

# W POSZUKIWANIU EURYPIDESA

**J**an Kulczyński wyreżyserował „Trojanki” w Teatrze Polskim w Warszawie nawiązując do doświadczeń współczesnego teatru greckiego, a ściślej do teatru Karolusa Kouna. Doświadczenia te przede wszystkim dotyczą chóru. W „Persach” Aischylosa, tragedii pokazanej na gościnnych występach w Polsce, sam chór stał się teatrem — z niego wyprowadzono ruch, muzykę słowa (kongenialna orkiestracja głosów), plastykę, dramaturgię. Koun dowiódł, że chór w tragedii antycznej nie jest elementem statyczności, lecz ruchu, że recytacja nie służy monotonnej wzniosłości, lecz dramatycznemu napięciu. Warszawskim „Trojankom” brak takiej kompozycyjnej precyzji i rytmu. Niemniej jest to przedstawienie przewycięzające tradycyjną statyczność

Już to stanowi osiągnięcie. Przy tym jest to przedstawienie momentami — zwłaszcza w części pierwszej — w swej tonacji antywojennej bardzo sugestywne. I z tego powodu także świadczy, że uteatralnienie tragedii przez ekspresję chóru — nawet gwałtowną, byle uzasadnioną — ma sens merytoryczny. Mimo że scenografia obciąża to przedstawienie operowością, mimo że aktorstwo nie pomaga w utrzymaniu jednolitego stylu, „Trojanki” są krokiem we właściwym kierunku.

Poza prowadzącą rolę Hekuby, którą zagrała Zofia Małynicz w sposób klasycznie posagowy, w „Trojankach” jest kilka krótkich, ważnych ról, które różniły się bardzo od siebie. Ich rozpiętość: od ironicznej Ateny Renaty Kossobudzkiej do „przeżywającego” Posejdaona Leona Pietraszkiewicza. Z ekspresyjnym chórem niebanalnie współgrała Andromacha Jolanty Hanisz. Aktorka grała „przeciw” tekstowi, mówiąc z uśmiechem o rozpacz i nienawiści, świadomie kontrastując intonację z treścią zdania i nie kryjąc tej zasady kom-

pozycyjnej. Podobnie ujęła rolę Hanna Stankówna starając się pokazać Kassandrę lekką i nawet radosną, bo przewidującą karę za zbrodnię.

Wszystkie problemy aktorskie i reżyserskie odnoszą się tu do tragedii antycznej w ogóle. Kulczyński zdaje się nie przywiązywać wagi do faktu, że wystawia nie po prostu Eurypidesa, lecz Eurypidesa w adaptacji Sartre'a. Dlaczego wobec tego wystawia współczesną adaptację? Chociażby dlatego, że nie ma polskiego przekładu Eurypidesa nadającego się do grania. Dopóki takiego przekładu nie będzie, wszelkie uwagi, że adaptacja Sartre'a wyrasta z innych tradycji językowych, kulturowych, historycznych i z innej rzeczywistości politycznej, będą czystą abstrakcją. W tej chwili decydujące jest to, że tekst „Trojanek” w przekładzie Lisowskiego oddaje intencje obu dramaturgów — dawnego i współczesnego — i że brzmi jasno. Oczywiście — tu jednak grzech reżysera — trzeba się strzec przed wypowiedzianiem inwektyw w rodzaju „oportunistko!” z grzmiącym patosem.

Kulczyński uznał adaptację Sartre'a za propozycję językową, literacką, może polityczną, ale nie teatralną. Wobec tego nie wyciągnął teatralnych konsekwencji nawet w tych momentach, w których było to konieczne.

Wystawienie „Trojanek” przypomina sprawę zasadniczą dla dalszych losów antyku na naszych scenach. Chodzi oczywiście o przekłady. Jest parę nowych: „Zaby” i „Chmury” Arystofanesa (Sandauer), „Król Edyp” Sofoklesa (Dygat). Jest „Medea” Eurypidesa w niezbyt fortunnej przeróbce Dygata. Aischylosa mamy w przekładach filologicznych Srebrnego, Eurypidesa — w młodopolszczyźnie Kasprowicza. Tragedia grecka okazuje się ciągle formą teatralnie żywą. Jednak dopiero wtedy wiadać, ile może wnieść do współczesności, gdy przemawia językiem współczesnego pisarza. Sartrowska „brudna wojna”, słownictwo publicystyczne określające fałsz cywilizacji i pogardę Europy dla Azji nie jest aż takim anachronizmem wobec Eurypidesa jak młodopolski lament.

E. WYS.