

## Śladem stopy antycznej

Odkryto dla sceny współczesnej antyk. Najpierw — „Medea” Lidii Stomczyńskiej. Teraz — „Oresteja” Skuszanki i Krasowskiego. I antyk wytrzymuje próbę dzisiejszej wrażliwości teatralnej, nawet tej wyszukanej. A może przede wszystkim wyszukanej.

Wbrew wszystkiemu. Wbrew temu, że bywa chwilami nudnawcy: prawdy przezeń głoszone bądź są martwe, przynależne bezpowrotnie formacji, której są dziełem — bądź banalne, tak dalece wsiałyte w kulturę europejską, że już niezauważalne. Wbrew temu, że nowożytna tradycja dramatu, z Szekspira biorąca swój początek, nauczyła nas oczekiwaniami w teatrze naocznosci działań, dramatyzmu i psychologii; pod tymi zaś względami jest dla nas antyk prostoduszny i zbyt mało dynamiczny. Pozostawałaby poezja — cóż, kiedy antyk nie ma u nas szczęścia do tłumaczy, będąc terenem profesora poetów lub poezjowania profesorów; takich stert pretensjonalności i napuszonosci, górnolotnych wyczynów językowych i tamtaczów rytmicznych nie przysporzyła polszczyźnie produkcja przekładowa, z żadnego z języków. A wszystko przez niezdrową skłonność do archaizowania i wierności dźwiękowej. Pewną część swego sukcesu zawdzięcza „Medea” i temu, że tłumacz wyrwał się z tego zakłętnego kręgu, przekładając oryginalny językiem współ-

czesnym, umiarkowanie uroczystym. W przekładzie „Oresteji” pióra Stefana Srebrnego jest niewątpliwie sporo piękności — obrazowa konkretność, brutalność, jakby pierwotność. Ale w sumie twór to językowo dość pokretny, archaizowany do upadłego, niby do Kochanowskiego nawiązujący, a w istocie po młodopolsku rozbestwiony i poetyczny — w lekturze rozumiany z pełnym wysiłkiem. Odwaga jest mówienie dziś takiego tekstu ze sceny. Także wbrew temu Ajschylos próbę wytrzymał...

Rzeczą zmienną jest, że sцениcznego odnowienia antyku dokonują nie reżyserzy literaccy, hołdujący w teatrze Słowu, lecz inscenizatorzy, dla których tekst jest tylko jednym z równorzędnych czynników przedstawienia. Bo tylko oni mogą odkryć w tych starych tekstach ich dynamikę wewnętrzną, czysto teatralną, od jakiej odzwycał nas teatr dramatycznej naocznosci i psychologii. Ponieważ zaś niedomogi tłumaczeń stają na zawadzie w wydobywaniu poetyckości tekstu, nie ma innego wyjścia: poetyckość tę, jej równowagę, stwarza się poprzez rytmy widowiskowe. Wynik: coś w rodzaju poematu wizualnego.

A szansa treści? Właśnie. Tu antyk wykazuje swoją zaskakującą żywotność. Nie w szczegółach, lecz w całości; nie w sformułowaniach, lecz w klimacie. Jest to klimat koniecz-

ności, ciężący nad jednostką. I klimat społecznego nad nią sądy. Dramaty jednostek rozgrywają się tu na oczach całej zbiorowości, którą reprezentuje chór. Nie zaciszne wnętrza domostw, lecz place publiczne są miejscem akcji. Czyż owo władztwo konieczności i wszechpotężne oko zbiorowe towarzyszące dziejom jednostki — nie towarzyszy szczególnie nam, ludziom XX wieku? Ramy antycznej tragedii są jakby naczytniem, w które przelać możemy swój własny los. I wypić go do dna, zaprawiony starożytnymi fermentami.

Ramy tragedii. Bo nie szczęśliwy myślowej argumentacji. Skuszanka z Krasowskim pragnęli uczynić z „Oresteji” moralitet o duchu praw, wyrażony językiem intelektualnej dyskusji: stąd wielka dbałość o słowo; stąd kształt przedstawienia, stanowiący jakby spletrzenie logicznych argumentów, by pod koniec wybuchnąć jawnym sporem sądowym. Ale faktura ciągnie wilka do lasu: powstał poemat wizualny. Inszenizatorzy trafnie wyuczuli w „Oresteji” możliwość uogólnienia, które pasować będzie do współczesności. Na rodzimie Atrydów cięży klątwa nieprzerwanego zbrodni i okrucieństwa. Założyciel rodu wygania brata, by później pod pozorem ugody nakarmić go na uczty mięsem jego własnych dzieci. Agamemnon życie własnej córki oddaje na o-

fiarę bogom, by sprzyjali wyprawie trojańskiej. Agamemnona zabija jego żona Klitaimestra. Zaś Klitaimestrę wraz z kochankiem — jej własny syn Orestes. Piramida trupów rośnie. Absurdem i grozą ciągnie od dziejów Atrydów. A tybry i Orestes zginął z ręki bogini zemsty rodowej, gdyby nie interwencja Ateny, bogini nowych praw, która rozrywa zaczarowane koło zbrodni. Posępny magiczny prawom zemsty rodowej przeciwstawia Ajschylos prawo powszechne, nie działające ślepo, lecz z nakazu sumienia i rozumu. Ukazuje jakby przejście z ery barbarzyńskiej niepraworządności do ery praworządności nowocześniejszej...

Schemat zrozumieli. Lecz przesłanki, argumenty, rozprawy? Te nie mogą do nas przemówić, zeszyły w grób wraz z cpoką Ajschylosa. Bo cóż nas obchodzi teologiczne racje zbrodni starożytnej, związane z rywalizacją pomiędzy różnymi grupami bóstw greckich? A też z decydującym argumentem Apolla — że mniej waży zabójstwo kobiety niż męzczyzny, w związku z czym Orestes jest mniej winny niż Klitaimestra — trudno się solidaryzować, choć męska część widowni po cichu chyba się z Apollem zgadza. Argumentacja tekstu staje więc obok faktów, w tragedii przedstawionych, a wymagających usza-

dnień i wartościowań innych, niż starożytne. Dlatego też część tekstu nie dociera, zwłaszcza chóry, głościciele nauk i sentencji. Co nie jest kwestią złego wykonania: te treści dochodzić mogą do władza tylko częściowo, gdyż tłumaczą fakty wedle kryteriów po prostu już dla nas niepojętych. Truflają się jedynie fragmenty na tyle ogólne, że przemówić mogą — nie bez pomocy szczególnej interpretacji — bezpośrednio, publicystycznie. Tak przemawia relacja posła o trudach wojennych, tak mowa Ateny o nowych prawach. Wokół faktów zaś tworzą inscenizatorzy raczej klimat treści, niż ich wyraźny, intelektualny kontur. Bo ten jest nie do osiągnięcia. I ów klimat jest żywy, współczesny. I jakby z pleprzykiem: że wyrażony w ramie sprzed dwóch i pół tysiąca lat.

Tak więc nad sporem myślowym górę bierze poemat wizualny. Szczęściem, twórcy przedstawienia dysponują dostateczną ilością środków, by ten rozryw nie razł. Gdzie nie obchodzą go powiązania logiczne tekstu, widz syci się klimatem. A ten uzyskany jest dzięki jednolitości i sile wizji scenicznej. Często miewam opory wobec form wzniosłych w teatrze. Tu jednak zastosowane one zostały tak konsekwentnie, świadomie i na zimno, że chochlik antypatetyczny musi się w człowieku zasępić. Tu groza jest grozą sztuczną, konstruowaną, a namiętności przelane w konwencje, oszczędne i hieratyczne. Jedynie Eumenidy, ciekawie zresztą pomyslane, niepotrzebnie na

wzór chochoła straszą publiczność: te formy groteskowe poruszają się monumentalnie i mówią w niakich rejestrach jak strachy w bajkach dla złych dzieci.

Spektakl oczywiście nie do pomyślenia bez Szajny, autorka scenografii, któremu szczególna chwala należy się za: 1) kurtynę, będącą właściwie obrazem faszystowskim, z dramatyzmem form, jakby poskładanych ze szczątków rozbitego fryzu greckiego, świetnie wprowadzającą w aurę tragedii; 2) zastosowanie abstrakcji nieforemnej do kostiumów. O ile się nie mylę, po raz pierwszy w Polsce; 3) kukły pomordowanych, pełne niesamowitej ekspresji; 4) potraktowanie świata bogów z a'uzjami kostiumowymi do rokoka, co kojarzy się z królestwem osiemnastowiecznego Rozumu i Postępu, lekko jak-gdyby naiwnego w swej urodzie.

Na czoło obsady aktorskiej wybija się B. Gerson-Dobrowolska w roli Klitaimestry. Aktorstwo jej patetyczne — zgodne ze stylem przedstawienia — a bez wypruwania bełchów, oszczędne w środkach a bogate w dynamikę wewnętrzną, gorące i zimne zarazem. W Klitaimestrze Dobrowolskiej jest i kobieca chytryść, i poczucie krzywdy matczynej, i samicość, i żądza władzy, i w chwilach upojenia niepokój, że cała ta impreza skończyć się musi zgubnie... A postać jakby ukuta z jednej bryły, bez psychologizowania, obcego antykowi. U Dobrowolskiej zwraca uwagę szczególna uroda w wypowiedzeniu tekstu — budowa frazy pełna jest wytrawnych zakrętów i wieloznacznych wyśmakowań.

Po raz pierwszy w pełni przekonała mnie A. Lutosławska. Jej Kasandra — to również kawał aktorskiej roboty. Oparta na ostrych kontrastach, transponująca jakby gimnastycznie gwałtowne historyczne pozy w momentach wieszczych uniesień, spokojna i zrezygnowana w chwilach poczytalności. Ruch i słowo układa się tu w konstrukcje — sztuczne, a pełne prawdy i prostoty. Nie bez satysfakcji nadmienię, iż swoją Kasandrą zbliżyła się Lutosławska do stylu aktorstwa, o jaki nieraz szarpał się z tego miejsca niżej podpisany.

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

mysłem arcyfortunnym. A. Hrydzewicz jest aktorem na pewno zdolnym: notę jego Orestesa obniża jednak styl gry raczej romantyczny: „namiętny” i „szczerzy”.

## LUDWIK FLASZEN

---

Teatr Ludowy. Ajschylos: Orestesja. Przeł. S. Srebrny. Reż. K. Skuszanka i J. Krasowski. Scenografia J. Szajna. Muz. J. Bok.