

Teatr im. H. Modrzejewskiej, na przesłuchaniu stosunkowo niedługiego czasu, wykazała konsekwentnie zarysowującą się linię repertuarową wobec wybranych dzieł klasyki światowej dramaturgii. Istnieje bowiem jakaś wspólna nić, która wiąże przez podobieństwa samej metody przygotowania tekstów do ich realizacji scenicznej — tak zdawałoby się odległe od siebie utwory jak *Misanthrop* Mollera i *Eurypidesowe Trojanki*.

Jan Kotłowski posłużył się ową metodą w sposób smlenający wyraźnie akcenty *Misantrupa*. Jego adaptacja stała się właściwie współautorstwem — doprowadzając do powstania Nowego *Misantrupa*, już nie francuskiego, ale polskiego i współcześnie uogólnionego w salonie światowych koterii obyczajowo-literackich.

Jean Paul Sartre dokonał przysposobienia tragedii *Eurypidesa* na użytek współczesnej sceny nie naruszając ani konstrukcji sztuki, ani — w zasadzie poza drobnymi zmianami i końcowym fragmentem — jej oryginalnego układu tekstowego.

Są to jednak zewnętrzne cechy sartrowskiej adaptacji *Trojank*. I nie dla samego tylko uwspółcześnienia warsztatu dramaturgii antycznego autora, zdecydował się Sartre na podjęcie zabiegów adaptacyjnych wobec dzieła *Eurypidesa*. Jest ono bowiem także i poprzez swą pierwotną, autorską wersję wyznaczająco wymowne, jako protest przeciw wojnie, przeciwko wszelkim wojnom zaborczym i miażdżeniu zwyciężonych przez barbarzyństwo zwycięzców. Zwłaszcza zaś, gdy nad triumfatorami unosi się także widmo zagłady. Nie, *Eurypides* w tym wypadku, wcale nie potrzebował uzupełnień. *Trojanki* są teatrem politycznym, agitacyjnym i rozbiłającym mity o sprawiedliwość bóstw, równie niesprawiedliwej jak pycha i zakłamanie ludzi popełniających czyny niesprawiedliwe.

Cóż więc powodowało Sartrem, że zapragnął wzmożnić istniejące już w sztuce akcenty i dodać im współczesnego kolorytu? Tu wypadłoby cofnąć się na krótko do okoliczności, jakie towarzyszyły utworowi *Eurypidesa* w jego epokę. Wiadomo, że należał do pisarzy, dla których aktualna polityka Aten, obfitująca w podboje kolonialne, przy stosowaniu metod barbarzyńskich — jaskrawo odbijających od pielęgnowanych na użytek wewnętrzny i na wynos zasad narodu o wysłuch kulturze oraz cywilizacji — była w jego odczuciu moralnym, społecznym i politycznym czymś sprzecznym z poczuciem — nazwijmy je

terminem dla nas bliższym, choć wzorującym się na świecie antyku — humanizmu. W pewnym sensie autor *Trojank* swalał więc idee imperialistycznej Grecji w stosunku do wysp i wysepek położonych w jej pobliżu — oraz wobec planów zaborczych na terenie Azji Mniejszej.

Tym przekonaniom dawał wyraz w twórczości dramatycznej, sięgając po tradycyjne opracowanie tematyki, zaczerpniętej z tego świata, jakim była ówczesna Grecja: z mitologii. Właśnie mit o wojnie trojańskiej, gdzie ludzie i bogowie prowadzą walki niszczące się wzajemnie — stał się pretekstem do napisania aluzyjnej tragedii. *Trojanki* są trzecim

bez nachalności — podskokowo scenicznymi charakterami, przynajmniej części osób utworu. Jednocześnie społecznik, myśliciel i pisarz polityczny — odkrywał w materiale *Eurypidesa* nęcące zbliżenia z sytuacją polityczną świata po dwóch wojnach, w erze zagrożenia atomowego i agresji wietnamskiej. Konflikt: największej cywilizacji światowej i jej paradoksalnego barbarzyństwa — z walecznym, broniącym swej ojczyzny ziemi, małym narodem Azji, nagłe w dwójnasób uaktualnił treści wielowiekowego tekstu greckiego autora. Sartre postanowił wyostrzyć dramat polityczny, ku przestrodze ludzkości.

Jerzy Bober

TEATR

TROJANKI czasu nie przeszłego...

członem całego dramatu, z którym *Eurypides* wystąpił podczas 91 olimpiady. Dwie, poprzedzające tragedię tego trojańskiego cyklu to *Aleksander* i *Palamedes*. Z trzech części, tylko *Trojanki* zachowały się w ich pierwotnym kształcie aż do naszych czasów. Stąd też, jako całość dramatyczna, wykazują spór statyczności, niedopowiedzeń, lub po prostu streszczanych kwestii; stąd Chór przejmując na siebie (oprócz normalnie spełnianych w tragedii greckiej funkcji) również i błąd akcji oraz sprawy, wyłożone szerzej w poprzednich członach tetralogii.

Tu więc znalazł Sartre punkt zaczepienia dla siebie, jako adaptatora. Ze względów formalnych i — treściowych. Przez dopełnienie toku fabularnego i rozwinięcie go w kształt dialogowy. Ponieważ tragedia grecka nie operowała jeszcze podbudową psychologiczną postaci — Sartre spróbował

Ale Sartre-filozof nie byłby sobą, gdyby nie pomieścił w dobudówkach adaptacji „Trojanek” — własnych dociekań nad losem ludzkiej egzystencji. Wplótł zatem do sztuki traktat egzystencjalistyczny. Zabrzmiął on jednak papierowo i swoją retorycznością osłabił napięcie dramatyczne całego dzieła.

Pozostał współczesny moralitet polityczny — co udało się niemal bezbłędnie przeprowadzić młodemu reżyserowi na scenie Teatru Kameralnego — Bogdanowi Hussakowskiemu. Niemal bezbłędnie, gdyż inscenizacja krakowska obfitowała w cały szereg szczęśliwych pomysłów scenicznych, ale miała i potknięcia. Przede wszystkim „nie wyszły” reżyserowi sceny z Chórem. Uwspółcześniony przez Sartre’a pod względem rozbicia na głosy — niezbyt fortunnie, a nawet groteskowo — naśladował w ciągu spektaklu wycie XX-wiecznych syren, a także inne symbole zblorowanego głosu społeczeństwa. A rozwiązanie wcale nie było skomplikowane. Wystarczył przyciszony, umowny dystans — bo przecież i tak nie było potrzeby utożsamiania nastrojów, dyktowanych

przez powieść Chóru — w sensie dosłownym. Co zresztą wynikało z zamierzonego odejścia od dosłowności, potwierdzającego słuszną linię, wybraną przez reżysera. Drugą sprawą, która przybrała cechy pretensjonalne — stała się zawieszenie w powietrzu figur bogów (Posejda i Ateny), jak gdyby z innego teatru. Może i racja, że miał to być i ten teatr — ale zamysł inscenizacyjny nie pokrył się tu z końcowym efektem, raczej jaśnelkowym.

Mimo tego, przedstawienie należało do interesujących, tak w warstwie ideowej — jak i w wielu szczegółach artystycznego malowidła. Jego ostra agitacyjność polityczna przeciw wojnom, przeciw barbarzyństwu w człowieku, ogarniętym żądzą zaborczości i niszczenia — wyparła prawie całkowicie mglistą beznadziejną egzystencjalną w marginesie spektaklu. Zatriumfowała podtekstowa wiara w ludzki rozum, który przez zorganizowaną zbiorowość może odepchnąć wizję obłąkańczą, bezrozumnej zagłady świata przez zdecydowaną postawę większości społeczeństw młających pokój.

Główną rolę „Trojanek” — tego pobojuwiska z pozornie ocaltą rzeszą kobiet — jest postać starej królowej Troi, Hekuby. Rola tragiczna i jednocześnie naszpikowana retoryką. Pełna przejaśkrawień. Myślę, że w większej części tej ogromnej roli udało się Zofii Niwińskiej sprostać tak skomplikowanym zadaniem. Przyjęła bowiem postawę pewnego oddalenia od wielkiego tonu emocji, co pozwoliło jej zachować cenny artystyczny umiar w przeważającej ilości sytuacji, a zwłaszcza w kapitalnej scenie z Heleną. Za ujęcie tej postaci przez Izabelę Olszewską — należą się niedawkowe słowa uznania. Jej dialog z Menelaosem (b. dyskretnie i finezyjnie zagrany przez Kazimierza Witkiewicza) — nosił wszelkie cechy zdobywczej i uległej, przewrotnej i filutnernej kobiecości. Ciekawą sylwetką obłąkanej Kasandry, z dużym temperamentem teatralnym, choć jeszcze przy brakach dojrzałości warsztatowej — zdemonstrowała Hanna Wietrzny. Bardzo sugestywną postać stworzyła Mirosława Dubrawska, jako *Andromacha* (gra ją na przemian z Barbarą Bosak — podobnie, jak *Taltybiosa* dublują: Janusz Sykutera i Marek Dąbrowski). Posejdonem był Tadeusz Malak, zaś Ateną — Marta Stebnicka.

Oszczędną, ale wywierającą dramatyczne wrażenie, dekorację — tworzyło puste pole z kopcami kamieni, jak po atomowej burzy — projektu Wojciecha Krakowskiego. Symbol i kłamra filozoficznej warstwy sztuki, theatrum politycznego działania się od czasów *Eurypidesa* po ostrzegawczą wizję zniszczenia nowego świata.