

665

DZIENNIK POLSKI

KRZYSZTOF MIKLASZEWSKI

Z TEATRU

Pyrrusowe zwycięstwo „Antygony”

Kiedy na wypełnioną muzycznymi grzmotami pustą scenę wbiega uzbrojony po zęby desantowy oddział specjalny, by w rytmizowanym, agresywnym krzyku prologowej kompozycji przedstawić dzieje bratobójczej walki tebańskich władców, każdy widz ma świadomość, że zignorowanie ze szkolnej lektury na koturnach „Antygony” pragnie mu opowiedzieć Andrzej Wajda. Wraz ze znakomicie zestrojoną głosowo chóralną pieśnią, której tak idealnego co do metrum odpowiednika szukać można wyłącznie w muzyce w uśzach przenikliwa, ale i dobrotliwa w swoim oskarżeniu, uważa Kazimierz Wyki, który tak pointował narodową dyskusję nad „Lotną” i „Popiołami”:

„Pewne cechy wyobraźni twórczej Andrzeja Wajdy zawsze będą ograniczały jasność jego wypowiedzi oraz wyraźny wątek prowadzonej przez niego intencji myślowej. Jest to po prostu wyobraźnia barokowa, czasem aż sarmacko barokowa, w której werystyczne i dokładne opracowanie szczegółu dotkliwie się klóci z zamiarem ideowym”. „Antygona” w Starym Teatrze, poprzedzona aurą teatralnej plotki i środowiskowej sensacji, podobnie zresztą jak prawie każda z kilkunastu scenicznych realizacji Wajdy, potwierdza tylko to do dziś aktualne odkrycie wytrawnego analityka twórczych osobowości.

Inscenizacja „Antygony” ma dwie twarze. Pierwszą wyznacza, szanując intencje autorską i konwencję gatunku, teatralny dowód Wajdy na starą tezę jednego z najznakomitszych znawców antyku — profesora Tadeusza Zielińskiego. Zieliński, rozumiejący bezbłędnie procesy myślowe Greków i Rzymian oraz potrafiący ich rozterki przełożyć na język pojęć człowieka dwudziestowiecznego — na pytanie, dlaczego Sprawa Antygony to temat wieczny, odpowiada: „Istota dramatu polega na starciu między władzą państwową z jej ustawami a sumieniem ludzkim z jego powinnością”.

W tym „poszanowaniu” najlepszej tradycji interpretacyjnej Wajda nie byłby jednak sobą, gdyby nie próbował czytać tekstu „po swojemu”. Druga zatem twarz realizacji — to wizja Wajdy poczynając od tła scenerii poprzez szereg obrazów, aż do wymowy poszczególnych kwestii.

Niestereotypową wierność zawdzięcza Wajda — paradoksalnie — chórowi, który potraktowany został jako włączająca się w akcję grupa 12 „żywych ludzi” nie osadzonych wcale w realiach tragedii. Ubrana nam współcześnie, jak gdyby w imieniu widzów — aktorska grupa ingeruje w materiał uniwersalnej przypowieści po to, by odnaleźć w nim wszystkie egzystujące w otaczającym świecie konteksty znaczeniowe. Pomysł przebiegający do każdego wyjścia nie drażni, a wręcz przeciwnie — zaskakując widza, wytwarza atmosferę. W scenie koronacji Kreona sprawa, że jest to hołd tebańskich prominentów, złożony nowemu władcy we współczesnych, urzędniczych garniturach „pod orderami”. W mowie tronowej Kreon — zgodnie z hemologiczną zasadą Sofoklesowskiej tragedii — udowodnić ma przecież przed obywatelami tebańskimi słuszność swojego zakazu pogrzebania wroga ojczyzny. Demonstracja przybranych w dzinsy studentów, niosących transparenty i wizerunki nieszczęsnej dziewczyny skazanej już za przekroczenie zakazu, przypada na zaplanowaną przez Sofoklesa scenę lamentu (kōmmós), przestrzegającą ostatecznie króla. Potępiając zaś decyzję władcy i namawiając raz jeszcze do jej zmiany, chór przeistacza się w kolejny wyjściu w znaną nam z praktyki codziennego życia robotniczą grupę w waciakach i kaskach. Wreszcie, kiedy w ostatnim spotkaniu z widzami (na oklaskach) pojawiają się cztery młode, atrakcyjne dziewczyny w towarzysztwie ośmiu mężczyzn, a wszyscy już w tych prywatnych ubraniach, w których za chwilę udadzą się do domu, decyzyja Wajdy nie nosi cech dziwacznego pomysłu, ale udanego procesu odnawienia chwytu.

Zafascynowany tym zwycięskim odkryciem roli chóru, Wajda nie spostrzega niebezpieczeństwa, ja-

kie wynika z takiego układu sił i jakie czyha na protagonistów. Dla Sofoklesa, który odszedł od happy endu tragedii „Siedmiu przeciw Tebom” (Antygona u Ajschylosa odnajduje szczęście w małżeństwie z Hajmonem), konflikt między prawem państwowym a sumieniem ludzkim jest tragedią władzy. Autor „Antygony” doprowadzający przecież Kreona do zmiany decyzji, która przychodzi wprowadzić dość późno, ale przychodzi, wyciągał właściwe wnioski z obserwacji życia politycznego czasów Peryklesa i wiedział, że najbardziej fascynującą a i tragiczną jest postać władcy.

Kreon Sofoklesa wcale nie płaci — jak sugeruje to spektakl krakowski — swoim nieszczęściem za szczególne okrucieństwo czy też niesprawiedliwe rządy. Płaci za konsekwencję, z jaką pragnie sprawować władzę. Wcale nie jest zbrodniarzem, ani kabytynem, jak chce tego Wajda idealizując postać Antygony. Tadeusz Huk jako Kreon i tak wydawał się najciekawszy z całej obsady, mimo że próbowano go przedstawić tak jednostronnie. Obok Chóru ocaleli epizodyści: Jerzy Bińczycki jako świadomy swej przepowiedni Terejasz i Krzysztof Globisz, przekonujący w roli kochanka, który pragnie ratować ukochaną i syna walczącego o ojca.

Na próżno by w tym spektaklu szukać Antygony, podobnie jak trudno by się dopatrzyć myślowej konsekwencji zespalającej działanie chóru i myślenie protagonistów. Kreon — kabytyn i Antygona — historyczna „ciotka rewolucji” — na pewno nie sniły się starożytnym filozofom jako wzory do naśladowania. Niepokojące, jak narzucona na te postaci nachalna i obsesyjna publicystyka przytłumiła kunsztowną konstrukcję pierwowzoru, a dialektyczne myślenie Sofoklesa, rozdzielającego racje obu stron, przesłonił krzyk nienawistnej fanatyczki. „Antygona” wychodzi z tego starcia poważnie okaleczona, a końcowy, przejmujący dźwięk trąbki nie jest już w stanie przekonać, że oto przed nami rozegrał się dialog racji. Szkoda, że prostoza myśli wzięła górę nad wyrafinowaniem wizji.