

Ładomas Kudliński

Spotkania teatralne

Orestleja, Orestleja

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

W przedstawieniu Orestei nacisk
położono na przelom między starym
a nowym. Bo istotnie Ajschyl — no-
wator podważa stare wyobrażenia,
próbuje zrewidować romantyczne
mity homeryckie: mit wojenny i mit
rodowy. Czyni 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 odpo-
wiada: walczyli o odbicie zalotnej
Heleny, o satysfakcję dla zdradzo-
nego Menelaja. Jego brat Agamem-
non jest wlec wodzem niepotrzebnej
wojny. Na dobitkę jest bohaterem
fałszywym. Bo i drugi mit — kła-
tury, cięższej fatalnie nad rodem
Atrydów ponurym cyklem krwawej
zemsty przez pokolenia, również zo-
staje podważony przez Ajschyła.
Kłątwa kłątwa, ale Agamemnon po-
święcił własną córkę molochowi
wojny a pod murami Troi zabawiał
się miłostkami. 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.
Brebrego. Reżyseria K. Skuszanek i J.
Krassowskiego, scenografia A. Szajny,
muzyka J. Boka.

wym? Więc Orest musi być unie-
winniony, aby cykl rodowej wendet-
ty mógł się wreszcie rozsądnie skoń-
czyć. Bezprawie ustąpił prawu a
barbarzyństwo 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 uglaskane boginie ślepego 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 uwypukla te wła-
śnie ludzkie i społeczne motywy,
podkreśla kompromitację pierwot-
nych mitów — wojny, fałszywego
bohaterstwa i fatalistycznej zbrodni.
Również ogranicza tło pojęć i na-
strojów religijnych. Bogowie i bogi-
nie przechadzają się po scenie z
tęściami olimpijskim spokojem, łą-
gając pogodnie i rozumnie — choć
nieraz bardzo kazalistycznie — okru-
cieństwo ludzi i manię prześladow-
czą piekielną. W tej to racjonaliza-
cji leży zbliżenie naszym czasom
greckiej tragedii przy zachowaniu
jej pięknych pozorów.

Jakimż geniuszem musiał być
Ajschylos, jeśli współczesną mu kul-
tową pieśń chóralną, czyli nabożeń-
stwo, przeobraził mocą własną w
teatralną tragedię! Widać w niej o-
czywiście 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. Działła właściwie aktor po-
jedynczy, recytator długich monolo-
gów-aryj. Inne postacie akcji to je-
szcze niemowy, figuranci. I działła
chór, chór, imitujący i rozgadany,
rozśpiewany i roztańczoney. 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 ogląd
pośredni greckizny z dystansu
współczesności. Również zmienny
był tok mówienia — od codziennego
do rytmicznej recytacji i dramatu-
cznej gwałtowności. Nieliczny chór,
oszczędny w ruchach i wyrazie a
włączony w akcję przez pojedyncze
głosy chorentów, występował też
zblorowo jako komentator. To jesz-
cze jedno ciekawe rozwiązanie tego
trudnego problemu, jakim jest dla
współczesnego teatru dawny chór
grecki.

Nowoczesny wątek muzyczny nie
unosził śpiewności i rytmu, ale ata-
kował widza nagle i szokująco eks-
presyjnymi dyssonansami, sygnali-
zując czy alarmując o tragicznych
zajściach za sceną. Te muzyczne in-
trodukcje włączyły się z głosami
miciuowanych 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-

tyzowaniu ponurego obrazu zbrodni. Przy tym zoperowano tekst wielkiej maszyny trylogii w konsekwentną i starannie przejrzystą wypracowaną całość. Z pojedynczych ogniw trylogii „Agamemnon” miał najwięcej dramatycznej nośności, „Choejory” — nieco mniej. Najciekawsze reżysersko i scenograficznie były „Eumenidy”, w których uzyskano jakąś pogodę święta pojednania, które zagórowało nad misteryjnym 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-Dobrowolska zagrała tragiczną heroinę Klitajmestrę; osiągnęła jakąś nowocześnie, dyskretną koturnowość postaci. Wygrała przejmująco dużą skalę przeżyć i cech charakteru, więc hieratycznej godności i dumy władczyni, obłudy i skrytej mściwości zdradzonej żony czy zawiedzionej matki, wreszcie żalosnej skargi zagrobowego cienia. A. Lutosławska ujęła rolę Kassandry z dużą ekspresją dramatyczną i dziewczęcym wdziękiem. Wygrała posępną żalobę i upokorzenie branki zagarnięj z pogorzeliśka Illionu, na przemiany z gwałtownymi, jakby skurczowymi obsesjami jasnowidzeń nieuniknionego fatum, pukającego już do wrót. Niestety niedobry bo zbyt operowy był Agamemnon, również zbyt wyjaskrawiony Egist, a Elektra za mało wniosła napięcia dramatycznego, Honor męski ratował A. Hrydzewicz w dobrze zarysowanej i płynnie zagranej roli młodzieńczego mściciela Oresta — na nucie egzystencjalnego Hamleta. Wielka była różnorodność rytmu i tempa mówienia, po-

dobnie — różnorodny poziom wygłoszenia. Głosy zespołu — owszem piękne, brzmiały jednak barwnie i dźwięcznie tylko w natężeniu a w ściszeniach matowo i wątko, nieraz niesłyszalnie. Że bogowie piękniej mówili od śmiertelnych, to chyba nie dziwne. Olimpijską dykcją jaśniał promienny Apollo (A. Ziębiński) i uroczą Atena (K. Dubielówna), bóstwo posągowo poważne, choć młode i powabne a po adwokacku wymowne. Zalety głosowe ujawniały także i gmin, jak prosty strażnik (R. Kotas) i liryczny Herold (F. Matysik). Głębokie brzmienie głosu Przodownika chóru starców (F. Pieczka) było imponujące choć nieco monotonne. W ogóle epizody i chóry brzmiały precyzyjnie.

Scenografia współgrała z całością zamysłu reżyserskiego. Druga plastyczna kurtyna wprowadzała w ponury nastrój zbrodni i krwi. Gdy unosiła się, odsłaniała centralne wrota o gruzłowatej powierzchni lśniącej zmiennymi walorami światła, którym zresztą uzyskano wiele podkreśleń. Tył sceny zamykała abstrakcyjna kompozycja, ekstrakt archaicznej, mykeńskiej epoki, zwietrzałej w swej surowości i grozie i nadgryzionej zębem czasu. Wiele ekspresji dramatycznej wniosły kukły przedstawione w miejsce ofiar oraz grób Agamemnona, straszący jak zmurzone truchło bohatera — przez użycie elementów realnych jakby w stanie rozkładu. Podobnie wyolbrzymione Erynie, odczłowieczone i bezkształtne straszyska górowały groźnie nad otoczeniem, zrazu znieruchomiałe we śnie i zwolna budzące się do akcji jak nieustępliwe chochoły.

Wyczyn teatru — niemały, przedstawienie ciekawe i świeże, interpretacja inteligentna, odbiór bardzo skupiony. Słowem — mocna rzecz! Rodacy, pielgrzymujcie do Teatru Ludowego w Nowej Hucie.