

TEATR

ROK XVIII

Nr 15

1—15 sierpnia 1963

WYCHODZI DWA RAZY W MIESIACU

ANTYK U DEJMKA

LEONIA JABŁONKÓWNA

Pasja, namiętność i artystyczna świadomość, pod wpływem których Kazimierz Dejmek podejmuje raz po raz swe eksploracje po rozłogach dawnego piśmiennictwa dramatycznego, nie ma w sobie nic z dyspozycji psychicznych i inklinacji archeologa czy konserwatora zabytków. Można powiedzieć, że Dejmek stanowi wręcz przeciwieństwo tego rodzaju badaczy i skrupulatnych rekonstruktorów przeszłości. Zresztą sama zasada rekonstrukcji — jeżeli przez nią rozumieć ściśle i dosłowne odtwarzanie każdego szczegółu, każdego składnika, każdego włókna zabytkowej materii — jest mu całkowicie obca. Nie o wierność i dosłowność w szczegółach chodzi wszakże w jego próbach wskrzeszania i obdarzania życiem scenicznym dawną, minioną i pogrzebaną, zdawałoby się nieodwołalnie, przeszłość, lecz o wydobywanie i przekazanie w syntetycznym skrócie tych jej elementów: myśli, wyobrażeń, odczuć, reakcji ludzkich — które, chociaż zroszone integralnie ze swoją epoką, zdolne są przecież obudzić żywy oddźwięk w sercu i rozumieniu człowieka dzisiejszego. Jeżeli dla archeologa czy kustosa z muzeum największą wartość każdej ocalałej z odmetu czasu pamiątki zawiera się w jej odrębności i niepowtarzalności, w tym co poświadcza jej przynależność do określonej, ograniczonej ścisłymi datami i raz na zawsze zamkniętej formacji dziejowej, to dla Dejmka przeciwnie: ważne są nie różnice, lecz podobieństwa, powinowactwa i związki; to wszystko, co właśnie burzy zaporę czasu, co jest wyznacznikiem ciągłości i wspólnoty.

Zabiegi Dejmka, podejmowane w stosunku do wykrywanych przezeń z tak zadziwiającą intuicją zabytków starożytnych, mają zawsze na celu podkreślenie i unaocznienie owych związków między pokoleniami, owego nieprzerwanego krwioobiegu, krążącego od umarłych do żywych. Dejmek w tych swoich operacjach nie przeinacza i nie deformuje żadnego z poszczególnych elementów takiego „wykopalskiego”, dokonuje jednak wśród nich selekcji, wybiera te tylko, które odpowiadają jego zamierzeniom ideowym i artystycznym, zestawia je w nowych, różniących się od pierwowzoru układach i proporcjach, czasem dokonywa nawet na nich swoistych „przeszczepów”. Trzeba przyznać, że ma na ogół w tych poczynaniach szczęśliwą rękę: nie fałszuje nigdy samego rdzenia, samej podstawowej substancji starego dzieła, natomiast za cenę przeprowadzonych na nim zabiegów wskrzesza jego zastygłą młodość i ocala je od zapomnienia.

To wszystko jednak odnosiło się dotąd do prymitywnych, naiwnych, na poły jeszcze ludowych, rudymetów naszego rodzimego piśmiennictwa. Kiedy wszakże

Dejmek zapowiedział spektakl antyczny, obejmujący łącznie utwory trzech wielkich mistrzów teatru starożytnego: Aischylosa, Eurypidesa i Arystofanesa — niepokój ogarnął wielu nawet pośród jego najgorętszych zwolenników. Czyżby zamierzał on przeprowadzać teraz swoje przeszczerpy i interpolacje na tekstach najsławniejszych w dziejach, stanowiących nieosiągalne wzory literatury dramatycznej, po tysiąc razy przez najznakomitszych specjalistów wszelkich nauk i dyscyplin artystycznych przewertowane, zanalizowane, najdokładniej wymierzone i wyważone, poddawane w ciągu stuleci niezliczonym próbom urzeczywistnienia scenicznego? Byłaby to niesłychana zuchwałość...

Ale okazało się, że inwencja Dejmka szła tym razem w zupełnie innym kierunku.

Jeżeli odbiegając tak wyraźnie od szablону wystawiania sztuk klasycznych, kazał w ramach jednego spektaklu spotkać się z sobą aż trzem różnym autorom — i to jeszcze łącząc przedstawicieli wzniosłej muzy tragicznej z bezlitosnym parodystą i kpiarzem — to nie w celu dokonania jakichkolwiek przekształceń w ich tekstach, lecz w strukturze samego przedstawienia. Jego „zabieg odmładzający” dotyczył w tym wypadku nie tyle realizowanych na scenie treści, ile percepcji odbierającego je widza. Myślę, że chciał odświeżyć i podnieść wrażliwość tego widza poprzez zerwanie ze stosowanym dziś powszechnie w teatrach monolitycznym kształtem spektaklu jednorodnego.

Ten krok rewolucyjny jest w istocie próbą nawiązania do tradycji, tradycji oczywiście tak odległej i od tak dawna zaniechanej, że wznowienie jej dzisiaj może się wydać zuchwałym rewolucjonizmem. Mam na myśli tradycję widowiska teatralnego w dawnej Grecji, ustaloną właśnie w epoce, w której żaden z utworów składających się na oglądany dziś przez nas tryptyk, nie stanowił jeszcze klasyki, lecz był po prostu — sztuką współczesną. Wiadomo, że widowisko teatralne nie zawierało się wówczas w pojedynczym spektaklu, trwającym parę krótkich godzin wieczornych, lecz rozrastało się w wielodniowe uroczystości, podczas których zgromadzona w amfiteatrze ludność całego miasta uczestniczyła w najbardziej różnorodnych przejawach sztuki scenicznej: słowo poetyckie przeplatało się tu z pieśnią chóralną i z tańcem, po trylogii tragicznej następował dramat satyrowy — a więc twór z gatunku komediowego; a do tego dochodziło jeszcze podniecenie, towarzyszące wszelkim zawodom — boć przecież cała uroczystość miała charakter wielkich konkursów i publiczność

(dalszy ciąg na str. 4)



NA OKŁADCE:

Irena Eichlerówna (Klitajmestra) i Halina Mikołajska (Kasandra) w „Agamemnonie” Aischylosa na scenie Teatru Narodowego w Warszawie (fot. F. Myszkowski)

W NUMERZE:

NOWE PRZEDSTAWIENIA

	str.
Leonja Jabłonkówna — <i>Antyk u Dejmka</i>	3
Andrzej Wirth — „Tu stoję, gdzie zadałam cios!”	6
Jerzy Macierakowski — „Straszny dwór”	7

Z PRZESZŁOŚCI TEATRU

Tadeusz Byrski — <i>Pożegnanie (o Stefanie Srebrnym)</i>	10
--	----

ZA GRANICĄ

Jacek Frühling — <i>Kartki z podróży po niemieckim obszarze teatralnym</i>	13
Polonica	14
Erwina Axera inscenizacja »Kariery Artura Ui« Bertolta Brechta w Teatrze im. Gorkiego w Leningradzie	15
Angielskie festiwale	16

FELIETONY

Andrzej Kijowski — <i>Sadżawka paralityków</i>	9
List z widowni: <i>Chwila zadumy nad światem</i>	14

PRASA I KSIĄŻKI

1.j. — <i>O teatrze w czasopiśmie</i>	16
---	----

KRONIKA KRAJOWA	17
---------------------------	----

ZESPÓŁ REDAKCYJNY:

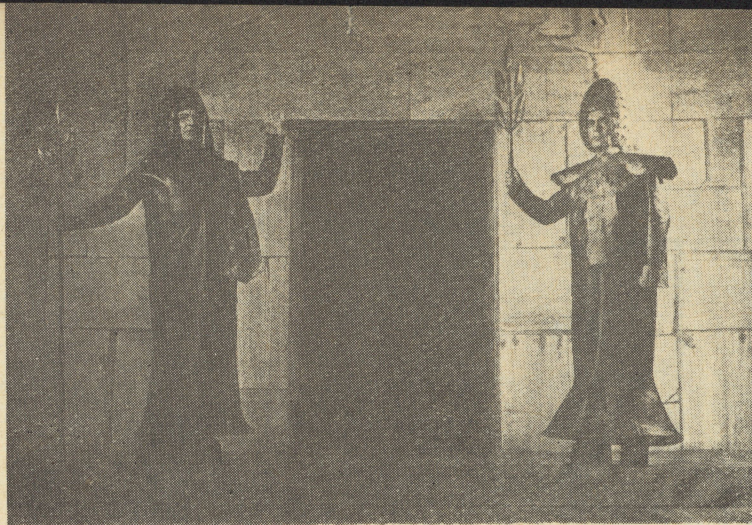
Edward Csató (red. naczelny), Maria Czannerle (zast. red. naczelny), Leonia Jabłonkówna, Irena Kellner, Andrzej Władysław Kral, Jerzy Macierakowski, Wojciech Natanson (sekr. redakcji), Mieczysław Radomski i Andrzej Wróblewski

miała możliwość porównywania kilku sztuk, opartych na tym samym motywie, pochodzących od współzawodniczących ze sobą poetów.

Otóż Dejmek przedsięwziął próbę stworzenia dla widzów współczesnych namiastki owej sytuacji sprzed wieków — oczywiście w miniaturowej skali, na miarę możliwości dzisiejszego teatru i odczuwań dzisiejszego widza. W poszczególnych częściach swego tryptyku nie wyszedł wprawdzie poza kanon stosowanych dziś zazwyczaj „w klasyce” środków wyrazu (a nawet w *Agamemnonie* bardzo je zubożył — o czym za chwilę); nie wprowadził ani tańca, ani śpiewu choralnego. Ale przedstawił widzom dwa różne style tragiczne reprezentowane przez rzeczników dwóch przeciwstawnych kierunków estetycznych i filozoficznych; oto i odpowiednik owego „agonu”, w którym publiczność może być sędzią. Potem nastroj powagi i przejęcia gwałtownie skonstrastował rubasznym i soczystym śmiechem arystofanesowskim — tak właśnie, jak się działo ongiś, pod rozśmieszającym niebem ateńskim. A przy tym dostarczył bardziej wyrobionym widzom jeszcze dodatkowej igraszki intelektualnej i literackiej, bo owa zawieszona burleska jest zarazem świetną parodią ukazanych poprzednio autorów.

Sam pomysł takiego odświeżenia spektaklu klasycznego wydaje mi się znakomity. Myślę, że Dejmek objawił tu znów ową szczególną intuicję, która pozwala mu w wyschłych na pozór i zmartwiających łożyskach wykrywać z nieomylnością różdżkarza ożywce i pełne jeszcze siły vitalnej źródła. Co do samej realizacji tego pomysłu, to, jakkolwiek w sumie uważam ją za bardzo udaną, chciałabym jednak wysunąć pewne zastrzeżenia.

Pierwsze z nich dotyczy sprawy języka. *Agamemnona* Aischylosa przekazano nam w przekładzie Stefana Srebrnego, który zastosował tu po większej części trzynastozgłoskowiec bezrymowy, co — o ile wolno o tym sądzić laikowi — wydaje się najlepszym stosunkowo odpowiednikiem polskim rytmu i metrum wersyfikacji greckiej. Również słownictwo i obrazowanie Srebrnego, jakkolwiek miejscami może trącać nieco młodopolszczyzną, zdaje się trafnie na ogół wyrażać wspaniały styl starego mistrza. Natomiast *Elektra* Eurypidesa (jak również *Zaby*) została przetłumaczona na nowo przez Artura Sandauera, który nie tylko wprowadził do swojej transkrypcji wiersz rymowany, ale także w szczególnie sposób ją „uromantyczył” i „spolonizował”. Właściwie można powiedzieć, że potraktował tekst oryginału w sposób niemal identyczny z metodą, jaką zastosował w *Cydzie* Wyspiański. To porównanie nasuwa się tym natarczywiej, że spotyka się tu frazy, do złudzenia przypominające tona-



„Agamemnon” Aischylosa: Ignacy Machowski (Przewodnik Chóru) i Marian Wyrzykowski (Herold)

cję słynnych stanz Infantki. Np. refren powtarzający się w wprowadzeniu Elektry:

Płyńcie, płyńcie łez strumienie,
jest i we łzach pocieszenie...

Albo znów takie „mickiewicziana” w ustach Orestesa:

Ledwom cię poznał, już muszę
porzucić.
Ledwom ucieszył, już muszę
zasmucić...

Ten przekład jest niewątpliwie prawdziwie poetycki i pełen piękności: ale czy dobrze oddaje klimat wewnętrzny eurypidesowego tekstu? Nie chodzi mi zresztą w tej chwili o autonomiczną wartość tego opracowania, nie czuję się bynajmniej powołana do wyrokowania w tej sprawie; uważam jednak,

że jest ono nieodpowiednie w ramach tego właśnie spektaklu, gdzie przecież chodzi o zestawienie ze sobą dwóch autorów wywodzących się z jednej epoki — a przeciwstawnych. Ażeby móc naprawdę ocenić zachodzące między nimi różnice, uświadomić sobie ich postawy, odrębność ich poetyki, ich środków wyrazu — musimy odczytywać ich w tym samym kluczu językowym; inaczej trudno przecież zorientować się, co jest własnością każdego z nich, a co należy położyć na karb indywidualności tłumacza. Wydaje mi się, że w tym wypadku przekład Sandauera — który w *Zabach* zdaje egzamin summa cum laude — jest trochę mylący i chyba nieco zmienia perspektywę w stosunku do Eurypidesa.

„Agamemnon” Aischylosa: Andrzej Szalawski (Agamemnon) i Halina Mikołajska (Kassandra)



Druga wątpliwość dotyczy raczej samego warsztatu realizatorskiego: zatrąty tak ważnego elementu, jakim jest Chór w *Agamemnonie*.

Wydaje mi się, że to jest sprawa zupełnie zasadnicza. U Aischylosa Chór nie jest tylko stylistycznym dopełnieniem, czy choćby zwielokrotnionym rzecznikiem samego poety; jest integralnym współczynnikiem samej akcji dramatycznej, pełnokrwistą osobą tragedii; i to chór, jako zbiorowość. Nie zastąpi go pojedynczy przedstawiciel; cały ideologiczny, społeczny i polityczny sens tej dramaturgii wyraża się w ciągłym zderzaniu się jednostki z tą zbiorowością. Może tu właśnie uwidocznić się najgłębsza różnica między Aischylosem a Eurypidesem: u tego ostatniego Chór ma już tylko funkcję szczałkową; możemy sobie doskonale wyobrazić jego tragedię pozbawioną tego elementu, który w niczym nie wpływa na bieg akcji — ani zewnętrznej, ani psychicznej. Na tym właśnie między innymi polega „nowoczesność” Eurypidesa w stosunku do jego poprzedników, a przede wszystkim w stosunku do Aischylosa, że sprowadził on pojęcie walki tragicznej na płaszczyznę zmagania indywidualnych. Można ocenić to jako postęp, czy też przeciwnie — jako cofnięcie się z drogi, tak wspaniale zapoczątkowanej przez twórcę *Orestei* — o ile oczywiście takie pojęcia jak „postęp”, czy „regresja” mogą mieć w dziedzinie sztuki jakieś zastosowanie. Zresztą, nie o to chodzi w tym wypadku: ważne jest, że bez uwidocznienia roli i znaczenia, jakie odgrywa Chór u każdego z tych autorów, nie można sobie w pełni uświadomić ich charakteru i zachodzących pomiędzy nimi relacji.

A właśnie Dejmek, jakby na przekór oczywistym faktom artystycznym, zostawił Chór w *Elektrze*, a zrezygnował z niego w *Agamemnonie*. Zachował wprawdzie Przewodnika Chóru, ale wypowiada on tylko małą część ogromnej partii, jaka przypada w oryginalnym Chórowi; a najważniejsze, że, jak już zaznaczyłam, nie unaoecznia on dostatecznie tej siły społecznej, z którą u Aischylosa mierzy się bez przerwy każdy z bohaterów; przede wszystkim oczywiście Klitajmestra, ale także i Aigistos i Kassandra. Nie mówiąc już o zatrąceniu wszystkich piękności poetyckich, wszystkich myśli głębokiej mądrości, które w tekście wygłasza Chór.

I jeszcze jedno: zachowanie Chóru w obydwu tragicznych częściach tryptyku byłoby szczególnie nęcące właśnie w tym spektaklu, w którym parodystyczne postacie „Zab” stanowiłyby wówczas tym wyrazistszą i śmielszą odskocznnię. Tak ustawiony Chór stałby się znakomitą współczynnikiem kompozycji trójdzielnego widowiska, pojętego jako całość. Wyznaję, że korci mnie niezmiernie, by Dejmek powrócił

„Elektra” Eurypidesa: Mieczysław Milecki (Orestes) i Elżbieta Barszczewska (Elektra); zdjęcie dolne: Janina Niczewska (Klitajmestra) i Elżbieta Barszczewska (Elektra)

jeszcze kiedyś do tego samego tematu i by spróbował potraktowania Chóru jako takiej właśnie więzi kompozycyjnej; myślę, że wtedy dopiero można by mówić o pełnej realizacji tego, tak interesującego i odkrywczego założenia.

Od strony aktorskiej spektakl otrzymał najbardziej znamienitą, jaką można sobie wyobrazić, obsadę: w jednym widowisku Eichlerówna, Barszczewska, Mikołajska, Strachocki, Wyrzykowski, Milecki, nie mówiąc o reszcie, wśród której znajdujemy nazwiska samych wybitnych i doświadczonych aktorów.

Do mnie osobiście najsilniej przemówił *Agamemnon* — mimo wspomnianych przed chwilą mankamentów, które tak boleśnie odczułam. Stało się to za sprawą dwóch niezwykłych kreacji, z których każda opiera się na zupełnie odmiennych przesłankach artystycznych: Klitajmestry i Kasandry.

Eichlerówna w Klitajmestrze zdaje mi się najpełniej wyrażać istotę aischylosowej poezji. Jest coś w samym brzmieniu jej nieznównanego głosu, w spojrzeniu, we wspinającej posturze, co przekazuje w sposób bezpośredni i niejako oczywisty tę wizję świata i człowieka, która przy wcztywaniu się w dzieło starego mistrza jawi się przed nami zaledwie w mglistym zarysie. Ma w sobie twardość i szorstkość postaci z pierwotnego mitu, pół-kobiety śmiertelnej i pół-bóstwa, ja-



kiejs pra-Ewy; a zarazem jest całkowicie współczesna, w tym znaczeniu, że nie ma w niej ani cienia anachronizmu w stosunku do naszego dzisiejszego odczucia psychologicznego. A jak mówi! To jest jakaś synteza aktorstwa — aktorstwa wznoszącego się ponad „przeżywanie” i ponad „recytację” — po prostu wielkiego aktorstwa.

Halina Mikołajska gra Kasandrę w kluczu tak biegunowo odmiennym, że stanowiłoby to uderzający dysonans w stosunku do założenia harmonicznego całości — gdyby nie to, że to właśnie Kasandra, reprezentantka obcego, egzotycznego świata na dworze Atrydów. Na tle wszystkich występujących tu postaci Mikołajska robi wrażenie zabłąkanego i śmiertelnie zranionego ptaka, ogarniętego grozą, tłukącego się w boleści i rozpacz o mury, z których nie ma wyjścia: mury z kamienia, i mury między człowiekiem i człowiekiem. Jest coś niewymownie przejmującego w tym osamotnieniu, w tym bezgranicznym wyobcowaniu niewolnicy, która utraciła już wszystko, którą stra-

szliwy los obdarza przed śmiercią jedną już tylko władzą: władzą przewidywania nieszczęść. Interpretację Mikołajską można określić jako współczesną: rozpoznajemy w niej gorzką melodię, której nauczyła nas rzeczywistość naszej epoki. Ale w partii Kasandry ta melodyka współczesna ma swoje pełne uprawnienie.

Elżbieta Barszczewska zagrała z głębokim liryzmem rolę Elektry; nie jest to jej wina, jeżeli ta tonacja liryczna niezupełnie przystaje do poetyki Eurypidesa i do postaci nieszczęsnej córki Agamemnona, tak jak ją sobie wyobrażali starożytni. Barszczewska miała wszakże do rozporządzenia transkrypcję polską; chcieć ją przeskoczyć, to tak jakby starać się o nawrót do środków wyrazu Calderona, używając tekstu Słowackiego w *Księżu Niezłomnym*. Bardzo pięknie zabrzmiał duet finałny Elektry i Orestesa (Mieczysław Milecki). To była zresztą znów jakaś bardzo polska tonacja... Widać, takie już przeznaczenie naszych rodzimych opracowań klasyków.



lecki). Część trzecia tryptyku konfrontację dwu koncepcji tragizmu pokazuje z perspektywy satyryczno-komediowej jako walkę pośmiertną między Aischylosem i Eurypidesem.

W szopce politycznej Arystofanesa zwycięża Aischylos; zwycięża on także Eurypidesa w inscenizacji Dejmką i zwycięża go w naszym dzisiejszym odczuciu. Arystoteles pisał, że głównym zadaniem dramatu jest naśladowanie. Miał oczywiście na myśli naśladowanie sytuacji tragicznej, a nie psychologicznego stanu bohaterów. To naśladowanie było możliwe przez wprowadzenie odpowiednich środków dramatycznych (akcja) nie zaś mimicznych. Otóż z czasem takie rozumienie dramatu ulega przemianie; pisarze zaczynają przedstawiać najpierw człowieka a później działanie jako funkcję pewnych jego cech. Jest to zapewne związane z odkryciem „osobowości” u schyłku średniowiecza i we wczesnym renesansie. Działania zaczyna się wyprowadzać z charakterów, a nie charaktery z działań.

Przesunięcie akcentów można obserwować wszakże w zaczątku w dramacie greckim. U Aischylosa elementem pierwotnym jest sytuacja i wynikająca z niej konieczność działania. Klitajmestra nie jest ani „jadowitą żmiją”, ani „dwunożną lwicą” (jak ją nazywa Kasandra) lecz narzędziem demona zemsty („Nie królowa przed tobą stanęła — to on, /to ów demon, co zbrodnią napęłnia ten dom, /te go trupa wziął żony oblicze...”)

I tak właśnie gra Klitajmestrę Eichlerówna. Wielka rola w wielkiej tragedii. Postać zbudowana w jednej tonacji, poza wszelkim przeżywaniem. W tonacji, którą nazwałbym triumfalną (lecz nie patetyczną!). Paradoksalna interpretacja, „wielkiej zbrodniarki”, jak ją rozumiała romantyczna tradycja. Ale paradoksalna tylko pozornie. Eichlerówna wyprowadza swoją koncepcję z tekstu, z dwu jego zdań: „Wszystko jest radością, co wyzwala z męki!” i: „Otom zwycięska! Tu stoje, gdzie zadałam cios!” Te zdania są kluczem i do owej zwycięskiej, triumfalnej tonacji nadrzędnej i do jej tragicznego podtekstu, który zaznacza, że czyn spełniony w imię konieczności jest zarazem czynem osobistym, własnym. Eichlerówna, tak jak Aischylos, nie wyprowadziła postaci z charakteru, lecz z działania, pozostała do końca w masce, nie pozwoliła elementom mimicznym („mimus”) zapanować nad elementami dramatycznymi. Miała — s i ł ę tragiczki.

Jakże płaski wydaje się Eurypides przy Aischylosie. *Elektra* w porównaniu z *Agamemnonem* brzmi jak antyczny kryminał. Następuje zmniejszenie skali tragicznej do wymiarów „wypadku”. Matkobójca Orestes trzeźwo mówi nad zwłokami Egista: „Teraz tego usunąć potrzeba, aby matka przedwcześnie nie spostrzegła ciała”. Zdanie nie do pomysłenia u Aischylosa! Wielką tyradę zastępuje dialog zbudowany na błyskawicznej ripoście. Elektra jest zdeklasowaną ziemianką, a nie tragiczną córą królewską; Klitajmestra niewierną żoną, a nie medium rodzinnej wendetty. Orestes jest zabójcą bez przekonania, bojaźliwym, zrezygnowanym. „Niech się stanie, czego bóg wymaga! Nie chlubna, lecz haniebna będzie to przewaga.” Eurypides, wprowadzając uzasadnienia psychologiczne osłabił tragedię, przesunął akcent na (szeroko rozumiane) elementy mimiczne. Uwidoczniło się to jaskrawie w aktorstwie Barszczewskiej, która pozbawiona jest zupełnie siły tragicznej. Barszczewska gra antyk poprzez romantykę; zbyt ekspresyjna mimika niweczy maskę; zbyt wibrujący głos rozdrabnia frazę; zbyt wrażliwa gestyka przenosi postać ze sfery tragicznej w charakterystyczność.

Otrzymaliśmy pouczającą konfrontację dwu pierwotnych wersji tragizmu, w których zawarta jest już alternatywa późniejszego rozwoju dramatu europejskiego. Dzięki Eichlerównie mogliśmy przez chwilę obcować z autentycznym tragizmem, do którego dotrzeć można tylko przez wczucie się w rzekomą boskość mitycznych królów drugiego tysiąclecia, tak jak ją zachowała niejasna i naiwna pamięć ludzkości.

ANDRZEJ WIRTH