

ZYGMUNT GREŃ

ORESTES, CZYLI MIT  
OSTATNIEGO ZABÓJCY

**M**it o Orestesie zrobił po wojnie karierę dzięki „Muchom” Sartre'a. I gdybyśmy chcieli rozpatrywać go we współczesnej terminologii politycznej, należałoby powiedzieć, iż jest to rzecz o kryzysie demokracji. Orestes przyjmuje odpowiedzialność, której nie są w stanie unieść mieszkańcy Argos. Jest wolny, działa przeciw bogom i powyżej wszelkim możliwościom ludzkim, jest heroicznym mitem nadczłowieka. I tak też został zrozumiany w Berlinie zachodnim, gdzie sztuka została na drugi dzień po premierze zdjęta z afisza. Niemcy potrzebowali po wojnie mitów mniej zjadliwych, bardziej optymistycznych. Zarówno wśród nich jak wśród ich zachodnich sprzymierzeńców miodny stawał się właśnie termin: reedukacja.

Mit o Orestesie podatny jest wszelkim politycznym wykładniom. O wiele bardziej niż wykładniom freudyjskim, które zastosować można tylko za cenę naciągania tekstów i faktów. George Thomson w swej książce „Ajschylos i Ateny” dokładnie zestawiał polityczne tezy „Orestes”, wynikające z historycznego odczytania zawartych w niej mitów, z konfliktami społecznymi i politycznymi ówczesnej Grecji. Warto kilka zdań stamtąd przytoczyć, bo, jak się wydaje, sprzed oczu dzisiejszego czytelnika czy realizatora zarówno te dziejowe aspekty nie powinny umykać, jak też surowe uwspółcześnienie tragedii, dokonane przez Sartre'a.

„W ten sposób traktuje spór między Bryniami i Apollinem Ajschylos; jako symbol konfliktu pomiędzy zwyczajem plemiennym w przedmiocie zabójstwa a zmianą prawa o zabójstwie, dokonaną za rządów arystokratów; tylko że rozwiązanie konfliktu podane jest w charakterystyczny sposób — nie jako podanie się jednej stronie przez drugą, ale jako pogodzenie obydwóch”.

Postawę Apollina, Ateny czy erynii w tragedii Ajschylosa traktuje Thomson jako symbole konkret-

nych koncepcji i konfliktów politycznych, nie bez przesady i nie bez przekonujących dowodów w tekście. Nie jest to stanowisko nowe. Ale jeśli się z nim zgodzimy, tragedia zyska nieoczekiwane perspektywy także we współczesnej, politycznej lekturze. Owa „ze wszystkich rysów „Orestes” najbardziej znamienna organiczna jedność pomiędzy dramatem a społeczeństwem” nie pozostanie tylko reliktem historycznym.

Mit o Orestesie należy czytać dziś ostrożnie i z rezerwą, jest to bowiem mit ostatniego zabójcy. Optymistyczny, pełen naiwnej wiary w sprawiedliwość i w demokrację u Ajschylosa, pod piórem współczesnego pisarza zaprawiony goryczą, zjadliwością i zwątpieniem. Do Argos wraca syn Agamemnona, zamordowanego podstępnie przez żonę i jej kochanka. Wraca syn mściciela ojca, morderca matki i Egista. Wraca morderca sprawiedliwy. I dlatego, że jest sprawiedliwy, Atepa poleca sądowi świeckiemu uwolnić go od kary i zemsty erynii, poleca przeciąć nieskończony łańcuch zbrodni, jaki zawisł nad domem Atydów. Morderca sprawiedliwy? Ten mit zrealizowany stałby się wybawieniem ludzkości. Piękne jest marzenie Ajschylosa, aby morderstwo dokonane dziś rano okazało się wreszcie ostatnim. Ale jak powinniśmy się zachować wobec człowieka, który ogłosił w południe, że morderstwo dokonane wieczorem będzie i e ostatnim? Niestety, mit Orestesa-wybawcy jest, jak dotąd, tylko sankcją zbrodni.

Ajschylos pisał „Orestesję” ostro, aktualnie jak utwór publicystyczny. Tyrady Apollona, nienawisć erynii, decyzje Ateny na sposób symboliczny posługując się wizerzeniami i mitami włączały się w publiczną dyskusję o państwie, prawie, moralności. Zestawienia tekstów pozwalała Thomsonowi stwierdzić, że Ajschylos polemizuje nawet w sporze o ograniczenie władzy areopa-

gu. Ale z tej politycznej sztuki sprzed dwóch i pół tysiąca lat cała jej ówczesna aktualność wywietrzała. Została tragedia namiętności ludzkich, odpowiedzialności, obowiązku. Którą my jednak wolimy odczytywać znowu nie przez ogólniki, nie poprzez jej syntezę, lecz przez konkretne współczesne sytuacje i współczesne konflikty polityczne. Jak dotąd tylko tragedia grecka potrafi w sposób genialny spełnić schemat: inspiracja polityczna — wielka sztuka — i polityczna, ale już w innej epoce, w innym wymiarze; sugestywność.

Wydaje mi się, że wystawiając „Orestesję” trzeba, po pierwsze, zdawać sobie sprawę z tej różnicy pomiędzy ówczesną inspiracją polityczną a współczesnym, politycznym znaczeniem mitu. Wyzwolenie Orestesa przez Atenę było wówczas aktem odwagi; zwycięstwo prawa ludzkiego nad zwyczajem plemiennym, wielki krok cywilizacji. Ale czy dzisiaj ktokolwiek mit w ten sposób zrozumie, czy dzisiaj kogośkolwiek z nas może poruszyć zwycięstwo greckiego prawa państwowego? Sens „Orestes” stał się inny, właśnie dlatego, że również polityczny.

Morderca sprawiedliwy uchodził kary, morderca znalazł w bogach, w idei, możnego opiekuna i protektora. Pod ich — pod jej — osłoną w imię wyzwolenia, w imię nowego życia dokonał swego czynu. I bogini — idea — w jego imieniu obiecała szczęście, pokój, ład nowy. Obietnice bogów. Trzecia część tragedii Ajschylosa „Eumenidy” wydaje się najbardziej istotna i najtrudniejsza dla współczesnego teatru. Jak powiedzieć, że obietnice bogów nie mają dziś żadnej wartości? Jak powiedzieć, że ich rozgrzeszenia ze zbrodni są dla nas wstrętne? Ze sprawiedliwiej czy niesprawiedliwiej, z zemsty, z konieczności czy z nakazu bogów popełnionej zbrodni ani człowiek, ani bóg, ani idea nie może dać sankcji?

„Oresteję” wystawił Teatr Ludowy w Nowej Hucie w reżyserii Krystyny Skuszanki i Jerzego Krasowskiego. Recenzenci zwrócili już uwagę, że trzecia część trylogii nie została do końca rozegrana, że była sztywna i właściwie obojętna dla widowni, niejasna, jakby spółce reżyzerskiej zabrakło już pomysowości i długiego oddechu. Nie idzie tu przecież o niedostatek artystycznej atrakcyjności. Konflikt tkwi głębiej. Wcale nie jestem pewny, czy twórcy przedstawienia pomyśleli o niespodziewanej aktualności mitu. Optymistyczna pointa tragedii bezskutecznie próbowała stać się lekarstwem na rany celnie zadawane przez starego mistrza. Można w niej znaleźć retoryczne żądanie pokoju i nowego ładu. Ale skoro nie pada ono z trybuny lecz ze sceny, okazuje się artystycznie puste i bezsilne. Ani Atena, ani Apollo, ani erynie nie stanowią dla nas żadnego symbolu, nie posiadają bezpośredniego przekąznika do rzeczywistości, nie są już tą aktualną i jakże czytelną w swoich podtekstach polemiką, jaką pobrzmiwały w olimpijskim teatrze Ajschylosa. Gdy w Teatrze Ludowym po raz trzeci podnosi się kurtyna, wydaje się nagle jakby artyści każdą część trylogii czytali oddzielnie, jak gdyby autorytet, bądź co bądź, antyczny, onieśmielił ich wobec współczesnej psychologii, socjologii, wobec wszelkich prób konsekwentnego skonstruowania postaci. Idzie przede wszystkim o Orestesa, który nie zdołał wziąć na siebie odpowiedzialności za wykonanie apollńskiego rozkazu. Jak *deus ex machina* ratuje go z opresji Atena. W sztuce współczesnej teatr byłby wobec takiego „boga” na pewno bardzo ironiczny. W tragedii Ajschylosa brak mi było tego ryzyka, własnego rachunku, jaki teatr dzieliłby z autorem. Dyskrecja w czytaniu „Orestei” posunięta była zbyt daleko. Pozwalała wspaniale, poetycko grać ale uniemożliwiła decyzję jednoznaczną, współczesną wobec postaci bohatera. Mimo wszystko — chociaż sekunduje mu chór, chociaż walczą o niego bogowie — sam Orestes nie może pozostać nijaki, nie można pozostawić go poza wyborem moralnym i poza odpowiedzialnością. Wydaje mi się, że naprawdę współczesna decyzja wobec tej postaci będzie w opozycji, co najmniej w ironicznym dystansie wobec politycznego sporu Greków.

Tymczasem postaci Ateny (Krzesiśława Dubielówna) i Apolla (Andrzej Ziębiński) zostały potraktowane taktownie i subtelnie ale serio. W ostatniej scenie sądu nie oczekujemy więc rozstrzygnięcia moralnego, nie zajmujemy się już Orestesem (wina także Władysława Pawłowicza, który i w „Ofiarnicach” był jedną z postaci najbledszych), ale rozstrzygnięciem sądowej zagadki: na czyją stronę sprawa zostanie przegłosowana.

To sensacyjne napięcie ostatnich minut tragedii odbiega zresztą zdecydowanie od stylu „Agamemnona” i „Ofiarnic”, dwóch pierwszych części trylogii. Oszczędne, pozbawione krzykliwej ekspresji, poddane rytmicznej, recytacyjnej frazie poetyckiej — były one równocześnie wzorem logicznej konstrukcji, zwiększonej jasności motywów i skutków, skomponowanych z tą celowością, jaka cechować musi pracę architekta, i z napięciem emocjonalnym właściwym prawdziwej poezji, najistotniejszym konfliktem moralnym i psychologicznym. Są one tam zresztą wyraźne: Agamemnon—Klitajmestra, Klitajmestra—Orestes. Dopiero w trzeciej części zmienia się układ sił. Atena skrzykuje wielki entuzjastyczny pochód eumenid i ludu, ale Orestes zostaje na uboczu, sam. Chociaż bogowie mają swoje święto, jego odpowie-

Wreszcie trzeba powiedzieć jeszcze jedno. Być może, słabsze się wydają niektóre sceny — słabsza ich argumentacja nawet! — przez kontrast, przez zestawienie z postacią Klitajmestry, która w wykonaniu Bronisławy Gerson-Dobrowolskiej przewyższa niewątpliwie Orestesa swoją racją — racją artystyczną znakomitego, tragicznego opanowania roli. Przy powściągliwym, oszczędnym użyciu wszelkich środków ekspresji trudno jest to nawet opisać. Jakaś skupiona siła, namietność przywiązywała do niej natychmiast uwagę, gdy tylko zjawiała się na scenie. Z równą siłą przywiązywała uwagę Kasandra Anny Lutostawskiej, ale u niej można już było wyśledzić cały system zużytkowanych w tym celu środków aktorskich. Przy tej Klitajmestrze pogłębiającej sens przedstawienia, Ajsytos został przez Jerzego Horckiego niepotrzebnie zrobiony płaskim, tępym, żoldackim bubkiem.

Budowa tych postaci miała w przedstawieniu zasadnicze znaczenie ideowe i artystyczne, dlatego o cień przerysowaną czy niesłuszną musiały wywołać dyskusję. Mając jednak do reżyserów pretensję o niedoczytanie do końca współczesnych znaczeń postawy Orestesa, nie można pominąć ich zasług w zinstrumentowaniu niezwykle trudnego, ciężkiego, przeładowanego tekstu Ajschylosa, który — w sposób zupełnie nieoczekiwany — zabrzmiał przejrzysto i sugestywnie. Nie zajmując sceny, nie spychając z planu aktorów, chór stał się ich pełnoprawnym partnerem (przodownicy: Franciszek Pleczka w „Agamemnonie” i Eugenja Romancw w „Ofiarnicach”). Recytacja o wyraźnych frazach rytmicznych podporządkowana była jednak w całości intelektualnej interpretacji dramatu. Skuszanka, Krasowski, Szajna odeszli od łatwych stylizacji pod popularne, szkolne wyobrażenia antyku. Nie rozpoczęli też naiwnej polemiki z nimi. Podjęli próbę wykorzystania środków, jakimi dysponuje teatr współczesny, aby współczesnej widowni przekazać tragedię antyczną. Wykorzystania współczesnej wrażliwości w interpretacjach aktorskich. Współczesnej wyobraźni w koncepcji reżyserskiej. Przy tym spierać się można z nimi tylko o stopień, tylko o konsekwencję tak podjętego na najlepszych pozycjach zadania.

„Oresteja” w Teatrze Ludowym jest niewątpliwie jednym z ciekawszych przedstawień ostatniego sezonu. Co ważniejsze — jest, jak się zdaje, pierwszą w ostatnich czasach potyczką na gruncie dramatu antycznego, stoczoną z częściowym przynajmniej artystycznym sukcesem.

Z Y G M U N T     G R E Ń