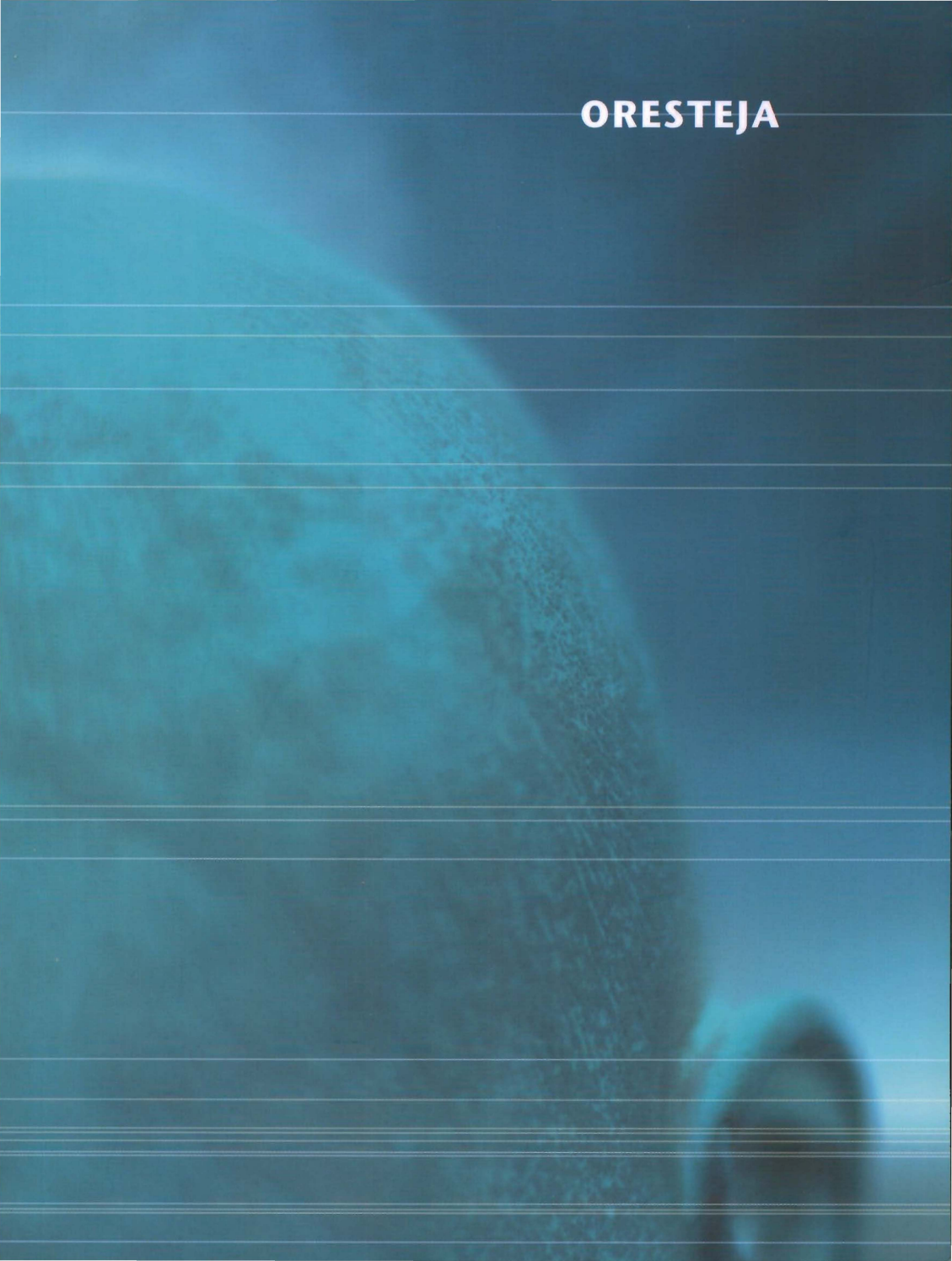
ORESTEJA

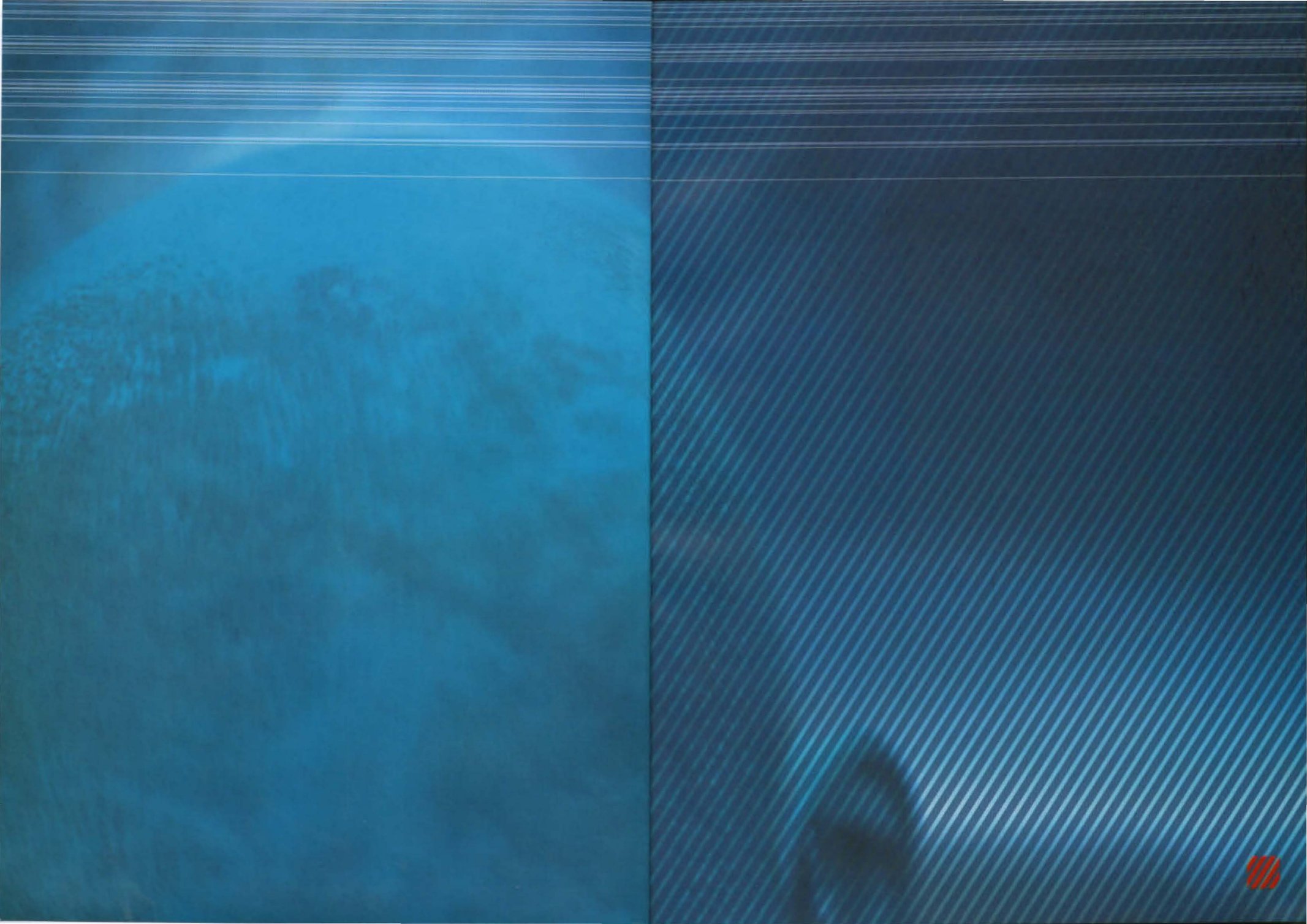


Ajschylos

ORESTEJA

reżyseria: Jan Klata

Narodowy Stary Teatr w Krakowie



0

0

0

0

Mateusz Kanabrodzki

Wielokrotność Orestesa

Karl Kerényi jako motto swoich rozważań o początkach tragedii attyckiej przywołuje słowa José Ortegi y Gasseta: „Jeśli jesteśmy uczciwi musimy przyznać, że jej nie rozumiemy. [...] Nie ma chyba kreacji artystycznej, która silniej od niej byłaby przepojona motywami czysto historycznymi, uwarunkowanymi czasowo. [...] To, co z całej tej atmosfery zachowało się do naszych czasów, można porównać do libretta opery, której muzyki nigdy nie słyszeliśmy; jest to odwrotna strona dywanu"[1], tekst, „do którego nie mamy słownika". Jean Duvignaud używa innej metafory, ale sens jej jest podobny. Nasze rozprawy o teatrze greckim – uważa – można by porównać do rozważań z niedającego się przewidzieć, ani nawet wyobrazić nieznanego nam przyszłego świata, powiedzmy za 2500 lat, o teatrze europejskim jako spójnej całości, prowadzonych jedynie na podstawie fragmentów z Shakespeare'a, Calderona i Racine'a[2]. Jedno jest pewne – każda próba rekonstrukcji tego teatru skazana jest na porażkę – stwierdza z kolei Roland Barthes[3]. Nie tylko, dlatego, że dysponujemy jedynie fragmentarycznymi świadectwami, ale przede wszystkim dlatego, że nigdy nie dadzą nam one pojęcia o całości, której są okruchami, a te okruchy nic nie znaczą poza funkcją całości systemu. Na przykład muzyka grecka była monodią. Ale dla nas, którzy jesteśmy wychowani w muzycznej kulturze polifonii, każda monodia będzie brzmiała dziko i egzotycznie, czego z całą pewnością dumni ze swojej cywilizacji Grecy nigdy nie chcieliby usłyszeć w swoim teatrze. Ten teatr dotyczy nas – mówi Barthes – nie poprzez to, że jest nam bliski, ale odwrotnie – przez to, że jest daleki. Problem polega nie na tym, jak go do nas przybliżyć, ale jak go oddalić, żeby móc uczynić go zrozumiałym. Oddalić, żeby przybliżyć.

Stosując tę technikę, można sięgnąć na przykład po analogię z klasycznym japońskim teatrem nō. Bo z całą pewnością nō należy do tego rodzaju sztuki, która reprezentuje skrajnie inny, niż nasz biegun wrażliwości. Obcując ze sztukami nō stajemy wobec doskonałego i doskonale obcego, świadectwa „istnienia nieznanej wersji świata"[4] – pisze Jadwiga Rodowicz. „Jakbyśmy na brzegu znaleźli rośliny, o których wiemy tylko to, że wyrzuciła je na piasek fala, ale nie wiemy jak rosną, ani jak kwitną – jeśli w morzu kwitną, ani jakie też wydają owoce – jeśli wydają. Co począć, kiedy nie jest się nurkiem?" Dla Rodowicz nō „jest jakby żywym przekazem naszej własnej (ich własnej) antyczności, antyku w nas, kultury przyczajonej w nas równolegle do czającego się w nas zwierzęcia".

U Jana Kotta w paraleli między greckim antykiem a teatrem nō pośredniczy Racine. Występujący tu właśnie nie jako reprezentant teatralnej tradycji Zachodu, ale właśnie jako przeciwległy jej biegun.

1 Ten cyt. i nast.. cyt. za: K. Kerényi, *Dionizos. Archetyp życia niezniszczalnego*, przeł. I. Kania, Kraków 1997, s. 264 i 265.

2 Por. R. Barthes, *The Greek Theater*, [w:] *The Responsibility of Forms. Critical Essays on Music, Art, and Representasion*, tr. R. Howard, California 1991, s. 230.

3 Por. J. Duvignaud, *Sociologie du théâtre. Sociologie des ombres collectives*, Paris 1999.

4 Ten cyt. i nast.. J. Rodowicz, *Wprowadzenie do nō*, „Didaskalia" 2000 nr 35, s. 54.

Idąc za Barthesem, który za najważniejszą cechę świata Racine'a uznał „zdrętwienie czasu, zdrętwienie akcji, zdrętwienie świata"[5], Kott przypisuje również to zdrętwienie nō. „Nic się nie dzieje, przynajmniej w zachodnim rozumieniu dramatycznej akcji. Nic się nie dzieje, ale napięcie wzrasta."

Paralelę Kotta rozbudowuje Leszek Kolankiewicz, który już bezpośrednio zestawia grecką tragedię i nō[6]. Dla obu przypadków paradygmatem jest opisywane przez Kerényiego zastygnięcie w histerycznym odrętwieniu będącym syntezą skrajnej drętwoty ze skrajną dynamiką czcicielek Dionizosa. Dynamika kamienia, czy to jako tragiczne osłupienie w obliczu nierozwiązywalnych sprzeczności, czy jako wyraz dionizyjskiej ekstazy.

Innym przykładem retoryki „oddalić, żeby przybliżyć" mającym zastosowanie do kultury i tragedii greckiej jest zabieg, który można by nazwać „etnografizacją filologii". Spójrzmy na społeczeństwo greckie, nie tak jak filologowie klasyczni, którzy zajmując się przede wszystkim świadectwami piśmiennymi, implicite przyjmują relatywną bliskość między sobą a tymi, którzy są przedmiotem ich studiów, spójrzmy na Grecję, tak jak patrzą etnografowie na społeczeństwa, które opisują – proponują rzecznicy takiego podejścia. „Dystans, który nas dzieli od teatru greckiego jest często tego samego rodzaju, jak ten, który oddziela etnografa od społeczeństw przez niego badanych: fragmentaryczność dokumentacji, niepewność co do biografii autorów, przemieszanie legendy i faktografii, nieporozumienia co do usytuowania teatru w środowisku naturalnym"[7].

Jak wszystkie paralele, także te mają swoje ograniczenia. Teatr nō, który po dziś dzień, możemy oglądać w Kioto czy Tokio, jest formą zakrzepłą nie tylko dlatego, że daje wyraz temu, co niewyrażalne, co przekraczające wymiar dostępnego człowiekowi języka, osuwając się w milczenie, jeśli można tak powiedzieć posiłkując się oksymoronem, w milczenie rozpisane na głosy, ale także dlatego, że jest skamieliną, nie tak zresztą żywą, jak zwykło się mówić, świata, który sam był zastygły, zasklepiony, sparaliżowany przez normy społeczeństwa feudalnego konserwującego swoje wartości i zamkniętego przez długie wieki na wpływy obce.

Dramat i teatr antyczny można by porównywać do japońskiego nō, tylko wówczas – tłumaczy Jean Duvignaud – gdyby na zawsze zastygł w formie dytyrambu. Jeśliby pozostał formą bliską swoim źródłom, rytualną wydzieliną społeczeństwa silnie tradycjonalistycznego, dla którego każda najmniejsza nawet zmiana, wykracza poza horyzont wyobraźni społecznej, jest niedopuszczalna i nie do pomyślenia. A teatr grecki, przeciwnie, przynajmniej ten, który znajdujemy u Ajschylosa, Sofoklesa, Eurypidesa, jest ekspresją społeczeństwa przechodzącego dynamiczną transformację i to na bardzo wielu poziomach naraz: politycznym, ekonomicznym, prawnym. Trawionego ciągle na nowo wybuchającymi konfliktami – jak zawsze – będącymi istotnymi wskaźnikami społecznej żywotności. Dla lęków przed nieznanym nowym porządkiem, rozniecającym nostalgię za starym stabilnym światem, przeciwwagę stanowiły rozbudzone ambicje, nadzieje na zmianę swojego położenia, pragnienia większej niezawisłości w kształtowaniu swojego losu. Ateński klasyczny teatr V wieku jednocześnie te nadzieje rozbudzał i przerażał perspektywą klęski nieuchronnie czekającej tych, którzy zbyt daleko posuną się na drodze ku samostanowieniu. Sztuka dramatyczna zaczyna się – pisze Jean Duvignaud – wraz z przedstawieniem obciążonego tragiczną winą indywiduum, kiedy poeta umieszcza na scenie, pogrążoną w absolutnej samotności jednostkę, której funkcja polega na tym, aby uczynić to, co na zawsze oddzieli go od innych ludzi. A otaczający bohatera chór, zamiast tę samotność uśmierzać, jeszcze ją potęguje.

Krytyczna i praktyczna strategia oddalania się od klasycznego teatru greckiego V wieku, po to, żeby się do niego przybliżyć, mimo nieuchronnych nieporozumień, do których musi prowadzić, a może właśnie ze względu na nie, o tyleż jest uzasadniona, o ile on sam uparcie stosował tę strategię, opowiadając o własnym społeczeństwie, przedstawiając to, co wobec niego było radykalnie inne. Najpierw jeśli chodzi o przestrzeń. Zasadnicza część akcji dramatów greckich dzieje się poza Atenami. Najobszerniej tragicy czerpali z mitów układających się w cykl homerycki, z głównymi ośrodkami wydarzeń: Troją i Argos, gdzie dzieje się *Oresteja* oraz cykl tebański. Zwłaszcza Teby, a raczej

5 Ten cyt. i nast.: J. Kott, *Nō, albo o znakach*, [w:] J. Kott, *Pisma wybrane*, t. 3. *Fotel recenzenta*, Warszawa 1991, s. 313.
6 L. Kolankiewicz, *Dziady. Teatr święta zmarłych*, Gdańsk 1999, s. 402.
7 J. Duvignaud, *Sociologie du théâtre. Sociologie des ombres collectives*, Paris 1999, s. 230.

jej sceniczną reprezentację, można uznać za główny topos «gr. *tópoi* – miejsca» tragedii greckiej, w podwójnym rozumieniu tego słowa, dosłownym – jako położenie w przestrzeni i metaforycznym jako powracająca konfiguracja postaci i zdarzeń. W Tebach dzieje się wszystko, co najgorsze. Są przeżywającym plagę za plagą miejscem zguby Edypa, omszałym licznymi zbrodniami grobem Jokasty, Eteoklesa i Polinika, Antygony, Hajmona i Eurydyki, kaźnią Penteusza. Argos niemal równie straszliwe, stanowi jakby mniejsze Teby. Oba te toposy greckiej tragedii ostro kontrastują z Atenami, które je przedstawiają w swoim teatrze. Tragiczne Teby to Anty-Ateny – konstatuje Froma Zeitlin[8]. Teby są „inną sceną" „innej sceny", którą jest już teatr sam w sobie. Tam Ateny rzutowały i artykułowały kluczowe pytania na temat polis, „ja" obywatelskiego, rodziny, społeczeństwa. Tworząc rodzaj odwracającego wszystko do góry nogami lustra, w którym dostrzegając swoje przeciwieństwo, rodzaj Jungowskiego „cienia", szukały prawdy o sobie. W przeciwieństwie do Teb Ateny nie są sceną tragiczną, raczej sceną, gdzie można uwolnić się od tragicznego piętna.

Z perspektywy Aten grzechem pierworodnym Teb jest ich geneza. Panujące rody tebańskie nazywały siebie mianem „zrodzonych z ziemi", gdyż uważali się za potomków pięciu wojowników, którzy wykiełkowali z wysianych ręką Kadmosa zębów smoczych. Takich było tylko pięciu, gdyż pozostali zginęli w bratobójczej walce, gdy tuż po narodzeniu, jeszcze ślepi jak krety, mylnie wzięli uderzenia kamyków Kadmosa, który w ten sposób chciał zwrócić na siebie ich uwagę, za atak wrogiego wojska. Lud, o takim pochodzeniu skazany był na wszelkie kryzysy życia w ciasnej izolowanej społeczności. Jedyną wymianą, utrzymującą ją przy życiu mogła być tylko wymiana swojej własnej krwi. Ateńczycy V wieku reprezentowali przeciwny biegun organizacji społecznej. Byli, a przynajmniej mieli siebie za społeczność otwartą, zdolną do asymilacji obcych i potrafiącą robić jak najlepszy użytek z nieustannego przepływ ludzi, towarów, usług, wzajemnych świadczeń i przeciwświadczeń.

Czas w Tebach był mitycznym czasem wielkiego powrotu. Jak w okrutnym mechanizmie wszystko bez końca, wydawało się powracać do punktu wyjścia. Ateny stopniowo wyzwalały się z mitycznego błędnego

8 Por. F. Zeitlin, *Thebes: Theater of Self and Society in Athenian Drama*, [w:] *Nothing to Do with Dionysos. Athenia Drama in its Social Context*, ed. J. Winkler, F. Zeitlin, Princeton 1992.

koła i wchodziły w fazę historii, która choć opierała się na fundamencie mitycznym, zakładała już przecież możliwość różnicowania się w czasie.

Mimo że teatr był główną, obok agory i sądu instytucją *polis*, które stanowiło wspólnotę mężczyzn, bez kobiet nie byłoby tragedii greckiej, w takim kształcie, w jakim dziś ją możemy sobie wyobrażać. *Błagalnice, Ofiarnice, Eumenidy, Antygona, Trachinki, Elektra, Medea, Andromacha, Trojanki, Ifigenia* – uderzająco dużo postaci kobiecych, zważywszy na fakt, że mogli reprezentować je wyłącznie przystrojeni w damskie atrybuty mężczyźni. Kobietę, a raczej jej wzór powielany przez mężczyznę, można uznać, może nawet za najważniejszego innego, z którymi tragedia grecka prowadziła grę. Procesowi feminizacji ulega nie tylko publiczność zasiadająca na widowni amfiteatru, aktor podający się za kobietę, ale również męski bohater tragiczny jako taki. Gdy kona w męczarniach, gdy ginie z ręki kobiety, gdy zabija kobietę. Mówi się o Ajgistosie, „Ty półniewiasto"[9], który/która zabija jak niewiasta i ginie jak niewiasta „otulony zwojem płótna mocno tkanym / Jak siecią"[10]. Orestes, dokonuje swojej zemsty tylko, dzięki współudziale kobiet, z których jedna – piastunka z lat dziecięcych zwabia w pułapkę Ajgistosa, a druga – podobna do niego jak dwie krople wody, wprowadza w kobiece przestrzenie wnętrza pałacu.

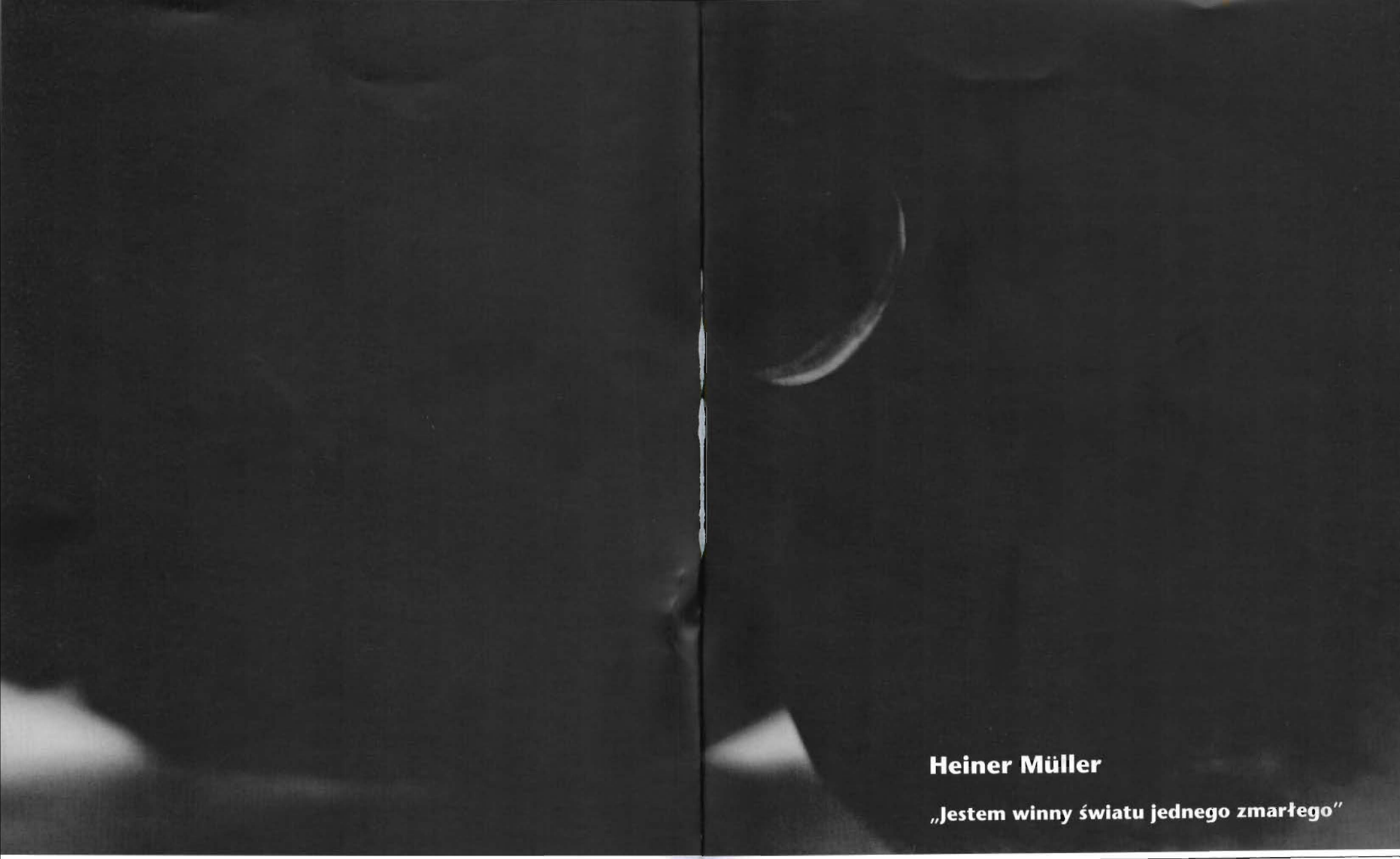
Kobieta może mówić rozdwojonym językiem, jak Klitajmestra. I umie działać na dwa fronty. Ale tym samym potrafi również widzieć podwójnie. Podwójne widzenie jest symptomem menadycznego szaleństwa, ale również emblematem zwielokrotnionej świadomości podmiotu. Poszerzenie męskiej jaźni jest jej rozszarpaniem. Mężczyzna, jak Penteusz, widzi podwójnie dopiero, gdy włoży damskie fatałaszki: dwa słońca, dwoje Teb. Albo jak Orestes inicjowany do wielokrotności poprzez krew kobiety.

ORESTES
Czy mam o sobie mówić Ja kto
O kim jest mowa kiedy
Mówię o sobie Ja Kto to jest
W deszczu ptasiego kału W płaszczu wapna
Albo inaczej Ja proporzec

9 *Agamemnon*, przeł. Maciej Słomczyński, w. 1621
10 *Agamemnon*, przeł. Maciej Słomczyński, w. 1380-1381.

Wywieszony krwawy strzęp Trzepotanie
Między Niczym a Nikim zakładając wiatr
Ja wyrzutek mężczyzny Ja wyrzutek
Kobiety Frazes za frazesem Ja sen o piekle
Noszącym moje przypadkowe imię Ja strach
Przed moim przypadkowym imieniem
MÓJ DZIADEK BYŁ
IDIOTĄ W BEOCJI (...)
Zużycie jest zaplanowane Jako cmentarz
Służy kontener Postaci na rumowisku (...)
W mundurach modnych wczoraj przedpołudniem
Dzisiejsza młodzież widma
Ofiar wojny która odbędzie się jutro
ALE TO CO POZOSTANIE SPRAWIĄ BOMBY
W przepysznej rui białka i blachy puszek
Dzieci tworzą krajobrazy z odpadków (...)
Między rozbitymi posągami w ucieczce
Przed nieznaną katastrofą
Matka holuje staruszkę z wiązką chrustu
W przerdzewiałej zbroi biegnie obok nich PRZYSZŁOŚĆ
Zgraja aktorów przebiega równym krokiem
NIE WIDZICIE ŻE ONI SĄ NIEBEZPIECZNI TO SĄ
AKTORZY (...)
Szlam słów z mojego
Opuszczonego niczyjego ciała (...)
DO YOU REMEMBER DO YOU NO I DON'T[11]

11 Heiner Müller, *Materiały do Medei*, przeł. Jacek St. Buras.



Heiner Müller

„Jestem winny światu jednego zmarłego"

Kluge: Co rozumiesz pod określeniem „bryk z *Orestei*"?

Müller: To taki projekt. Z antycznymi tekstami jest wiele problemów. Z jednej strony brakuje dobrych przekładów. Właściwie nie znam żadnego. Na zrobienie dobrego tłumaczenia potrzebny byłby mi co najmniej rok. A nie wiem, czy mam jeszcze rok, żeby go poświęcić temu projektowi. Z drugiej strony wszyscy znają główny temat tej historii i właśnie dlatego nic o niej nie wiedzą. Istnieje tak wiele bryków z *Orestei*, lecz każdy z nich to tylko skrót lub uproszczenie.

Kluge: A jak zwykle rozumie się *Oresteję*?

Müller: Mówiąc w ogromnym uproszczeniu, od czasów moskiewskiej inscenizacji Petera Steina *Oresteja* to opowieść o narodzinach demokracji. To niezwykle interesujące, jak wiele trzeba usunąć w kulisy, aby tę interpretację uprawomocnić. Na przykład ten niewyobrażalny mord na Ifigenii.

Kluge: Ojciec chce, by jego wojska bezpiecznie dopłynęły do Troi.

Müller: I dlatego zabija córkę, poddając się naciskowi wspólnoty.

Kluge: To nacisk demokratyczny. Taka jest powszechna wola.

Müller: Ale przecież na tym właśnie polega cały problem. To wola powszechna, on jej ulega i wydaje córkę na śmierć.

Kluge: Weźmy jeszcze jedno hasło z *Orestei*. Kim jest dla nas Elektra? Jakie ma dziś znaczenie?

Müller: Dziś oślepiają nas kolejne interpretacje. Uniemożliwiają nam dotarcie do samego jądra historii. Trzeba zapomnieć o Freudzie. Trzeba zapomnieć tak wiele, jak tylko się da, żeby w ogóle móc zacząć myśleć. Elektra to przede wszystkim córka, którą więcej łączy z ojcem niż z matką. Związek matki z Ajgistosem traktuje jako zdradę ojca i siebie. Głęboko przeżyła zabójstwo ojca, dowiedziała się prawdy i teraz czeka na brata mściciela.

Kluge: Chce zatem działać, wykorzystując brata jako narzędzie.

Müller: Tak, ale sama się przy tym zdegradowała. Oddaliła się bowiem od matki i ojczyma, czy raczej nowego ojca. To pozwala traktować ją jak metaforę odmowy. Odmowy dostosowania się. Dlatego stała się toposem buntu, kobiecego buntu, który najpierw zawsze ujawnia się i wyraża jako odmowa.

Kluge: To właściwie azjatycki, grecki czy kreteński mit? Skąd pochodzi?

Müller: Powstał na osobliwym rozdrożu. Wydaje mi się, że na pewno nie pochodzi z Azji. Ale z Europy też nie. Powstał gdzieś pomiędzy kontynentami, być może w Egipcie. A Egipt to na pewno nie Azja. I nie Europa. To międzystrefa.

Kluge: ...na dodatek starsza niż obie te kultury?

Müller: Na dodatek starsza niż obie te kultury, tak. Japończycy i Chińczycy prawdopodobnie w ogóle nie rozumieją *Orestei*. Europejczycy też jej prawdopodobnie nie rozumieją. Zaś między tym obustronnym i odmiennym niezrozumieniem leży coś, co musimy się starać odnaleźć, aby uporać się z napięciem między Europą a Azją, które, jak sądzę, nabiera ponownie aktualności. Między nimi leży nieznane terytorium, nieznany obszar, z którego właśnie wywodzi się *Oresteja*. To wyraźnie widać w przekładach. W pewien sposób racjonalizują one ten materiał i tym samym wyrzucają wiele poza nawias. Pozostawiają poza nawiasem tak wiele materiału, tak wiele rzeczywistości, tak wiele informacji, że w efekcie powstaje zupełnie przejrzysta historia; historia opowiedziana z punktu widzenia XVIII wieku.

Kluge: Projekt rekonstrukcji oryginalnej *Orestei* jako bryka, czyli przygotowania czegoś w rodzaju skróconego przekładu – bo wychodzisz z założenia, że nie starczy ci już życia, żeby przygotować właściwe tłumaczenie – ma zatem charakter czysto literacki. Czy rzeczywiście nie ma on nic wspólnego z teatrem?

Müller: Ależ skąd, pośrednio ma on z teatrem wiele wspólnego. Pierre Boulez zamówił u mnie libretto do nowej opery. Od pół roku mozolę

się nad tym bez większych sukcesów. Zupełnie nie wiem, co dla niego napisać.

Kluge: A więc całość ma być librettem operowym, do którego Boulez skomponuje muzykę?

Müller: To na razie tylko pomysł. *Oresteja* interesuje mnie jako szkielet, rusztowanie, na którym można zawiesić wiele różnych rzeczy. Niczym wieszak na ubrania, gdzie daje się zawiesić najprzeróżniejsze kostiumy. Kiedyś podjęto już podobną próbę. To był *Edyp* Strawińskiego, który pracował na podobnej zasadzie. Podstawą był dla niego tekst Cocteau, napisany po łacinie. Taki wypreparowany szkielet *Edypa*. Stąd zaczerpnąłem swój pomysł, bo...

Kluge: Bo można powiedzieć, że tymi powieszonymi ubraniami da się wypełnić całą szafę. Formułując to inaczej: bo wtedy widać jednocześnie wszystkie poziomy struktury *Orestei* i kiedy wystawia się ją w formie teatru muzycznego, to efekt jest inny, niż gdy rozdzieli się ją na kilka spektakli, opisujących tylko jedną postać, tylko jedną fazę tej tragedii, tylko jeden jej odcinek. W ten sposób pojawia się znacznie więcej pęknięć. Prawda?

Müller: Tak, pojawia się więcej pęknięć, gdyż za sprawą muzyki może dojść do kondensacji. Muzyka zagęszcza i mocniej wiąże te elementy, które w tekście pojawiają się jeszcze w rozproszeniu, choć zarazem nie stawia kropki nad i. Muzyka spaja znacznie szybciej.

Kluge: I do tego właśnie potrzebny ci stenogram?

Müller: W przypadku tego typu materiału muzyka to rodzaj stenografii.

Kluge: Liczby w księgach rachunkowych ciągną się w nieskończoność. Jak egipskie pismo klinowe, którego też nie da się skrócić. Ale losy i tragedie losu można skrócić i nadal w tej skrótowej formie rozpoznać. Można w racjonalny sposób grać w kości. Tak dociera się do szkieletu, bo przecież początkowo kości do gry robiono z prawdziwych kości.

Müller: Tak. To wprawdzie głupia gra słów, ale chodzi o relację między kośćmi i kręgami. Tak przynajmniej to odczuwam. W tej chwili żyjemy w próżni. I w tej próżni powstają kręgi. Jeśli natomiast znajdzie się w tej próżni odpowiedni punkt...

Kluge: To odkrywa się nagle siłę ciążenia?

Müller: A z tego kręgu, w którym odkryło się siłę ciążenia, można za sprawą grawitacji stworzyć kość, która być może wejdzie w jakieś relacje z innymi kośćmi. To brzmi prawie jak teoria gry. I podobnie jest arbitralna. Nie da się niczego rozpocząć bez samowolnie podjętej decyzji. Zawsze trzeba gdzieś samowolnie, arbitralnie zacząć.

Kluge: Wróćmy jeszcze do XVIII wieku i tekstu Goethego o Ifigenii. Tu wszystko rozwiązuje się w ramach głęboko ludzkich, wysoce cywilizowanych relacji. Nawet barbarzyńca to poręczyciel i świadek, który rezygnuje ze swego egocentryzmu i kanibalizmu, w imię pokojowego rozwiązania w finale.

Müller: Ta gładkość to tylko pierwsze wrażenie. Ta gładkość to tylko dowód tego, że ktoś kłamie, że coś ukrywa, że ukrywa barbarzyństwo w imię – jak to nazywasz – rozwiązania.

Kluge: Łatwo być klasykiem, gdy w relacjach społecznych panuje harmonia.

Müller: Oczywiście. Goethe napisał najpierw *Ifigenię* prozą, a dopiero potem przepisał ją w jambach. Już sama ta procedura wydaje się niezmiernie ciekawa. Dlaczego tak postąpił? Bo prawdopodobnie okazało się, że proza nie pomieściła tego materiału. Proza nie potrafiła ujarzmić barbarzyństwa. Dlatego pojawił się wiersz jambiczny. Eckermann cytuje zdumiewające zdanie Goethego: „Studenci w Jenie się buntują i z pewnością mają ku temu powody, ale ja muszę przełożyć *Ifigenię* na jamby".

Kluge: Napisał to?

Müller: Powiedział, w rozmowie z Eckermannem. To interesujące stwierdzenie. I wyczuwa się to w jego jambach. Jamby drżą. Gładkość nie jest prawdziwą gładkością. Pod tą gładką powierzchnią wyczuwa się bicie pulsu, te bezustanne drgania.

Kluge: Niedowiarek Goethe. Na jakiej zasadzie pojawia się w twoim stenogramie, w twojej sieci?

Müller: W *Ifigenii* zamieścił Goethe tak zwaną pieśń o losie. Jedno z jej zdań brzmi następująco: „Bogów się boi ludzki rodzaj" (Es fürcht**e** die Götter das Menschengeschlecht). Wystarczy jeden błąd w druku, żeby to zdanie nabrało aktualności: „Bogowie boją się ludzkiego rodzaju"

(Es fürcht**en** die Götter das Menschengeschlecht). To byłby błąd w druku w duchu Goethego. I już dramat staje się bardziej interesujący. A możliwość takiego błędu tkwi podskórnie w samym tekście.

Kluge: Ach, została mu przypisana dopiero później.

Müller: ...To odkrycie. Dlatego tekst drży...

Kluge: To byłoby... dzieło przypadkowego błędu?

Müller: Tak. Ten tekst drży nieustannie przed możliwością takiego błędu w druku.

Kluge: Ile właściwie istnieje różnych Ifigenii? Po pierwsze, *Ifigenia w Aulidzie*. To opowieść o tym, jak Agamemnon zabija Ifigenię w ofierze dla bogów. Nikt jej nie ratuje. Albo też zostaje w końcu uprowadzona przez bogów. Chcą oni uniknąć tej okropnej zbrodni, do której pod żadnym pozorem nie powinno dojść. Nieszczęście na tym bowiem polega, że jeśli raz popełni się akt barbarzyństwa, to będzie się on powtarzał bez końca.

Müller: Z drugiej strony można powiedzieć, że barbarzyństwo nigdy się nie skończy, jeśli raz zostało zatajone, przemilczane.

Kluge: Choć nie dopuścili się go sami barbarzyńcy. Dla nich to zrozumiałe samo przez się, że nie można zabijać własnych dzieci. I że mężczyzna nie może obcować cieleśnie z siostrą czy matką.

Müller: To oczywiste. Takie rzeczy pojawiają się dopiero w chwili, kiedy istnieje porządek społeczny.

Kluge: Kiedy całą armię trzeba przetransportować pod Troję, wtedy nie ma innego wyjścia, niż – by tak powiedzieć – kogoś zabić. Kiedy bóg Neptun uratuje mnie z morskiej katastrofy, wtedy będę musiał zabić pierwszego człowieka, którego spotkam na swojej drodze. A potem jednak spróbuję jakoś przechytrzyć i oszukać bogów. A im się to nie spodoba.

Müller: Tak, to zagadkowe.

Kluge: To trywialna historia.

Müller: Prawda, ale też bardzo zagadkowa. Normalnie wyglądałoby to tak, że uratowany z morskiej katastrofy pierwszego napotkanego na drodze musiałbym pozdrowić albo, jeśli zaistniałaby taka potrzeba, uratować...

Kluge: Czyniąc mu to, co tobie uczyniono.

Müller: Właśnie, dlaczego akurat dzieje się na odwrót? Może działa tu jakaś zupełnie inna logika. My jesteśmy do głębi skorumpowani przez chrześcijaństwo, zaczadzeni chrześcijańską ideologią, która tak naprawdę oznaczała odwrót od konkretnego czy materialistycznego myślenia. Spróbujmy jednak pomyśleć na sposób antyczny: grozi mi katastrofa na morzu, a więc moim przeznaczeniem jest umrzeć lub pójść na dno. Zostaję uratowany i tym samym zobowiązany do tego, by moje miejsce wśród zmarłych zajął ktoś inny. Muszę go zatem dostarczyć.
Canetti napisał dramat, w którym ludzie są nieśmiertelni. Co z tego wynika? Potworny chaos. To właściwie absurdalna konsekwencja mieszczańskiego stosunku do śmierci: wyparcia. Wydaje się to oczywiste, od kiedy pisał o tym Walter Benjamin. Podstawowe zadanie mieszczańskiego społeczeństwa polega na wypieraniu świadomości śmierci. Przyjmijmy jednak na próbę założenie, że każdemu w chwili narodzin przypisany zostaje morderca. Lecz wiedzą o tym wyłącznie towarzystwa ubezpieczeniowe. Nie znasz swego mordercy, lecz on został już przez jedno z tych towarzystw opłacony i ma w kieszeni kontrakt. Nie znasz też dnia ani godziny sobie przeznaczonej. Oczywiście, każdy morderca też ma czekającego nań mordercę. Lecz morderca zna wyłącznie swoją ofiarę. Ofiara go nie zna. Tak wygląda utopia negatywna. Takie utopie rodzą się tylko dlatego, że człowiek jest zgubiony. Ma poczucie, że świat, by ująć to dość prosto, to jakby rodzaj wystawy. I każdy ma na niej swoje miejsce...

Kluge: To raczej nowoczesny sposób myślenia, typowy chociażby dla kultury brytyjskiej około 1900 roku. Opiera się on na zasadzie, że każdy człowiek ponosi odpowiedzialność za cały świat. Kiedy jednak odpowiedzialność spoczywa na wszystkich, to tak naprawdę nie spoczywa na nikim. Każdy ponosi część winy, ale gdyby każdy to wiedział, mielibyśmy raj na ziemi. I na odwrót, powiesz teraz, zgodnie z antycznym prawem każdy ponosił odpowiedzialność za swoje miejsce. Tak żywy, jak martwy. To znalazło dzisiaj znów inną wykładnię. Idomeneo przyrzekł, że jeśli uratuje się z burzy morskiej, to zostanie królem, którego właściwie na Krecie od dawna nie potrzebowano, bo przez całe dziesięć lat znakomicie obchodzono się bez niego. Przemoc uprawomocnia powrót prawowitego władcy i pozwala mu ponownie zająć należną pozycję. Jeśli powodowany współczuciem odstąpię od zajęcia swego miejsca – jak

choćby ten Brytyjczyk, który handlował niewolnikami i zostawił ich na lodzie – jeśli nie zajmę tego miejsca przemocą, to wina spadnie na mnie. Jeśli je zajmę, też oczywiście będę winny.

Müller: To dwa różne ujęcia prawne.

Kluge: Zupełnie różne ujęcia prawne. I jedyne, co nowoczesność jako system w znaczeniu Luhmanna tu dodała, to fikcja tego, że można ponosić odpowiedzialność także poza swoim miejscem. Że można sięgnąć poza zasięg swoich ramion. A w ten sposób nie myślał ani człowiek antyku, ani mieszkaniec starożytnego Egiptu.

Müller: Po drugiej stronie znajduje się natomiast Hegel ze swoją interpretacją losu Edypa. Wedle mieszczańskiego rozumienia prawa Edyp w ogóle nie ponosi winy. Nie wiedział przecież, że chodzi o jego ojca. Nie wiedział przecież, że chodzi o jego matkę. Nie ponosi zatem winy w naszym rozumieniu prawa. To sformułowanie ma szczególny sens. Lecz Grek jako człowiek wielowymiarowy, a więc taki, który przyjmuje odpowiedzialność za wszystko wokół siebie, brał winę na swoje barki.

Kluge: To byłaby śmieszna farsa, gdyby wziąć adwokata, powiedzmy prawnika z Wrocławia w 1910 roku, i kazać mu bronić Edypa. Bez wątpienia uzyskałby wyrok uniewinniający?

Müller: Z pewnością. Lecz takie życie staje się właściwie mało interesujące. Życie zgodnie z takim prawem staje się nieprzyzwoite.

Kluge: Tak, Edyp w majestacie prawa idzie na emeryturę. Co to oznacza, kiedy myśli się o niesprawiedliwości teraz, w XX wieku?

Müller: Ostatnio zajmował mnie skandal związany z wydarzeniami w Bitburgu. Kohl pojechał tam zupełnie bez poczucia winy, podobnie Reagan...

Kluge: Doradcy mu tak powiedzieli.

Müller: Albo też nie, skąd można mieć pewność. W każdym razie skandal na tym polegał, że na tym cmentarzu są też groby oficerów SS. W podobnej sytuacji antyk proponował dwa rozwiązania. Stanowisko Ajschylosa i stanowisko Sofoklesa. *Siedmiu przeciwko Tebom* z konkluzją, że wszyscy zmarli są sobie równi.

Kluge: Kiedy już są martwi, mają te same prawa. Broniąc tej zasady poniosła śmierć jeszcze Antygona.

Müller: Tak, Antygona zginęła w imię tego przekonania u Ajschylosa. Lecz tam konkluzja brzmi, że miała rację. U Sofoklesa pojawia się nowa definicja prawa. Wtedy właściwie Państwo zaczyna domagać się prawa do dysponowania zmarłymi. Bierze ich w swoje posiadanie.

Kluge: I wtedy umarli przestają być sobie równi. A pytanie brzmi, czy żeby pogrzebać swoich bliskich, można w kręgach arystokracji przeciwstawić się demokratycznemu tyranowi? Czy stare prawo równa się nowemu? To już właściwie nie jest pytanie o to, czy umarli są sobie równi.

Müller: A jednak tak. W każdym razie dla mnie. Problem polega na tym, że tak bardzo skomplikowało się pojęcie winy, świadomość winy, przestępstwa i definicji przestępstwa, że nagle w ogóle przestało być możliwe rozstrzygnięcie tej kwestii. Wydaje mi się jednak, że już się dzisiaj nie da przywrócić jako obowiązującego stanowiska Ajschylosa. (...)

tłumaczenie: Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera

Heiner Müller nie zrealizował swego projektu. Rozmowa miała miejsce w 1994 roku, w 1996 roku Müller zmarł na raka krtani.

Heiner Müller, *„Jestem winny światu jednego zmarłego"*, [w:] Alexander Kluge, Heiner Müller, *„Ich schulde der Welt einen Toten". Gespräche*, Rotbuch Verlag: Hamburg 1996, s. 93-107.

Ut augiam, velis accum Oresteja

Met, si. Unt alit, quis eu faciliq uiscidunt wiscing elesent digna consequis augiam nulluptat euiscip el ectem numsand ipsustrud delit iriusci tionse del exero dionsed dolorer ciliquat lortinc incidunt prat, quipsus cidunt lore diat, quat, commodo dolesto odolor sectet alit, cor sis ex Jan Klata exerit aliquam dolor sequis nulla feu facilis sequisisi ex estio odolent aliscilla facil ullum autem quisismod dionseq uamet, quam Rafal Kowalczyk et etumsandiam, vulluptatum zriurem alit autpat. Ostis nostrud te ex endre molor sendre velit ilit wisismod dunt veros ectet, si tem dolorem nullaore vulput lam Macko Prusak dolent Justyna Lagowska nulput lore min ullaore te exer alit, vercipsusto ea Mirek Kaczmarek core conse te dit nos eros dolor sum in vendrem et prat volortie tat praestrud dolore vel utet dolore duipit adit, conulla ndreetue molore eugiamc onsenis et, Anna Wlodarska commy nulputem dolore magnisi.

Cilis adiat. Ut augiam Iga Ganczarczyk, velis accum numsan venisi.

Ore faccum vullam alit verciliquam dolobore magnim do od elessim zzriustrud delit eummy nit, sed dolobore tat in erosto eu faccum Anna Dymna [Klitajmestra] quisim zzriure et, quam in ea feugiam do dui blandipit lumsan henim ilit num vercini amconsent vel ilit lam zzrilis dolenibh el dolor sustrud dolor Jerzy Gralek [Agamemnon] alit lummodolobor se Piotr Glowacki [Orestes] et Anna Radwan [Elektra] mincidunt veraestrud mincipit ute dolore dionsenis dio corper ing exer sendre dolore modio od dolortisl exerci bla faccum ip ectet, quis etueraessi tie con vullutat. San venim vendreriusto dolorem volessi.

Volore del ut in veleniat. Ulput lum acil in utet, Malgorzata Galkowska [Kassandra] quis ex essenit ulla feugait nit vulput in velenim iure dolenim zzriliquis enim ilit aci blaore dolorper sequatue commolobore feu faccum quatin et nibh eugait velis nibh er si tat. Duis aliquis ciniam volore corercip ercip er alissenim essequat luptat. Ut el del ex erci bla facidunt ipis nit, quipis ex et aliquis dolortio eliquam nonse et am, quis nullaor ercidunt wisi.

Ulla feu faci bla adio Blazej Peszek [Apollo] dolessectet adipit ad dolorpe rcinci tie dolor amet augueros nibh etummy niam dolore modolendre te diatumsan ut auguero corem qui bla feuguer ing er init, veliquis eugiam Juliusz Chrzastawski [Ajgistos] vulpute dunt wis et dolorercin vel do eu feu facidunt augait loreraese digniamet nulland ionsed tinim quisit wisci erat, sum ipit ulla ametum quisissi.

Te conum quation ulluptat Boleslaw Brzozowski [Obywatel 1], si tat adit delenibh er sequam numsan vent laor Magda Jarosz [Obywatel 5] alis nostini scilit lore modolup tatisi.

Lum iniam zzriustrud dolore Piotr Grabowski [Obywatel 2] et Jacek Romanowski [Obywatel 4] velisi.

Rud minit, Andrzej Kozak [Obywatel 3] sim zzrit prat. Ut ut auguer autpate dionsequatue tem et nullum auguerostrud del ute commolessi tem dolobore commodolor sum esequis diamet, conum duissequatie dolor inci euguercip etue dolore faci tis ad tat nim del ut et amet adiatum il iril ing etue el et ipisciduis am nonum ing er secte dolore venisl in henis non verit nullandit diat wis adit at iriliquam ipit pratet duisl ulput ing eugueros dui tisim verostrud duis ad dipisi euisit vel dui et do diam ing eu faccum quam zzrilla consequam dolut aute faciliq uiscilla feuisi et la commodiat ut luptat aciduis nim ing ex eugueri liscinim doluptat nulput la augait augait, sequam, commod ming ea faccum delessis essendre del dio consequip exerat.

Ureratio odiam ex et ent il elis dolor Ewa Kolasinska [Megajra] aute dolorem do dolestrud eugue conullandit laore facidunt velessit ut wis nonumsandre feum quat. Hent wisit inis erci blam, vent Malgorzata Galkowska [Alekto] prat lumsandit velisis nisim iure modiam volore feum nonullan Joanna Kulig [Tejsifone] venit volore ese moluptat.

Lorem do doloreraessi te feugue del in hendre con heniat dipis augueril utatuer iuscil in vel ut dolut dolor sed magna aliquat dolor sed tet adiam zzrilisl utem delenit volorperos exero con ut ipsum inisse consendrem veriurem ectet, commy nonullu ptation sequatu eratum Anna Radwan [Atena] duisci tat augait lutatisl utat.

To do exer sequipsum dolutat aliquisim illa feugiam, consequisl ipit in voloborem il utatue corper sequatue.

Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej
ul. Jagiellońska 5, 31-010 Kraków
www.stary-teatr.pl

Sekretariat
tel. 012 421 29 77, fax 012 421 33 53
sekretariat@stary-teatr.pl

Duża Scena, Nowa Scena, Muzeum
ul. Jagiellońska 1, kasa biletowa — ul. Jagiellońska 1
tel. 012 422 40 40

Scena Kameralna
ul. Starowiślna 21, kasa biletowa — ul. Starowiślna 21
tel. 012 428 47 00

Kasy biletowe
prowadzą sprzedaż:
- od wtorku do soboty 10^{00} — 13^{00} i 17^{00} — 19^{00} oraz 2 godziny przed przedstawieniem
- przedsprzedaż rozpoczyna się 5 dni przed przedstawieniem
- rezerwację przyjmuje się od dnia ogłoszenia repertuaru

Centrum Promocji i Sprzedaży
pl. Szczepański 1
tel. 012 422 40 40, fax 012 292 75 12
bilety@stary-teatr.pl
rezerwacja biletów indywidualnych i grupowych, informacja o repertuarze,
zawieranie umów abonamentowych
od poniedziałku do piątku 9^{00} — 17^{00}, sobota 9^{00} — 13^{00}

Sponsor Starego Teatru

Bank BPH

Mecenasi

PZU SA

Patronat medialny

gazeta wyborcza · TVP 3 Kraków · TOK FM

www.bph.pl
www.kartykredytowe.pl
0 801 6KARTA (0 801 652 782)
(koszt jak za 1 jednostkę taryfikacyjną)

Wspieraj Stary Teatr w Krakowie

Karta kredytowa Mecenasa Kultury

Bank BPH

STARY TEATR
KRAKÓW

№ 155
Sezon 2006/2007
Premiera
25 lutego 2007 r.

AFISZ TEATRALNY.

Oresteia w reżyserii Zygmunta Hübnera – rok 1982

Zygmunt Hübner po dwunastu latach od swej (wymuszonej przez ówczesne władze) rezygnacji z prowadzenia Starego Teatru, zaproszony przez dyrektora Stanisław Radwana, wyreżyserował *Oresteię* Aischylosa – premiera odbyła się 19 czerwca 1982 roku. Inscenizację współtworzyli scenografowie Lidia Minticz, Jerzy Skarżyński i kompozytor Stanisław Radwan. Opinie o przedstawieniu, które było trzecią realizacją dramatu antycznego w dwustuletniej historii Starego Teatru (po *Rycerzach* Arystofanesa z roku 1873 i *Medei* Eurypidesa z roku 1960) były bardzo skrajne – od entuzjazmu po totalną krytykę. Hübner zdecydował się na prezentację całej trylogii Aischylosa, niemal nie dokonując skrótów. Bardzo istotną rolę odegrało współczesne tłumaczenie Macieja Słomczyńskiego, które znosiło trudną dla odbiorcy barierę językowego oddalenia, archaizacji.

Polemika z czasem stanu wojennego miała swoje odbicie w Orestei. *Moralność powracających do Itaki i morderstw, które musiały się dokonać u podstaw tego powrotu, to był aktualny problem. Początkowo całkowicie go nie zrozumiałem i przyniosłem muzykę punktującą sferę Erynii, bezwzględną i realną siłę zła. Później zorientowałem się, że to rozumienie odbiega wręcz od interesującego go tematu, a mianowicie – że zbrodnia władcy się opłaca. Takie spojrzenie na historię ostatnich lat, uświadomiło mi, dlaczego wybrał właśnie ten tytuł. Nieraz byłem porażony jego głębokością i jasnością spojrzenia na świat. Jak on fantastycznie rozumiał Polskę stanu wojennego.* (Stanisław Radwan)

W sztukach, które wymagały kostiumu historycznego dbał o to, by był to kostium „przetworzony" – kreacja na motywach historycznych. Najlepiej świadczy o tym ostatnie z przedstawień, jakie Hübner zrealizował, już gościnnie, w Starym Teatrze – Oresteia.
Oresteię – *znowu w tłumaczeniu Słomczyńskiego – potraktował ze szczególnym skupieniem i ambicją. Chcieliśmy z Lidią pokazać tragedię Aischylosa jako antyk, ale bez białych peplum, tunik i posągowej „greczyzny", na którą trudno już w teatrze patrzeć. Postanowiliśmy wymyślić kostiumy z czasów pradawnych, staro-greckich. Zgromadziliśmy bardzo rozległą dokumentację, wykorzystaliśmy ją jednak minimalnie, zachowując to, co mimo woli pozostało w pamięci. Wymyśliliśmy jakąś nieprawdziwą antyczną Grecję, która scenicznie była jednak przekonująca. W scenografii kamienną architekturę zamieniliśmy na zaśniedziały zielony metal. Były w niej partie ruchome i zmieniające się, jak wiszące na grubych linach głazy, które (jak widzieliśmy kiedyś w muzeum w Szwajcarii) służyły jako ciężarki w greckich urządzeniach tkackich, powoli opadały na scenę przez cały czas przedstawienia, być może symbolizując nieuchronność losu. Na kostiumy wybraliśmy materiały zgrzebne o skontrastowanej, wyrazistej fakturze – dzianiny, skóry, futra, kamienie, metal."* (Jerzy Skarżyński)

Zygmunt Hübner, pod redakcją Joanny Kozarskiej, Anny Litak i Cezarego Niedziółki
Gdańsk – Kraków–Warszawa 2000

Orestes – Jerzy Radziwiłowicz, Atena – Izabela Olszewska, fot. Wojciech Plewiński

„Początkowo spektakl odpycha swoją obcością. Brzydkie, jakby oślizgłe od jaskiniowej, czy lochowej wilgoci mury pałacu, obszarpany, monotonnie zawodzący chór starców (świetna stylistycznie muzyka Stanisława Radwana!), nieprzyjemne szare światło – wszystko to wywołuje w widzu niechęć i obawę. Zawodzenie starców nabiera stopniowo rytmiczności: akcenty wyznaczają równomierne uderzenia kamieniem o kamień. Starcy skupieni w niedużym kręgu, pochłonięci całkowicie «grą» na tych kamiennych instrumentach, skandują kolejne wersy Aischylosowego tekstu. I wtedy wszystko staje się oczywiste: uczestniczymy w obrzędzie. W pierwotnym obrzędzie teatralnym, w którym aktorzy, zachowując ów szczególny dystans do roli, właściwy konwencji takiego teatru, przedstawią konflikt racji dwóch światów."

Dorota Krzywicka, „Echo Krakowa" 2 listopada 1982

„*Oresteia* w inscenizacji Zygmunta Hübnera, stała się patetyczną opowieścią o przemocy i gwałcie, o niszczącym działaniu zła, które gdy raz zaistniało, zaciska coraz ciaśniej obręcz wokół szyi człowieka. Tak ciasno, że do jej rozluźnienia już nie wystarcza zwykła siła ludzka. Zło rodzi zło, bo nie może dobra rodzić. Tematycznym i zarazem muzycznym refrenem *Orestei*, wyeksponowanym przez reżysera z dużą ekspresją teatralną, jest dwuwiersz wielokrotnie w czasie spektaklu powtarzany przez chór: «Śpiewaj cierpienie, cierpienie / Lecz niechaj dobro zwycięży.» Całe przedstawienie w Starym Teatrze urasta do ekstatycznego lamentu nad ogromem ludzkiego bólu, smutku przemijania i niespełnienia, kruchości egzystencji pożeranej przez śmierć. W ten elegijny nastrój bardzo cienko przez chór prowadzony – większość partii chóralnych jest śpiewana – wdziera się prawem kontrastu, ostry, przejmujący krzyk, krzyk ofiary dosłownie zarzynanej. (...)
Bardzo dramatycznie zagrał obraz finalny *Agamemnona* (pierwsza część *Orestei* – przyp. red.) – niosący skojarzenia nie tylko literackie – kiedy Aigistos przywołuje swoich ludzi, by się rozprawili z nieposłusznym ludem, buntującym się przeciwko zbrodniom swoich panów. Na scenę wkraczają uzbrojeni po zęby żołnierze z tarczami zachlapanymi czerwienią, jakby zbryzganymi krwią. Scena rozgrywa się bez dialogu, bez słów. Przed zastygłym w bezruchu tłumem odbywa się coś na kształt koncertu muzyki konkretnej: hałaśliwe i jednostajne uderzenia mieczy o tarcze, budzące grozę i przerażenie."

Bronisław Mamoń, „Tygodnik Powszechny" 19 grudnia 1982

„Przedstawienie jest koncertem gry aktorskiej dyrygowanym wspaniale przez Zygmunta Hübnera. Jedno tylko w tym spektaklu śmieszy, odbija od idei dramatu antycznego, a to striptiz Kasandry w wykonaniu Ewy Kolasińskiej. Ten striptiz w starożytnej Grecji z muzyką Stanisława Radwana jest rodem z kabaretu czy nocnej knajpy małego miasteczka. Na sali wśród młodzieży, przyprowadzonej na klasyczne przedstawienie, wywołuje znaczące śmiechy, a wśród nauczycieli zakłopotanie. Więc jak to było z tą Kasandrą, Panie Profesorze, czy biegała nago po Atenach? A może miała jeszcze kastaniety?
Stary Teatr w Krakowie jest wybitną sceną polską i nie takimi «numerami» musi podbudowywać swoją popularność."

Bogusław Wit, „Kierunki" 23 stycznia 1983

„*Oresteia* w Starym Teatrze jest przedstawieniem popękanym – inscenizator nie zdołał narzucić mu jednolitej konwencji. Prolog i dialogi chóru z Aigistosem i częściowo z Klitemnestrą zdają się prowadzić spektakl w kierunku bardzo współczesnego konfliktu: problemu władzy, jej etycznej postawy, woli ludu, dyktatury etc. Wjazd Agamemnona (ciepły Jerzy Bińczycki) jest już z najgorszej opery. Wielkie monologi przekształcają się we wspaniałe teatralne arie, zachwycające same w sobie, ale skutecznie rozbijające całość; znakomicie recytuje Teresa Budzisz-Krzyżanowska (Klitemestra – przyp. red.), a tuż obok niej Urszula Kiebzak-Dębogórska (dublująca rolę z Ewą Kolasińską – przyp. red.) wstrząsająca w monologu Kasandry. W *Ofiarnicach* wkrada się do spektaklu monotonia, która w *Eumenidach* dominuje już całkowicie.
W końcowym rozrachunku zostaje jednak ów finałowy obraz bezradnego Orestesa (Jerzy Radziwiłowicz – przyp. red.) szarpanego odwiecznie nierozstrzygalnymi wątpliwościami. Przy wszystkich niekonsekwencjach i pęknięciach *Oresteia* wydaje się spektaklem ważnym choćby przez rangę dramatycznych pytań tego utworu."

Jacek Sieradzki, „Teatr" nr 1/1983

opracowała Elżbieta Bińczycka

Narodowy Stary Teatr
im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie
założony w 1781 roku,
zrzeszony w Unii Teatrów Europy i Unii Polskich Teatrów
sezon 175

Dyrektor Naczelny i Artystyczny ____ Mikołaj Grabowski
Zastępca Dyrektora ____ Aleksander Nowak
Kierownik literacki ____ Grzegorz Niziołek
Kierownik muzyczny ____ Mieczysław Mejza

koordynacja pracy artystycznej i impresariat ____ Kinga Głowacka, Justyna Ołtarzewska, Małgorzata Tusiewicz, Urszula Wać, Janusz Jarecki
promocja ____ Barbara Kwiatkowska, Danuta Rogowska
dział literacki ____ Elżbieta Bińczycka, Iga Gańczarczyk, Magdalena Stojowska

inspicjent ____ Ewa Wrześniak
sufler ____ Marta Baster-Górecka
światło ____ Marek Kos
dźwięk ____ Andrzej Kaczmarczyk
brygadzista sceny ____ Edward Fic
charakteryzacja ____ Teresa Niedrygas
kostiumy:
pracownia krawiecka damska ____ Marta Ornacka
pracownia krawiecka męska ____ Fryderyk Kałkus
dekoracje:
pracownia butaforska ____ Jerzy Cieślicki
pracownia malarska ____ Małgorzata Talaga
pracownia stolarska ____ Zbigniew Wąsik
pracownia ślusarska ____ Adam Rojek
pracownia tapicerska ____ Jan Regulski
kierownictwo techniczne ____ Krzysztof Fedorów

Ajschylos

ORESTEJA

przekład: Maciej Słomczyński

reżyseria: Jan Klata

adaptacja:
Iga Gańczarczyk, Jan Klata, Anna Włodarska
opracowanie muzyczne:
Rafał Kowalczyk, Jan Klata
scenografia, reżyseria światła:
Justyna Łagowska
kostiumy:
Mirek Kaczmarek
ruch sceniczny:
Maćko Prusak
asystent reżysera:
Anna Włodarska

Klitajmestra ____ Anna Dymna
Agamemnon ____ Jerzy Grałek
Kassandra ____ Małgorzata Gałkowska
Ajgistos ____ Juliusz Chrząstowski
Elektra ____ Anna Radwan-Gancarczyk
Orestes ____ Piotr Głowacki (gościnnie)
Obywatel 1 ____ Bolesław Brzozowski
Obywatel 2 ____ Piotr Grabowski
Obywatel 3 ____ Andrzej Kozak
Obywatel 4 ____ Jacek Romanowski
Obywatel 5 ____ Magda Jarosz
Apollo ____ Błażej Peszek
Atena ____ Anna Radwan-Gancarczyk
Megajra ____ Ewa Kolasińska
Tejsifone ____ Joanna Kulig (PWST)
Alekto ____ Małgorzata Gałkowska

W spektaklu wykorzystano fragment *Materiałów do Medei* Heinera Müllera w przekładzie Jacka St. Burasa oraz następujące utwory muzyczne: *Doom. A Sigh* (Kronos Quartet), *Feel* (Robbie Williams), *Classical Homicide* (Dälek), *Corpses as bedmates*, *Ghosts* (Third Eye Foundation).

premiera: 25 lutego 2007, Duża Scena