TEATR POLSKI

WROCŁAW

SCENA KAMERALNA

SEZON 1970/1971

Ze zbiorów
Działu Dokumentacji
ZG ZASP

KIEROWNICTWO ARTYSTYCZNE
KRYSTYNA SKUSZANKA ● JERZY KRASOWSKI

ANTYGONA

PARAFRAZA TEKSTU SOFOKLESA
HELMUT KAJZAR

SCENOGRAFIA: JERZY NOWOSIELSKI

MUZYKA: STANISŁAW RADWAN

REŻYSERIA: HELMUT KAJZAR

PREMIERA 15 MAJA 1971

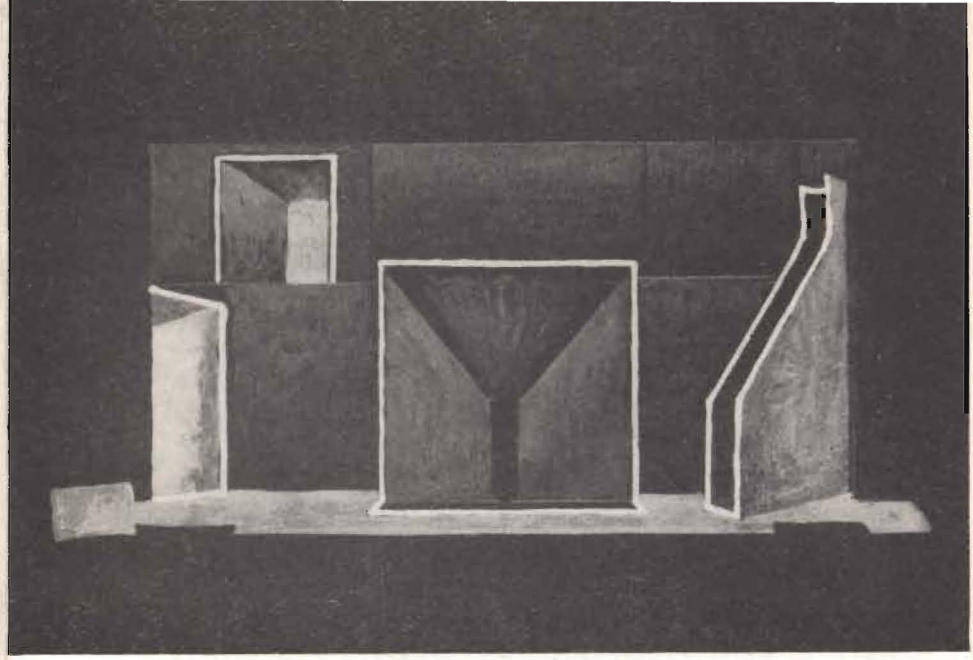
OBSADA:

ANTYGONA	— MAJA KOMOROWSKA
KREON	— ANDRZEJ HRYDZEWICZ
HAJMON	— ANDRZEJ WILK
CHÓR	— PIOTR KUROWSKI
ISMENA	— DANUTA LEWANDOWSKA
TEREZJASZ	— RYSZARD KOTYS
EURYDYKA	— MIROSŁAWA LOMBARDO
STRAŻNIK I	— STEFAN LEWICKI
STRAŻNIK II	— ZYGMUNT BIELAWSKI

PRZEDSTAWIENIE PROWADZI: KAZIMIERZ HERBA

ŚWIATŁO: HENRYK JANOWSKI

SUFLER: WANDA JASIUKIEWICZ



Projekt scenografii Jerzego Nowosielskiego

Maria Janion

CZYN I KLĘSKA
RZECZ O TRAGIZMIE

Dlaczego tragedia uzyskała tak wyjątkową pozycję w dziejach kultury europejskiej, faktycznie przekroczyła kwalifikacje należne gatunkowi literackiemu, stała się czymś wybiegającym poza granice literatury, a tragizm niejednokrotnie bywa traktowany [...] jako filozofia, jako światopogląd, jako etyka, jako jedyna prawda absolutna?

Żeby odpowiedzieć na pytanie o wyjątkowe miejsce tragedii, trzeba by było za każdym razem odtwarzać system wartości panujących w danym kręgu kulturowym i ukazywać historycznie zmienne wyznaczniki „dostojeństwa" tragedii w świadomości estetycznej pokoleń i epok. Tego zadania podjąć się nie mogę. Mogę jedynie spróbować odpowiedzieć na pytanie o miejsce przyznane tragedii i tragizmowi w świadomości nowożytnej. Jej fundamenty stworzył Hegel, który stale powracał do tragedii greckiej i — co znamienne — dawał jej interepretację inną niż dotychczasowe i zapoczątkowującą nową erę w rozumieniu greckiego dziedzictwa.

W *Estetyce* Hegel przedstawił swój pogląd na tragedię Edypa: „Zabił nieświadomie swego ojca, zasiadł na tronie tebańskim i poślubił swą własną matkę. Te nieświadomie popełnione zbrodnie nie czynią go nieszczęśliwym. Ale stary wieszczek zmusza go do poznania własnego, mrokiem okrytego losu i Edyp ze zgrozą uświadamia sobie, czym się stał. Przez to rozwiązanie zagadki własnego życia utracił, tak jak Adam po zdobyciu świadomości dobra i zła, całe swoje szczęście. I teraz on, który przejrzał — sam się oślepia, wyrzeka się tronu i uchodzi z Teb, jak Adam i Ewa wygnani z raju; bezsilny, samotny starzec tuła się bez celu z miejsca na miejsce". Utrata szczęścia przez samopoznanie. Samopoznanie jako cel wytrwałego dążenia, jako olśniewające nieszczęście. Przecież Hegel mówił tu o Raju Utraconym. Utracić raj — i nie wiedzieć o tym, to żyć bez zmartwień; ale utracić raj — i wiedzieć o tym, to piekło. Jednak to piekło pozostaje właśnie jedynym losem człowieka. „Nic nie uśmierza Pragnienia mego Wieczystego wiedzy, że się nie kończy trawiąca niepewność życia i śmierci" — tak zwierza się Lucyferowi Kain z dramatu Byrona i przeciw Bogu, którego poznał jako mordercę, podnosi bunt — mordując brata.

„Los jest jak gdyby świadomością siebie, ale siebie jako nieprzyjaciela". To również Hegel. W tym zdaniu zawarta jest cała nowożytna koncepcja losu. Nie jest on niczym z zewnątrz. Jest on w nas, jest nami. Ale poznać go musimy jako naszego nieprzyjaciela, bo samopoznanie jest tylko nieszczęściem. Jest „nieszczęśliwą świadomością", której dwudziesty wiek się ciągle nie wyrzeka, bo w niej widzi jedyną godność, jaka człowiekowi pozostała. Przejdźmy od nieszczęścia Heglowskiego Edypa do szczęścia Camusowskiego Syzyfa. Budzi on podziw Camusa w momencie, gdy patrzy z wierzchołka na staczający się głaz, zdając sobie sprawę z daremności swego wysiłku. Jest to „chwila świadomości", w czasie powrotu w dół Syzyf „wznosi się ponad swój los". „Jeśli ten mit jest tragiczny, to dlatego, że jego bohater jest świadomy [...] Syzyf, proletariusz bogów, bezsilny i zbuntowany, poznał w całej rozciągłości swoją nędzną kondycję: to o niej rozmyśla schodząc w dół. Jasnowidzenie, które stanowić miało jego torturę, wieńczy równocześnie jego zwycięstwo. Nie ma takiego losu, którego nie można by pokonać pogardą". Od Syzyfa przechodzi Camus do Edypa. „Edyp początkowo podlega losowi — nie wiedząc. W momencie, w którym wie, zaczyna się jego tragedia". Edyp odnosi „zwycięstwo absurdalne", Syzyf jest „człowiekiem absurdalnym". Ostatnie dwa zdania *Mitu Syzyfa*: „Samo wdzieranie się na szczyt starczy, by wypełnić serce człowieka. Trzeba sobie wyobrażać Syzyfa jako szczęśliwego". O takim szczęściu traktuje *Upadek* i *Obcy*.

Czy słynna Freudowska analiza Edypa i Hamleta nie mieści się w tak zakreślonych ramach świadomości nowożytnej? Jak najbardziej się mieści, a nawet wyznacza te ramy. List Freuda z 1897 roku ustanawia decydującą analogię między tym, co Freud odkrył w swoim dzieciństwie (zwrot *libido* ku *matrem*) a *Edypem królem* Sofoklesa. Opisawszy swoje indywidualne przeżycia z czasów dzieciństwa, Freud rozpoznaje je w tragedii i micie, które są ekspansją nieindywidualną i kolektywną, wyrazem uczuć powszechnych i „wiecznych". „Legenda

grecka uchwyciła pewne odczucie, który wszyscy rozpoznają, ponieważ wszyscy go kiedyś doznali". R o z p o z n a n i e — oto słowo — klucz. Edyp jest w każdym z nas. Uniwersalność mitu gwarantuje „modelowe" rozpoznanie dostępne każdej jednostce. W liście poświęconym Edypowi Freud ustala już podstawową zasadę postępowania psychoanalitycznego: uczynić jawnym to, co ukryte. Poprzez mit dokonuje się rozpoznanie tożsamości. Poprzez tragedię dokonuje się oczyszczenia. Freud po swojemu interpretował Arystotelesowską teorię tragicznego samopoznania i *katharsis*. W filmie Pier Paulo Pasoliniego *Król Edyp* najsłabszym konceptem jest właśnie mająca na celu uwspółcześnienie archetypu rama freudowska. Ale film ma tak wstrząsającą wymowę, jest tak znakomitym dziełem sztuki, że można — na chwilę przynajmniej — uwierzyć we freudowskie rozpoznanie rozpoznania: tożsamości człowieka w losie Edypa.

Motyw oczyszczenia został podjęty przez psychoanalityków i antropologów zajmujących się m.in. genezą tragedii. Ale nie jest to tylko

teoria, to — rzec można — praktyka naszej kultury. Szczególnie żywotna praktyka w nowoczesnym teatrze. Artaud, Genet, psychodrama czy eksperyment teatralny Grotowskiego — to parę najbardziej wyrazistych zjawisk „eksperymentowania" w tej „freudowskiej" materii. Pierwotny rytuał oczyszczania połączono tu z *katharsis*, a bohater tragiczny — czy raczej bohaterowie — mają pełnić niejako rolę „kozłów ofiarnych", poprzez których oglądająca publiczność wyżywa się w swoich tajnych pragnieniach, rozpoznaje je, przeraża i osądza oraz wychodzi oczyszczona, przeżywszy w teatrze swoją „ciemną" stronę.

Tego rodzaju interpretacja bohatera tragicznego została połączona z opisem kultur i religii, w których bohater, bóg, król jest uśmiercany — w archaicznych czasach naprawdę, później symbolicznie, rytualnie. Nic dziwnego, że wiele zjawisk w teatrze tego typu świadomie odwołuje się do rytuału — ma to być umowność nie teatralna, lecz umowność rytu (stąd różne „czarne msze" Geneta). To oczyszczenie przez samopoznanie. U Freuda, który pierwszy zgłębił nie tylko u brzegu *mare tenebrarum*, został położony akcent na właściwości terapeutyczne tragedii. Dlatego Martin Esslin, historyk i teoretyk teatru absurdu, może pisać niemal o zbawieniu ludzkości przez teatr, który ją uzdrowi. Teatr, który spełni rolę analogiczną do religii i wróci do zmodyfikowanego „greckiego modelu" sakralności tragedii. Tragedia uważana jest w myśleniu dwudziestowiecznym za najwyższą postać samopoznania człowieka w sytuacjach granicznych.

Dla ułatwienia sobie dalszego toku wywodu dokonam pewnego zabiegu porządkującego i wyróżnię trzy schematy tragizmu:

1. Skazana na niepowodzenie walka człowieka z jakimś nieznanymi siłami,
2. Kolizja równouprawnionych racji.
3. Nieuchronna zagłada wielkich wartości [...]

Pierwszy i trzeci typ łączą się jednak ze sobą. Konieczność nieuchronnej zagłady wielkiej wartości to jakby nowożytniejsza, a zwłaszcza powszechna w modernizmie, postać walki z nieznanymi siłami. Znamienna może być tutaj modernistyczna teoria tragizmu, jaką zbudował Ostap Ortwin, opierając się na dramatach Ibsena. Ibsenowskie „z późno i daremno" stało się dla Ortwina przejawem działania sił wyższych, niszczących wartości, manifestacją „absolutnego fatum" (owe siły wyższe — w spadku po naturalizmie — bywają przez modernę przełożone na biologię: determinizm płci u Strindberga, determinizm dziedziczności etc.). „Są determinacyjne prawa, które się mszczą, świętości, które karzą, bóstwa, które zazdroszczą — pisał Ortwin. I wierzył w „rozkazy absolutu, pod których przymusem działamy". W niszczeniu wartości ujawnia się tajemnicze prawo bytu, prawo świata. Fatum nie prześladuje tutaj jednego człowieka; ono wciela prawo zagłady wartości rozciągającej się na całe *universum*, a metafizyczna idea absolutnego fatum łączy wszystkich tragików w jedną wielką rodzinę mistyków — fatalistów" [...] Pewną nowoczesną kontynuacją tej modernistycznej teorii tragizmu jest egzystencjalizm. Tragizm bez *katharsis* graniczący z filozofią teatru absurdu.

„Każda kultura wytwarza i wyłania z siebie własną metafizykę fatalności" — pisał Ortwin. Jaka była romantyczna metafizyka fatalności? Na pytanie to nie możemy odpowiedzieć bez przedstawienia w najbardziej zasadniczych rysach procesu, który określił kulturę epoki: wyłomu w świadomości, jakiego dokonała rewolucja francuska.

Ci teoretycy, którzy zajmowali się, „śmiercią tragedii", podkreślali, że tragizm grecki, szekspirowski, corneille'owski, racine'owski jest integralnie spojony ze światem „chwały i wielkości", ze światem władzy. Myśl o socjalistycznym przeciwieństwie tragedii i powieści pięknie zapisał Mauriac: Jeśli powieść jest zwierciadłem przechadzającym się po gościńcu, to tragedia jest zwierciadłem przechadzającym się po pałacach królów. I jeszcze: tragedia stawała się historią w wieku, w którym miłości panujących były sprawą publiczną. Więc cóż dziwnego, że gdy runęła ta władza, ten świat przez nią wzniesiony, upadła również tragedia jako gatunek. Tak przynajmniej sądzi George Steiner w swej słynnej *Śmierci tragedii*.

Istnieje ścisła zależność między wyniesieniem a upadkiem, bez którego nie ma *katharsis*. Tragedia zna tylko jeden sposób wyniesienia: wysoką pozycję społeczną bohaterów. Dla R. Barthes'a „relacja sił", jak ją nazywa, tkwiąca u podłoża konfliktu tragicznego, sprowadza się do stosunków między Ojcem a Księciem, między Księciem a Bogiem, między zasadą autorytetu i Porządku a zasadą Natury. Nie trzeba dodawać, że wszystkie te sądy zostały oparte na klasycznej, przedrewolucyjnej tragedii francuskiej. Była ona zbudowana na geometrycznym niemal systemie ładu, porządku świata, hierarchii władzy. W Corneille'owskiej kolizji namiętności i obowiązku Bóg pojawiał się jako gwarant obowiązku moralnego. U Racine'a inaczej. Jak próbował dowieść Goldmann w swej książce o *Bogu ukrytym* Racine'a i Pascala, jansenistyczny światopogląd umożliwił Racine'owi stworzenie szczególnej tragicznej wizji świata. Człowiek jest tutaj „nieuleczalnie osamotniony", a Bóg znajduje się poza światem, ukryty, wiecznie milczący. Nie można ani potwierdzić jego istnienia, ani mu zaprzeczyć. Człowiek — „na ziemi pustej, pod spiżowym niebem" — jest wobec tego samotny, skazany na heroiczny wybór, ale wybór, który jest zawsze tylko rezygnacją i wyrzeczeniem. Epizod jansenistyczny w biografii Racine'a stworzył wyjątkową szansę dla tragedii chrześcijańskiej. Niektórzy sądzą, że jest ona niemożliwa — ze względu na to, iż w świecie chrześcijańskim nie może być walki z nieznaną siłą, kolizji racji, a nawet tragicznej zagłady wielkiej wartości. W dziejach Hioba były zadatki na tragedię, ale zniweczone przez pojednanie i pogodzenie. I tylko ukrycie Boga spowodowało straszliwą niepewność tragedii Racine'owskiej. Pragniemy dodać — tragedia chrześcijańska to ta, która wyrosła z herezji — z jansenizmu.

Możemy teraz zapytać: jak możliwa jest tragedia po Wielkiej Rewolucji Francuskiej?

„Nie ma nic demokratycznego w wizji tragicznej — dowodzi Steiner. Warunkiem istnienia tragedii był zatem zhierarchizowany ład z Bogiem u szczytu, z Bogiem jako z prawem najwyższym. Ci, którzy mogli Bogu przeciwstawiać człowiecze racje — miłość, honor, — to byli ludzie, którzy również zajmowali miejsce wysokie w tej hierarchii. W 1789 roku razem z obaleniem dawnego porządku pojawia się nowy rys tragizmu w rzeczywistości — nowożytna tragika dziejów. Romantycy odnajdują swoje „fatum" — nie jest nim jednak los ani bogowie czy Bóg, lecz historia. Więcej: Bóg wcielił się w historię. Jeśli w tragedii niezbędna jest transcendencja, romantycy podnoszą historię do wyżyn transcedencji. Zdeifikowanej historii podlegają już wszyscy demokratycznie. Bohaterem tragicznym stają się masy. I klasy.

Napoleon, ten znakomity dziennikarz, powiedział: „Tragedia nowożytna to polityka". Wprawił masy w ruch na scenie obrotowej historii Europy. Wojny napoleońskie umożliwiły nie znane przedtem w tej skali masowe przeżycie historii. Nie ma już widzów — wszyscy są uczestnikami — aktorami nowożytnej tragedii, którą zapoczątkował i nazwał Napoleon. On to irracjonalizm historii zracjonalizował i wyreżyserował. „Rozum na koniu" tworzył nowy porządek świata. Sam był „fatum" historii, wyznaczał los jednostek, narodów. Tyle Napoleon. Rozumem na koniu nazwał go Hegel. Hegel także racjonalizował to nowożytne

fatum objawione po rewolucji, tragizm historii. Nie był on jednak „fatum". Był raczej dramatopisarzem tragedii tych czasów. I nie bez powodów używał w opisie dziejów terminów scenicznych, pisał o przedstawieniu, rolach, protagonistach ducha czasu. Jeśli ulubionym przedmiotem analiz Hegla były tragedie greckie, to z kolei teatr heglizmu dostarczył języka tragedii romantycznej. Odtąd podstawową kolizję wyznacza racja człowieka czy narodu wobec ubóstwionej historii.

[„Twórczość" nr 1, 1971]

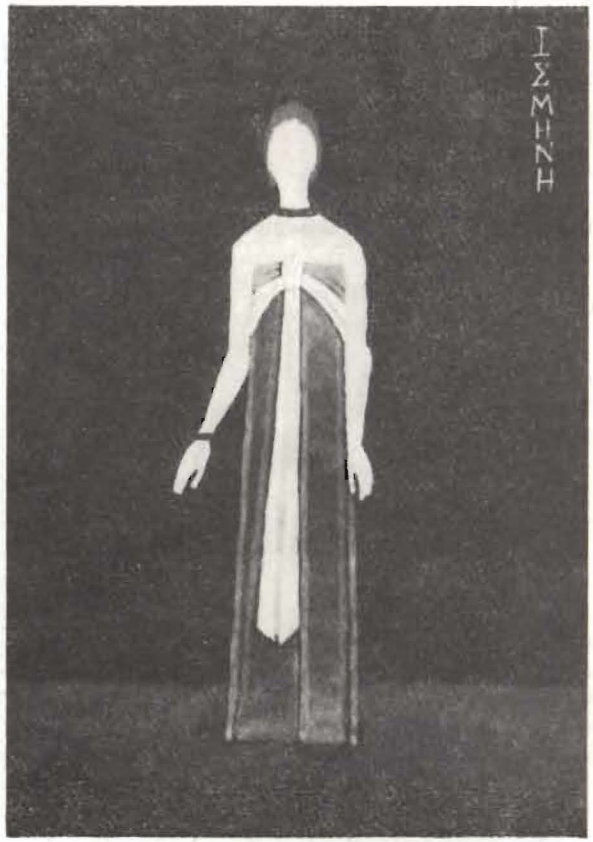
Z „POETYKI" ARYSTOTELESA

POBUDKI TWÓRCZOŚCI. Zdaje się, że twórczość poetycką zrodziły na ogół dwie przyczyny, obie tkwiące w naturze ludzkiej. Bo naśladowanie jest ludziom przyrodzone od dzieciństwa, i tym to różnią się oni od innych istot żyjących, że są najpochopniejszymi do naśladowania stworzeniami; że pierwszych wiadomości nabywają za pomocą naśladownictwa i że wszyscy cieszą się dziełami naśladowczymi. Dowodem na to jest i wrażenie, jakie w nas wywołują dzieła sztuki. Bo to, na co w rzeczywistości patrzymy z przykrością, to samo oglądane na obrazie w jak najdokładniejszym przedstawieniu sprawia nam radość, np. kształty najwstrętniejszych zwierząt i trupów. Przyczyna leży w tym, że uczenie się jest najwyższą rozkoszą nie tylko filozofów, ale również wszystkich innych ludzi, tylko że ci krótko biorą udział w tej rozkoszy [...]

ROZWÓJ TRAGEDII. Zastanawianie się [...] nad tym, czy tragedia, tak sama przez się, jak ze względu na teatr, jest już dostatecznie rozwinięta w swej postaci, czy nie, tu nie należy. W każdym razie powstała ona, zarówno jak komedia, pierwotnie z prób czynionych bez przygotowania, z improwizacyj, a mianowicie tragedia z improwizacyj śpiewaków dytyrambu, a komedia z improwizacyj śpiewających pieśni falliczne, które do dziś dnia utrzymują się w zwyczaju w wielu miastach.

I tragedia zwolna rozwinęła się przez doskonalenie każdej pojawiającej się części składowej, i przeszedłszy wiele zmian zatrzymała się, skoro otrzymała formę odpowiadającą swej istocie. Co się tyczy liczby aktorów, to dwóch zamiast jednego wprowadził pierwszy Eschylos, który też ograniczył rolę chóru i główne znaczenie nadał dialogowi. Trzeciego aktora i dekoracje dodał Sofokles. A co się tyczy wielkości, to tragedia osnuta była pierwotnie na drobnych fabułach (objęła z czasem większe). Język jej był pierwotnie żartobliwy, dlatego że wyszedł z dramatu satyrowego, i dopiero późno spoważniał przez zmianę, a jambiczny trymetr zajął miejsce trocheicznego tetrametru. Z początku bowiem, gdy ta poezja była satyrowa i obliczona na taniec, używano w niej tetrametru. Gdy zaś wytworzył się styl mówiony, sama natura znalazła odpowiedni metr, bo ze wszystkich metrów jambiczny nadaje się najbardziej do rozmowy. Dowód na to mamy w tym, że w codziennej rozmowie mówimy najczęściej jambami, a rzadko heksametrami, i to tylko wtedy, gdy wypadamy ze zwykłego toku mowy. Należy wreszcie wymienić ilość epizodów (aktów). A wszystko inne, mianowicie jak każdy szczegół ma być wyposażony, uważajmy za powszechnie znane, bo może by to było zbyt nużące, gdyby się chciało rozwodzić nad szczegółami [...]

DEFINICJA TRAGEDII. [...] jest tedy tragedia naśladowczym przedstawieniem czynności (akcji) poważnej, skończonej w sobie, o określonej wielkości, przedstawieniem wyrażonym w mowie ozdobnej, przy czym każdy rodzaj ozdób jest właściwy poszczególnym częściom, za pomocą osób działających, a nie przez opowiadanie, i dokonującym przez



wzbudzenie litości i trwogi (właściwego sobie) oczyszczenia tego rodzaju afektów [...]

SZEŚĆ ZASADNICZYCH SKŁADNIKÓW TRAGEDII. Ponieważ zaś naśladowcze przedstawienie odbywa się za pomocą działających osób, pierwszym składnikiem tragedii musi być wystawa sceniczna, a potem śpiew i mowa, bo za pomocą tych środków przeprowadza się naśladowanie [...] Musi więc istnieć sześć składników każdej tragedii, które określają jej jakość. Są nimi: fabuła, charaktery, wyraz, myśl, wystawa sceniczna i śpiew. Dwa z tych składników należą do środków naśladowania, jeden do sposobów, w jakie się naśladuje, a trzy do przedmiotów naśladowania [...]

AKCJA I FABUŁA. Najważniejszą z tych części składowych jest układ zdarzeń, bo tragedia jest naśladowczym przedstawieniem nie ludzi, lecz ich czynności i życia. A powodzenie i niepowodzenie polegają na działaniu, jego celem zaś jest jakaś czynność, nie jakaś właściwość. Bo takimi lub innymi są ludzie według swego charakteru, a według dzia-

łania są szczęśliwymi lub przeciwnie. A więc osoby działają nie w tym celu, by naśladować charaktery, lecz biorą sobie ku pomocy charaktery dla przeprowadzenia czynności. Toteż czynności, czyli fabuła, są celem tragedii, a cel jest we wszystkim rzeczą najważniejszą [...] trzeba dodać, że te środki, którymi tragedia najbardziej wzrusza, mianowicie zmiany losu (perypetie) i poznania (anagnoryzmy), są składnikami fabuły [...]

ZAWARTOŚĆ MYŚLOWA. Trzecim składnikiem jest myśl. Polega ona na zdolności wyrażenia słowami tego, czego wymaga istota rzeczy i co się z nią zgadza. W wymowie jest to zadaniem mądrości politycznej i retorycznego wykształcenia. Otóż dawni poeci wprowadzali osoby mówiąc w duchu mądrości politycznej, a dzisiejsi każą im się popisywać retoryką [...]

WYRAZ. Czwartym składnikiem z zakresu mowy jest wyraz. Rozumiem przez to, jak przedtem powiedziałem, zdolność do wyrażania się w słowach, co zresztą na jedno wychodzi, czy to jest mowa wiązana, czy niewiązana [...]

RÓŻNICA POMIĘDZY POEZJĄ I HISTORIĄ. Poezja jest filozoficzniejsza i głębsza od historii, bo przedstawia więcej to, co jest ogólne, a historia to, co jest szczegółowe, indywidualne. Cechą ogólności jest to, że takiemu a takiemu człowiekowi wypada na podstawie prawdopodobieństwa lub konieczności tak a tak mówić lub czynić, i ten cel ma na oku poezja przy dawaniu imion swym postaciom [...]

TYPOWOŚĆ W TRAGEDII. [...] nie należy na wszelki sposób starać się trzymać tradycyjnych mitów, z których ułożono najpiękniejsze tragedie, bo takie staranie jest śmieszne, skoro i owa znana tradycja jest tylko niewielu słuchaczom znana, a mimo to wszystkim sprawia nie mniejszą przyjemność. Widać więc z tego, że poeta musi być raczej twórcą fabuł niż wierszy, o ile poeta jest naśladowcą, a przedmiotem naśladowania są czynności. Choćby mu tedy zdarzyło się osnuć utwór na rzeczywistym zdarzeniu, to niemniej byłby twórcą, bo nic nie przeszkadza, aby niektóre z tych zdarzeń miały przebieg odpowiadający prawdopodobieństwu, a właśnie z tego względu występuje on jako twórca owych zdarzeń [...]

PERYPETIA. Perypetia jest zmianą przebiegu akcji na coś wprost przeciwnego, i to — naszym zdaniem — według prawdopodobieństwa lub z konieczności. Tak np. w „Edypie" ten, co przyszedł ucieszyć Edypa i uwolnić od strachu przed związkiem z matką, przez to, że wyjawił jego pochodzenie, sprawił przeciwny skutek. W „Linceusie" znowu jednego prowadzą na śmierć, drugi mu towarzyszy, aby go zabić, ale z tego, co czynią, wynika, że ten drugi ginie, a tamten się ocala.

POZNANIE. Poznanie zaś, jak sama nazwa wskazuje, jest to przejście z nieznajomości w znajomość, która prowadzi do przyjaźni lub nieprzyjaźni osób przeznaczonych na szczęście lub nieszczęście. Najpiękniejsze jest takie poznanie, gdy razem z nim następuje perypetia, czego przykładem jest poznanie w „Edypie" [...]

CIERPIENIE. Perypetia i poznanie stanowią dwa składniki fabuły; trzecim jest patos, czyli cierpienie. Patos jest to czynnik przynoszący

zgubę lub boleść, np. śmierć przed oczyma widzów, tudzież wielkie katusze, rany i inne rzeczy tego rodzaju [...]

ŹRÓDŁA LITOŚCI I TRWOGI. Można wprawdzie litość i trwogę wywołać za pomocą wystawy scenicznej, ale mogą się one też wyłonić ze samego układu zdarzeń, i to jest przedniejsze i godniejsze lepszego poety. Trzeba bowiem i bez względu na przedstawienie tak ułożyć fabułę, aby już słyszenie tego, co się dzieje, wywoływało uczucie trwogi i litości wskutek samych zdarzeń. Tego może niejeden doznać przy lekturze fabuły o Edypie. Wywoływanie zaś tych wrażeń za pomocą wystawy scenicznej jest sposobem mniej artystycznym, bo wymaga zewnętrznych środków i wydatków. Ci zaś, co za pomocą wystawy scenicznej chcą wywołać nie trwogę, lecz wrażenie cudowności, nie mają nic wspólnego z tragedią; nie należy bowiem szukać w tragedii wszelakiej przyjemności, lecz tylko tej, która jej jest właściwa. Skoro zaś poeta ma za pomocą naśladowczego przedstawienia wywołać przyjemność płynącą z litości i trwogi, jest rzeczą oczywistą, że to działanie

musi umieścić w zdarzeniach [...] Dlatego też jak powiedziano, od dawna najpiękniejsze tragedie czerpią treść z niewielu rodów. Bo poeci w poszukiwaniach swych znaleźli, nie tyle przez poczucie sztuki, ile przez przypadek, w pewnych mitach środki wywoływania tego rodzaju uczuć. Muszą więc spotykać się w tych domach, w których zdarzyły się czyny tego rodzaju [...]

ROLA CHÓRU. A chór musi poeta pojmować jako jednego z aktorów. Musi on być nieodzowną częścią całości i brać udział w akcji, nie jak u Eurypidesa, lecz jak u Sofoklesa [...]

O tragedii zatem i epopei, tak samych w sobie, jak o ich rodzajach i częściach składowych, ile ich jest i czym się różnią, i o zarzutach i ich odparciu, niech wystarczy to, cośmy tu powiedzieli.

[*Trzy poetyki klasyczne*, Wrocław 1951]

Z „ANTYGONY"

(fragmenty parafrazy H. Kajzara)

STRAŻNIK

Królu, to było tak: Zmietliśmy z nadpsutego trupa piasek i nagiego zostawiamy na słońcu. Słońce wtedy stało nieruchomo, paliło ogniem. Upał straszny. Nagle z ziemi podniósł się wiatr. Wzbudził tuman kurzu. Piach zaczął wirować i zgarniać liście. Zrywał gałęzie i korę z drzew. Kiedy się ziemia i niebo uspokoiły, a wiatr ucichł, usłyszeliśmy jakiś głos. Patrzymy, a to dziewczyna jak ptaszek żałośliwie płacze, jak ptaszek, który wrócił do gniazda i znalazł gniazdo puste, wybrane z piskląt. Tak ona płakała, bo trup leżał nagi. Pierw jęczała, potem zaczęła przeklinać nas, to znaczy tych, co ciało obnażyli.

W dzbanie przyniosła święconej wody. Chciała obmyć trupa, wtedy właśnie rzuciłem się ku niej i złapałem za rękę. Zapytałem, czy to ona poprzednim razem grzebała trupa. Nie zaprzeczyła. Królu, z jednej strony cieszę się, że zrzuciłem z siebie podejrzenie, ale z drugiej przykro, że to jej kosztem. Trudno, najważniejsze: pilnuj własnej skóry i zdrowia.

KREON

Czemu milczysz i patrzysz w ziemię.
Powiedz: zmyśla czy mówi prawdę.

ANTYGONA

Mówi prawdę.
Ja to zrobiłam

ANTYGONA

Powiedzcie, czy nie musiałam pogrzebać brata?
Czy to nie mój obowiązek? Święty obowiązek?
Wszyscy tak myślą, ale boją się powiedzieć.
Tylko władcom wolno mówić i mogą robić, co chcą.

KREON

Obywatele Teb są mojego zdania.

ANTYGONA

Myślą jak ja, ale zacisnęli zęby.

KREON

Jesteś sama. Nie wstyd ci?

ANTYGONA

Nie wstydzę się miłości.

KREON

Kochasz zdrajcę narodu.

ANTYGONA

Jest moim bratem.

KREON

Krzywdzisz Eteoklesa.

ANTYGONA

On mi tego nie zarzuci.

KREON

Tak samo uczciłaś zdrajcę jak bohatera.

ANTYGONA

Jest moim bratem, a nie zwierzęciem.

KREON

Eteokles bronił ojczyzny. Polinejk zdradził.

ANTYGONA

Ziemia obejmuje ich ciała.
Śmierć wszystkich brata.

KREON

Zbrodniarz i po śmierci zostaje zbrodniarzem.

ANTYGONA

Chcę kochać. Nie zmuszaj mnie do nienawiści.

KREON

Martwa możesz kochać wszystkich.

CHÓR

Chociaż jestem wierny władzy i lojalny, ale coś ściska mnie za serce jakbym się oburzał na widok Antygony idącej na śmierć. Przemierza swoją ostatnią drogę. Sama idzie do grobu.

ANTYGONA

Patrzcie na mnie wszyscy. Wy, mieszkańcy miasta,
poddani Kreona. Moi bliźni, przyglądajcie się.
Wchodzę w szary cień. Stamtąd nie zobaczę
już słońca, słońca które was będzie grzało.
Czyjaś chłodna ręka prowadzi mnie
nad brzeg lodem skutej rzeki
w zimną toń Acherontu.
Poślubi mnie śmiertelna rzeka.

Umierasz pięknie
z własnej woli.
Sama wybrałaś śmierć.
Idziesz do swoich bliskich
Zaraz zobaczysz się z tymi, których kochasz.
Twoja będzie piękna.

Nie umierasz w strasznej chorobie,
Nie czeka cię egzekucja,
Sama umrzesz, sama z siebie
na pustkowiu wśród skał
zamienisz się w kamień.

Tak słyszałam o Niobe
że skamieniała z bólu.
Zamordowano jej siedmiu synów
i siedem córek.
Wśród skał Sypilu skamieniała
Niobe, córka Tantala
i ciągle płacze.
Jej łzy płyną strumykiem
Obrósł ją mech, owinął bluszcz.
Wiatr i deszcz ją smaga.
Będę jak ona. Zamienię się w kamień.

Tak samo, tak samo
I pomyśl ona była boginią
ty jesteś śmiertelna
a umrzesz jak bóg.
Czeka cię piękna śmierć.

Nie wyśmiewajcie się ze mnie
To zbyt okrutne
Tak żywą do grobu pędzić.
Żyję, jeszcze żyję
Was wszystkich biorę za świadków
Was, starcy, was, obywatele Teb,
ciebie, miasto, parki, ulice,
źródła, rzekę, wszystkich biorę za świadków
patrzcie, widzicie,
żyję, jestem żywa
Nie zakopujcie mnie w ziemi.

Twoja duma była zbyt wielka
byłaś harda i buntowałaś się
tak jak twój ojciec.
Musisz więc i cierpieć jak ojciec.

Syn kładł się z matką swą
w łożu miłości ślepej
Ich ślepa miłość
zrodziła mnie
i nie wypuści mnie ciemna
ze swoich rąk miłość
Niepoślubiona wolna

idę do ciebie Polinejku
do twego łoża.
Żywą poślubiłeś, posiadłeś
Zgubiłeś. Od twej przemocy
ślepa miłość boska
nie ucieknę.

Miłość jest bezwzględna
i dobrze robisz składając jej ofiarę.
Prawa miłości są niejasne, boskie.
Byłaby im posłuszna ale złamała
prawo ludzkie, myśląc, że jej
nie dotyczy, pycha w posłuszeństwie
ją zgubiła.

Zostałam sama. Nikogo wokół
Odeszli. Miłość — śmiercią
lament żałobny weselną pieśnią.
Słońce, które widzę, jest czarne i zimne
Pada śnieg.
Od teraz nie mam przyjaciół
zostali poza mną
O czarne słońce
Nie umiesz ogrzać
Wiatr mnie popycha
i nawet siebie nie słyszę.

[przedruk z egzemplarza reżyserskiego]

W programie zamieszczono projekt scenografii i projekty kostiumów JERZEGO NOWOSIELSKIEGO

FRAGMENTY WYPOWIEDZI H. KAJZARA O PRACY NAD „ANTYGONĄ"

Jest to już moją druga w tym sezonie próba przyswojenia teatru antycznego. W 1962 debiutowałem jako reżyser „Królem Edypem", jeszcze w Teatrze Jaracza w Łodzi i teraz podjąłem się wyreżyserowania własnej parafrazy „Antygony" Sofoklesa. Zapoznałem się chyba z 16 tłumaczeniami tej tragedii. Były wśród nich tłumaczenia polskie, niemieckie, angielskie, i kilka tzw. filologicznych. Zauważyłem, że mam do czynienia, że obcuję z szesnastoma Antygonami, które chcą mi coś ważnego powiedzieć i nie zawsze znajdują proste, zrozumiałe słowa. Moja parafraza chce możliwie precyzyjnie wsłuchać się w ton ich wypowiedzi. Parafraza i przedstawienie nie chcą zajmować się konstrukcją formy językowej i teatralnej starożytnego dzieła, ale możliwie najwierniej chcą pokazać i odtworzyć akcję tragedii. Lekturą, która służyła mi do zrozumienia podstawowych zasad budowy tragedii oraz sposobu jej istnienia była „Poetyka" Arystotelesa.

„Skoro zaś ma za pomocą naśladowczego przedstawienia wywoływać przyjemność płynącą z litości i trwogi, jest rzeczą oczywistą, że to działanie musi umieścić w zdarzeniach".

„Antygona" jest dla nas sztuką o potrzebie miłości. Naśladujemy ludzi wiernych powziętym decyzjom. Obserwujemy zderzenie się racji, myśli wzajemnie się wykluczających. Jest to oczywiście uproszczenie, ale w skrócie tak można powiedzieć.

W REPERTUARZE TEATRU POLSKIEGO

M. JASTRUN — „RZECZ LUDZKA"

— A. STRINDBERG — „GRA SNÓW"

S. PRZYBYSZEWSKA — „THERMIDOR"

W. SZEKSPIR — „MIARKA ZA MIARKĘ"

MOLIÈRE — „DON JUAN"

C. GOZZI — „BŁĘKITNY POTWÓR"

W PRZYGOTOWANIU

SUDRAKA — „VASANTASENA"

W REPERTUARZE SCENY KAMERALNEJ

G. B. SHAW — „PROFESJA PANI WARREN"

A. CAMUS — „CALIGULA"

P. LANDOVSKY — „POKÓJ NA GODZINY"

wg SOFOKLESA — „ANTYGONA"

W PRZYGOTOWANIU

A. CZECHOW — „WIŚNIOWY SAD"

ZASTĘPCA DYREKTORA
DO SPRAW TECHNICZNYCH
I ADMINISTRACYJNYCH

ZBIGNIEW JAWORSKI

KIEROWNIK TECHNICZNY:
MIROSŁAW DZIKI
BRYGADIER SCENY:
TADEUSZ KACZMAREK
GŁÓWNY ELEKTRYK:
HENRYK JANOWSKI
KIEROWNICY PRACOWNI:
KRAWIECKIEJ MĘSKIEJ:
JÓZEF PRECKAŁO
KRAWIECKIEJ DAMSKIEJ:
WANDA PRECKAŁO
PERUKARSKIEJ DAMSKIEJ:
ZOFIA HEJNE
PERUKARSKIEJ MĘSKIEJ:
MIECZYSŁAW WOJCZYŃSKI
SZEWSKIEJ:
MIKOŁAJ BRATASZ
TAPICERSKIEJ:
RYSZARD TKACZYK
STOLARSKIEJ:
MICHAŁ PRAJSNER
MALARSKIEJ:
TADEUSZ CHĄDZYŃSKI
MODELATORSKIEJ:
ALOJZY CZEPUŁKOWSKI
ŚLUSARSKIEJ:
KAZIMIERZ BABIEC

Cena zł 4,—

WDN - Zam. 1251/71 - 2000 - K-4/381

REDAKTOR PROGRAMU
HANNA SARNECKA-PARTYKA
OPRACOWANIE GRAFICZNE
WANDA GOŁKOWSKA