TEATR NARODOWY

ZAŁOŻONY W ROKU 1765

Arystofanes

żaby

TEATR NARODOWY

ZAŁOŻONY W ROKU 1765

Arystofanes

żaby

βατραχοι

w parafrazie Bronisława Maja

dyrektor naczelny
Krzysztof Torończyk

dyrektor artystyczny
Jerzy Grzegorzewski

TEATR NARODOWY

ZAŁOŻONY W ROKU 1765

Arystofanes

żaby

βατραχοι

w parafrazie Bronisława Maja

Ewa Konstancja Bułhak, Kinga Ilgner, Aleksandra Justa
Paulina Kinaszewska, Joanna Kwiatkowska-Zduń, Wiesława Niemyska
Ewa Szawłowska (gościnnie), Katarzyna Taracińska
Magdalena Warzecha, Piotr Borowski (gościnnie), Sławomir Federowicz
Ignacy Gogolewski, Arkadiusz Janiczek, Emilian Kamiński
Waldemar Kownacki, Jerzy Łapiński, Henryk Machalica (gościnnie)
Robert Majewski, Wojciech Malajkat, Grzegorz Małecki
Jacek Mikołajczak, Marcin Mostafa (gościnnie), Igor Przegrodzki
Jacek Różański, Zbigniew Zamachowski, Leszek Zduń
oraz Grzegorz Turnau

studenci Akademii Teatralnej:
Monika Dryl, Aneta Todorczuk, Andrzej Andrzejewski, Michał Żurawski

reżyseria **Zbigniew Zamachowski**
współpraca **Wojciech Malajkat**
scenografia **Barbara Hanicka**
muzyka **Grzegorz Turnau**
układ ruchu **Maria Stokłosa, Emil Wesołowski**
światło **Piotr Pawlik**

SALA BOGUSŁAWSKIEGO

premiera 11 maja 2002

dyrektor naczelny Krzysztof Torończyk
dyrektor artystyczny Jerzy Grzegorzewski

sala Bogusławskiego

premiera 11 maja 2002

Bronisław Maj

Komedia z oblężonego Miasta

Czy potrafimy – właśnie my, tutaj, teraz – pojąć, czym naprawdę był dla starożytnych Greków teatr? Czy potrafimy sobie wyobrazić i odczuć, jak intensywnym przeżyciem i jakiego rodzaju doświadczeniem był – właśnie dla nich, wtedy – spektakl w Teatrze Dionizosa? Czym dla Ateńczyka – na przykład w V wieku p.n.e. – było uczestniczenie w Wielkich Dionizjach albo Lenajach? Czy potrafimy – choćby w minimalnym, dostępnym dzisiejszemu widzowi, wymiarze – wyobrazić sobie i poczuć tę niezwykłą, magiczną i rzeczywistą jednocześnie moc, z jaką na obywatela polis oddziaływało teatralne przedstawienie?
Od tej zdolności zrozumienia, wyobrażenia i odczucia zależy wiele. A jeśli chcemy mówić o komedii – niemal wszystko. Bez tego zrozumienia i wyobrażenia – a choćby ich, skazanej na niepełność, próby – staroattycka komedia, dziś czytana, wyda się tekstem martwym, niemym; zapewne godną szacunku, jaki przynależy zabytkom, ale zupełnie nieśmieszną łamigłówką dla filologów, zacną, a nudną i trudną zagadką, opatrzoną niezliczonymi przypisami niemal do każdej kwestii i każdego słowa. Bowiem kształt komedii – jej sens, barwy, temperatura, środki – wynika właśnie z tego sposobu jej istnienia – tam, wtedy. Ten sposób istnienia jest w nią wpisany, utrwalony w jej poetyce – tworzy jej materię i nadaje jej życie, jest jej życiem.
Dlatego – spróbujmy...

I. Teatr

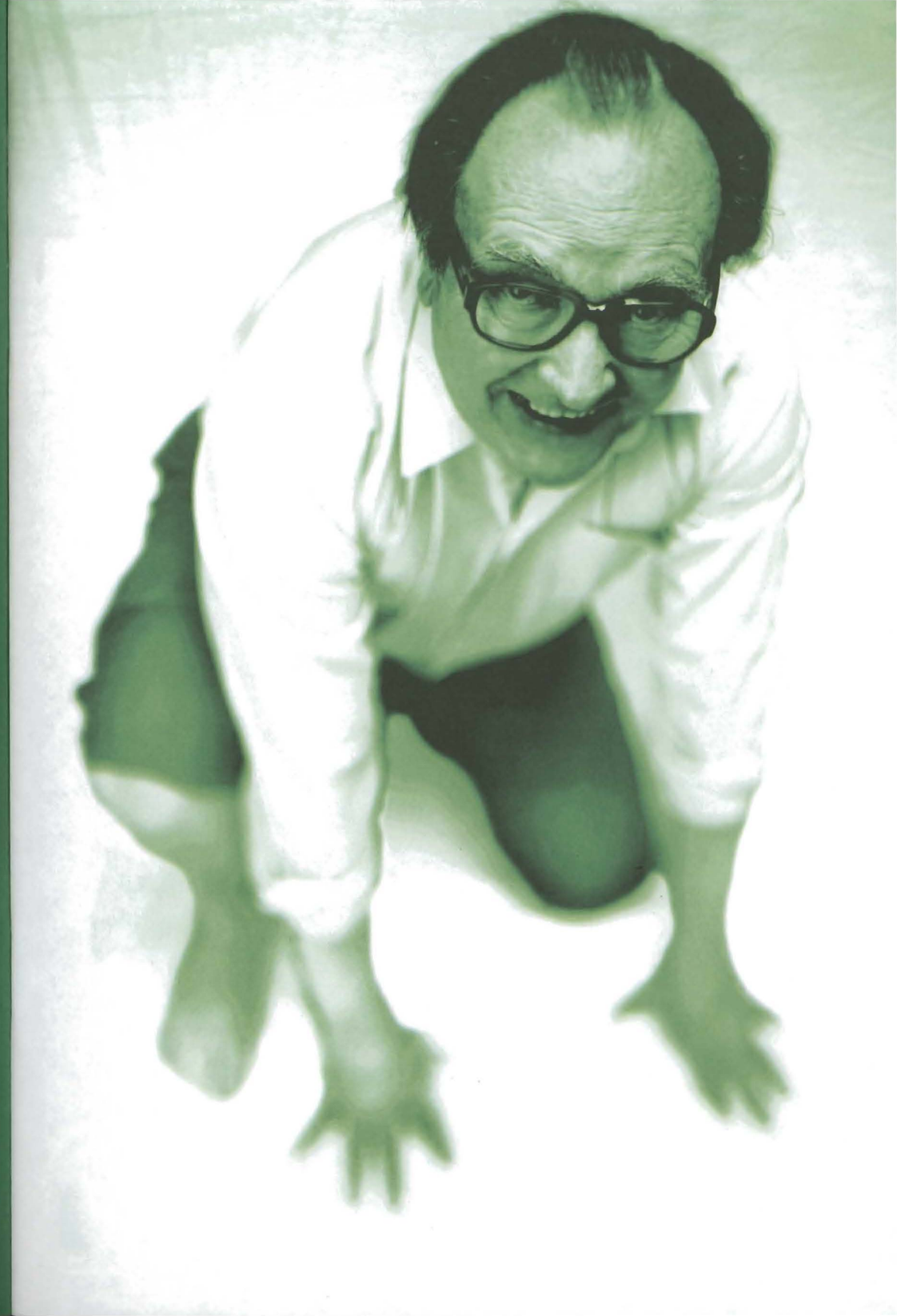
W greckiej kulturze uczestnictwa teatr był miejscem szczególnym; może – najważniejszym... Był miejscem, w którym spotykały się i wzajemnie przenikały trzy wymiary ówczesnego życia: religijny, polityczny, społeczny. Tylko w teatrze tworzyły one nierozerwal-

ną, jednorodną całość; symboliczną i konkretną zarazem przestrzeń, w której odbijało się kompletne, nie zubożone o żadną sferę, życie Miasta i indywidualne życie jego mieszkańca. Teatr nie był jedynie sztuką w dzisiejszym rozumieniu; bardziej - wyrażał i stwarzał tożsamość attyckiego polis i jego obywatela. To w teatrze dowiadywał się on, kim jest, formułował swoją tożsamość i utwierdzał się w niej. Teatr to chyba najważniejszy element życia Miasta-państwa, a festiwal Dionizosa - główne wydarzenie polityczne roku - był jednocześnie ważnym świętem religijnym. Aspekty - religijny i polityczny - są nierozdzielne: spektakl był częścią kultu boga Dionizosa i formą manifestacji państwowej ideologii.

Teatr to miejsce centralne nie tylko w przestrzeni duchowej, lecz także, dosłownie, w topografii Miasta. W Atenach najpierw usytuowany był wprost na agorze, potem na zboczu Akropolu; w attyckich demach Rhamnous, Aiksone i Ikaria, wzniesiony na agorze teatr był jednocześnie miejscem obrad Zgromadzenia Ludowego. A - przypomnijmy - agora [miejsce spotkań] to obszar święty [*temenos*]. Uczestniczenie w życiu obywatelskim na agorze kształtowało doświadczenie obywateli jako widzów (i współtwórców) teatru. I, przypomnijmy jeszcze, w teatrze gromadziło się naraz więcej ludzi - obywateli, metojków, przybyszów z całej Attyki - niż w jakimkolwiek innym miejscu i czasie (wyjąwszy jedynie olimpiady).

Przestrzeń teatru była prawdziwą przestrzenią świętą, bowiem tu bóg objawiał się człowiekowi: posąg Dionizosa nie „przedstawiał" ani nie „reprezentował" boga - dla zgromadzonych w teatrze Greków b y ł nim. Bóg był obecny w teatrze. Ołtarz Dionizosa, na środku orchestry, był stałym elementem całego festiwalu, nie - jednego przedstawienia, a maski (i, prawdopodobnie, kostiumy) zawieszane potem w świątyni Dionizosa były przedmiotami liturgicznymi. Wszystko, co działo się w takiej świętej przestrzeni miało dla Greków szczególny wymiar prawdy, nabierało rangi i znaczenia faktu.

Wielkie Dionizje - ustanowiony przez tyrana Pizystrata (zm. 527 p.n.e.) festiwal - były świętem i dumną manifestacją potęgi Aten, wręcz elementem ustroju polis. Był to czas wolny od pracy, czas, kiedy uwalniano więźniów, by mogli przyjść do teatru, czas - odbywanych w teatrze - ceremonii państwowych; istniał nawet specjalny fundusz miejski, z którego każdemu obywatelowi wypłacano wcale niemałą sumę, by mógł opłacić wstęp do teatru.



I równocześnie teatr był fundamentem attyckiej demokracji, ucieleśniał jej istotę: wolność słowa [*parrhesia*]. Polityka dnia codziennego, polityka zgromadzenia i dyskusji, sądu i agory, w wielkim świątecznym wydarzeniu, jakim był spektakl, miała swoją - najdonośniejszą ze wszystkich - trybunę. Był też teatr trzecim - obok zgromadzenia i sądów - filarem demokratycznego porządku także i dlatego, że poprzez wpisaną w ustrój Miasta instytucję choregii, włączał się w bezpośrednie, codzienne praktykowanie ludowładztwa. Teatr nie był „odpoczynkiem, wytchnieniem, oderwaniem się od życia". Przeciwnie: był jego kwintesencją, skrótem, istotą. Był miejscem publicznej debaty nad najważniejszymi aktualnymi sprawami polis. Miejscem, gdzie artykułowano te problemy i gdzie próbowano je rozstrzygać.
Grecki agon [współzawodnictwo, rywalizacja], uważany za jeden z głównych motorów attyckiej kultury, narzucał teatrowi (i jednocześnie: brał z niego) swoją istotę i formę. Współzawodnictwo było powszechnie obecne, przenikało wszystkie dziedziny greckiego życia; w walce o przetrwanie i sukces wszystko przybierało postać agonu: dysputy filozoficzne i zawody sportowe, debaty publiczne i rozprawy sądowe, występy teatralne i muzyczne. Zinstytucjonalizowany agon - centralny punkt ateńskiej demokracji (i dramatu...) - oferował każdemu obywatelowi równe prawo do przedstawienia swojej prawdy i obrony swych racji. Bo dla Ateńczyka - prawdziwego *homo politicus* - wolność była pojęciem czysto politycznym, a jej główną formą - *isegorie*, czyli równe dla wszystkich prawo do przemawiania.
Przedstawienie teatralne (i przygotowywanie go) było w Attyce postacią obywatelskiej służby publicznej, trwającej praktycznie przez cały rok i przybierającej rozmaite formy. Regulowały je ustrojowo ustawy. *Choregos* - postać podobna do dzisiejszego producenta - był wyznaczany przez urzędnika państwowego, archonta, a ten obowiązek (i zaszczytny przywilej) bogatego obywatela, całkowicie honorowy, stawał się źródłem jego autorytetu i sławy. Podobnie było z, utrzymywanym przez Miasto, aktorem. Nawet opłacany przez chorega chór - zdawać by się mogło: czysto „artystyczny" element dramatu i spektaklu - spełniał ważną funkcję społeczną i polityczną: ucieleśniał prawdę polis, wyrażał uczucia i sądy widzów tworzących obywatelską wspólnotę. Choreuci to jakby „reprezentanci ludu delegowani na scenę". Kolektyw na orchestrze przemawiał w imieniu kolektywu na widowni. (Znamienne, że w dramatach tworzonych w państwach niedemokratycznych - nie było chóru...)
Tak - w samym sercu attyckiego życia - umieszczony teatr, był przez Greków traktowany ze śmiertelną powagą. Nawet dosłownie: za naruszenie pieczęci na urnie zawierającej imiona sędziów teatralnego agonu (dodajmy: imiona wyłonione w wyniku skomplikowanej, ustawowej, „państwowej" procedury) - karano śmiercią. I długo jeszcze po utracie niepodległości, bite w Mieście monety wyobrażały na rewersie Teatr - najwyrazistszy znak, „herb", symbol Aten i Attyki...
Dopiero gdy uświadomimy sobie tę - dziś niemal niewyobrażalną - rangę i rolę teatru w życiu Miasta i w życiu Ateńczyka; tę niesamowitą siłę oddziaływania i intensywność, z jaką teatr był obecny we wszystkich obszarach tego życia, które najpełniej nazywał, ucieleśniał i formował - dopiero wtedy możemy spróbować pojąć, czym była - wówczas, dla nich - komedia. A bez tego - dla nas - będzie niczym...

II. Komedia

Komedia [*komodia*] znaczy dosłownie „pieśń komosu". A komos to był swawolny, rozpasany, pijany pochód świąteczny; radosna i rozśpiewana procesja świętujących na cześć Dionizosa wieśniaków o twarzach umazanych winnym moszczem, idących z otaczających Miasto wsi do Aten. Wiejski, ludowy jest rodowód komedii. Niezwykle ostre, często sprośne pieśni, mocne żarty i zaczepki były wymierzone przeciw mieszkańcom Miasta, nawet - były formą protestu przeciw ich dominacji. Te, jak je nazywano, *gephyrismata* [szyderstwa z mostu] były nieodłączną częścią komosu. Ich śladem w komedii są skommata: niekiedy bezlitosne, dosadne i nieobyczajne a osobiste przytyki, obelgi, drwiny; to zapewne najstarszy element attyckiej komedii. Komos należał do obrzędów na cześć bóstw przyrody, biologicznego rozkwitu, płodności, i na cześć Dionizosa - boskiego opiekuna winorośli, dlatego - zapewne rażąca dzisiejszego widza - tonacja komedii, z jej obscenicznością, dowcipem „seksualnym" i „fizjologicznym", rubasznością i wulgarnością, winna być rozumiana jako dozwolona i wręcz uświęcona rytualnym, religijnym charakterem procesji i wyłonionego z niej przedstawienia.
Komedia jest swobodna, nieokiełznana i w swojej tonacji, i kompo-

zycji. Nie ma tu mowy o jedności czasu, miejsca i akcji, o jakiejkolwiek konsekwencji w traktowaniu bohatera czy świata przedstawionego. Komedia to właściwie łańcuch epizodycznych scen, luźno jedynie związanych postaciami bohaterów i ogólną tendencją utworu; to coś na kształt... operetki? farsowej rewii? Cel był jeden: rozbawić widownię, za wszelką cenę, wszelkimi sposobami. Nawet najgrubszym, „koszarowym" żartem. Ale - nie zapominajmy - „falliczne" dowcipy i komediowe kostiumy z nieodłącznym fallusem (nawet u postaci kobiecych!) - to ślad dionizyjskiego rodowodu: te rytualne i święte symbole płodności zawsze niesiono w dionizyjskich procesjach. (I pamiętajmy, że Arystoteles w *Poetyce*, wręcz źródłem komedii czyni *phallikai*: improwizowane pieśni falliczne.)
A jednocześnie była komedia gatunkiem najżywiej aktualnym i „konkretnym", i zawsze była polityczna. Kiedy Dionizjusz, władca Syrakuz, zapytał Platona o to, jak żyją Ateńczycy, filozof posłał mu komedie Arystofanesa. Świat przedstawiony komedii odbijał jak lustro - owszem: groteskowo zniekształcające i deformujące wizerunek - codzienną rzeczywistość Miasta. Podczas przedstawienia komedii Ateńczycy oglądali na orchestrze siebie: własne karykatury. Komediowe maski były rozpoznawalnymi portretami ludzi, którzy właśnie siedzieli na widowni. Personalne - bezpardonowe, brutalne, złośliwe - ataki na znaczące ateńskie osobistości należały do uświęconej tradycji komediowej. Sokrates obecny na widowni podczas przedstawienia *Chmur* Arystofanesa (423 p.n.e.), w których został okrutnie - i pod własnym imieniem! - skarykaturowany, wstał, aby wszyscy mogli ocenić podobieństwo maski do jej pierwowzoru. Sam Arystofanes - bez maski, jedynie z twarzą pomazaną winnym moszczem - musiał zagrać w swoich *Rycerzach* Paflagona, karykaturę Kleona, rządzącego wówczas stratega, bo zawodowi aktorzy bali się grać tę rolę, a wytwórcy masek - sporządzić maskę władcy...
Wreszcie język attyckiej komedii - to był codzienny język Ateńczyków. Język, jakim mówiło się na agorze i w porcie, w kramach i winnicach, w domach i na ulicy: ludowy język - barwny, dosadny, celny i dowcipny.
I jeśli uznać, że teatr był w Mieście filarem demokracji, to mógł nim być przede wszystkim dzięki komedii. Polityczna tendencja - - dla ówczesnego widza przejrzyście czytelna - prześwituje nawet z najfantastyczniej baśniowych czy parodystycznie-mitologicznych komedii. Przedstawienie - dionizyjskiej z ducha - komedii to

wcale nie był karnawał, to było wydarzenie państwowej wagi. I zawsze w komedii szydzono - wprost, po imieniu - z bogatych obywateli i możnych osobistości Miasta; nigdy przedmiotem ataku nie bywał lud.

Poeta-komediopisarz to w ówczesnych Atenach jakby intelektualista, wydelegowany i wyznaczony przez lud do obrony demokracji i do atakowania każdego, kto mógłby jej zagrażać. To - sprośne i rubaszne, i nieprzejednane - „sumienie" polis. Bezczelnie wtrąca się w sprawy państwa, piętnuje, wyśmiewa, nie oszczędza nikogo; ale także: poucza, wychowuje, udziela Miastu dobrych rad, uparcie zabiega o jego pomyślność i szczęście.

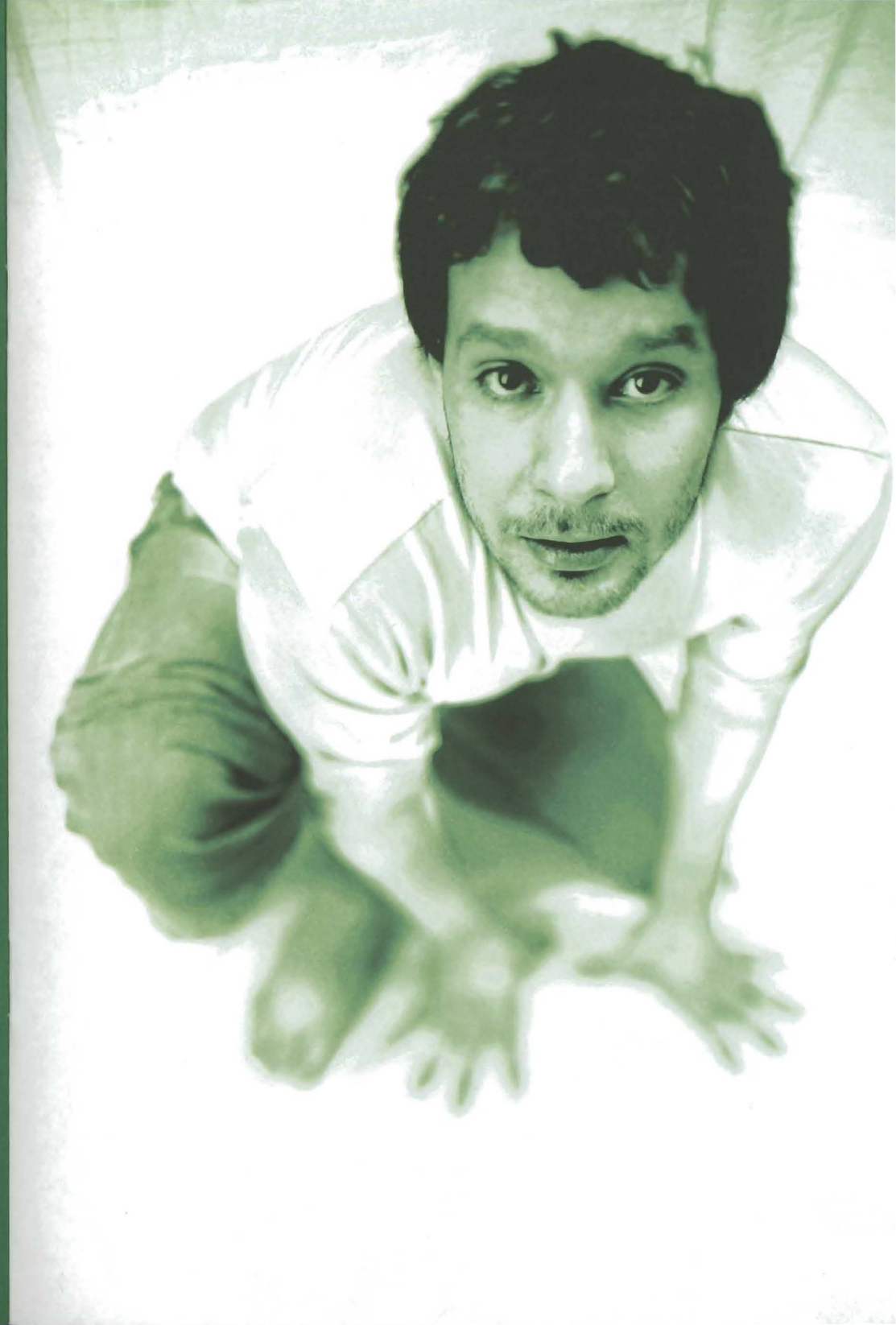
Parabaza [od *parabainein*: wychodzić do przodu] - wypowiedź odautorska, skierowana bezpośrednio do widzów, nieraz nie związana z tematem komedii - temu właśnie służyła. Chór - na tę jedną chwilę - zdejmował maski, „wychodził do przodu" i wypowiadał: credo autora, pouczenie dla jego współobywateli, przesłanie komedii. Zawsze dojmująco aktualne, dotyczące spraw najistotniejszych, spraw życia i śmierci Miasta.

Nic tedy dziwnego, że tak intensywnie żywa, gorąca była reakcja widowni na komedię (ta żywiołowość wzmocniona była, fundowanym przez chorega, winem, rozdawanym podczas spektaklu, ale pamiętajmy: to przecież były Dionizje...), zwłaszcza, że bardzo często wprost do niej się zwracano - rozbijanie scenicznej iluzji, zwroty, po imieniu nieraz, do widzów, to nieodłączny element komediowego przedstawienia.

Aktualna jak dzisiejsza gazeta, konkretna i wierna w pokazywaniu wspólnej rzeczywistości, polityczna, krytyczna i odważna, żywiołowo komiczna i zarazem poważna, rubasznie plebejska i patetycznie obywatelska - taka była attycka komedia.

Jak mogło wyglądać przedstawienie takiej komedii w ateńskim teatrze Dionizosa? Co się tam musiało dziać - na scenie, na widowni, w Mieście?!...

Przedstawienie komedii było - niezmiernie istotnym, lecz nie jedynym przecież - elementem teatralnego festiwalu; i tylko w ten sposób można ją opisywać i próbować zrozumieć... Dionizje Wielkie (lub: Miejskie, w odróżnieniu od wypadających w miesiącu Posejdonie, to jest na przełomie lutego i marca, Dionizjów Wiejskich) - obchodzone między 8 a 13 dniem miesiąca Elafebolion (marzec/kwiecień) - miały za sprawą Pizystrata ogólnogrecki charakter. Ateny pełne były wtedy gości, święte poselstwa składały



w imieniu miast imperium dary dla boga i kapłanów; ambasadorowie - oficjalne wizyty, kolonie - trybuty. Miasto aż kipiało wtedy od życia i gwaru. Starsze od Dionizjów Lenaje, obchodzone 12 dnia miesiąca Gamelion (styczeń/luty) jako święto tłoczenia wina, miały skromniejszy, domowy charakter. O tej porze roku morze było groźne, żegluga niebezpieczna, toteż świętowano w swoim gronie, bez gości, przybywających zazwyczaj drogą morską. Lenaje zresztą były najpierw dla komedii „właściwym" świętem, komedia bowiem późno doczekała się „oficjalnego" uznania: pierwszą wystawił Chionides podczas Lenajów w 486 roku p.n.e. (aż w pół wieku po pierwszej tragedii pokazanej przez Tespisa w 535 roku); a dopiero od 440 roku agony komediowe odbywały się i na Lenajach, i na Dionizjach.

Ateny żyły tymi świętami i festiwalami na długo przed ich rozpoczęciem, a w przygotowania zaangażowane było „całe Miasto". Teatr był - zwłaszcza na początku - sztuką uprawianą przez pełnoprawnych obywateli. I jeśli uświadomimy sobie, że w 30-tysięcznych Atenach (a przecież nie wszyscy byli obywatelami!) podczas Wielkich Dionizjów w samych tylko chórach występowało około 1250 mężczyzn - pojmiemy skalę i rozmiary zjawiska.

Najpierw - poeci ubiegali się o „przyznanie chóru" [*choron aitein*], to jest o możliwość uczestniczenia w teatralnym agonie. Prawo to przyznawał archont. Archont *eponymos* - w Wielkich Dionizjach, archont *basileus* - w Lenajach (później choregów dla komedii wybierały fyle) - dokładnie tę procedurę opisuje Arystoteles w... *Ustroju politycznym Aten*, co wiele mówi o charakterze i randze tej procedury. Archont „przyznawał chór" [*choron didonai*], po czym drogą losową wyznaczał choregów. *Choregos* - dosłownie: przywódca chóru - wynajmował zawodowców: ówczesnych reżyserów, choreografów oraz aktorów i śpiewaków (którym płaciło Miasto). *Chorodidaskalos* - nauczyciel chóru, był najważniejszy. O znaczeniu tej postaci i jej roli - wymagającej talentu, mądrości i doświadczenia - niech i to zaświadczy, że - „ustawowo" - nie mógł mieć mniej niż 40 lat.

Chorodidaskalos dobierał chór, czy też - chóry, bo było ich kilka. Udział w chórze to doświadczenie, o którym dziś znikome możemy mieć pojęcie - dla Ateńczyka to był prawdziwy uniwersytet. Dość powiedzieć, że Platon, w II księdze *Praw*, powiada wprost, że odpowiednio wychowany i wykształcony to ten, „kto w zespołach chórowych brał dostateczny udział".

Po miesiącach morderczo trudnych i wymagających nadzwyczajnej wszechstronności prób nadchodził wreszcie święty czas Wielkich Dionizjów.

Święty festiwal trwał kilka dni, a jego wydarzenia rozpoczynały się co dzień o świcie; każde obwieszczał dźwięk trąbki. Najpierw, 8-go Elafeboliona - na dwa dni przed „właściwym" festiwalem - w Odeonie, budowli wzniesionej na wschód od Teatru Dionizosa, odbywał się, mający ogromną popularność wśród widzów - proagon. Wywoływani przez herolda, przedstawiali się tu poeci - uczestnicy przyszłych agonów, aktorzy prezentowali nawet fragmenty sztuk i ich treść. 9 Elafeboliona to dzień „wniesienia" [*eisagoge*]: po zmierzchu, przy blasku pochodni, falliczna procesja efebów - młodzieńców w wieku poborowym - przenosi ze świątyni na Akropolu do Teatru posąg Dionizosa, czemu towarzyszą po drodze rytualne tańce, śpiewane bogu hymny oraz... improwizowane, obelżywe i obsceniczne pieśni, kierowane do widzów.

10 dzień Elafeboliona - pierwszy dzień „właściwego" festiwalu - to dzień *pompe* [eskorta]: ofiarnej procesji, w której - przez Miasto do świątyni Dionizosa - idą wszyscy. Kapłani, strategowie, archonci; obywatele - ubrani na biało, metojkowie w szkarłatnych chitonach, choregowie w koronach i uroczystych szatach; są nawet kobiety - upudrowane na biało mąką, córki znakomitych rodów niosą złote kosze na bezkrwawe ofiary; mężczyźni dźwigają bukłaki z winem i symboliczne olbrzymie fallusy, niewolnicy prowadzą zwierzęta. Po drodze, przed licznymi ołtarzami, odprawiane są rytualne tańce, śpiewane hymny. Wreszcie moment w religijnym aspekcie Dionizjów najważniejszy: krwawa ofiara z byka na ołtarzu Dionizosa, potem - dzielenie mięsa, między wszystkich. Dopiero wtedy - oczyszczeni i zjednoczeni przez udział w ofierze - uczestnicy *pompe* wchodzą na widownię: zaczyna się święte misterium teatru...

Ale nim rozpoczną się teatralne agony, najpierw - po ofierze i rytuałach religijnych - nierozłącznie z nimi związane rytuały państwowe: daniny miast należących do imperium; dekorowanie wieńcami zasłużonych dla polis obywateli i cudzoziemców - niejako demonstracja moralnego nakazu czynienia dobra dla Miasta; w końcu, pacyfistyczna w intencjach i wymowie, parada osieroconych synów ludzi, którzy polegli w prowadzonych przez Miasto wojnach. A wszystko to - na orchestrze. I teraz dopiero następuje pierwszy agon - dziesięć chórów, reprezentujących dziesięć attyc-

kich fyl, wykonuje dytyramby... A wieńczy ten dzień festiwalu nocny komos: radosny, żywiołowy, pijany korowód uczestników święta.

Dni 12-14 Elafeboliona to czas agonu tragików. Przez te trzy dni poeci przedstawiają swoje tetralogie (na każdą składają się trzy tragedie i jeden dramat satyrowy). To czas największych - i śmiertelnie poważnych - emocji: świadkowie piszą o wielkim płaczu, omdleniach, momentach ekstazy wśród widzów. To, być może, kulminacja Dionizjów.

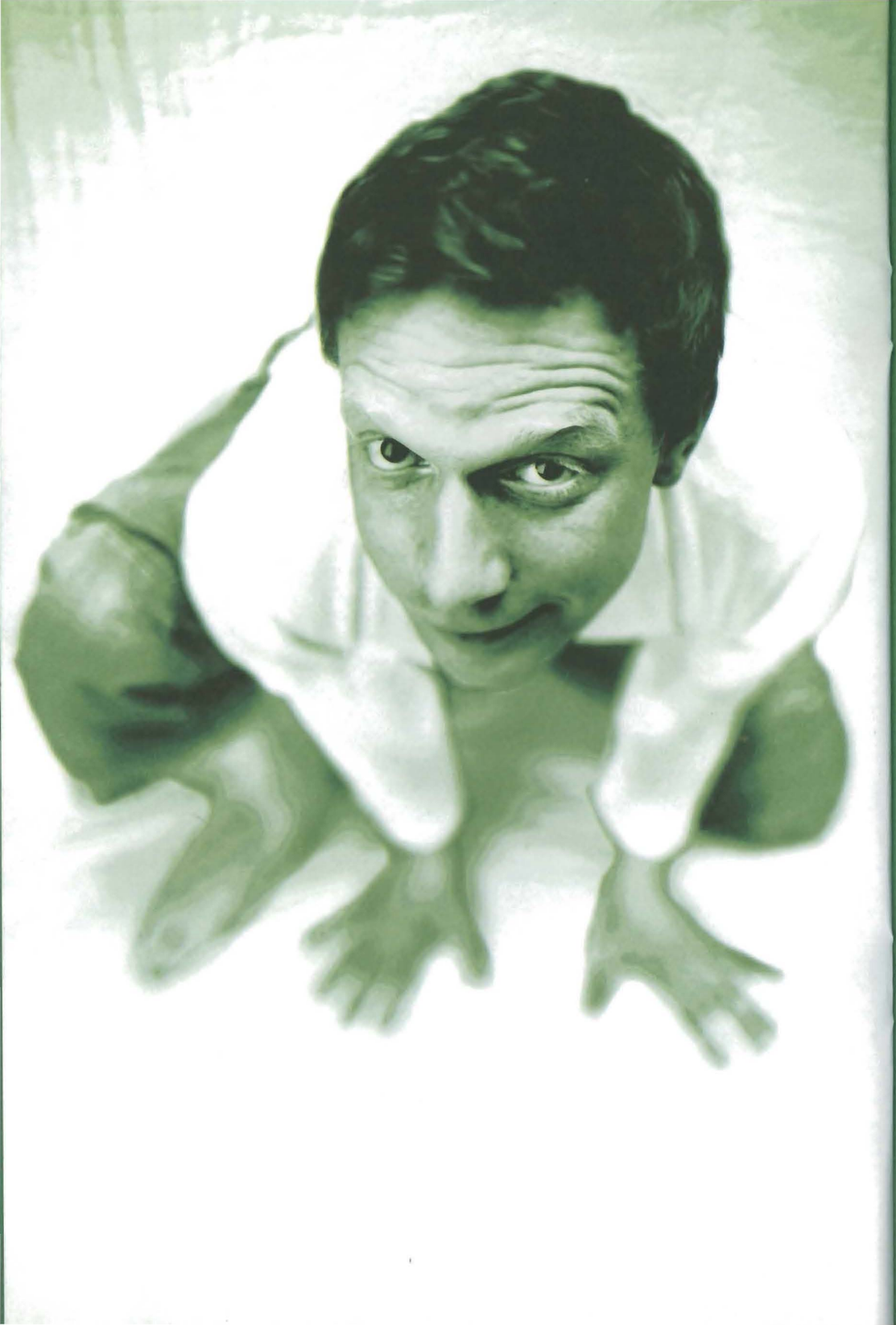
Ale przedtem, 11-go Elafeboliona, w drugim dniu właściwego festiwalu, odbywa się agon komediowy: pięciu poetów przedstawia po jednej sztuce. Widowisko trwa od świtu do nocy; widzowie wymykają się niekiedy na chwilę do domu, pokrzepiają się rozdawanym w teatrze jadłem i, przede wszystkim, winem - ale widownia jest pełna aż do końca. Ateńczycy śmieją się z siebie, ze swoich własnych komicznych karykatur. Komediowe kostiumy (przykrótki chiton z monstrualnie wypchanym brzuchem i tyłkiem, i ze skórzanym fallusem) i maski (wykonane z lnu utwardzonego gipsem, korka lub drewna, pomalowane: jasno - kobiece, ciemniej - męskie; okrywające całą głowę aktora i ozdobione wełnianą peruką, powykrzywiane w paskudnych groteskowych grymasach) - te kostiumy i maski kryją (i przedstawiają) przecież ich samych, obywateli Miasta.

A to, o czym mówi w komedii poeta - choćby najśmieszniej, najrubaszniej - to dla nich, Ateńczyków, sprawy życia i śmierci. Naprawdę. Dlatego - takie tu emocje, takie napięcie, taki śmiech i płacz... Wyobraźmy sobie - na ile to jest w ogóle możliwe - że siedzimy na widowni, pośród nich (choć, by zrozumieć i odczuć naprawdę wszystko, do końca - trzeba by, po prostu, być jednym z nich...). Jest... na przykład... rok 405 p.n.e., za archontatu Kaliasza, trwają Lenaje, na orchestrze Teatru Dionizosa rozpoczyna się przedstawienie. To - komedia. Może - *Żaby* Arystofanesa...

III. *Żaby*

Za wystawione przez Filonidesa *Żaby* Arystofanes wziął w komediowym agonie I nagrodę, a sztuka - dzięki swej parabazie - tak się spodobała, że wystawiono ją jeszcze raz, co było absolutnym wyjątkiem: w greckim teatrze dawano przecież wyłącznie „prapremiery". Mówi się, że *Żaby* to ostatnia stara komedia attycka. Zwieńczenie gatunku, jej najznakomitsze, i formalnie, i treściowo, dzieło. Komedia z agonem i parabazą, realistyczna i polityczna, z chórami i zuchwałymi skommatami. Na pytanie, czy Arystofanes wiernie wypełniał reguły gatunku, trzeba odpowiedzieć: on je ustanawiał, jego twórczość stanowi jedyny wzorzec staroattyckiej komedii. Bo... innego nie ma. Tylko jego komedie dochowały się w całości; z dzieł pozostałych dwóch z Wielkiej Trójcy Komediopisarzy (tak jak była Wielka Trójca Tragików: Ajschylos, Sofokles, Eurypides) - Kratinosa i Eupolisa - znamy tylko fragmenty, strzępy...

Wystawiając *Żaby* był już Arystofanes poetą dojrzałym i sławnym. Urodził się w 445 roku p.n.e; jego ojciec, zamożny chłop Filippos z demu Kidatenajon, jako wojskowy osadnik, dostał działkę na wyspie Eginie - i to była ojczyzna poety. Uczył się w Atenach, odebrał bardzo staranne wykształcenie: literackie i muzyczne. O poglądach komediopisarza przesądził najpewniej rodowód - jego i samej komedii: zawsze był Arystofanes wyrazicielem zapatrywań attyckich wieśniaków, najbliższe mu było stronnictwo umiarkowanie demokratyczne i pokojowe, bo to przecież chłopi najboleśniej odczuwali skutki wszelkich wojennych działań. I był Arystofanes - od samego początku, od pierwszych komedii - przysięgłym konserwatystą, piewcą „starych dobrych czasów", czasów zwycięstw nad Persami, czasów ateńskiej dzielności, i - nie zagrożonej jeszcze przez sofistów - niewzruszonej moralności. Napisał 44 komedie (co do czterech - nie jesteśmy pewni jego autorstwa); w całości zachowało się 11, prócz tego - wszystkie tytuły i około 1000 fragmentów, więc całkiem sporo. Był raczej człowiekiem pióra niż sceny; nie reżyserował zazwyczaj własnych komedii, powierzał to „specjalistom" takim jak Kallistratos, Filonides czy Ararus - syn Arystofanesa. Wszystkie jego komedie są - w mniejszym lub większym stopniu - polityczne. I przez wszystkie - od najwcześniejszych: *Acharnejczycy* (425), *Pokój* (425) - przewija się jeden temat: pokój. Był Arystofanes, że użyjemy takiego oksymoronu, wojującym pacyfistą. Nawet jego komedie „kobiece" - *Lizystrata* (411) czy *Kobiety na święcie Tesmoforiów* - w gruncie rzeczy są propagandą i apoteozą pokoju. Był bezwzględny dla wrogów pokoju: wodzów, polityków, demagogów, producentów i handlarzy bronią; dla wszystkich, którzy żyją z wojny, śmierci i nieszczęścia. Jego ataki na nich - jak choćby na Kleona w *Rycerzach* (424) czy na Alcybiadesa w *Trójfallosie* - zdumiewają gwałtownością, pasją i odwagą. Zdaje się zresztą, że nie potrafił inaczej...



W tych komediach, nawet dziś czytanych, dominuje taka właśnie tonacja: osobiste, chciałoby się powiedzieć – zaciekłe zaangażowanie. Załatwiał tu Arystofanes swoje porachunki: polityczne, cechowe, ambicjonalne. Szydził nie tylko z przeciwników pokoju i Miasta; także – ze swoich osobistych wrogów, o których dziś nic już poza tym nie wiemy.

Ale może także i dlatego jego komedie to prawdziwie realistyczny – bo z pasją i zmysłem przenikliwie złośliwej obserwacji nakreślony – obraz życia w Atenach. Jego język – to najczystszy, najplastyczniej oddany język potoczny Aten; już Erazm z Rotterdamu stawiał pod tym względem Arystofanesa najwyżej ze wszystkich starogreckich pisarzy. Nie da się ukryć: jest też ten język – bywa bardzo często – wulgarny, obsceniczny, a jego komizm – „fizjologiczny" i prymitywny. Ale nie wolno tu zapominać o fallicznym rodowodzie komedii, a także o tym, że dla Greków V wieku p.n.e. – ulubione przez Arystofanesa – żarty z homoseksualizmu były, nieskończenie bardziej niż dzisiaj, naturalne, potoczne. Obscena Arystofanesa – i całej komedii attyckiej – były jakby „oczyszczone" i uświęcone kultową, religijną genezą.

Imponująca też – musimy tu uwierzyć na słowo świadectwom zawartym w scholiach – była komediowa wynalazczość poety: ze wszystkiego potrafił wydobyć komiczny efekt – z gestu, rekwizytu, „scenografii", z powtarzanych często chwytów: rozbijania iluzji scenicznej, atakowania, na różne sposoby, widzów... Dziś z tej mnogości i rozmaitości środków scenicznych został nam tylko jego język. Ale też on jest w przypadku Arystofanesa najważniejszy, Arystofanes bowiem to prawdziwy poeta-lingwista. Umiał przemawiać we wszystkich tonacjach: od patosu i liryzmu w pieśniach chóru po plugawą obelżywość skommat. Jego żywiołem był pastisz, parodia literacka. Bawił się kalamburami, neologizmami, naśladował obce dialekty, uwielbiał wszelkie językowe gry i zabawy. Kiedy aktor Hegelochos, grając w 408 roku w *Orestesie* Eurypidesa, przejęzyczył się, Arystofanes natychmiast uczynił z tej „gry półsłówek" komiczny chwyt językowy, z lubością go potem stosując, aż nadużywając. Oczywiście – wszystkie te lingwistyczne gry są nieprzetłumaczalne.

Goethe nazwał Arystofanesa „niewychowanym ulubieńcem Grecji", biskup Krasicki z obrzydzeniem i oburzeniem konstatował: „Wyrazy jego są bezwstydne..."; Hegel powiadał: „Bez przeczytania Arystofanesa nie można mieć nawet pojęcia, jak człowiekowi może

być po świńsku dobrze". I taki, zdaje się, on był: kpiący ze wszystkiego i wszystkich, zacietrzewiony raptus, niewyparzona gęba.
Miał ten pasjonat swoje – w całej twórczości natrętnie obecne – prawdziwe obsesje: o pacyfizmie i nienawiści do polityków (piękne skądinąd cechy) – już wiemy; następne to żarliwa, nigdy nie słabnąca miłość do Aten i... bardzo dwuznaczny – „kompleks" Eurypidesa, dostrzeżony już zresztą przez współczesnych. Ale przez te swoje pasje, obsesje, kompleksy – tym bardziej ludzki się wydaje, tym bliższy nam.
By w pełni zrozumieć *Żaby* trzeba, choćby pobieżnie, poznać tło historyczne komedii, to warunek konieczny. Rok 405 p.n.e. to szczególny moment w dziejach Aten, to rok przed ostateczną klęską i upadkiem, które Arystofanes musiał chyba przeczuwać. Od ćwierćwiecza trwa już wojna peloponeska (431-404): bratobójcza wojna między Spartą a Atenami o hegemonię w helleńskim świecie. W 413 roku straszliwą klęską zakończyła się sycylijska wyprawa: pod Syrakuzami Ateny straciły 200 okrętów i 40 tysięcy żołnierzy; to był początek końca. Jeszcze na rok przed premierą *Żab* Ateny zwyciężają w bitwie morskiej u wysp Arginuz, ale odrzucenie – z poduszczenia demagogów, takich, jak Kleon – możliwości zawarcia pokoju (o wszystkim tym mówi się w *Żabach*) sprawia, że jak powiada Tukidydes: „Wszyscy Hellenowie zwrócili się przeciw Atenom". W końcu – ostateczna klęska zadana Miastu przez Spartan pod wodzą Lizandra w bitwie nad rzeką Kozią, Ajgos Potamoj...
Jaka mogła być atmosfera w oblężonym Mieście? Tysiące ludzi, niemiłosiernie stłoczonych, wegetuje w obrębie Długich Murów łączących Ateny z portem w Pireusie: szerzy się głód, rozpacz, zwątpienie, bezprawie, gwałty, zdrady, cynizm i demoralizacja. Iście katastroficzne nastroje. I nadal wrze kocioł polityczny: trwa walka o władzę, zmaganie się stronnictw, sojusze i zdrady, wahania nastrojów; gra, ciągle jeszcze – gra: oligarchowie, demokraci, stronnictwo niezłomnych, ugodowcy... Ale to już ostatnie dni: w 404 roku Ateny, wycieńczone blokadą i oblężeniem, poddadzą się. Spartanie zburzą mury, osadzą na Akropolu swój garnizon, umożliwią krwawe rządy Trzydziestu Tyranów... Upokarzająca klęska. Ateny, owszem, długo jeszcze będą „kulturalną stolicą" greckiego świata, ale już nigdy nie odzyskają dawnej świetności i znaczenia.
Rzeczowa opowieść o tych zdarzeniach to byłby prawdziwy – raport z oblężonego Miasta.

Czy jest jeszcze nadzieja, czy można jeszcze uratować Miasto: o to pyta w *Żabach* Arystofanes. W jego komedii Dionizos schodzi do Hadesu, by wyprowadzić stamtąd Poetę, który może jeszcze ocalić Miasto. Właśnie: Poetę, a nie wodza czy polityka: „politycy grę już przegrali..." Tylko w Słowie Poety – nazywającym i utrwalającym świat wartości – jest jeszcze ocalenie. W komedii *Demoi* [*Gminy attyckie*] Eupolisa, rówieśnika i konkurenta Arystofanesa, wcześniejszej od *Żab* o 7 lat, poselstwo z Aten schodzi do Podziemia po „dawnych dobrych" polityków: Milcjadesa, Arystydesa, Solona i Peryklesa. Ale, znamienne, politycy, nic nie zdziaławszy w zagrożonym zagładą Mieście, wracają do Piekieł. Arystofanes bierze od Eupolisa motyw katabazy (zejście w Podziemie to zresztą stary baśniowy motyw znany już z XI księgi *Odysei*), ale przekształca go: nie politycy, lecz poeci...

Bo *Żaby* to komedia jednocześnie polityczna i literacka. To swoisty obrachunek literacki, podsumowanie epoki. Niedawno zmarli Sofokles i Eurypides, od półwiecza nie żyje Ajschylos – i o nich się tu opowiada. *Żaby* to być może pierwszy traktat krytyczno-literacki: w agonie poetów – stają naprzeciw siebie Ajschylos i Eurypides – rozważa się kwestie estetyczne (język, styl, reguły poetyki) i, w ostatecznym rezultacie ważniejsze od nich, problemy etyczne: sens poezji, postawę poety, jego powinności wobec świata, Miasta i ludzi. Te problemy przesądzają o porażce w agonie – Eurypidesa.

Eurypides – „kompleks" Arystofanesa: bezlitośnie kpił z niego we wszystkich swoich komediach, kilka poświęcił mu w całości – jawi się tu jako „nowator", literat-relatywista, poeta schyłku i zepsucia – obyczaju i literatury; a przede wszystkim jako uczeń sofistów, od których, zdaniem Arystofanesa, zaczęło się całe zło: to sofiści, poprzez swoją retorykę i metodyczny sceptycyzm, zniszczyli wszystkie, dotąd niewzruszone, wartości moralne (dlatego tak gwałtownie atakował Arystofanes w *Chmurach* Sokratesa).

W agonie *Żab* zwycięża Ajschylos, bohater spod Maratonu, wierny obrońca Miasta, poeta-prorok, poeta-moralista. Zwycięża wszakże jako ten, kto dał Miastu „dobrą radę" [*nouthesia*], ten, kto być może, jeszcze zdoła je uratować od zguby. Agon jest pyszną, żywiołową zabawą literacką – jego materią jest zjadliwa parodia, szyderczy pastisz – ale jego sens, jak i znaczenie parabazy, jest najzupełniej poważny i serio. *Żaby* to niesamowicie zabawna i jednocześnie śmiertelnie poważna – komedia z oblężonego Miasta.

Jak można ją czytać – dzisiaj? Komedię, której istotą była konkretna, dotykalna niemal aktualność? Jak ją czytać – i tłumaczyć, i grać... – dziś, kiedy świat, który dawał jej życie, nie istnieje, i to od 2600 lat...

IV. Parafraza

Czy w ogóle można ją – dzisiaj i tutaj – tłumaczyć i, nade wszystko, grać? W każdą próbę przekładu i każdą próbę inscenizacji komedii attyckiej wpisana jest, fundamentalna niejako, klęska. Bo przekład: przeniesienie w materię innego języka (i w inny świat, inny czas) wymierzony jest przeciw samej istocie komedii – przeciw jej aktualności i „lokalnej" konkretności. To zupełnie elementarny (i właściwie nierozwiązywalny) paradoks: wierny przekład – unicestwia zasadę komedii; im wierniejszy – tym radykalniej. Litera zabija Ducha, Duch – zaprzecza Literze. Co wybrać – o ile w ogóle można tu wybierać – Ducha czy Literę?
Przy najwierniejszym nawet albo najpiękniejszym przekładzie (a to nie jest to samo) straty są ogromne: ginie – z oczywistych zupełnie powodów – cała nieprzetłumaczalna dosłownie z jednego języka na inny – „poezja lingwistyczna"; ginie „zabawa literacka": parodie, pastisz, nawiązania, aluzje – w lot chwytane przez publiczność ateńską roku 405 i budujące komizm spaktaklu – są dla widza dzisiejszego kompletnie nieczytelne, bezprzedmiotowe, więc i niezabawne; ginie cała tkanka „realistyczna" – istota świata przedstawionego komedii – absolutnie niedostępna nikomu poza garsteczką akademickich znawców przedmiotu. Ginie komedia, po prostu. Bo – nie może śmieszyć.
Tym większy szacunek i podziw należy się od nas tłumaczom, którzy jednak podejmowali się tego karkołomnego, z góry skazanego na niespełnienie, zadania. Ów elementarny paradoks rozwiązują oni zazwyczaj tak: opatrują dzieło przypisami, które mają wszystko, co nieczytelne i niezrozumiałe – fakty, konteksty, realia, nawiązania... wszystko – objaśnić i przybliżyć. Powstaje jakby drugi tekst, otulający niejako komedię, nieraz od niej obszerniejszy, pozwalający ją rozumieć. Taki wierny przekład z rzetelnymi, wyczerpującymi objaśnieniami – to dzieło „do czytania", do cierpliwego studiowania, z całą dostępną literaturą przedmiotu pod ręką. Takie studiowanie to fascynująca przygoda: „rozszyfrowywanie" miejsc, osób, odwołań; rozpoznawanie i, po Norwidowemu, od-twarzanie całego świata... Ale to jest niemożliwe przecież w odbiorze momentalnym, ulotnym: w odbiorze teatralnego spektaklu – trudno sobie wyobrazić widownię, która – z egzemplarzami krytycznymi w dłoniach – śledzi przedstawienie, nadąża z lekturą objaśnień za każdą kwestią. I w dodatku – śmieje się...
A przecież w wypadku staroattyckiej komedii bywa jeszcze gorzej: nie wszystko w ogóle da się objaśnić, bo nie dochowały się żadne świadectwa. Pouczająca jest lektura takich, niezmiernie ciekawych i barwnych nieraz, przypisów do komedii. Obok przypisów-objaśnień (czasem to niemal mini-eseiki historyczne czy historyczno-literackie) pojawiają się i takie: „cytat z jakiejś niezachowanej tragedii Eurypidesa, może z *Telefosa*" [Ławińska-Tyszkowska], „Arystofanes przypuszczalnie parodiuje tu styl ówczesnych utworów dytyrambicznych" [Sandauer]; „prawdopodobnie uczeń Sokratesa, Klejtofon" [Butrymowicz]; albo takie: „charakterystyczny dla komedii dowcip polegający na grze słów" [Ławińska-Tyszkowska], „w oryginale nieprzetłumaczalny zwrot" [Butrymowicz], „w oryginale sprośny dwuznacznik" [Srebrny], „w oryginale mowa o..." [Sandauer]... To przypisy – wyrazy pełnej miłości lojalności wobec oryginału, ale i bezradności wobec tego, co, po prostu, niemożliwe... Więc – co robić z tą komedią? Objaśniać i objaśniać – niszcząc przy tym cały komizm, bo przecież dowcip wytłumaczony – nie śmieszy? Opuszczać i zmieniać – jak to czyni np. Sandauer – partie, których przetłumaczyć albo wyjaśnić nie sposób?
A może... jakimś wyjściem – z rzadka i tylko obok przekładów dopuszczalnym – byłaby parafraza? To oczywiście wybieg, szlachetne w intencjach, ale jednak: „oszustwo", „manipulacja"... Poetyckie szalbierstwo i uzurpacja, podjęte dla jednego celu: aby umożliwić sceniczne istnienie komedii, choćby w mikroskopijnym stopniu przypominające tamto jej istnienie i oddziaływanie – w Teatrze Dionizosa. Tylko to może ją – parafrazę – usprawiedliwić, rozgrzeszyć. Parafraza to jakby świadome opowiedzenie się, pójście za Duchem komedii, nawet kosztem Litery, często – przeciw Literze... Parafraza wreszcie to – można by i tak ją usprawiedliwiać – wynik konsekwencji: skoro w ogóle przekładamy komedię, przenosimy ją w inny język (czyli w inną materię, inny świat), to idźmy tą drogą do końca: przenieśmy tę komedię w macierzysty i właściwy dla tego języka kontekst: w tradycję literacką tego języka, w historię, kulturę i mentalność, i rzeczywistość ludzi tym językiem od wieków mówiących.

Tym istotniejsze jest to w przypadku komedii „literackiej" (takiej jak *Żaby*) - przenosząc ją do polszczyzny winniśmy - nie gubiąc sensu i przesłania utworu - przenieść ją także w materię polskiej poezji; materię, którą stanowią arcydzieła tej poezji, jej style, motywy, „skrzydlate słowa", frazy, miary wiersza; słowem - wszystko, co ją konstytuuje i napełnia ją życiem.

Rzecz w tym, aby odnaleźć to, co wspólne, „logiczny iloczyn" oryginału i języka (tradycji i rzeczywistości) „przeniesienia". I nie polega to wcale na natarczywym, incydentalnym aktualizowaniu. Chodzi o to, by uchwycić sens, tonację, istotę całego utworu, każdej sceny, każdej kwestii - i przy pomocy czytelnych dla widza znaków uczynić ją dla niego zrozumiałą, jasną, mocno i bezpośrednio dotykającą go: właśnie jego, tutaj i teraz. Odnaleźć - i na nowo od-tworzyć - niejako analogiczne: emocje, pasje, kompleksy, efekty, ton. I analogiczny - w języku „przeniesienia" - repertuar środków poetyckich. Aby widz miał szansę zobaczyć na scenie, i pod grecką maską, siebie: swoje miłości i nienawiści, zachwyty i rozpacze, lęki i nadzieje. A one, w istocie swojej, nie zmieniły się aż tak bardzo od tych 2600 lat. I aby widz miał szansę - tak, jak widownia ateńska - także „w lot chwytać" każdą aluzję, przytyk, parodię czy kpinę i bawić się rozpoznawaniem osób, cytatów, wierszy, zdarzeń. A nawet - by mógł bawić się - wyłapując (ulubione przecież przez Arystofanesa i jego publiczność) „sprośne dwuznaczniki", takie, które darowuje mu jego własna mowa, polszczyzna.

Taka - stojąca „po stronie" Ducha komedii - parafraza winna być jednak lojalna; zamiast literalnej (a zabójczej) wierności, niechaj uczciwie zachowa to, co najistotniej arystofanejskie: strukturę utworu, porządek scen, kwestii; i tę gorącą - niekiedy aż pełną wściekłej pasji - osobistą tonację; także, chcąc nie chcąc (a nawet i nie chcąc) - wszystkie te arystofanejskie plugastwa, bo nie można przecież tego raptusa o niewyparzonej gębie - ugrzeczniać, obłaskawiać, bo to by było po prostu - cenzurowanie, pod żadną postacią i pod żadnym pozorem niedopuszczalne! Tego nie może zrobić poeta poecie.

Oczywiście językiem parafrazy winien być współczesny potoczny język - tak, jak w ateńskim teatrze - język, którym na co dzień mówią uczestniczący w spektaklu widzowie. Każda stylizacja, a zwłaszcza archaizacja, byłaby absurdalna i całkowicie arbitralna; bo niby dlaczego Grecy z Aten V wieku p.n.e. mieliby, na przykład, mówić językiem osiemnastowiecznych Sarmatów?

Parafraza – jako oddanie Ducha komedii i jednocześnie... literacka gra z nią: może Arystofanes, namiętny miłośnik takich literackich gier, usprawiedliwiłby to ryzykowne przedsięwzięcie...
Najważniejsza wszakże wydaje się główna myśl tej dziwnej komedii z oblężonego Miasta, pytania, jakie ona stawia. Trzeba w parafrazie postawić te pytania: tu i teraz, nam właśnie. Pytania, które nagle okazują się może nie tak dramatyczne, jak były wtedy, w Atenach 405 roku p.n.e., ale – równie aktualne i dotkliwe. Co może jeszcze uratować Miasto, polis, Rzeczpospolitą? Dlaczego – „politycy grę już przegrali"? Czym jest to, co zagraża republice i demokracji, jej śmiertelny wróg? Czym jest – wdzierające się na mury, z obu stron, chamskie barbarzyństwo? Czy Słowo Poety – zdoła nas ocalić?...
Tyle – parafraza, literatura. A cała reszta – to już teatr.

Niniejszej parafrazy dokonano na podstawie przekładów Bogusława Butrymowicza, Edmunda Cięglewicza, Artura Sandauera i Janiny Ławińskiej-Tyszkowskiej.

Zbigniew Zamachowski

Urodził się w Brzezinach koło Łodzi. Zanim został studentem Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej i Filmowej w Łodzi, zadebiutował w filmie Krzysztofa Rogulskiego *Wielka majówka* (1981). Zagrał potem w ponad pięćdziesięciu filmach, między innymi u Krzysztofa Kieślowskiego (*Dekalog X*, 1989; trylogia *Biały, Niebieski, Czerwony*, 1993-1994), Andrzeja Wajdy (*Biesy*, 1986; *Korczak*, 1990), Kazimierza Kutza (m.in. *Zawrócony*, 1994; *Pułkownik Kwiatkowski*, 1995; *Sława i chwała*, 1997), Wojciecha Marczewskiego (*Ucieczka z kina Wolność*, 1990; *Weiser Dawidek*, 1999), Wojciecha Hassa (*Niezwykła podróż Baltazara Kobera*, 1986) i Romana Polańskiego (*Pianista*, 2001).
Pracę na scenie rozpoczął w 1985 roku w Teatrze Studio w Warszawie, gdzie do roku 1996 zagrał w większości przedstawień Jerzego Grzegorzewskiego (m.in. *Powolne ciemnienie malowideł* wg Lowry'ego, *Opera za trzy grosze* Brechta, *Tak zwana ludzkość w obłędzie* wg Witkiewicza, *Usta milczą dusza śpiewa* wg Kálmána i Lehára, *Miasto liczy psie nosy* Grzegorzewskiego, *Wujaszek Wania* Czechowa, *Don Juan* Moliera). Od 1997 roku jest aktorem Teatru Narodowego. Zagrał tu Bohatera w *Kartotece* Różewicza w reżyserii Kazimierza Kutza oraz w przedstawieniach Jerzego Grzegorzewskiego: Ojca w *Ślubie* Gombrowicza, Przewodnika chóru górali w *Halce Spinozie*, Poetę w *Weselu* Wyspiańskiego i Spodka w *Śnie nocy letniej* Szekspira.
Jest laureatem wielu nagród, w tym Nagrody im. Wyspiańskiego za osiągnięcia aktorskie w teatrze, filmie i na estradzie (1989), Nagrody im. Zelwerowicza za rolę Wojnickiego w *Wujaszku Wani* (1993) i za tytułą rolę w telewizyjnym *Platonowie* Czechowa w reżyserii Andrzeja Domalika (1993). W 1991 roku za rolę w filmie Wojciecha Marczewskiego *Ucieczka z kina Wolność* nominowany był do Europejskiej Nagrody Filmowej „Felix". Ostatnio otrzymał „Złotą kaczkę" i nagrodę Polskiego Orła za rolę w filmie Roberta Glińskiego *Cześć Tereska* (2002).
Przedstawieniem *Żab* Arystofanesa debiutuje jako reżyser.

Wojciech Malajkat

Urodził się w Mrągowie. Studia aktorskie w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej i Filmowej w Łodzi ukończył w 1986 roku. Od 1994 roku jest wykładowcą tej uczelni. Wystąpił w ponad trzydziestu filmach, między innymi u Juliusza Machulskiego (*Déjà vu*, 1989; *VIP*, 1991), Jerzego Hoffmana (*Piękna nieznajoma*, 1993; *Ogniem i mieczem*, 1999), Andrzeja Wajdy (*Wielki Tydzień*, 1995). Stale współpracuje z Teatrem Telewizji.

Jeszcze jako student debiutował w warszawskim Teatrze Studio rolą Hamleta w spektaklu holenderskiego reżysera Guido de Moora (1986). Na tej samej scenie zagrał w latach 1987-1996 w wielu spektaklach Jerzego Grzegorzewskiego (*Opera za trzy grosze* Brechta, *Tak zwana ludzkość w obłędzie* wg Witkiewicza, *Dziady-Improwizacje* wg Mickiewicza, *Usta milczą, dusza śpiewa* wg Kálmána i Lehára, *Dziesięć portretów z Czajką w tle* wg Czechowa, *Wujaszek Wania* Czechowa, *Miasto liczy psie nosy* Grzegorzewskiego, *Don Juan* Moliera).
Od 1997 roku jest aktorem Teatru Narodowego. Zagrał tu w spektaklach Grzegorzewskiego: Pijaka w *Ślubie* Gombrowicza, Pana Młodego w *Weselu* Wyspiańskiego, Mistrza Fiora w *Operetce* Gombrowicza, Pigwę w *Śnie nocy letniej* Szekspira, a także w, zrealizowanej przez Kazimierza Kutza, *Kartotece* Różewicza.
W 2001 roku zadebiutował jako reżyser, wystawiając *Zagraj to jeszcze raz, Sam* Allena w Teatrze Bałtyckim w Koszalinie.
Za role Hamleta i Konrada-Gustawa otrzymał w 1988 roku Nagrodę im. Wyspiańskiego. Jest również laureatem Nagrody im. Schillera (1988) oraz Nagrody Artystycznej Prezydium Oddziału PAN w Łodzi i Konferencji Rektorów Państwowych Uczelni Wyższych (2001).

Barbara Hanicka

Studia scenograficzne ukończyła w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem Lidii i Jerzego Skarżyńskich. Pracę zawodową rozpoczynała w Nowym Jorku.
Jest autorką około osiemdziesięciu projektów scenograficznych. Współpracowała z wieloma reżyserami kilku pokoleń (Zygmunt Hübner, Jerzy Jarocki, Eugeniusz Korin, Michał Ratyński, Tadeusz Bradecki). Wiele spektakli zrealizowała wspólnie z Jerzym Grzegorzewskim, współpracując z nim w latach 1984-1996 w Teatrze Studio w Warszawie oraz w Starym Teatrze w Krakowie. Były to między innymi: *Pułapka* Różewicza, *Powolne ciemnienie malowideł* wg Lowry'ego, *Opera za trzy grosze* Brechta, *Tak zwana ludzkość w obłędzie* wg Witkiewicza, *Usta milczą, dusza śpiewa* wg Kálmána i Lehára, *Dziesięć portretów z czajką w tle* wg Czechowa, *Don Juan* Moliera, *La Bohème* wg Wyspiańskiego, *Dziady – dwanaście improwizacji* wg Mickiewicza.
W ostatnim dziesięcioleciu współpracowała z Agnieszką Lipiec-Wróblewską, Zbigniewem Brzozą, Grzegorzem Jarzyną, Grzegorzem Wiśniewskim. Do jej najnowszych prac należą scenografie spektakli Pawła Miśkiewicza (*Przypadek Klary* Loher w Teatrze Polskim we Wrocławiu, 2001 i *Platonow* Czechowa w Teatrze Dramatycznym w Warszawie, 2002).
Od 1997 roku jest scenografem Teatru Narodowego. Zrealizowała tu scenografię do *Saragossy* wg Jana Potockiego w układzie Bradeckiego, *Ślubu* i *Operetki* Gombrowicza, *Halki Spinozy*, *Dawnych czasów* Pintera, *Dożywocia* Fredry, *Sędziów* Wyspiańskiego oraz kostiumy do *Wesela* Wyspiańskiego i *Snu nocy letniej* Szekspira.
Trzykrotnie była nagradzana na Opolskich Konfrontacjach Teatralnych – w 1993 za kostiumy do *Rękopisu znalezionego w Saragossie* w reżyserii Bradeckiego, w 1997 za scenografię do *Bzika tropikalnego* i w 2000 roku za scenografię do *Iwony, księżniczki Burgunda* (oba przedstawienia w reżyserii Grzegorza Jarzyny).

Grzegorz Turnau

Jest krakowskim kompozytorem i wokalistą. Debiutował w 1984 roku na XX Studenckim Festiwalu Piosenki. Jako laureat pierwszej nagrody został zaproszony przez „Piwnicę pod Baranami" i przez kolejnych kilkanaście lat współtworzył programy tego legendarnego kabaretu. Od 1990 roku stale koncertuje z własnym zespołem.
Trzy z siedmiu jego autorskich płyt uzyskały status złotych, dwie – „To tu to tam" i „Pod światło" – platynowych. Jest laureatem wielu nagród, m.in. Fryderyk 94, 95, 97, Wiktor 95 i 98, Mateusz 96, Grand Prix Opole 96, Philip Award 99.
Komponował muzykę do przedstawień teatralnych, filmów krótkometrażowych i programów telewizyjnych. W teatrze współpracował między innymi z Tadeuszem Bradeckim (*Zmierzch* Babla, *Iwona, księżniczka Burgunda* Gombrowicza, *Marat/Sade* Weissa, *Miłość-czysta u kąpieli morskich* Norwida), Jarosławem Kilianem (*Zielona Gęś* wg Gałczyńskiego, *Podróże Sindbada* wg Leśmiana) i Robertem Glińskim (*Nieszpory Ludźmierskie* Pawluśkiewicza).
Wspólnie z Wojciechem Malajkatem i Zbigniewem Zamachowskim zrealizował spektakl muzyczny *Odkrywcy wyobraźni*, oratorium do tekstów Bronisława Maja *Wiecznie zielone jest drzewo życia* oraz recital *Turnau Fantasmagorie* z towarzyszeniem orkiestry Filharmonii Śląskiej.

sekretarz artystyczny
Jan Skotnicki

dramaturg
Małgorzata Dziewulska

kompozytor
Stanisław Radwan

kierownik muzyczny
Mirosław Jastrzębski

kierownik działu koordynacji pracy artystycznej
Sławomira Łozińska

kierownik działu promocji, impresariat
Adriana Lewandowska

fotografie
Piotr Bujnowicz

opracowanie typograficzne
Janusz Górski

cena 8 zł

BANK PEKAO SA

TELEWIZJA POLSKA S.A.

egzemplarz bezpłatny

Kasa teatru przy Placu Teatralnym 3 czynna od wtorku do soboty 11-14.30 i 15-19, w niedzielę przed przedstawieniem od 16.
W dniach przedstawień na scenie przy Wierzbowej bilety sprzedawane są także w kasie przy ulicy Wierzbowej 3 na godzinę przed rozpoczęciem przedstawienia.

Rezerwacja telefoniczna: 69 20 604, 69 20 664 poniedziałek - piątek 9-18. Rezerwacja za pośrednictwem internetu: bow@teatr.pol.pl

Teatr Narodowy
Plac Teatralny 3
00-077 Warszawa

www.narodowy.pol.pl

repertuar teatru także w Telegazecie TVP2 na stronie 220

TEATR NARODOWY

ZAŁOŻONY W ROKU 1765

dyrektor artystyczny Jerzy Grzegorzewski

Arystofanes

żaby

βατραχοι

w parafrazie Bronisława Maja

reżyseria
Zbigniew Zamachowski

współpraca
Wojciech Malajkat

scenografia
Barbara Hanicka

muzyka
Grzegorz Turnau

układ ruchu
Maria Stokłosa, Emil Wesołowski

światło
Piotr Pawlik

SALA BOGUSŁAWSKIEGO

premiera 11 maja 2002

Obsada

Dionizos	Grzegorz Malecki
Ksantiasz	Arkadiusz Janiczek
Herakles	Emilian Kamiński
Charon	Waldemar Kownacki
Ajakos	Robert Majewski
Służąca Persefony	Wiesława Niemyska
Karczmarka	Aleksandra Justa
Platana	Ewa Konstancja Bułhak
Eurypides	Ignacy Gogolewski
Ajschylos	Jerzy Łapiński
Pluton	Igor Przegrodzki
Straż Heraklesa	Piotr Borowski (gościnnie)
	Marcin Mostafa (gościnnie)
Sofokles	Henryk Machalica (gościnnie)
Centaur	Wojciech Malajkat
	Zbigniew Zamachowski
Auleta	Grzegorz Turnau
Dziewczynka	***
Chór	
(przodownik chóru)	Leszek Zduń
	Ewa Konstancja Bułhak
	Monika Dryl (Akademia Teatralna)
	Kinga Ilgner
	Aleksandra Justa
	Paulina Kinaszewska
	Joanna Kwiatkowska-Zduń
	Wiesława Niemyska
	Ewa Szawłowska (gościnnie)
	Katarzyna Taracińska
	Aneta Todorczuk (Akademia Teatralna)
	Magdalena Warzecha
	Andrzej Andrzejewski (Akademia Teatralna)
	Sławomir Federowicz
	Jacek Mikołajczak
	Jacek Różański
	Michał Żurawski (Akademia Teatralna)
asystenci reżysera	Wiesława Niemyska
	Piotr Wojewódzki
asystenci scenografa	Jadwiga Michalska
	Anita Trzaskowska
realizatorzy światła	Zbigniew Szulim
	Korneliusz Wieczorek
realizatorzy dźwięku	Rafał Barański
	Mariusz Maszewski
inspicjent	Ewa Dworecka
sufler	Alina Wieczorkówna

dyrektor techniczny
Mirosław Łysik

główny brygadier sceny ..... Lech Orzechowski
główny oświetleniowiec ..... Krzysztof Trzaskowski
główny elektroakustyk ..... Mariusz Maszewski
główny mechanik ..... Stefan Wójcik
kierownik działu produkcji środków inscenizacji ... Sylwester Paluch
kierownik pracowni stolarskiej ..... Grzegorz Jończyk
kierownik pracowni malarskiej ..... Paweł Rozbicki
kierownik pracowni modelatorskiej ..... Marek Laudański
kierownik pracowni tapicerskiej ..... Waldemar Głowala
kierownik pracowni krawieckiej męskiej ..... Roman Żbikowski
kierownik pracowni krawieckiej damskiej ..... Maria Kosecka
kierownik pracowni obuwia ..... Robert Rotuski
kierownik pracowni mechaniczno-ślusarskiej ..... Edmund Kwiatkowski
kierownik zespołu garderobianych ..... Wanda Brożyńska
kierownik zespołu charakteryzatorów ..... Leszek Galian
kierownik zespołu rekwizytorów ..... Zbigniew Fortuna
kierownik zespołu operatorów urządzeń scenicznych . Wojciech Hulewicz
kierownik zespołu mechaników sceny ..... Krzysztof Mamaj

główna księgowa ..... Jadwiga Wieczorek
kierownik działu administracji ..... Euzebiusz Kośla
kierownik działu zaopatrzenia ..... Krzysztof Krupa
kierownik działu zabezpieczenia technicznego ..... Paweł Mamla
kierownik działu kadr ..... Urszula Sternicka-Matyja

Uprzejmie prosimy o wyłączenie telefonów komórkowych
i innych urządzeń elektronicznych przed wejściem na widownię.