

ORKA

WARSZAWA

3A

nie

32. - 7 Sierp. 1960
z dn.

List teatralny z Krakowa

Znaki na niebie i na ziemi

OLGIERD JĘDRZEJCZYK

AJSCHYLOS w „Orestei” dokonał rzeczy wielkiej: zapisał bowiem konflikt epoki, przełom między epokami. Konflikt epoki między ziemią i niebem, między starymi wyobrażeniami o bezwzględnej sile greckiego nieba — i łagodną naturą Greków, kształconą przez mędrców niepośledniej miary. Do tego konfliktu wcześniej czy później musiało dojść — Bóg grecki powinien przestać być tylko i wyłącznie siłą, powinien wykazać się również zaletami serca i rozumu. Ajschylos zapisał w „Orestei” przełom między epokami. Jego złośliwe Erynie zamieniają się w sądzie nad Orestesem w dobroczynne Eumenidy. Największy dramaturg świata był współtwórcą przełomu epok: to w jego teatrze następowały owe cudowne przeistoczenia. Nie na niedostępnym Olimpie, nie wśród zwolenników Apollona w Delfach, nie na rynku ateńskim — gdzie przecież i społecznicy i filozofowie rozdili się nie na kamieniu — ale na deskach scenicznych, wśród aplauzu widzów teatralnych, w grze aktorów, wśród feerii efektów świetlnych, w nowych przerażających maskach.

Działo się tak dlatego, że dramat Ajschylosa pokazany społeczeństwu ateńskiemu stawał się realną siłą społeczną. Ajschylos wyszedł poza kanon sztuki, dotyczący mimesis — naśladowania. „Orestea” jest świadomym, zorganizowanym materiałem literackim, gdzie dwie pierwsze części trylogii dramatycznej „Agamemnon” i „Ofiarnice” nasilają konflikt dramatyczny, wyolbrzymiają go do wymiarów sprzeczności między człowiekiem i bogami, a część trzecia — „Eumenidy” przynosi zamierzone rozwiązanie, kiedy Orestes, mściciel śmierci ojca Agamemnona, zostaje uratowany przez Atenę.

Jak dzisiaj grać „Oresteję”? Jak, nie roniąc nic z prawdy historycznej tego dramatu, który powstał w 538 r. przed n. e. — można pokazać istotę wiecznego konfliktu między wyobrażeniami narzuconymi sobie przez ludzi — a samymi ludźmi? Na pytanie to odpowiada Krystyna Skuszanka i Jerzy Krasowski w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie. Odpowiada używając współczesnego języka dramatycznego, bez silenia się na oryginalność, historyczność, za to z wydobyciem istoty konfliktu „na wierzch”. Jest to zadanie spełnione przez Teatr Ludowy w Nowej Hucie dzięki kategorycznemu odgródnieniu się od tradycji meiningenczyków, feerii świateł, autentycznych drzew, pięknie odrobionych fusek zbroi. Teatr Ludowy w Nowej Hucie dowiódł jeszcze raz, że jest teatrem treści. Nawet przez scenografię Józefa Szajny: czasami mroczną, ponurą, spletaną jak kurtyna specjalnie skomponowana dla tego przedstawienia, czasami tak świetlista, jak kostium Ateny. Przed zdumionymi oczami widzów, nieprzwykłych nawet tu do podobnych eksperymentów, pojawiły się na scenie rzeźby wyobrażające zabitego Agamemnona i Klitaimnestrę. Nikt nie powie, że te rzeźby nic nie znaczą. One znaczą tak samo wiele, jak krzyk i modlitwa Orestesa nad grobem ojca.

— O, Ziemi! Zwól, niech wyjdzie! Niech patrzy, jak walcze! „Orestea” Ajschylosa w Teatrze Ludowym nie jest chęcią przedstawienia jakiegoś pseudoautentyzmu starożytnego teatru greckiego. Skuszanka i Krasowskiemu poszło o najambitniejszą sprawę: oni wspólnie z Ajschylosem chcieli uratować Orestesa przed karą Eryni, oni zaangażowali się w ratunku dla poryw-

czego mściciela krzywdy rodzica.

Z trzech części „Orestei” — najsłabiej wypadła w sensie kompozycji całego aktu — część trzecia. Przewlekła, była kłótnia Apollona z Eryniami. W pewnym sensie widz został uprzedzony o istocie konfliktu między obrońcą i mocodawcą Orestesa a Eryniami. Te targi są przydługie po prostu istota rozwiązania konfliktu leży w interwencji Ateny. I tutaj też można by zrezygnować z „krakowskich targów” o duszę. Część trzecia trylogii dramatycznej Ajschylosa nabiera wysokości lotów dopiero wtedy, gdy Krzesiśława Dubielówna w roli Ateny płomiennie mówi:

— Dzięki za błogosławieństw dobroczynne słowa.

Odprowadź Was ninie przy blasku pochodni do onych grot podziemnych, gdzie zamieszkać macie...

Słowa Ateny w tym momencie nie są zbudowane na całkowitej pewności — wszakże bogini mądrości i rozumu dziękuje złośliwym Eryniom za „błogosławieństw dobroczynne słowa”. W wyobrażeniach ludu,

który patrzył na sztukę Ajschylosa dokonywała się oto wielka przemiana. Kiedyś Erynie powrócą do swej pierwotnej postaci, Kiedyś, już w naszych czasach, siła nie zamieni się w serce i rozum połączony z siłą. Czekać by więc należało, by znalazł się ktoś na ziemi, kto potrafi w swojej sztuce zaproponować przyjęcie tej koniecznej w końcu i od lat przepowiadanej cenzury dziejowej: między epoką konfliktów, mordów, zbiorowych gwałtów — a rozkwitem twórczej pracy człowieka, ze śmiechem oglądającego narzędzia bezsensownego mordu. Póki ten ktoś się znajdzie, jakże łatwo uczuciami i przeżyciami współczesnego człowieka dotrzeć do sedna tego przedstawienia! Jest ono współczesne, bo wyrażające najpiękniejsze nasze marzenia: człowiek może się stać lepszy niż jest, rozum może pokonać ślepa siłę.

Zespół aktorski Teatru Ludowego w Nowej Hucie jest zespołem niezwykle wyrównanym. Co nie znaczy, że w „Orestei” nie wybijały się na plan pierwszy role prowadzące. Klitaimnestra

Bronisławy Gerson-Dobrowolskiej jest rolą zbudowaną w jednej tonacji. Bezwzględna, chciwa żądzy krwi. To jest zła kobieta. Głos przytłumiony nawet w krzyku, i bezwzględność, i wyrachowanie mordercy. Dopiero cień Klitaimnestry powie łagodnym głosem aktorki:

— Spijcie, spijcie! I cóż mi po śpiących?! To przez was ta moja hańba!

Kassandra Anny Lutosławskiej była realizacją moich wyobrażeń. Aktorka z taką siłą przekonania wypowiadała zło wróżby, z takim mistrzostwem podawała tekst w przekładzie Srebrnego, że natychmiast przypominaliśmy sobie najlepszą renesansową polszczyznę Kochanowskiego w „Odprawie posłów greckich”.

Wreszcie Orestes. Grał go Andrzej Hrydzewicz. Ów mściciel fatalny ma w przedstawieniu nowohuckim pewnie pełno nieśmiałości. Przez to Hrydzewicz uzyskuje doskonały efekt aktorski: oto młodzieniec, który w rękach bogów jest narzędziem spełniającym ich polecenia. Łamię się ta nieśmiałość raz jeden tylko — przed grobem ojca. Pod kamienne greckie niebo Olimpu wzlatują słowa skrzywdzonego dziecka, syna, mężczyzny. W „Eumenidach” Orestes — Hrydzewicz znów z nieśmiałością i poddaniem czeka wyroku procesu, jaki na jego stronę przechyla bogini prawdy. Siostre Orestesa, Elektrę, z dużą kulturą aktorską, z przytłumionym zatajonym żalem grała Wanda Uziembło.

Z trzech chórów: starców argejskich, służebnic i Erynii najpiękniej wypowiadał istoty konfliktu ten pierwszy. Przewodził mu Franciszek Pieczka. Rytm przekładu poetyckiego podany był przez chór w wymiarach monumentalnych. (W chórze wystąpili: Jan Güntner, Gustaw Kron, Jan Krzywdziak, Michał Lekszycki, Jan Mączka, Stanisław Michalik, Witold Pyrkosz).

Nowohuckie przedstawienie „Orestei” wypełnia, choć nie zastępuje, brak polskiego dramatu współczesnego. Przez zrozumienie istoty konfliktu, przez wprowadzenie go do naszych współczesnych wyobrażeń. W tej atmosferze teatralnej zrodzić się musi i na pewno się zrodzi nowy, współczesny dramat polski. Dlatego, że — w przeciwieństwie do sytuacji Mickiewicza tworzącego bez sprawdzianu sceny — ów warsztat teatralny jest rozbudowany dzisiaj tak, jak nigdy w dziejach naszej kultury.

KRZYSZTOF WOLICKI

Sądzić znaczy — stanowić prawo

Bywa czasem tak, że nad kategorią postępu w myśleniu ludzkim dominuje szczególnie szybki rozwój pewnych polaci życia. Rodzi wnioski uproszczone: hura optymizmowi cywilizacji, jeśli doświadczenie szybko rosnących dziedzin uogólnia się wprost — poczucie bezcelowości, gdy przeważa kontrast tego rozwoju z zastojem, niezmiennością i nawrotami w innych dziedzinach. Pożyteczne bywa w takich razach zastanowienie się nad kategorią postępu w sztuce, literaturze — najbardziej zapewne złożoną i zawiłą. Koniec końców bowiem — w odróżnieniu od nauki czy techniki — dzieło sztuki powstaje w jakimś sensie od nowa, od początku, od podstaw i nie ma rosnącej krzywej arcydzieł. Postęp jest więc zapewne kategorią wobec sfery sztuki zewnętrznej: nie tak jak w nauce czy technice, gdzie można go wyznaczyć według właściwej tym sferom hierarchii wartości. Nie jeździmy dziś kwadrygami i nie wierzymy Arystotelesowi, ale możemy wystawić Ajschylosa. Tylko co właściwie z Ajschylosa możemy pokazać współczesnemu widzowi?

Recenzenta obecnego na premierze „Orestei”*) pytanie to niepokoi jeszcze przed podniesieniem kurtyny. Czy faktycznie polski teatr w r. 1960 wystawia Ajschylosa, czy też czerpie jedynie inspirację ze starego dramatu, lub po prostu korzysta z fabuły odwiecznego mitu w jej kształcie pierwotnym.

I

Fragment historii rodów Atrydów, który interesuje Ajschylosa, zaczyna się wówczas, gdy Agamemnon składa swą córkę w ofierze Artemidzie. Lud szmerze, ale się nie buntuje.

Klitaimestra i Agistos mordują Agamemnona. Lud szmerze, ale się nie buntuje.

Orestes zabija Klitaimestrę i Agistę. Lud się cieszy, lecz nie robi nic,

aby matkobójcę ochronić przed Eryniami. Szmerze przeciw historii rodu Atrydów, ale się nie buntuje. Historia rodu Atrydów trwa. Bogowie rozgrywają ją posługując się ludźmi i przeciw ludziom. Ale i bogowie — Artemis, Apollo, Erynien — są tylko narzędziem Odwiecznych Praw.

Historia rodu Atrydów nie może być rozwiązana, może być tylko — przecięta. Nie ma żadnego sposobu rozważania sprzecznych racji, bowiem w istocie nie może być sądu nad fatalnością w kodeksie fatalności. Sąd zebrać się musi w Atenach. Sąd ludzi nad bogami, nad fatalnością, nad Odwiecznymi Prawami.

Czy jednak ludzie rozumieją, jak wielkiej dokonali rewolucji, zbierając się na sąd na Wzgórzu Aresa? Jeszcze nie. Jeszcze próbują sądzić wedle starego kodeksu, jeszcze głosy padają równo, jeszcze nie wiedzą, że sądzić znaczy — stanowić prawo.

Wtedy na proscenium wychodzi Atena. Drobną, szczupłą, bardzo ludzką w swym kostiumie. Uczy rozstrzygać.

Pierwszym w światowym teatrze rewolucjonistą staje się — bogini.

II

Uwaga na motywację.

Agamemnon poświęcił córkę w zamian za pomyślny wiatr. Chciał zdobyć, zburzyć, złupić Troję.

Klitaimestra mści córkę, Agistos — ojca. Ale on chce zdobyć władzę, ona — ochronić swą miłość.

Tylko Orestes zabija — wbrew woli. Mści ojca z rozkazu Apollona. Tylko on jest bezinteresowny. Z pochyloną głową, ze sztyletem o rękojeści wspartej o pierś, posępny i odczłowieczony, zautomatyzowanym, jakby siłą zewnętrzną przyspieszanym krokiem idzie ku matce. Ona cofa się, jeszcze żyje, jeszcze chce żyć. Jeszcze gra...

Jedną z najlepszych scen, jakie widziałem w teatrze. *Ledwie zaznaczona w strukturze tego, co przedtem i tego, co potem.* Zabójstwo rozegrane wyłącznie w wyobraźni widowni — a zarazem z przerażającym realizmem.

Bo oto Orestes już jest przy matce... Nieznacznie minęli się. Sztylet opada, Klitaimestra przestaje grać. Jak w scenie z antycznej płaskorzeźby odchodzi z wolna za swym mordercą w świat cieni. Razem, kat i ofiara, mściciel i jeszcze nie pomszczona.

Teraz jest już jasne, że ta sprawa nie ma rozwiązania, że musi zostać przecięta. Ale jasne jest też, że przebaczenie zyskać mógł dopiero Orestes, zabójca bezinteresowny, zabójca bez własnej racji, narzędzie Odwiecznych Praw. Bo sąd ateński te właśnie prawa winien osądzić i odrzucić, nie o indywidualnych motywacjach czynów rozstrzygać. Widocznym i ludzkim podsądnym tego sądu niejako pretekstem rozprawy, może więc być tylko ktoś, kto stanowił jedynie narzędzie. I tylko on odejdzie uniewinniony. Na tamtym orszakiem cieni zamordowanych morderców zamyka się epoka

III

Nie analizuję inscenizacji. Sygnalizuję jedynie, z recenzenckiego obowiązku, że wydaje mi się ona maksymalnie szczęśliwym rozwiązaniem dylematu interpretacji najklasyczniejszej klasyki: dochowaniem wierności. I nie „współcześniem” ale rewolucyzacją współczesności. Z cudzysłowem wobec Ajschylosa tam tylko, gdzie mistrz musiał przebiegać własne myśli w kostium zrozumiałych dla ówczesnych Ateńczyków. Nie mam wątpliwości, że „Orestea” jest szczytowym osiągnięciem nowohuckiej sceny — jej reżyserów, scenografa i zespołu — w ciągu pięciu lat działalności. Dodam, że takiej Klitaimestry (Bronisława Gerson-Dobrowolska), Orestesa (Andrzej Hrydzewicz) i Kasandry (Anna Lutosławska) nie zapomina się... Rad więc byłbym zapewnić warszawskich miłośników teatru, że zobaczą tę inscenizację u siebie.

A pytanie o postępowanie w sztuce dramatu? Staje się w obliczu Ajschylosa w takiej inscenizacji — bezprzedmiotowe. Po prostu — wadliwie sformułowane.

Krzysztof Wolicki

*) Ajschylos: Orestea. Trylogia dramatyczna. Premiera w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie. Reżyseria Krystyny Skuszanki i Jerzego Krasowskiego. Scenografia Józefa Szajny. Muzyka Józefa Bolca.

„Dni Krakowa 1960“

(II)

Pod znakiem teatru

FESTIWAL TEATRÓW. Stanowi on główny akcent tegorocznych Dni. Trwa siedem dni i biorą w nim udział 4 teatry krakowskie oraz trzy teatralni „sąsiedzi“ Krakowa. Otwarcie Festiwalu odbyło się w ubiegły piątek w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie, który wystawił „Oresteję“ Ajschylosa. Następne przedstawienia krakowskich teatrów, to: w sobotę 18 czerwca „Medea“ Eurypidesa w Teatrze Starym im. Modrzejewskiej, potem (w niedzielę) „Życie Galileusza“ Bertolta Brechta w Teatrze Słowackiego i w poniedziałek 20 czerwca „Odyseja“ Homera, którą opracował Teatr Rapsodyczny. Przejście do występów „niekrakowskich“ było jak gdyby „stopniowane“, bo pierwszym zamiejscowym teatrem był Teatr im. St. Wyspiańskiego z Katowic, którego pokazy festiwalowy stanowiła sztuka Szekspira „Antoniusz i Kleopatra“, reżyserowana przez... Jerzego Krasowskiego z teatru nowohuckiego i z Jerzym Kaliszewskim (który przez wiele lat był aktorem w Krakowie, a obecnie prowadzi scenę śląską) w roli głównej. Następnego dnia reżysowanie z Teatru im. Wandy Siemaszkowej przedstawił „Wojnę i pokój“ w znanej inscenizacji Erwina Piscatora wg powieści Lwa Tołstoj. Festiwal Teatrów zamknie dziś występ aktorów z kieleckiego Teatru im. St. Żeromskiego, którzy dwukrotnie wystąpią (o godz. 16 i 20) na scenie Teatru Starogo — „Urfaust“ Goethego.

Na Festiwalu reprezentowana jest więc wyłącznie klasyka, bo tak należy nazwać nawet sztukę Bertolta Brechta. Zwraca uwagę fakt zgłoszenia aż trzech sztuk dramaturgów starożytnej Hellady. Czy to zbieg okoliczności, czy zamierzony efekt? Nie wiem.

Każdy występujący teatr otrzymuje od organizatorów piękny medal pamiątkowy. Medal widziałem w Stowarzyszeniu „Dni Krakowa“. Jest on odlany z brązu, z jednej strony płaskorzeźba przedstawiająca oryginalną grecką maskę teatralną i napis na obwolutie — Festiwal Teatrów — Dni Krakowa 1960. Na odwrocie — wieńiec wawrzynowy i napis, wygrawerowany specjalnie dla każdego teatru.

TAK się złożyło, że z przedstawię festiwalowych znam pierwsze („Oresteja“) i ostatnie („Urfaust“) O „Urfauscie“ pisać nie będę, bo wszyscy czytelnicy znają to przedstawienie bądź z autopsji, bądź z recenzji. Chcę natomiast przekazać kilka uwag o przedstawieniu, które oglądałem w dniu otwarcia Festiwalu Teatrów. Przedstawienie dramatu Ajschylosa, liczącego niemal dokładnie 25 wieków (prapremiera w 538 roku p.n.e.), w Te-

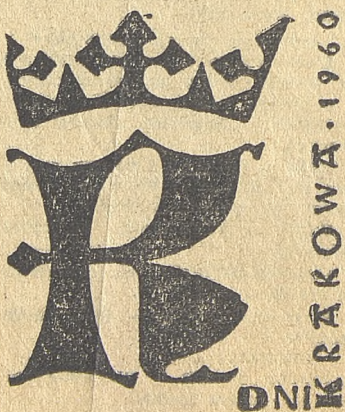
atrze Ludowym stało się wydarzeniem kulturalnym dużej miary. Podobno podczas prapremie ry przed dwu i pół tysiącem lat było wielkim wstrząsem psychicznym dla widzów. Przedstawienie nowohuckie u współczesnego widza nie wywoła na pewno aż takiego efektu, ale jest niewątpliwie dużym przeżyciem estetycznym. Dla mnie osobiście największą rewelacją była wspaniała scenografia Józefa Szajny. Oddanie jej w słowach jest po prostu niemożliwe. Dominuje w niej prostota i wyrazistość jednocześnie, a kapitalną rolę odgrywa — światło. Moim zdaniem scenografia ciąży nad całym przedstawieniem, chociaż nie umniejsza to zasług reżyserów — Krystyny Skuszanki i Jerzego Krasowskiego oraz aktorów z bardzo równo grającego zespołu. Wśród nich na szczególne wyróżnienie zasługuje Bronisława Gerson Dobrowolska jako Klitajmnestra, Anna Lutosławska jako Kassandra i tytułowy bohater Orestes którego kreuje Andrzej Hrydziwicz.

Tryptyk Ajschylosa artyści nowohuccy wystawili w pięknym przekładzie prof. Stefana Śrebrnego, z pełnym pletyzmem dla tekstu. Wyszli z założenia, że zarówno „uwspółcześnienie“ jak i zbyt wielka wierność historyczna w stylu przedstawienia mogą zabić tekst i zaciemnić jego wymowę. Dlatego wybrali drogę pośrednią, chyba najbardziej słuszną. Jedyną stylizacją polega na uproszczeniu środków aktorskich. W ten sposób wybija się tekst poetycki i idea dramatu, problem odpowiedzialności za zbrodnię, problem winy i kary. Osiągnięto to łącząc oszczędność słowa i gestu z wielką ich jakąś agresywnością w momentach wymagających podkreślenia. Efekt był znakomity.

Nie sposób w kilku słowach opisać trwające blisko trzy godziny przedstawienie.

Co dzieje się w czasie Dni Krakowa poza teatrami? — o tym przeczytacie już w następnej korespondencji.

WITOLD STRZEMIEN



Ludwik Flaszen

Śladem stopy antycznej

Odkryto dla sceny współczesnej antyk. Najpierw — „Medea” Lidii Słomczyńskiej. Teraz — „Orestea” Skuszan-ki i Krasowskiego. I antyk wytrzymuje próbę dzisiejszej wrażliwości teatralnej, nawet tej wyszukanej. A może przede wszystkim wyszukanej.

Wbrew wszystkiemu. Wbrew temu, że bywa chwilami nudnawo: prawdy przezeń głoszone bądź są martwe, przynależne bezpowrotnie formacji, której są dziełem — bądź banalne, tak dalece wsiąknięte w kulturę europejską, że już niezauważalne. Wbrew temu, że nowożytna tradycja dramatu, z Szekspira biorąca swój początek, nauczyła nas oczekiwa- nia w teatrze naoczności dział- łań, dramatyzmu i psycholo- gii; pod tymi zaś względami jest dla nas antyk prostoduszny i zbyt mało dynamiczny. Fozostawiałaby poezja — coś, kiedy antyk nie ma u nas szczęścia do tłumaczy, będąc terenem profesora i poetów lub poezjowania profesorów; takich stert pretensjonalności i napuszonej, górnolotnych wyczynów językowych i ta- mańców rytmicznych nie przy- sporzyła polszczyźnie produk- cja przekładowa z żadnego z języków. A wszystko przez niezdrową skłonność do archa- izowania i wierności dźwięko- wej. Pewną część swego suk- cesu zawdzięcza „Medea” i te- mu, że tłumacz wyrwał się z tego zakłętą kręgu, przekła- dając oryginał językiem współ-

czesnym, umiarkowanie uro- czystym. W przekładzie „Ore- stei” pióra Stefana Srebrnego jest niewątpliwie sporo pię- kności — obrazowa konkre- ność, brutalność, jakby pier- wotność. Ale w sumie twór- to językowo dość pokretny, ar- chaizowany do upadłego, niby do Kochanowskiego nawiazu- jący, a w istocie po młodopol- sku rozbesticzony i poetyczny — w lekturze rozumiany z pe- wnym wysiłkiem. Odnawia jest mówienie dziś takiego tekstu ze sceny. Także wbrew temu Ajschylos próbę wytrzymał...

Rzeczą znamionną jest, że scenicznego odnowienia anty- ku dokonują nie reżyserzy li- teracy, hołdujący w teatrze Słowu, lecz inscenizatorzy, dla których tekst jest tylko jed- nym z równorzędnych czynni- ków przedstawienia. Bo tylko oni mogą odkryć w tych sta- rych tekstach ich dynamikę wewnętrzną, czysto teatralną, od jakiej odzwyczail nas teatr dramatyczny naoczności i psy- chologii. Ponieważ zaś niedo- mogli tłumaczeń stają na zaw- dzie w wydobywaniu poetycko- ści tekstu, nie ma innego wyjścia: poetyckość tę, jej równoważ- nik, stwarza się poprzez rytmy widowiskowe. Wynik: coś w rodzaju poematu wizualnego.

A szansa treści? Właśnie. Tu antyk wykazuje swoją zask- akującą żywotność. Nie w szcze- gółach, lecz w całości; nie w sformułowaniach, lecz w kli- macie. Jest to klimat koniecz-

ności, cięższej nad jednostką. I klimat społeczny nad nią- sędą. Dramaty jednostek roz- grywają się tu na oczach ca- łej zbiorowości, którą repre- zentuje chór. Nie zaciszne wnętrza domostw, lecz place publiczne są miejscem akcji. Czyż owo władztwo koniecz- ności i wszechpotężne oko zbiorowe towarzyszące dzie- jom jednostki — nie towarzy- szy szczególnie nam, ludziom XX wieku? Ramy antycznej tragedii są jakby naczyniem, w które przeleć możemy swój własny los. I wypić go do dna, zaprawiony starożytnymi fer- mentami.

Ramy tragedii. Bo nie szcze- góły myślowej argumentacji. Skuszan-ka z Krasowskim pra- gnęli uczynić z „Orestei” mo- ralitet o duchu praw, wyrażo- ny językiem intelektualnej dy- skusji: stąd wielka dbałość o- stwo; stąd kształt przedsta- wienia, stanowiący jakby spię- trzenie logicznych argumen- tów, by pod koniec wybuch-nąć jawnym sporem sądowym. Ale faktura ciągnie wilka do lasu: powstał poemat wizual- ny. Inscenizatorzy trafnie wy- czuli w „Orestei” możliwość uogólnienia, które pasować be- dzie do współczesności. Na ro- dzie Atrydów ciąży kłątwa nieprzerwanych zbrodni i o- krucieństw. Założyciel rodu wygania brata, by później pod pozorem ugody nakarmić go na uczcie mięsem jego wlas- nych dzieci. Agamemnon ży- cie własnej córki oddaje na o-

fiarę bogom, by sprzyjali wy- prawie trojańskiej. Agamem- nona zabija jego żona Klitai- mestra. Zaś Klitaimestrę wraz z kochankiem — jej własny syn Orestes. Piramida trupów rośnie. Absurdem i grozą cią- gnę od dziejów Atrydów. A tyłby i Orestes zginął z ręki bogini zemsty rodowej, gdyby nie interwencja Ateny, bogini nowych praw, która rozrywa zaczarowane koło zbrodni. Po- sepnym magicznym prawom zemsty rodowej przeciwstawia Ajschylos prawo powszechne, nie działające ślepo, lecz z na- kazu sumienia i rozumu. Uka- zuje jakby przejście z ery bar- barzyńskiej niepraworządno- ści do ery praworządności no- woczesnej...

Schemat zrozumiał. Lecz przesłanki, argumenty, rozpra- wy? Te nie mogą do nas prze- mówić, zeszyły w grób wraz z epoką Ajschylosa. Bo coś nas obchodzi teologiczne racje zbrodni starożytnej, związane z rywalizacją pomiędzy róż- nymi grupami bóstw greckich? A też z decydującym argu- mentem Apolla — że mniej- waży zabójstwo kobiety niż mężczyzny, w związku z czym Orestes jest mniej winny niż Klitaimestra — trudno się so- lidaryzować, choć męska część widowni po cichu chyba się z Apollem zgadza. Argumenta- cja tekstu staje więc obok fak- tów, w tragedii przedstawio- nych, a wymagających uzasa-

(Dokończenie na str. 4)

Śladem stopy antycznej

(Dokończenie ze str. 3)

dnien i wartościowań innych, niż starożytne. Dlatego też część tekstu nie dociera, zwłaszcza chóry, głosiciele nauk i sentencji. Co nie jest kwestią złego wykonania: te treści dochodzić mogą do wi- aza tylko częściowo, gdyż tłum- maczą fakty według kryteriów po prostu już dla nas niepoję- tych. Trafiają się jedynie fra- gmenty, na tyle ogólne, że przemówić mogą — nie bez pomocy szczególnej interpre- tacji — bezpośrednio, publi- cystycznie. Tak przemawia re- lacja posta o trudach wojen- nych, tak mowa Ateny o no- wych prawach. Wokół faktów zaś tworzą inscenizatorzy ra- czej klimat treści, niż ich wy- raźny, intelektualny kontur. Bo ten jest nie do osiągnięcia. I ów klimat jest żywy, współ- czesny. I jakby z pieprzykiem: że wyrażony w ramie sprzed dwóch i pół tysiąca lat.

Tak więc nad sporem myślo- wym górze bierze poemat wizu- alny. Szczegółem, twórcy przedstawienia dysponują do- stateczną ilością środków, by ten rozziw nie razit. Gdzie nie obchodzą go powiązania lo- giczne tekstu, widz syci się klimatem. A ten uzyskany jest dzięki jednolitości i sile wizji scenicznej. Często miewam o- pory wobec form wzniosłych w teatrze. Tu jednak zastoso- wane one zostają tak konsek- wentnie, świadomie i na zim- no, że chochlik antypatetyczny musi się w człowieku zasepić. Tu groza jest grozą sztuczną, konstruowaną, a namiętności przebrane w konwencje, oszczęd- ne i hieratyczne. Jedynie Eu- menidy, ciekawie zresztą po- myślane, niepotrzebnie na

wzór chochoła straszą publicz- ność: te formy groteskowe po- ruszają się monumentalnie i mówią w niskich rejestrach, jak strachy w bajkach dla- zych dzieci.

Spektakl oczywiście nie do pomysłenia bez Szajny, auto- ra scenografii, któremu szcze- gólna chwala należy się za: 1) kurtynę, będącą właściwie o- brazem taszystowskim, z dra- matyzmem form, jakby poskła- danych ze szczątków rozbite- go fryzu greckiego, świetnie uprawiającą w autę trage- dii; 2) zastosowanie abstrak- cji nieforemnej do kostiumów o ile się nie mylę, po raz pierwszy w Polsce; 3) kukły pomordowanych, pełne niesu- mowitej ekspresji; 4) potrak- towanie świata bogów z alu- zjami kostiumowymi do roko- ka, co kojarzy się z króle- stwem osiemnastowiecznego Rozumu i Postępu, lekko jak- gałby naiwnego w swej uro- dzie.

Na czoło obsady aktorskiej wybija się B. Gerson-Dobro- wolska w roli Klitaimestry. Aktorstwo jej patetyczne — zgodne ze stylem przedsta- wienia — a bez wypruwania be- hechów, oszczędne w środkach a bogate w dynamikę wewnę- trzną, gorące i zimne zara- zem. W Klitaimestrze Do- browolskiej jest i kobieca chy- tłość, i poczucie krzywdy mat- czyniej, i samieczość, i żądza władzy, i w chwilach upojenia niepokój, że cała ta impreza skończy się musi zgnębnie... A postać jakby ukuta z jednej bryły, bez psychologizowania, cbczego antykowi. U Dobrowol- skiej zwraca uwagę szczegól- na uroda w wypowiedzianiu tekstu — budowa frazy pełna jest wytrawnych zakrętów i wieloznacznych wysmakowań.

Po raz pierwszy w pełni przekonana mnie A. Lutostaw- ska. Jej Kasandra — to rów- nież kawał aktorskiej roboty. Oparta na ostrych kontrastach, transponująca jakby gimna- stycznie gwałtowne historycz- ne pozy w momentach wiesz- czych uniesień, spokojna i zre- zygnowana w chwilach poczy- talności. Ruch i słowo ukła- da się tu w konstrukcję — sztuczną, a pełną prawdy i prostoty. Nie bez satysfakcji nadmienię, iż swoją Kasandrą zbliża się Lutostawska do sty- lu aktorstwa, o jaki nierz- szarpać się z tego miejsca ni- żej podpisany.

W całym zresztą przedsta- wieniu nie ma ról złych. Wszystkie są dobre, nie ude- rżają jednak niczym szczegól- nym. Niezwykłą sylwetką, swą drobną rokokową kobiecością zaskakuje Atena, bogini praw i mądrości: obsadzenie w tej roli K. Dubielówny było po-

mysłem arcyfortunnym. A. Hydzewicz jest aktorem na pewno zdolnym: notę jego O- restesa obniża jednak styl gry raczej romantyczny: „namięt- ny” i „szczerzy”.

LUDWIK FLASZEN

Teatr Ludowy. Ajschylos: Ore- steja. Przeł. S. Srebrny. Reż. K. Skuszan-ka i J. Krasowski. Sceno- grafia J. Szajna. Muzyka J. Bok.

Z teatru

S. Polanica

Agamemnon Elektra i Żaby

KAZIMIERZ DEJMEK, reżyser tkwiący po uszy we współczesności, chętnie sięga do swych teatralnych kompozycji po tworzywo z odległych nam czasów. Zasmakował w tym literackim, odkrywczym szperacwie z pożytkiem dla teatru i literatury, ale to smakowanie może przejszć niekiedy w smaczki — jak na ostatniej przygotowanej przez niego premierze w Teatrze Narodowym).

Wypełniają tę premierę trzy głosne sztuki antycznej Grecji, które stoją u narodzin tragedii i komedii — u narodzin teatru. Już samo zestawienie nazwisk jest nieco szokujące: Aischylos, Eurypides i Arystofanes. Ten sam historycznie okres a trzy różne poetyki, trzy różne propezoje teatru.

Tragiczny męt Agamemnona, Klitajmestry oraz ich dzieci Ifigenii, Elektry i Orestesa, który natchnął na przestrzeni wieków wielu już twórców, najpełniej zamknięty w trylogii Aischylosa „Oresteja”, wypełnia często również i nasze powojenne sceny. „Oresteja” pokazała przed kilku laty Szuszancka w Nowej Hucie, wkrótce po wojnie grał ją badajże Teatr Polski. Niekiedy (jak w warszawskim Teatrze Powszechnym) Aischylosa łączy się z Sofoklesem — wszystko to jednak w klimacie antycznej tragedii. Takie mariaże nie są najszybsze — różna poetyka, różne widzenie samej materii dramatycznej różnice wreszcie w przekładach.

DEJMEK, mając świadomość nieprzezwyciężalności tych trudności, nie próbował w swym antycznym montażu zacierać tych różnic — na nich właśnie oparł koncepcję montażu. Zafascynowała go literacka koncepcja śmiała, ale w realizacji — i właśnie w realizacji na czołowej delfi polskiej scenie — tyle ryzykować co zaskakująca: dał w zasadniczym kształcie „Agamemnona” w przekładzie S. Srebrnego i „Elektry” w przekładzie A. Sandaunera zamykając spektakl „Żabami” Arystofanesa jako trzecim ogniwem tej zaskakującej scenicznej trylogii. Dłaczego właśnie „Żaby”? Bo właśnie Aischylos i Eurypides toczą w nich spór o własną twórczość, jest to jednak spór o kształt przyszłego teatru, o jego petykę, jego funkcję społeczną, jego rolę kulturową.

Zamysł literacki istotnie frapujący, logicznie zdawałoby się nieodparty. A mimo to po raz pierwszy za artystycznej kadencji Dejnika opuszcza się Teatr Narodowy z mieszanymi uczuciami, wśród których jest też i zaskoczenie i zdziwienie i trochę zawodu. Mimo to, że po raz pierwszy ujrzelśmy w jednym spektaklu dwie nasze największe: Barszczewską i Elchlerównę i pnącą się od lat tu osłabniętą przez nie wyżynom Mikołajską. I całą plejadę wybitnych aktorów, którzy już samymi nazwiskami czynią z Narodowego placówkę wybitną.

JEDEN z krytyków określił funkcję „Żab” w tym montażu, jako „oczyszczenie tragiczne śmiechem”. „Gruba a sprośna” w swej fakturze, jaskrawo jarmarczna w realizacji, płaska i niewybredna w sytuacjach, wulgarna w dowcipach komedia Arystofanesa (po wycięciu z niej satyrycznego, nie zawsze zresztą dziś — bez uczonych komentarzy — jasnego miąższu satyrycznego, istotnej wartości utworu) — w zestawieniu z obu tragediami stanowi nie tyle catharsis co charakter dokonywane na wrażliwości współczesnego widza. Zupelnie inaczej, bez żadnych oporów, odbierało się przecież nie tak dawno „Żaby” w jednym z warszawskich teatrów, kiedy wypełniały cały spektakl.

Jeszcze słowo o przekładach Sandaunera. Czuję się bardzo swobodnie w materiale Arystofanesa, gorzej radzi sobie z Eurypidem, balansując językowo między stylizacją a współczesnością. I tylko Barszczewska mogła podać bez zranienia naszego estetycznego ucha ostatnią kwestię Elektry, która w przekładzie Sandaunera brzmi: „Ochodzę! Izy roniąc rzęziście”.

Na lakoniczną chociażby ocenę wykonawców brak już niestety miejsca. Ale ich piękne wyniki artystyczne nie potrafiły zmienić decydującego o odbiorze układu całości — więcej: kreacje Elchlerówny, Barszczewskiej i Mikołajskiej oraz — w innym zupełnie wymiarze — osiągnięcie Golewskiego jako Dionizosa wydobły jeszcze bardziej artystyczną skazę spektaklu.

STEFAN POLANICA

*) Aischylos — „Agamemnon”, Eurypides — „Elektra”, Arystofanes — „Żaby”. Premiera w Teatrze Narodowym. Reżyseria K. Dejmeke, praca nad słowem K. Mazur, scenografia Z. Strzelecki, muzyka S. Kisielewski.

26

Dwaj bracia Atrydzi, Mene-laos i Agamemnon, nie mieli szczęścia do żon. Żona pierwszego była piękna, uciekła z królewiczem Parysem do Troi, stąd powód sławnej i długiej wojny. Żona drugiego brata zdradzała go w czasie tej właśnie wojny, gdy zaś po dziesięciu latach wrócił do domu, zarżnęła go w kąpiele. Obie żony, Helena i Klitaimnestra były siostrami, bliźniaczkami. Syn zabitego, Orestes, w porozumieniu z siostrą Elektrą nagotował zamach na matkę zabójczynię i jej kochanka, zabił. Oczywiście, mit o kławie nad domem Pelopsa można tak współczesnić, położyć nacisk na sensacyjną, napchaną erotyzmem i mordem akcję. Tak w swoim teatrze pewien watek okrutnej legendy wyzyskał Szekspir, w „Tytusie Androniku” naśladuje się sposób, w jaki Atrusz, ojciec Agamemnona i dziad Orestesa, podał bratu Tyestesowi pod postacią pieczenia własne tego Tyestes dzieci do zjedzenia. A w ogóle Szeksprowski „Tytus Andronikus” w nastroju i akcji jest czymś właśnie takim, jakim mogłaby być „Orestesja” Ajschylosa, gdyby ją potraktować jako **Mordgeschichte**, kryminał rodzinny. Tak nie postąpił Teatr Ludowy w Nowej Hucie.

Można inaczej. Też współczesniając, też wedle wzoru Szekspira, tym razem wedle wzoru kronik historycznych. W tekście „Orestesja” znajdziemy jakże wiele materiału, by sprowadzić całość do konfliktu dynastycznego, by „demaskować” mechanizm władzy. Król Agamemnon opuszcza kraj, pod jego nieobecność pokrzywdzona linia rodu zawładnęła lożem i tronem, potem spisek i mord polityczny, potem kontrspisek, w osobie Orestesa wygrywa w Argos „partia” Atrydów przeciw „partii” Tyestydów. Podstęp, krew, a w finale tak i dla Szekspirowskich kronik historycznych typowy triumf sprawiedliwości, póki i optymistycznie na tronie usadzony ten „właściwy” władca (właściwy, bo wygrał). Fatalizm rodu, bogowie na scenie — to w takiej wersji tylko naiwne, starożytne upiększenia dramy królewskiej, dramy walki o władzę. Dobry geniusz teatru ostrzegł Skuszanek i Krasowskiego, reżyserów „Orestesja” w Hucie, i od

ORESTEJA

STEFAN TREUGUTT

takiego zbanalizowania wielkiego dzieła.

Ileż innych jeszcze pokus, ileż z okazji takiej „Orestesja” schematów rozwiązania pcha się w ręce reżysera! Można przecieć za włosy i uszy wyciągać z dramatu Klitaimnestry i Orestesa psychologiczne podteksty, węzeł uczuć, namietności, śmiertelne skrzyżowanie instynktów praludzkich... taki monumentalny i nieznośny Roztworowski by powstał, wiersze tragedii wrzeszczałyby krzykiem duszy... potężny numer. Albo prościej: dostojna to i stara tragedia, a więc dostojnie, w rekonstruowanym, „prawdziwym” ubiorze starogreckim, z bogami imitującymi klasyczne posągi, jednym słowem, taka rekonstrukcja dworu w Argos, tak robiona, by to był Ajschylos taki, jakim by był, gdyby znał dziewiętnastowieczną konwencję opery, teatr Meiningerński, gdyby wiedział, że jest czcigodnym zabytkiem, który wymaga posągowej, klasycznej wspaniałości, nagiach torsów, złożonych pancerzy, kolumn, powłóczystych szat i odpowiedniego gestu. Nie, proszę państwa, tych wszystkich „gdyby” tandem reżyserów z Huty nie popelniał. Więcej, nie poszedł nawet tropem tak popularnego filozoficznego unowocześnienia, gdzie Orestes z Argos staje się symbolicznym nosicielem problemu wolności i konieczności („Muchy” Sartre’a, sztuka o sporze Orestes z obiektywizmem „bogów”). Ze sceny w Teatrze Ludowym dokładnie słyszymy, że Orestes zasłania się przed odpowiedzialnością rozkazem Apolla, jest bardzo ludzki i rozumiały, żadnym zna-

kiem symbolicznym filozofii dzisiejszej nie jest.

Ze sceny w Nowej Hucie słyszymy wielką, prymitywną w swej sile poezję. Dlatego właśnie, że nie zepsuła jej pseudoklasyczna stylizacja, kolumny, podrabiane greckie stroje i podrabiane gesty retoryczne. I dlatego, że Orestes nie jest ani Hamletem, ani Raskolnikowem, nie udaje bohaterów klasycyzmu francuskiego i francuskiego egzystencjalizmu. Bo gesty, pięknie archaizowane przekład Stefana Srebrnego mówi się tam nie wedle znaków przedstawkowych i psychologicznych podtekstów, mówi się wedle frazy rytmicznej — a fraza rytmiczna wielkiego poety wyznacza lepiej niż kropki sens, uczucie i ideę. „O ziemio ojców!... otom wrócił... mnogie prysły nadzieje... witajże, ziemio! Witaj, światłości słoneczna!” Cieszy się herold Agamemnona z powrotu do domu, biada nad klęskami ojczyzny chór, Kasandra wie, że „czas się wypełnił”, że zginie — równie prosta jest zemsta żony na mężu, zemsta syna za ojca, nakazana przez porządek wyższy. Równie jawna jest zadajda radość Elektry, gdy przybycie brata zapowiada jej wyzwolenie z upokorzeń. Bez komentarza filozoficznego rozumiemy, że zbrodnię ściga kara, że łańcuch fatalności musi się przerwać tam, gdzie łagodna mądrość Ateny zapanuje nad wściekłością Furii, że ze sfery ciemnych przeznaczeń i fatalności przechodzimy w świat prawa, porządku, moralności obywatelskiej. Orestes mściciel i zabójca zyska przebaczenie, krwawe Furie zmieniają się w łagodne Eumenidy, tragedia

rodu przeklętego zakończy się hymnem ku czci ojczyzny. Ajschylosa nie trzeba współczesnić przez podstawianie jego słowom naszych myśli, przez przebierankę to w Szekspira, to w Dostojewskiego, to w Sartre’a. On dobrze stoi na własnych nogach. Współczesność starego mistrza, żywa siła jego sztuki do dziś, to słowa, w których odnajdujemy wspólne z nim uczucia i nadzieje. Wspólne jemu, przed 24 wiekami, i nam — nie sztucznie podstawione — przekonanie o porządku rzeczy, o tym, myśli o „doli człowieczej”, wspólne że z chaosu ciemnego przypadków losu chcemy „podnieść głowę, wstać”, że też czekamy, pełni lęku, na optymistyczny finał. „Długo, zbyt długo już leżałeś w prochu, domie!”

Ze sceny Teatru Ludowego usłyszeliśmy poetę. Usłyszeliśmy, jeżeli to określenie ma jakiś dokładny sens wobec przekładu, wobec przeniesienia trylogii „ojca tragedii” na scenę zupełnie inną, niż jego scena — usłyszeliśmy prawdziwego Ajschylosa. Nie pieczołowicie odrestaurowanego klasyka, nie szacowną tradycję, ale poetę miary Dantego, Szekspira, Mickiewicza... Proszę od nich — mimo wszelkie eleuzyjskie tajemnice, których badacz się w tekście dopatry — prostszego, bardziej prymitywnego od sztuki nowoczesnej, szybciej trafiającego swym słowem do celu. W Teatrze Ludowym ta grecka „autentyczność” uderzała nawet w rozwiązaniach przym dekoracyjnych, jasna była zasada dwu tylko u Ajschylosa aktorów działających, ich stosunku do chóru; chór z kolei był chórem i aktorem, ale nie imitował „tłumu” mieszkańców, tak samo jak powrót Agamemnona nie był zainscenizowaną imitacją sceny zbiorowej przed pałacem królewskim. A przecie te komplementy wobec uchwycenia autentycznej atmosfery, nawet formalnego re-spektowania oryginału, nasuwa przedstawienie, w którym scenografię opracował Józef Szajna, z wszystkimi konsekwencjami tego nazwiska, w którym praca stylizacyjna reżyserów poszła bardzo daleko.

W tej inscenizacji Apollo nie przypomina posagu, nosi ni to mundur, ni to osiemnastowieczny fraczek. Pallada przeczy tak samo konwen-

com antykwarycznego teatru, jak greckiej tradycji posągowej, przypomina trochę figurynkę z saskiej porcelany, trochę rzeźby postaci kobiecych odkopywane teraz na Krecie. Kostium jest fantastyczny, wodzowie, chór, kobiety i mężczyźni ubrani wedle praw teatralnej optyki i logiki malarskiej, nigdy nie widziane w historii mody peruki zdobią głowy głównych postaci (ale starcy z chóru mają własne, naturalne, wcale nie siwe czupryny), część trykotów kostiumowych osłania tak samo dłonie, jak ramiona i resztę ciała (ale Kasandra ma członki nagie) — łatwo wskazać na awangardowe tradycje takiego kostiumu, odpowiednio takiej samej scenografii (kapitałne, karykaturalne makiety zamordowanych, grobowiec przezroczysty, nakrywający niby pakunek z folii kadłub króla) — łatwo w tym poznać oryginalny, własny styl teatralnej ekspresji Szajny i Teatru Ludowego. Osobliwe jest to, że ta ostra teatralizacja, ta swoista „zabawa” kolorem, ruchem i kształtem nie rozbija tekstu, nie fałszuje tekstu. Przeciwnie, tekst poety odrywa się od archaicznej, uroczystej patetyczności, wraca mu pełnia i waga emocjonalna; zaś sytuacje dramatyczne „grają”, są proste i logiczne, nie rażą nudną, stylizowaną na klasyczną Grecję teatralnością. Jak już wspominałem, są bardziej „greckie”, w osobliwy sposób bliższe formie oryginału, niż teatr imitujący historyczny kostium i historyczny obyczaj.

Nie jest to spektakl idealny. Ciężej niż dwie pierwsze części trylogii wypadły „Eumenidy”, ostatni człon „Orestesja”. Reżyseria nie rozwiązała najbardziej ateńskiej, najludziej historycznie uwikłanej części tragedii tak sprawnie, jak podołała dwu członkom poprzedzającym. Furie i ich akcja to też bez wątpienia słabsze punkty inscenizacji. Zważmy przecież, że to najtrudniejsze, jak sadzę, zadanie artystyczne ze wszystkich, stawianych sobie dotąd przez świetny zespół Skuszanek. Zadanie rozwiązywane w wielkim stylu, rozwiązywane pomyślnie. Bo wielki klasyk nie jest ani antykwaryczny, ani nie jest tylko pretekstem nazwiskowym dla snucia własnych treści. To jest udana próba znalezienia takiego ekwiwalentu we współ-

czesnym arsenale środków teatralnych, by poetycka siła starego mistrza przemówiła pełnym głosem, by dzisiejsza myśl widza znalazła się w prostym kontakcie z tekstem, nad głową tradycji teatralnej, nad nawarstwieniami rozwiązań obcych sztuce greckiej. Awangardowy zabieg oczyścił atmosferę, wyzwolił emocjonalną prostotę i siłę tragedii mezbójczy, matkobójcy, nadał znaczeniowy, realny sens rozwiązywania triumfowi sprawiedliwości wybaczącej, miłości do miasta i państwa, ziemi rodzinnej.

Nie widziałem kilku ostatnich premier Teatru Ludowego. „Orestesja” przeczy przecieć stanowczo pogłoskom o spadaniu zespołu do „akademizmu”. Teatr ten podejmuje teraz trudniejsze zadania, lepiej je potrafi rozwiązywać, z imponującym rozmachem interpretacji stylistycznej i treściowej. Tak jest przynajmniej w wypadku „Orestesja”. Uderza też w oczy rosnąca sprawność aktorska zespołu. Na specjalne wyróżnienie w „Orestesja” zasługuje Bronisława Gerson Dobrowolska w roli Klitaimnestry, Franciszek Pieczka jako Przdownik chóru, kapitalnie ustylizowana jako Alena Krzesińska Dubielówna — niech to nazwiskowe wypomnienie kilku osób obsady nie czyni krzywdy innym, bardzo porządnie i pomysłowo granym rola. Niech pozwoli chociażby zasygnalizować rozwijający się talent Andrzeja Hrydzewicza (Orestes). I zupełnie poza wyliczaniem nie z wyrachowania krytycznego, ale z wdzięczności widza trzeba napisać o Annie Lutosławskiej w roli Kasandry. Jakże się ciesze, że tę niezapomnianą sprzed kilku lat Gruszę w „Kredowym kole” Brechta zobaczyłem znowu w tak pięknej, świetnie wykonanej roli! Bogactwo, ryzykowne nawet, środków wyrazu oraz prostota — oto ta Kasandra. Tragiczna, wzniosła w pro-rzecznej wiedzy, i tak właśnie zwyczajnie wzruszająca. Opisywanie roli mało tu powie.

Teatr Ludowy w Nowej Hucie. Ajschylos: „Orestesja”. Tłumaczenie: Stefan Srebrny. Reżyseria: Krystyna Skuszanek i Jerzy Krasowski. Scenografia: Józef Szajna. Muzyka: Józef Bock. Premiera w maju.

Kraków teatralny klasycyzuje o-
statnio i antykizuje, moderni-
zując antyčność. Zjawisko
chwalebne. Po niedawnym przedsta-
wieniu Medei — Oresteja. *) Po Eu-
rypidesie — starszy kolega Ajschy-
los. Oczywiście próbuje się odmio-
dzenia problematyki i ożywienia
faktury teatralnej tragedii sprzed
25 wieków.

W przedstawieniu Oresteja nacisk
położono na przełom między starym
a nowym. Bo istotnie Ajschyl — no-
wator podważa stare wyobrażenia,
próbuje zrewidować romantyczne
mity homeryckie: mit wojenny i mit
rodowy. Czyny to w swej tragedii na-
wet dialektycznie. Oto Troja została
zdobyta i zwycięski wódz Agamem-
non powraca w triumfie do ojczyzny.
Ale Ajschyl pyta, o co to walczyli
Grecy za morzem tak długo i krwa-
wo, za co kładli swe życie? I odpó-
wiada: walczyli o odbicie zalotnej
Heleny, o satysfakcję dla zdradzo-
nego Menelaja. Jego brat Agamem-
non jest więc wodzem niepotrzebnej
wojny. Na dobitkę jest bohaterem
fałszywym. Bo i drugi mit — kła-
tury, ciężkiej fatalnie nad rodem
Atrydów ponurym cyklem krwawej
zemsty przez pokolenia, również zo-
staje podważony przez Ajschyla.
Kłątwa kłątwa, ale Agamemnon po-
święcił własną córkę molocho-
woi, a pod murami Troi zabawił
się miłośkami. I te bardzo ludzkie
grzechy i grzeszki usprawiedliwiają
osobistą zemstę Klitajmestry.
Wspólnika jej zbrodni Egista upra-
wnia znów zapiekła krzywda. Z ko-
lei mściciel Orest zabija zbrodniczą
matkę, broniąc czci ojca, podobnie
jak Królewicz Hamlet. Ale jeśli
Agamemnon był bohaterem fałszy-

*) Teatr Ludowy w Nowej Hucie:
Ajschylosa — Oresteja, w tłumaczeniu S.
Srebrnego. Reżyseria K. Skuszanki i J.
Krawowskiego, scenografia J. Szajny,
muzyka J. Boka.

Ładensz Kudliński

Oresteja, Oresteja

wym? Więc Orest musi być unie-
winniony, aby cykl rodowej wendet-
ty mógł się wreszcie rozsądnie skoń-
czyć. Bezprawie ustąpi prawu a
barbarzyństwu humanizmowi. Ten
epilog rozgrywa Ajschyl w apoteo-
zie peryklejskich Aten, jako zwy-
cięstwo mądrej rządności i ducha
praw nad mistyką mitów. Stąd jego
trylogia jest tragedią optymistyczną
przez końcowy pogodny akt łaski,
kiedy ułaskane boginie ślepej zem-
sty przeobrażają się w umiarkowa-
ne i oswojone Eumenidy.

Niemniej to rozwiązanie ma cha-
rakter nieco deklaracyjny i dekla-
matorski, gdyż barbarzyństwo —
niestety — jest teatralnie bardziej
dramatyczne niż humanizm.

Przedstawienie wypukła te wła-
śnie ludzkie i społeczne motywy,
podkreśla kompromitację pierwot-
nych mitów — wojny, fałszywego
bohaterstwa i fatalistycznej zbrodni.
Również ogranicza to pojęcie i na-
strojów religijnych. Bogowie i bogi-
nie przechadzają się po scenie z
iście olimpijskim spokojem, łago-
dząc pogodnie i rozumnym — choć
nieraz bardzo kazuistycznie — okru-
cieństwo ludzi i manię prześladow-
czą piekielnic. W tej to racjonaliza-
cji leży zbliżenie naszym czasem
greckiej tragedii przy zachowaniu
jej pięknych pozorów.

Jakimże geniuszem musiał być
Ajschylos, jeśli współczesną mu kul-
tową pieśń chóralną, czyli nabożeń-
stwo, przeobraził mocą własną w
teatralną tragedię! Widać w niej o-
czywiste relikty dawnej chorei. Je-
szcze przodownik chóru gra znacz-
ną rolę w akcji, którą prowadzi dwu-
zaledwie równocześnie działających
aktorów i to w rzadkich dialogach-

duetach. Działa właściwie aktor po-
jedynczy, recytator długich monolo-
gów-aryj. Inne postacie akcji to je-
szcze niemowy, figuranci. I działa
chór, chór, mimujący i rozgadany,
rozśpiewany i roztańczony. Trage-
dia Ajschylosa to jeszcze religijna
opera czy nabożne oratorium, choć
o niezwyklej sile dramatycznej i ży-
wości teatralnej.

W przedstawieniu zrezygnowano
z tej operowości, więc z liryki i mu-
zyczności, z tanecznej płynności.
Obraz sceniczny akcji był oszczęd-
ny i surowy, rozegrany interesują-
co w dwu różnych płaszczyznach:
sztucznie hieratycznej w obrębie
mitu, i ostro realistycznej w wątku
atakującym dawność. Zarazem opty-
ka przedstawienia narzucała ogłód
pośredni greckizmy z dystansu
współczesności. Również zmienny
był tok mówienia — od codziennego
do rytmicznej recytacji i dramatyz-
mów gwałtowności. Nieliczny chór,
oszczędny w ruchach i wyrazie a
włączony w akcję przez pojedyncze
głosy chorentów, występował też
zbiorowo jako komentator. To jesz-
cze jedno ciekawe rozwiązanie tego
trudnego problemu, jakim jest dla
współczesnego teatru dawny chór
grecki.

Nowoczesny wątek muzyczny nie
unosił śpiewności i rytmu, ale ata-
kował widza nagle i szokująco eks-
presyjnymi dysonansami, sygnali-
zując czy alarmując o tragicznych
zaficiach za sceną. Te muzyczne in-
trodukcje wiązały się z głosami
nierównowagi ofiar a osiągały tra-
giczny finał w zaskakującym odsto-
nieniu zascenia z obrazem katastro-
fy. Można podziwiać wielką inwen-
cję reżyserską i śmiałość ekspery-
mentu a zarazem umiar w zdrama-

Snotkania teatralne

tyzowaniu ponurego obrazu zbrodni.
Przy tym zoperowano tekst wielkiej
machiny trylogii w konsekwentną i
starannie przejrzystą wypracowaną
całość. Z pojedynczych ogniw trylo-
gii „Agamemnon” miał najwięcej
dramatycznej nośności, „Choefory”
— nieco mniej. Najciekawsze reży-
sersko i scenograficznie były „Eu-
menidy”, w których uzyskano jakąś
pogodę święta pojednania, które za-
górowało nad m'steryjnym sądem
bożym. Finał budził na widowni
głębokie wzruszenie a i na całości
przedstawienia widownia siedziała
zastuchana i urzeczona.

Na czoło wykonawców wysunęły
się role kobiece. B. Gerson-Dobro-
wolska zagrała tragiczną heroinę
Klitajmestrę, osiągając jakąś nowo-
czesną, dyskretną koturnowość po-
staci. Wygrała przejmująco dużą
skalę przeżyć i cech charakteru,
więc hieratycznej godności i dumy
władczyni, obłudy i skrytej mściwo-
ści zdradzonej żony czy zawiedzio-
nej matki, wreszcie żalosnej skargi
zagrobowego cienia. A. Lutosławska
ujęła rolę Kassandry z dużą ekspre-
sją dramatyczną i dziewczęcym
wdziękiem. Wygrała posępną żalobę
i upokorzenie branki zagarnięj z
pogorzelska Illionu, na przemianę
z gwałtownymi, jakby skurczowymi
obsesjami jasnowidzeń nieuniknio-
nego fatum, pukającego już do wrót.
Niestety niedobry bo zbyt operowy
był Agamemnon, również zbyt wy-
jaskrawiony Egist, a Elektra za ma-
ło wniosła napięcia dramatycznego.
Honor męski ratował A. Hrydzewicz
w dobrze zarysowanej i płynnie za-
granej roli młodzieńczego mściciela
Oresta — na nucie egzystencjalnego
Hamleta. Wielka była różnorod-
ność rytmu i tempa mówienia, po-

dobnie — różnorodny poziom wygło-
szenia. Głosy zespołu — owszem
piękne, brzmiały jednak barwnie i
dźwięcznie tylko w nateżeniu a w
ściszeniach matowo i watto, nieraz
niesiyszalnie. Ze bogowie pięknie
mówili od śmiertelnych, to chyba
nie dziwne. Olimpijską dykcją jaś-
niał promienny Apollo (A. Ziebiń-
ski) i uroczą Atena (K. Dubielówna),
bóstwo posagowo poważne, choć
młode i powabne a po adwokacku
wymowne. Zalety głosowe ujawniał
także i gmin, jak prosty strażnik
(R. Kotas) i liryczny Herold (F. Ma-
tyślik). Głębokie brzmienie głosu
Przodownika chóru starców (F. Pie-
czka) było imponujące choć nieco
monotonne. W ogóle epizody i chóry
brzmiały precyzyjnie.

Scenografia współgrała z całością
zamyśłu reżyserskiego. Druga plas-
tyczna kurtyna uprawiała w ponu-
rych nastrojach zbrodni i krwi. Gdy uno-
sila się, odsłaniała centralne wrota
o gruzłowatej powierzchni lśniącej
zmiennymi walorami światła, któ-
rym zresztą uzyskano wiele podkre-
śleń. Tuł sceny zamykała abstrak-
cyjna kompozycja, ekstrakt archai-
cznej, mykeńskiej epoki, zwiastującej
w swej surowości i grozie i nadgry-
zionej zębem czasu. Wiele ekspresji
dramatycznej wniosły kukły podsta-
wione w miejsce ofiar oraz grób
Agamemnona, straszący jak zmur-
szale truchło bohatera — przez u-
życie elementów realnych jakby w
stanie rozkładu. Podobnie wyol-
brzymione Erynie, odczłowieczone
i bezkształtne straszdyła górowały
groźnie nad otoczeniem, zrazu znie-
ruchomiałe we śnie i zwolna budzą-
ce się do akcji jak nieustępliwe
chochoły.

Wyczyn teatru — niemały, przed-
stawienie ciekawe i świeże, inter-
pretacja inteligentna, odbiór bardzo
skupiony. Słowem — mocna rzecz!
Rodacy, pielgrzymujcie do Teatru
Ludowego w Nowej Hucie.

26
ZYGMUNT GREŃ

ORESTES, CZYLI MIT OSTATNIEGO ZABÓJCY

Mit o Orestesie zrobił po wojnie karierę dzięki „Muchom” Sartre’a. I gdybyśmy chcieli rozpatrywać go we współczesnej terminologii politycznej, należałoby powiedzieć, iż jest to rzecz o kryzysie demokracji. Orestes przyjmuje odpowiedzialność, której nie są w stanie unieść mieszkańcy Argos. Jest wolny, działa przeciw bogom i powyżej wszelkim możliwościom ludzkim, jest heroicznym mitem nadczłowieka. I tak też został zrozumiany w Berlinie zachodnim, gdzie sztuka została na drugi dzień po premierze zdjęta z afisza. Niemcy potrzebowali po wojnie mitów mniej zjadliwych, bardziej optymistycznych. Zarówno wśród nich jak wśród ich zachodnich przymerzeńców modny stawał się właśnie termin: reedukacja.

Mit o Orestesie podatny jest wszelkim politycznym wykładniom. O wiele bardziej niż wykładniom freudystycznym, które zastosować można tylko za cenę naciągania tekstów i faktów. George Thomson w swej książce „Ajschylos i Ateny” dokładnie zestawiał polityczne tezy „Orestei”, wynikające z historycznego odczytania zawartych w niej mitów, z konfliktami społecznymi i politycznymi ówczesnej Grecji. Warto kilka zdań stamtąd przytoczyć, bo, jak się wydaje, sprzed oczu dzisiejszego czytelnika czy realizatora zarówno te dziejowe aspekty nie powinny umykać, jak też surowe uwspółcześnienie tragedii, dokonane przez Sartre’a.

„W ten sposób traktuje spór między Eryniadami i Apollinem Ajschylos; jako symbol konfliktu pomiędzy zwyczajem plemiennym w przedmiocie zabójstwa a zmianą prawa o zabójstwie, dokonaną za rządów arystokratów; tylko że rozwiązanie konfliktu podane jest w charakterystyczny sposób — nie jako podanie się jednej stronie przez drugą, ale jako pogodzenie obydwoh”.

Postawę Apollina, Ateny czy Eryniad w tragedii Ajschylosa traktuje Thomson jako symbole konkret-

nych koncepcji i konfliktów politycznych, nie bez słuszności i nie bez przekonujących dowodów w tekście. Nie jest to stanowisko nowe. Ale jeśli się z nim zgodzimy, tragedia zyska nieoczekiwane perspektywy także we współczesnej, politycznej lekturze. Owa „ze wszystkich rysów „Orestei” najbardziej znamienita organiczna jedność pomiędzy dramatem a społecznością” nie pozostanie tylko reliktem historycznym.

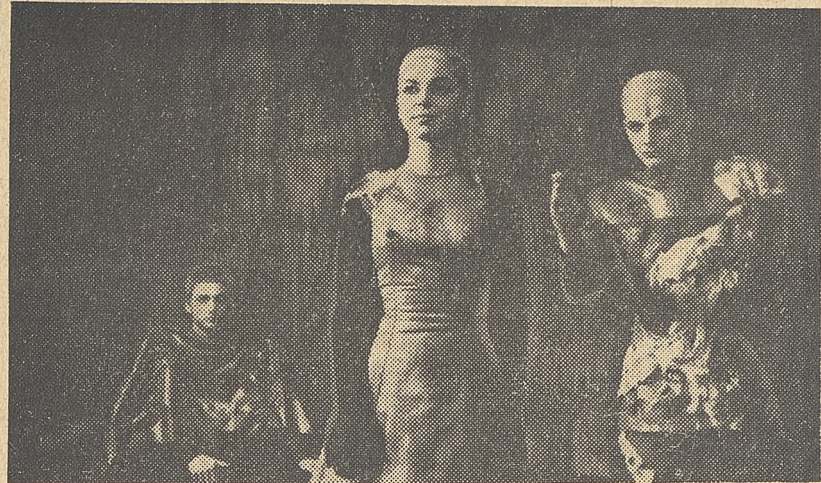
Mit o Orestesie należy czytać dziś ostrożnie i z rezerwą, jest to bowiem mit ostatniego zabójcy. Optymistyczny, pełen naiwnej wiary w sprawiedliwość i w demokrację u Ajschylosa, pod piórem współczesnego pisarza zaprawiony goryczą, zjadliwością i zwątpieniem. Do Argos wraca syn Agamemnona, zamordowanego podstępnie przez żonę i jej kochanka. Wraca syn mściciela ojca, morderca matki i Egista. Wraca morderca sprawiedliwy. I dlatego, że jest sprawiedliwy, Atena poleca sądowi świeckiemu uwolnić go od kary i zemsty eryniad, poleca przeciąć nieskończony łańcuch zbrodni, jaki zawisł nad domem Atrydów. Morderca sprawiedliwy? Ten mit zrealizowany stałby się wybawieniem ludzkości. Piękne jest marzenie Ajschylosa, aby morderstwo dokonane dziś rano okazało się wreszcie ostatnim. Ale jak powinniśmy się zachować wobec człowieka, który ogłosi w południe, że morderstwo dokonane wieczorem będzie ostatnim? Niestety, mit Orestesa-wybawcy jest, jak dotąd, tylko sankcją zbrodni.

Ajschylos pisał „Oresteję” ostro, aktualnie jak utwór publicystyczny. Tyrady Apollona, nienawiść Eryniad, decyzje Ateny na sposób symboliczny posługując się wierzeniami i mitami włączyły się w publiczną dyskusję o państwie, prawie, moralności. Zestawienia tekstów pozwalają Thomsonowi stwierdzić, że Ajschylos polemizuje nawet w sporze o ograniczenie władzy areopa-

gu. Ale z tej politycznej sztuki sprzed dwóch i pół tysiąca lat cała jej ówczesna aktualność wywieźtała. Została tragedia namiętności ludzkich, odpowiedzialności, obowiązku. Którą my jednak wolimy odczytywać znowu nie przez ogólniki, nie poprzez jej syntezy, lecz przez konkretne współczesne sytuacje i współczesne konflikty polityczne. Jak dotąd tylko tragedia grecka potrafi w sposób genialny spełnić schemat: inspiracja polityczna — wielka sztuka — i polityczna, ale już w innej epoce, w innym wymiarze, sugestywność.

Wydaje mi się, że wystawiając „Oresteję” trzeba, po pierwsze, zdać sobie sprawę z tej różnicy pomiędzy ówczesną inspiracją polityczną a współczesnym, politycznym znaczeniem mitu. Wyzwolenie Orestesa przez Atenę było wówczas aktem odwagi: zwycięstwo prawa ludzkiego nad zwyczajem plemiennym, wielki krok cywilizacji. Ale czy dzisiaj ktokolwiek mit w ten sposób rozumie, czy dzisiaj kogośkolwiek z nas może poruszyć zwycięstwo greckiego prawa państwowego? Sens „Orestei” stał się inny, właśnie dlatego, że również polityczny.

Morderca sprawiedliwy uchodził kary, morderca znalazł w bogach, w idei, możnego opiekuna i protektora. Pod ich — pod jej — osłoną w imię wyzwolenia, w imię nowego życia dokonał swego czynu. I bogini — idea — w jego imieniu obiecała szczęście, pokój, ład nowy. Obietnice bogów. Trzecia część tragedii Ajschylosa „Eumenidy” wydaje się najbardziej istotna i najtrudniejsza dla współczesnego teatru. Jak powiedzieć, że obietnice bogów nie mają dziś żadnej wartości? Jak powiedzieć, że ich rozgrzeszenia ze zbrodni są dla nas wstrętne? Że sprawiedliwiej czy niesprawiedliwiej, z zemsty, z konieczności czy z nakazu bogów popełnionej zbrodni ani człowiek, ani bóg, ani idea nie może dać sankcji?



„Oresteję” wystawił Teatr Ludowy w Nowej Hucie w reżyserii Krystyny Skuszanek i Jerzego Krasowskiego. Recenzenci zwrócili już uwagę, że trzecia część trylogii nie została do końca rozegrana, że była sztywna i właściwie obojętna dla widowni, niejasna, jakby spóte reżyserskiej zabrakło już pomysłów i długiego oddechu. Nie idzie tu przecież o niedostatek artystycznej atrakcyjności. Konflikt tkwi głębiej. Wcale nie jestem pewny, czy twórcy przedstawienia pomyśleli o niespodziewanej aktualności mitu. Optymistyczna pointa tragedii bezskutecznie próbowała stać się lekarstwem na rany celnie zadawane przez starego mistrza. Można w niej znaleźć retoryczne żądanie pokoju i nowego ładu. Ale skoro nie pada ono z trybuny lecz ze sceny, okazuje się artystycznie puste i bezsilne. Ani Atena, ani Apollon, ani Erynie nie stanowią dla nas żadnego symbolu, nie posiadają bezpośredniego przekaznika do rzeczywistości, nie są już tą aktualną i jakże czytelną w swoich podtekstach polemiką, jaką pobrzmiewały w olimpijskim teatrze Ajschylosa. Gdy w Teatrze Ludowym po raz trzeci podnosi się kurtyna, wydaje się nagle jakby artyści każdą część trylogii czytali oddzielnie, jak gdyby autorytet, bądź co bądź, antyczny, ośmielił ich wobec współczesnej psychologii, socjologii, wobec wszelkich prób konsekwentnego skonstruowania postaci. Idzie przede wszystkim o Orestesa, który nie zdołał wziąć na siebie odpowiedzialności za wykonanie apolliniego rozkazu. Jak *deus ex machina* ratuje go z opresji Atena. W sztuce współczesnej teatr byłby wobec takiego „boga” na pewno bardzo ironiczny. W tragedii Ajschylosa brak mi było tego ryzyka, własnego rachunku, jaki teatr dzieliłby z autorem. Dyskrekcja w czytaniu „Orestei” posunięta była zbyt daleko. Pozwalała wspaniale, poetycko grać ale uniemożliwiła decyzję jednoznaczną, współczesną wobec postaci bohatera. Mimo wszystko — chociaż sekunduje mu chór, chociaż walczą o niego bogowie — sam Orestes nie może pozostać nijaki, nie można pozostawić go poza wyborem moralnym i poza odpowiedzialnością. Wydaje mi się, że naprawdę współczesna decyzja wobec tej postaci będzie w opozycji, co najmniej w ironicznym dystansie wobec politycznego sporu Greków.

Tymczasem postacie Ateny (Krzesława Dubielówna) i Apolla (Andrzej Zieliński) zostały potraktowane taktownie i subtelnie ale serio. W ostatniej scenie sądu nie oczekujemy więc rozstrzygnięcia moralnego, nie zajmujemy się już Orestesem (wina także Władysława Pawłowicza, który i w „Ofiarnicach” był jedną z postaci najbardziej), ale rozstrzygnięciem sądowej zagadki: na czyją stronę sprawa zostanie przegłosowana.

To sensacyjne napięcie ostatnich minut tragedii odbiega zresztą zdecydowanie od stylu „Agamemnona” i „Ofiarnic”, dwóch pierwszych części trylogii. Oszczędne, pozbawione krzykliwej ekspresji, poddane rytmicznej, recytacyjnej frazie poetyckiej — były one równocześnie wzorem logicznej konstrukcji, zwiększył jasności motywów i skutków, skomponowanych z tą celowością, jaka cechować musi pracę architekta, i z napięciem emocjonalnym właściwym prawdziwej poezji, najistotniejszym konfliktem moralnym i psychologicznym. Są one tam zresztą wyraźne: Agamemnon — Klitajmestra, Klitajmestra — Orestes. Dopiero w trzeciej części zmienia się układ sił. Atena skrzykuje wielki entuzjastyczny pochód eumenid i ludu, ale Orestes zostaje na uboczu, sam. Chociaż bogowie mają swoje święto, jego odpowie-

dzialność ludzka nie została wcale zmniejszona.

Ta scena w Teatrze Ludowym nie wychodzi jasno, być może, z wyłożonych powodów ogólnych, być może dlatego także, że jej plastyka została trochę skarykaturowana. Apollon i Atena mają kostium niemal taki jak Orestes — niesiusznie! Chór Eryniad został przez Szajnę przebrany na sposób trochę wydziwaczony i — jednak — mało sugestywny. Plastyka tej sceny daleko odeszła od dostojnej, ostrej surowości dwóch pierwszych obrazów. W „Ofiarnicach” grób Agamemnona skonstruowany na scenie ni to na wzór współczesnego szklanego mauzoleum, ni to na sposób, w jaki przed dwudziestu laty pokazywano ludzi roku dwutysięcznego, jest silnym akcentem emocjonalnym, przetrzuconym ku wyobraźni współczesnego widza. Część ostatnia — decydująca, powtarzam, dla ideowej wymowy tragedii — i w plastyce także nie znalazła szczególnie rozwinięcia.

Wreszcie trzeba powiedzieć jeszcze jedno. Być może, słabsze się wydają niektóre sceny — słabsza ich argumentacja nawet! — przez kontrast, przez zestawienie z postacią Klitajmestry, która w wykonaniu Bronisławy Gerson-Dobrowolskiej przewyższa niewątpliwie Orestesa swoją racją — racją artystyczną znakomitego, tragicznego opanowania roli. Przy powściągliwym, oszczędnym użyciu wszelkich środków ekspresji trudno jest to nawet opisać. Jakaś skupiona siła, namiętność przywiązywała do niej natychmiast uwagę, gdy tylko zjawiała się na scenie. Z równą siłą przywiązywała uwagę Kasandra Anny Lutosławskiej, ale u niej można już było wysłuchiwać cały system użytkowanych w tym celu środków aktorskich. Przy tej Klitajmestrze pogłębiającej sens przedstawienia, Agistos został przez Jerzego Horackiego niepotrzebnie zrobiony płaskim, tępym, żoldackim bubkiem.

Budowa tych postaci miała w przedstawieniu zasadnicze znaczenie ideowe i artystyczne, dlatego o cień przerysowane czy niesiuszne musiały wywołać dyskusję. Mając jednak do reżyserów pretensję o niedoczytanie do końca współczesnych znaczeń postawy Orestesa, nie można pominąć ich zasług w zinstrumentowaniu niezwykle trudnego, ciężkiego, przeładowanego tekstu Ajschylosa, który — w sposób zupełnie nieoczekiwany — zabrzmiał przejrzysto i sugestywnie. Nie zajmując sceny, nie spychając z planu aktorów, chór stał się ich pełnoprawnym partnerem (przodownicy: Franciszek Pieczka w „Agamemnonie” i Eugenia Romancow w „Ofiarnicach”). Recytacja o wyrażnych frazach rytmicznych podporządkowana była jednak w całości intelektualnej interpretacji dramatu. Skuszanek, Krasowski, Szajna odeszli od łatwych stylizacji pod popularne, szkolne wyobrażenia antyku. Nie rozpoczęli też naiwnej polemiki z nimi. Podjęli próbę wykorzystania środków, jakimi dysponuje teatr współczesny, aby współczesnej widowni przekazać tragedię antyczną. Wykorzystania współczesnej wrażliwości w interpretacjach aktorskich. Współczesnej wyobraźni w koncepcji reżyserskiej. Przy tym spierać się można z nimi tylko o stopień, tylko o konsekwencję tak podjętego na najlepszych pozycjach zadania.

„Oresteję” w Teatrze Ludowym jest niewątpliwie jednym z ciekawszych przedstawień ostatniego sezonu. Co ważniejsze — jest, jak się zdaje, pierwszą w ostatnim czasie potyczką na gruncie dramatu antycznego, stoczoną z częściowym przynajmniej artystycznym sukcesem.

ZYGMUNT GREŃ

SŁOWO POWSZECHNE
WARSZAWA

ABLC

wydanie

Nr. 42 z dn. 17 Lutv 1961

Z występów
Teatru Skuszanki
ORESTEJA



KOLEJNY występ w Teatrze Polskim w Warszawie Teatru Ludowego z Nowej Huty z przedstawieniem trylogii Ajschylosa „Oresteja” rozczerował licznych zwolenników „Teatru Skuszanki”. Najwspanialsza tragedia antyczna „ojca teatru”, pierwszego wielkiego humanisty na scenie, o porywających treściach moralnych i społecznych, znajdujących głęboki rezonans dziś jeszcze, po dwudziestu pięciu wiekach, w nas współczesnych, dzieło bardzo też bliskie chrześcijańskiemu humanizmowi, głoszące zwycięstwo dobra nad złem; życia nad śmiercią, miłość nad przebaczenie i pojednanie, zapowiadające nowy ład moralny i społeczny, oparty o rozum i serce, o powszechną sprawiedliwość – ukazane zostało na scenie w kalekim kształcie, wypaczonym niezawsze szczęśliwymi i uzasadnionymi skrótami, niedobrym aktorstwem, nieprzemyślaną scenografią, dziwacznymi kostiumami.

Twórcy spektaklu KRYSZYNA SKUSZANKA i JERZY KRASOWSKI postawili na słowo, na teatr rapsodyczny, odzierając sztukę z jej teatralnych walorów, nie zrealizowali jednak tego zamysłu konsekwentnie. Taka koncepcja „Oresteji” byłaby na pewno ciekawa, twórcza, zabrakło jednak odpowiednich wykonawców dla przekazania potęgi Ajschylosowego słowa.

Najbardziej wypadła pierwsza część trylogii – „Agamemnon”. Zawiódł TADEUSZ SZANIECKI jako Agamemnon, zawiódł Herold (F. MATYSIK), zawiódł Chór Starców i jego Przodownik (FRANCISZEK PIECZKA) – nie udźwignęli patosu tragedii, podawali wiersz za pretensjonalną afektacją. Jedyne ANNA LUTOSŁAWSKA dała w roli Kasandry kreację ciekawą, oryginalną, przemysłaną, najlepszą w całym przedstawieniu.

Postać z tragedii Ajschylosa

był też ANDRZEJ HRYDZIEWICZ, skupiony i napięty, tragiczny w swym zmaganiu się przed zabójstwem matki, spopielały w swym bólu po zabójstwie, pełen ludzkiej udręki w ucieczce przed ścigającą go wściekłością Erynni. Chór Starców poradził sobie z tekstem, scenograf jednak ubrał je jak panienki z warszawskiej stołówki, które przed karnawałową zabawą nie zdążyły jeszcze zdjąć białych fartuchów. Wystąpiła natomiast w współczesnej bałowej czarnej sukni Klitaimestra (E. GERSON-DOBROWOLSKA), jak również Pallas Atena (w białej), która z trudem (i pewnym sukcesem) borykała się z przezwyciężeniem niedostatków aktorskiego warsztatu (gra ją K. DUBIEŁOWNA). Zabawny natomiast był Apollon (taki „włóczęga z Targówka”), który na odmianę wystąpił w stroju francuskim z epoki Ludwików. Poza tym panie obowiązywały worki-szmizjerki, a panów długie, na kant (jak u Agamemnona) zaprasowane spodnie, młodzież rasi mokasyny i wąskie spodnie (Orestes), a Erynie mają narzucone na twarz krótkie czarne welony.

Nie na miejscu być może jest ten niepoważny ton, ale kostiumy bardzo zaciążyły nad przedstawieniem. No cóż – i najlepszym teatrom zdarzają się porażki. Teatr Skuszanki wypracował sobie zbyt wysoką rangę, by trzeba było stosować wobec niego jakąś „taryfę ulgową”, stąd ta surowa ocena nieudanego przedstawienia „Oresteji”.

STEFAN POLANICA

Ajschylos – „Oresteja”. Przel. S. Srebrny. Reżyseria K. Skuszanka i J. Krasowski, scenografia J. Szajny, muzyka J. Boka. Występ Teatru Ludowego z Nowej Huty w Teatrze Polskim w Warszawie.

POD ZNAKIEM PALLADY



BIURO
WYCINKÓW
PRASOWYCH

Warszawa
Pl. Starynkiewicza 7
Tel. 8-59-59

TEATR

wydanie

15

Nr z dn. 1-15 Sierp. 1960

606. RSW „Prasa”, Kielce

budzą grozę i zapiekają, bezczelnie...
wiść. Lecz nie w Palladzie. Wita je nie
tylko bez trwogi, ale i bez oburzenia,
jedynie „z wielkim zdumieniem”, które
rychło przechodzi w pobłażliwe polito-
wanie. Nie przegania ich precz gromki-
mi okrzykami gniewu, obelgą i zjadliwym
szyderstwem; nie poraża ich swą nie-
zwyciężoną włóczęgą. Młodzieńcza, lecz
pełna dojrzałości, nieulekła, ale opano-
wana i spokojna, nieugięta w swych są-
dach, ale rozumiejąca przeciwnika —
bogini mądrości, wie że przemocą i nie-
nawiścią nic nie zdziała się przeciwko
Eryniom, bo one z tych właśnie pier-
wiastków czerpią swoją substancję. A
jednak zwycięstwo w tej bezkrwawej
walce staje się jej udziałem. Pallada,
wcielenie Inteligencji i Kultury, znajduje
jedyny sposób, który może unieszkodli-
wić prastare, prymitywne demony: po
prostu sprawia, że przestają być Erynia-
mi. Przekształca je w bóstwa dobrotli-
we i łaskawe światu: w Eumenidy.

Mogłoby się zdawać, że jest to proto-
typ zabiegów stosowanych niezliczoną
ilość razy w dziejach tragedii. Ilekroć
było takich teatralnych cudów, kiedy w
wypadku nierozwiązalnego dylematu po-
jawiał się na scenie deus ex machi-
na, i jednym słowem lub gestem doko-
nywał rzeczy niemożliwej: zapewniał, że
zbrodniarz się nawrócił i gotów jest dać
zadośćuczynienie; albo po prostu oznaj-
miał autorytatywnie, że jakiś fakt, któ-
rego skutków na oczach widzów doznali
bohaterowie, wcale się nie zdarzył; i
wszystko kończyło się baśniowym happy
endem. Ale nie tak wygląda sprawa u
starego Ajschylosa; w jego *Orestei* Pal-
las-Atena nie korzysta z przywilejów
nadmaturalnej, wykraczającej poza mo-
żliwości zwykłych śmiertelników, siły
magicznej.

Dary, jakimi się posługuje, dostępne
są każdemu z ziemian — byle tylko oka-
zał dobrą wolę i zechciał ich wypróbo-
wać... Jest to dar cierpliwości, dar życz-
liwej perswazji i argumentacji. Erynie
przeobrażają się nie na skutek tajem-
nych czarów, lecz dlatego, że zostały po-
prostu przekonane. „Załamaly się
moralnie”, ponieważ Atena zniechęciła je
perspektywą wartości wyższej, niż ta
która stanowiła dotąd rację ich istnie-
nia. Były złe i nienawistne, bo tylko to
zapewniało im władzę nad ludźmi; ale
oto otrzymuje rekojmię, że skoro stana-
ją się przychylne i łaskawe, przywilej ich
nie tylko się nie umniejsza, ale po sto-
kroć wzrośnie: zamiast strachu i złorze-

czeń, otaczać je będzie cześć i błogosła-
wienie. Można na to spojrzeć jako na
rodzaj przekupstwa ze strony bogini;
mniej by się raczej wydawało, że to uczci-
we i słuszne posłużenie się argumentem
psychologicznym. Ta antyczna bogini
sprzed dwudziestu pięciu wieków opano-
wała genialnie arkana psychologii no-
woczesnej, co więcej, wiedzę teoretyczną
potrafi zastosować w praktyce. Ona wie,
że tendencje destruktywistyczne płyną
przeważnie z niewyżytych kom-
pleksów. Dotyczy to zarówno ludzi
jak demonów; jednostek jak zbiorowisk.
Oczywiście, samo rozwiązanie kompleksu
in abstracto nie wystarcza; trzeba
tę delikatną operację przeprowadzić w
odpowiednim momencie psychologicz-
nym... Atena to potrafi — co rzadko da
się powiedzieć o jej dzisiejszych następ-
cach...

Przywykliśmy myśleć o *Orestei* tylko
pod kątem wyodrębnionego motywu tra-
gicznej pary dzieci Agamemnonowych.
Postacie Elektry i Orestesa od niezli-
czonych lat zapanowały niepodzielnie
nad wyobraźnią artystów, poetów, dra-
maturgów. Zwłaszcza Orestes: Orestes,
syn kochający i gorący nienawieścią,
bohater i zbrodniarz, wzniosły represen-
tant nadrzędnej sprawiedliwości, i ope-
tany przez freudystyczne libido kazirod-
ca; Orestes, bezwolna ofiara determiniz-
mu, „igraszka w rękę Boga” — i Ores-
tes wyzwolony, zdobywający się z całą
świadomością na zbrodnie w imię swej
własnej moralności; Orestes, zbrodniarz
niezawiniony, wpłątany w koło udreki
z niepojętego nakazu okrutnych bóstw, i
Orestes egzystencjalista, poprzez akt
matkobójstwa realizujący swą „wolność
integralną”. Orestes trawiony nieuleczal-
nym cierpieniem, zanoszący się wiecznym
lamentem, i Orestes spokojny, zimny i
milczący, samotny pod pustym niebem.
Orestes nieuleczalny marzyciel i Orestes,
działacz polityczny. Orestes hamletyczny
i konradowy... Jakkolwiek ustawiona zo-
staje jego sprawa, jakikolwiek nadaje się
jej symbol i znaczenie, niemal zawsze —
przynajmniej za pamięci ostatnich po-
koleń — ukazana jest ona jako wątek
wyodrębniony, wyłuskany z całego kon-
tekstu antycznej trylogii. Tak jakby ów
niebiański opiekun i mocodawca Oreste-
sa — wieszcz Apollo, bóg niecierpliwy
i namiętny, gwałtowny i despotyczny —
jakim się jawi w *Eumenidach* — w pa-
męci poetów i artystów, których jest
patronem, celowo zapragnął przyćmić
wszystko poza postacią swojego protego-
wanego. Może, zazdrosny o jasność wi-
dzenia i rzadną sprawiedliwość nieśmier-
telnej swej siostry, Pallady, celowo ka-
zał nam zapomnieć, że *Oresteja* jest
czymś więcej, niż tylko tragiczną przy-
godą indywidualnego bohatera.

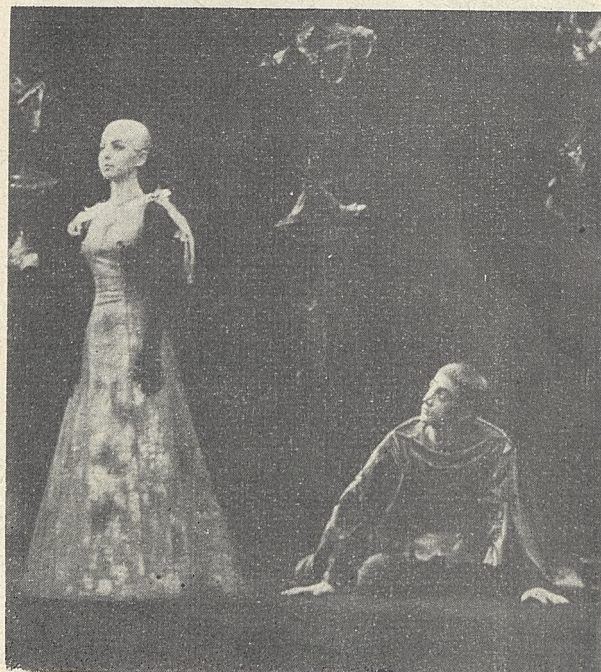
Klitajmestra, małżonka króla Agame-
mnona, dopuszcza się zdrady małżeńskiej.
Gdy Agamemnon powraca jako zwycięz-
ca spod Troi, zostaje w sposób okrutny
zamordowany przez żonę i jej kochanka,

Teatr Ludowy w Nowej Hucie: *Oresteja* Aj-
schylosa. U góry: Bronisława Gerson-Dobro-
wolska jako Klitajmestra. Na prawo: Krzesi-
sława Dubielówna (Atena) i Andrzej Hrydze-
wicz (Orestes). Reżyseria: Krystyna Skuszanka
i Jerzy Krasowski, scenografia: Józef Szajna



Aigista. Ta zbrodnia jest bezpośrednim
powodem strasznego czynu Orestesa,
który mszcząc się za śmierć ojca, popeł-
nia matkobójstwo. Ale morderstwo po-
pełnione na Agamemnonie przez parę
kochanków nie było tylko wynikiem
zbrodniczej namiętności; było kolejnym
ogniwem w olbrzymim łańcuchu poprzed-
nich przestępstw. Agamemnon pokutuje
za winy swego ojca, który w potworny
sposób pokrzywdził ojca Aigista, pokutu-
je również za własną swą winę, jakiej
dopuścił się w stosunku do córki swej
Ifigenii: w imię zaborczych swych pla-
nów wojennych, poświęcił ją na ofiarę
Artemidzie. Jeśli uznać prawo odwetu,
to Klitajmestra i Aigistos byli także w
jakiś sposób uprawnieni do swego czynu;
matka mściła się za śmierć córki, syn za
krzywdę ojca. Z nieubłaganej logiki fak-
tów wynika, że czyn Orestesa również
musi wywołać dalsze konsekwencje —
niezależnie od tego, jak będzie inter-
pretowany w oderwaniu; musi stać się
założkiem nowych zbrodni, choćby sam
Orestes doznał indywidualnego rozgrze-
szenia (wszystko jedno, czy rozgrzesze-
nie to nastąpi na mocy wyroków ja-
kiegoś trybunału nadrzędnego, czy we
własnym jego sumieniu).

Z tego punktu widzenia jedynym roz-
wiązaniem jest przekreślenie na zawsze
prawa odwetu. Odebranie prawa istnie-
nia Eryniom. Dlatego rdzeń *Oresteji* tkwi



POD ZNAKIEM PALLADY

LEONIA JABŁONKÓWNA

„Ktoś mnie wzywał — z daleka słyszałam wołanie; znad Skamandru...
...Cóż to za dziwnych gości widzę w moim grodzie?
Lęku nie znam, lecz wielkie chwytą mnie zdumienie...”

To są słowa najmłodszej córki Zewsowej, promieniejącej dziewczyną czystością i męską siłą umysłu, bystrookiej Pallady, kiedy staje wobec strasznych, dziwacznych, groteskowych intruzów. Wdarły się w jej dziedzinę, ścigając — według przysługujących im odwiecznych przywilejów — przestępcę, by wyrzucić na nim pomstę i spowodować z kolei niekończący się ciąg dalszych zbrodni i nieszczęść. Dzięki, pokraczne, śmieszne, ułomne ale potężne, „wylęgle z trucizn, jądów, win” Erynie, nieodmiennie szczujące Konradów i Orestesów. Gdziekolwiek przejdą, budzą grozę i zapiekłą, bezsilną nienawiść. Lecz nie w Palladzie. Wita je nie tylko bez trwogi, ale i bez oburzenia, jedynie „z wielkim zdumieniem”, które rychło przechodzi w pobłażliwe politowanie. Nie przegania ich precz gromkimi okrzykami gniewu, obelgą i zjadliwym szyderstwem; nie poraża ich swą niezwykłą włością. Młodzieńcza, lecz pełna dojrzałości, nieulekła, ale opanowana i spokojna, nieugięta w swych sądach, ale rozumiejąca przeciwnika — bogini mądrości, wie że przemocą i nienawiścią nic nie zdziałają przeciwko Eryniom, bo one z tych właśnie pierwotnych czerpią swoją substancję. A jednak zwycięstwo w tej bezkrwawej walce staje się jej udziałem. Pallada, wcielenie Inteligencji i Kultury, znajduje jedyny sposób, który może unieszkodliwić prastare, prymitywne demony: po prostu sprawia, że przestają być Eryniami. Przekształca je w bóstwa dobrotliwe i łaskawe światu: w Eumenidy.

Mogłoby się zdawać, że jest to prototyp zabiegów stosowanych niezliczoną ilość razy w dziejach tragedii. Ilekroć to było takich teatralnych cudów, kiedy w wypadku nierozwiązalnego dylematu pojawiał się na scenie deus ex machina, i jednym słowem lub gestem dokonywał rzeczy niemożliwej: zapewniał, że zbrodniarz się nawrócił i gotów jest dać zadośćuczynienie; albo po prostu oznajmiał autorytatywnie, że jakiś fakt, którego skutków na oczach widzów doznali bohaterowie, wcale się nie zdarzył; i wszystko kończyło się baśniowym happy endem. Ale nie tak wygląda sprawa u starego Ajschylosa; w jego *Orestei* Pallada-Atena nie korzysta z przywilejów nadnaturalnej, wykraczającej poza możliwości zwykłych śmiertelników, siły magicznej.

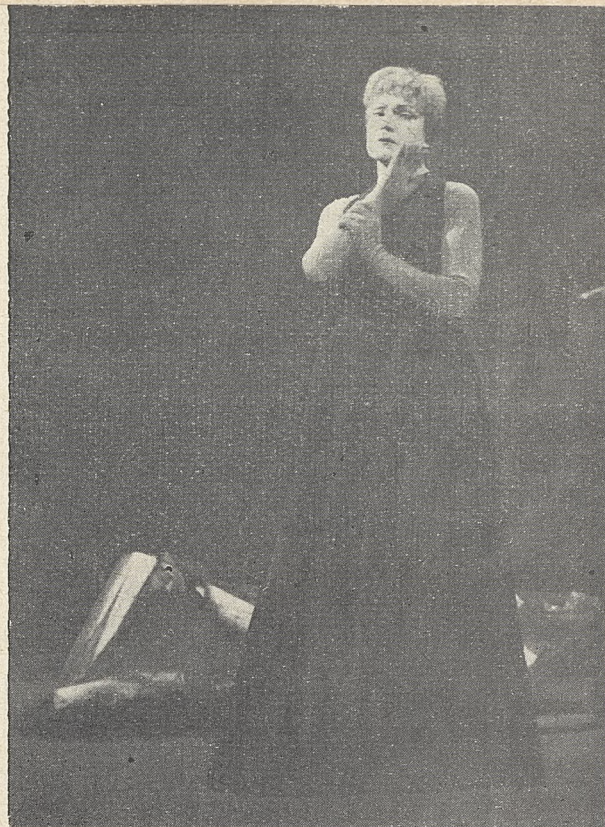
Dary, jakimi się posługuje, dostępne są każdemu z ziemian — byle tylko okazał dobrą wolę i zechciał ich wypróbować... Jest to dar cierpliwości, dar życzliwej perswazji i argumentacji. Erynie przeobrażają się nie na skutek tajemnych czarów, lecz dlatego, że zostały po prostu przekonane. „Załamaly się moralnie”, ponieważ Atena zniechęciła je perspektywą wartości wyższej, niż ta która stanowiła dotąd rację ich istnienia. Były złe i nienawistne, bo tylko to zapewniało im władzę nad ludźmi; ale oto otrzymuje rekojmienie, że skoro staną się przychylnie i łaskawe, przywilej ich nie tylko się nie umniejszy, ale po stokroć wzrośnie: zamiast strachu i zło-

czeń, otaczać je będzie cześć i błogosławieństwo. Można na to spojrzeć jako na rodzaj przekupstwa ze strony bogini; mnie by się raczej wydawało, że to uczciwe i słuszne posłużenie się argumentem psychologicznym. Ta antyczna bogini sprzed dwudziestu pięciu wieków opanowała genialnie arkaną psychologii nowoczesnej, co więcej, wiedzę teoretyczną potrafi zastosować w praktyce. Ona wie, że tendencje destruktywistyczne płyną przeważnie z niewyżytych kompleksów. Dotyczy to zarówno ludzi jak demonów; jednostek jak zbiorowisk. Oczywiście, samo rozwiązywanie kompleksu in abstracto nie wystarcza; trzeba tę delikatną operację przeprowadzić w odpowiednim momencie psychologicznym... Atena to potrafi — co rzadko da się powiedzieć o jej dzisiejszych następcach...

Przywykliśmy myśleć o *Orestei* tylko pod kątem wyodrębnionego motywu tragicznej pary dzieci Agamemnonowych. Postacie Elektry i Orestesa od niezliczonych lat zapanowały niepodzielnie nad wyobraźnią artystów, poetów, dramaturgów. Zwłaszcza Orestes: Orestes, syn kochający i gorący nienawistą, bohater i zbrodniarz, wzniosły reprezentant nadrzędnej sprawiedliwości, i opętany przez freudystyczne libido kaziroduca; Orestes, bezwolna ofiara determinizmu, „igraszka w rękę Boga” — i Orestes wyzwolony, zdobywający się z całą świadomością na zbrodnię w imię swej własnej moralności; Orestes, zbrodniarz niezawiniony, wpłątany w koło udreki z niepojętego nakazu okrutnych bóstw, i Orestes egzystencjalista, poprzez akt matkobójstwa realizujący swą „wolność integralną”. Orestes trawiony nieuleczalnym cierpieniem, zanoszący się wiecznym lamentem, i Orestes spokojny, zimny i milczący, samotny pod pustym niebem. Orestes nieuleczalny marzyciel i Orestes, działacz polityczny. Orestes hamletyczny i konradowy... Jakkolwiek ustawiona zostaje jego sprawa, jakkolwiek nadaje się jej symbol i znaczenie, niemal zawsze — przynajmniej za pamięci ostatnich pokoleń — ukazana jest ona jako wątek wyodrębniony, wyluskany z całego kontekstu antycznej trylogii. Tak jakby ów niebiański opiekun i mocodawca Orestesa — wieszcz Apollo, bóg niecierpliwy i namiętny, gwałtowny i despotyczny — jakim się jawi w *Eumenidach* — w pamięci poetów i artystów, których jest patronem, celowo zapragnął przyćmić wszystko poza postacią swojego protegowanego. Może, zazdrośny o jasność widzenia i rzadną sprawiedliwość nieśmiertelnej swej siostry, Pallady, celowo kazał nam zapomnieć, że *Orestes* jest czymś więcej, niż tylko tragiczną przegodą indywidualnego bohatera.

Klitajmestra, małżonka króla Agamemnona, dopuszcza się zdrady małżeńskiej. Gdy Agamemnon powraca jako zwycięzca spod Troi, zostaje w sposób okrutny zamordowany przez żonę i jej kochanka,

Teatr Ludowy w Nowej Hucie: *Orestes* Ajschylosa. U góry: Bronisława Gerson-Dobrowolska jako Klitajmestra. Na prawo: Krzesława Dubielówna (Atena) i Andrzej Hrydzewicz (Orestes). Reżyseria: Krystyna Skuszanka i Jerzy Krasowski, scenografia: Józef Szajna



Aigista. Ta zbrodnia jest bezpośrednim powodem strasznego czynu Orestesa, który mszcząc się za śmierć ojca, popełnia matkobójstwo. Ale morderstwo popełnione na Agamemnonie przez parę kochanków nie było tylko wynikiem zbrodniczej namiętności; było kolejnym ogniwem w olbrzymim łańcuchu poprzednich przestępstw. Agamemnon pokutuje za winy swego ojca, który w potworny sposób pokrzywdził ojca Aigista, pokutuje również za własną swą winę, jakiej dopuścił się w stosunku do córki swej Ifigenii: w imię zaborczych swych planów wojennych, poświęcił ją na ofiarę Artemidzie. Jeśli uznać prawo odwetu, to Klitajmestra i Aigistos byli także w jakiś sposób uprawnieni do swego czynu; matka mściła się za śmierć córki, syn za krzywdę ojca. Z nieublaganej logiki faktów wynika, że czyn Orestesa również musi wywołać dalsze konsekwencje — niezależnie od tego, jak będzie interpretowany w oderwaniu; musi stać się załącznikiem nowych zbrodni, choćby sam Orestes doznał indywidualnego rozgrzeszenia (wszystko jedno, czy rozgrzeszenie to nastąpi na mocy wyroków jakiegoś trybunału nadrzędnego, czy we własnym jego sumieniu).

Z tego punktu widzenia jedynym rozwiązaniem jest przekreślenie na zawsze prawa odwetu. Odebranie prawa istnienia Eryniom. Dlatego rdzeń *Orestei* tkwi



KRÓTKO i WĘZŁOWATO

26



Scena

Teatr Ludowy — Nowa Huta.

Autor

Ajschylos

Tytuł

Oresteja

Reżyseria

Krystyna Skuszanka i Jerzy Krassowski

Scenografia

Jerzy Szajna

Aktorzy

K. Dubielówna, Br. Gerson-Dobrowolska, A. Lutosławska, W. Uziembło, A. Hrydzewicz, J. Mirczewski, R. Kotas, F. Matysik, Fr. Pieczka, A. Ziębliński, T. Szaniecki.

Treść

Tragedie, a to: „Agamemnon”, „Ofiarnice” i „Eumenidy” wchodzi w skład trylogii zwanej Oresteja. „Agamemnon”: Powracającego spod Troi zwycięskiego Agamemnona wita żona Klitajmestra, która mszcząc się za dziecko, ofiarowane bogom przed wyprawą — zabija męża wraz z branką Kassandra. „Ofiarnice”: Do domu wraca wygnany przed laty Orestes i na polecenie Apollona zabija matkę i Aigistosa, który zajął miejsce Agamemnona. Przerażony zbrodnią i kłatwą matki, Orestes wzywa o pomoc Atene. „Eumenidy”: Erynnie, mścicielki matki tropią Orestesa, który przybywa do Aten — by oddać się pod sądy bogini. Atena poleca sędziom wydanie wyroku, Orestes zostaje uniewinniony.

Pozytywy

Świetnie przystosowana dramaturgia Ajschylosa do wymogów współczesnego odbiorcy. Logiczne i trafne skreślenia. Doskonała scenografia Szajny (prócz kostiumów Eumenid). Przedstawienie czyste i jednoznaczne w swym wyrazie artystycznym.

Negatywy

Bardzo nierówne wykonanie aktorskie. Zbyt często powtarzają się symetryczne układy sytuacyjne. Siabnące tempo w miarę zbliżania się do końca przedstawienia.

Wnioski

Spektakl godny polecenia: warto bowiem zapoznać się z twórczością „ojca teatru europejskiego” oraz z problematyką która jak się okazuje nie jest obcą żadnemu współczesnemu człowiekowi.