mellinghoff-Bourgerie: *A propos de l'Orphée de Cocteau et de l'Euridyce d'Anouilh: les fluctuations d'un mythogène*, Revue de Littérature Comparée, No 3, 1975.

¹¹ Cf. G. Ceausescu: *Le Mythe d'Orfé dans la poésie d'Eminescu*, Rivista de Istorie si Teorie Literara, No 3, 1973.

Пшибишевски кој, позајмувајќи црти од Есхиловиот Прометеј, го создал ликот на својот слободен човек. Есхиловски пораки наоѓаме и во „црната песна“ на Леополд Сенгор кој особено е наклонет кон античкото творештво.

И еден Андре Жид ќе биде привлечен од грчките трагичари и од нивната митологија со чија помош, како што правела неговите современици во областа на драмата во периодот помеѓу двете светски војни¹², сакаше да го изрази својот борбен хуманизам и својот антирелигиозен револт¹³. Софокле ќе го инспирира на пример да го напише својот *Филоклет*, *Ајакс* или *Егип*, Есхил ќе му ја даде темата за *Прометеј* или, да сумираме, Жид ќе напише десетина дела меѓу кои едно ќе посвети и на теоретските проблеми на самата митологија, кои ќе даваат по некој етичен податок, не толку карактеристичен за митскиот архитип, колку за мислата на Жид во оваа или онаа етапа од неговиот креативен растеж.

Оваа димензија на митот, односно неговата алегоричност, исто така е присутна и кај Ками, па пример митот за Сизиф.

Па и кај нас, во југословенската книжевност, има случаи на служење со митологијата за да се искажат извесни вистини што ги надминуваат границите на времето. Во хрватскиот театар го имаме, покрај Крлежа, Марјан Матковић, кој е по творештво многу близок на Жироуду и кој со својата драма *Херакло*, разобличувајќи го култот на личноста ќе стави печат на актуелноста, а и во останатите драми како *Прометеј*, *Ахилова бајина*, ќе примени модерно третирање на теми и боење на ликови. И познатиот српски писател Јован Христиќ, особено со својот *Ореси*, низ општо познатите ликови од класиката, ќе зборува за вечните теми што го мачат и современиот човек. Нов дух провева и низ најзначајната словенечка драма по ослободувањето *Антигона* од Доминик Смоле која се надоврзува на *Антигона* од Ануј, но која сепак значи нешто друго со тоа што протагонистот на трагедијата, Креон, го отстапува своето место на онаа специфична елита од општеството што го опкружува и која инкаринира една егоистична покорност на извесни декадентни идеи што можат да ѝ обезбедат сигурност. Во Словенија го имаме и Вено Тауфер, најизразитиот, можеби, претставник на модерните барања кои, освен во поезијата, ги наоѓаме и во неговата драма во стихови *Прометеј*.

Нешто митско има и во творештвото на македонскиот поет Славко Јаневски, на пример во поимите за слобода и за егзистенција на македонскиот народ што, во *Каинавелија* попримуваат универзално осмислување. Вакви елементи, наоѓаме и во драмата

¹² Cf. Pierre Henri Simon: *Théâtre et destin*.

¹³ Cf. Gabriel Germain: *André Gide et les mythes grecs* in *Entretiens sur André Gide*, Paris, La Haye, Mouton, 1967; Klara Csürös: *André Gide et l'Antiquité grecque*, Neophélicon, Acta Comparationis litterarum universarum, III, 1—2, Academiai Kiado, Budapest, 1975.

Бамја од Димитар Солев или, уште повеќе, во драмата на Миле Неделковски *Триумфот на Тројанскиот коњ*. Тенденциите на современиот театар придонесоа за модернизирање на митското сиже и на трагедијата *Цар Египт* од Софокле што, во адаптацијата на Владимир Георгиевски, најде една среќна симбиоза на елементи од животот и менталитетот на македонскиот народ, или од костумите, музиката (хорот) и сл. Ваквата постапка, проширувајќи го полето на нашите асоцијации, истовремено помагаше полесно да се премине временската оддалеченост помеѓу нас и делото на Софокле.

Вакво откривање на актуелност во контурите на античкиот свет наоѓаме кај многу современи писатели и од другите литератури во светот што може да биде показател за тоа дека митот, заедно со универзализмот, денес претставува искуство преку кое се воспоставува врска меѓу нашите живи менталитети и минатото. Фактот дека традицијата се преплетува со модернизмот укажува и на тоа дека тајната на сликањето на „вечниот човек“, ако така може да се каже, секогаш ќе биде во тоа да се има такт во приближувањето на човекот од минатото кон човекот од современоста. Всушност, во нивните антички авантури, овие личности ќе поседуваат душа понесена од модерни идеи, а нивната оригиналност ќе се состои во тоа што нема да му припаѓаат сосема ни на едно време. Модерните црти ќе го нијансираат, модернизираат духот и срцето на античките митови, меѓутоа, оваа симбиоза на минатото и сегашноста, придонесувајќи за согледувањето на тој „вечен човек“, не ќе ја исклучува можноста за создавање и на нови митови.

* * *

Оваа средба на минатите времиња со сегашноста, односно ова вклучување на античката традиција во колективната свест на денешните генерации, без нарушување на нејзиниот заштитен знак, е показ дека митот навистина никогаш не ја изгубил својата актуелност. Затоа неговото дискретно модернизирање низ вековите може истовремено да значи и голем придонес во проучувањето на патиштата на созревање на човешката психа и на историските етапи што со тоа созревање биле специфично одбележани. А, за едно дело да постигне успех и поголемо непосредно дејство, потребно е писателот да умее успешно да открива нови значења во митот, да ја доловува допирната точка на делото со публиката зашто, доменот на литературата, и денес, е неделив од една колективна митологија.

Тенденцијата митот да останува во дослук со вкусот на времето и со изменетиот сензибилитет на современите, укажува на тоа дека во делата и на денешните митографи се одвива еден тво-

речки процес што, во крајна линија, значи дека митот претставува движечка сила во литературната креација преку која, покрај другото, се тежнее и кон изнаоѓање посовршени начини на постоење.

Скојје.

Лилјана Тодорова.

R É S U M É

Liljana Todorova TRANSFORMATION DU MYTHE DE L'INDIVIDU DE L'ANTIQUITÉ EN MYTHES COLLECTIFS A L'ÉPOQUE MODERNE

Les contacts avec l'antiquité ne se réduisent pas uniquement aux traductions. A travers une animation des grands mythes de l'antiquité la littérature moderne a démontré que:

1°. l'intérêt que l'on porte au monde antique, à Sophocle, Eschyle, Euripides, Aristophane ou Homère en particulier, est une preuve de l'existence d'une vive relation entre la période initiale de la civilisation et celle des temps modernes;

2°. la tradition devient une part de notre conscience actuelle en démontrant sa concordance merveilleuse tant avec les images, les êtres légendaires et les mythes qu'avec l'image d'ordre cosmique profondément implanté dans la conscience collective.

Or, l'histoire et la distance nous mènent à la nécessité de la continuité, d'une part, et à une recherche de rencontre avec le gout du public contemporain, d'autre part, les oeuvres de la littérature moderne incarnant une tendance à créer une action qui prend son point de départ dans les mythes ou les légendes antiques et se modernise au cours de la création littéraire. C'est que ces écrivains sont parvenus à découvrir l'actualité de la tradition c'est-à-dire l'éternité dans les formes éphémères, de sorte que la manière dont ils ont répondu, par leurs sentiments et leurs pensées, aux problèmes de l'existence et aux questions onthologiques, atteste tout à la fois une grande disponibilité et la présence d'une structure mentale évoluant sans se renier.

Le mythe antique a donc subi de profondes transformations au cours de son évolution et plusieurs écrivains contemporains, pour répondre à ce besoin, lui ont associé un nouveau protagoniste. Cette intention d'adaptation des mythes aux problèmes de la contemporanéité est présente chez certains poètes allemands ou même macédoniens, mais elle est présente avant tout dans le théâtre français des premières décennies du XXe siècle (Giraudoux, Anouilh, Sartre, Coctau), de même que chez certains auteurs dramatiques yougoslaves d'après-guerre qui ont subi leur influence, tels: Marian Matković, Jovan Hristić ou Dominik Smolčić qui se sont servi de la mythologie pour dire certaines vérités dépassant les limites du temps.

De sa provenance politique, sociale, archaïque et religieuse, le mythe antique de l'individu, se transformant en une curiosité littéraire et une affinité créatrice, s'est donc traduit en sujets communs, en légendes collectives. Ces écrivains-là ont su allier à leur haute culture un sens aigu de la réalité et des préoccupations de leur époque, la condition humaine avant tout.