

# ORESTEJA

STEFAN TREUGUTT

**D**wa bracia Atrydzi, Menelaos 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 kąpiel. Obie żony, Helena i Klitaimnestra były siostrami, bliźniaczkami. Syn zabitego, Orestes, w porozumieniu z siostrą Elektrą nagotował zamach na matkę zabójczynią i jej kochankę, zabił. Oczywiście, mit o kłątwie nad domem Pelopsa można tak uwspółcześnić, położyć nacisk na sensacyjną, napchaną erotyzmem i mordem akcję. Tak w swoim teatrze powień wątek okrutnej legendy wyzyskał Szekspir, w „Tytusie Androniku” naśladuje się sposób, w jaki Atrouz, ojciec Agamemnona i dziad Orestesa, podał bratu Tytestosowi pod postacią pieczeni własne tego Tytestosa dzieci do zjedzenia. A, w ogóle Szekspirowski „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 uwspółcześniająco, też wedle wzoru Szekspira, tym razem wedle wzoru kronik historycznych. W tekście „Orestes” znajdujemy jakże wiele materiału, by sprrowadzić całość do konfliktu dynastycznego, by „demaskować” mechanizm władzy. Król Agamemnon opuszcza kraj, pod jego nieobecność pokrzywdzona linia rodu zawładnęła łożem i tronem, potem spisek i mord polityczny, potem kontrspisek, w osobie Orestesa wygrywa w Argos „partia” Atrydów przeciw „partii” Tytestydów. Podstępny, krew, a w finale tak i dla Szekspirowskich kronik historycznych typowy triumf sprawiedliwości, pokój 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 „Orestes” w Hucie. i od

takiego zbanalizowania wielkiego dzieła.

Ileż innych jeszcze pokus, ileż z okazji takiej „Orestes” schematów rozwiązania pcha się w ręce reżysera! Można przecież za włosy i uszy wyciągać z dramatu Klitaimnestry i Orestesa psychologiczne podteksty, węzeł uczuć, namiętności, 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, jedynym słowem, taka rekonstrukcja dworu w Argos, tak robiona, by to był Ajschylos taki, jakim by był, gdyby znał dziewiętnastowieczną konwencję opery, teatr Meiningerów, gdyby wiedział, że jest czcigodnym zabytkiem, który wymaga posugowej, klasycznej wspaniałości, nągich torsów, złoconych pancérzy, kolumn, powłóczystych szat i odpowiedniego gestu. Nie, proszę państwa, tych wszystkich „gdyby” tandem reżyserki z Huty nie popełnił. 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 Oresty z obiektywizmem „bogów”). Ze sceny w Teatrze Ludowym dokładnie słyszymy, że Orestes zasłania się przed odpowiedzialnością rozkazem Apolla, jest bardzo ludzki i zrozumiały, żadnym zna-

kiem symbolicznym filozofii dziełszej 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 Raskólnikowem, nie udaje bohatera klasycyzmu francuskiego i francuskiego egzystencjalizmu. Bo gesty, pięknie archaizowane przekład Stefana Srebrnego mówi się tam nie wedle znaków przestankowych 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 przysły nadzieje... witażę, 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 zajadła 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 stery ciemnych przeznaczeń i fatalności przechodzimy w świat prawa, porządku, moralności obywatelskiej. Orestes mściciel i zabójca zyska przebaczenie, krwawe Furie zmienią się w łagodne Eumenidy, tragedia



rodu przekładeł zakończył się hymnem ku czci ojczyzny. Ajschylosa nie trzeba uwspółcześniać przez podstawianie jego słowom naszych myśli, przez przebranie 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, przez 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 sceno-usłyszeliśmy prawdziwego Ajschylosa. Nie pieczołowicie odrestaurowanego klasyka, nie szacowną tradycję, ale poetę miary Dantego, Szekspira, Mickiewicza... Proszszego od nich — mimo wszelkie eleuzyjskie tajemnice, których badacz się w tekście dopatry — proszszego, bardziej prymitywnego od sztuki nowoczesnej, szybciej trafiającego swym słowem do celu. W Teatrze Ludowym ta grecka „autentyczność“ uderzała nawet w rozwiązaniach przyzm 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 załascenizowaną imitacją sceny zbiorowej przed pałacem królewskim. A przecież te klementy wobec uchwycenia autentycznej atmosfery, nawet formalnego respektowania 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 posągu, nosi ni to mundur, ni to osiemnastowieczny fraczek. Pallada przeczy tak samo konwen-

cjom antykwarecznego teatru, jak greckiej tradycji posągowej, przypomina trochę figurynkę z saskiej porcelany, trochę rzeźby postaci kobiecej odkopywane teraz na Krete. 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 przezroczyści, 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, uroczyściej patetyczności, wraca mu pełnia i waga emocjonalna; zaś sytuacje dramatyczne „grają“, są proste i logiczne, nie rąca 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 „Oresteji“. Reżyseria nie rozwiązała najbardziej ateńskiej, najbardziej historycznie uwikłanej części tragedii tak sprawnie, jak podolała dwu członkom poprzedzającym. Furie i ich akcja to też bez wątpienia słabsze punkty inscenizacji. Ważnym przedzień, że to najtrudniejsze, jak sądzę, zadanie artystyczne ze wszystkich, stawianych sobie dotąd przez świetny zespół Skuszanki. Zadanie rozwiązane w wielkim stylu, rozwiązane pomyślnie. Bo wielki klasyk nie jest ani antykwareczny, 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, wywołał emocjonalną prostotę i siłę tragedii meżobójczyń, matkobójcy, nadał znaczeniowy, realny sens rozwiązania triumfowi sprawiedliwości wybaczącej, miłości do miasta i państwa, ziemi rodzinnej.

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

Teatr Ludowy w Nowej Hucie. Ajschylos: „Oresteja“. Tłumaczenie: Stefan Srebrny. Reżyseria: Krystyna Skuszanka i Jerzy Krasowski. Scenografia: Józef Szajna. Muzyka: Józef Bok. Premiera w maju.