

ANTYGONA



Grudziądz

Teatr Ziemi Pomorskiej

O autorach starożytnych i ich twórczości, informacje są skromne. Wiadomo, że Sofokles był synem Sofilosa z attyckiej gminy Kolonos, rzemieślnika produkującego miecze. Żył w Atenach w latach 496—406 za panowania Peryklesa. Brał udział w wojnach, jakie prowadził władca piastując urząd stratega. Mając przeszło 80 lat został wybrany do grona oligarchicznych komisarzy zwanych próbuloi, przygotowujących zmianę ustroju Aten. Poza tym był kapłanem jednego z greckich herosów Amynosa, co świadczyło o jego pobożności, która to realizowała się w starożytności jako kult bogów i herosów.

W Bibliotece Aleksandryjskiej istniało pod imieniem Sofoklesa 130 utworów, dziś znamy 114 tytułów jego dzieł. Odniósł nimi 18 zwycięstw na Wielkich Dionizjach, 6 na Lenajach, tylko 6 razy przepadł w konkursie, nigdy nie był na 3 miejscu. Z tak bogatej twórczości zachowało się tylko 7 tragedii i duże resztki dramatu satyrowego.

Ze względów technicznych udało się badaczom ustalić daty tylko trzech. Oto tytuły utworów Sofoklesa: „Ajas”, „Antygona” — 442, „Elektra” — 415, „Trachinki”, „Król Edyp”, „Filoklet” — 409 i „Edyp w Kolonie”.

Wprowadzenie trzeciego aktora, powiększenie liczby chóru z 12 do 15 osób, używanie bogatszych dekoracji niż to czynili Ajschylos i Eurypides — dwaj pozostali z wielkiej trójki tragików greckich, były zasługami, jakie położył dla rozwoju sztuki teatru twórca „Antygony”.

Mit rodu Labdakidów

LAJOS — władca Teb

EDYP — syn Lajosa i Jokasty, wg wersji ukształtowanej przez tragików greckich pod wpływem wyroczni delfickiej. Wedle niej przed urodzeniem Edypa, Apollo przepowiedział, że zabije on ojca, i ożeni się z własną matką, dlatego Lajos usunął noworodka z domu. Okaleczone (z przebitymi u kostek nogami — stąd imię Edyp) dziecko przejął i wychował król Koryntu. Edyp dowiedziawszy się o ciąży na nim fatum, opuścił Korynt, w drodze do Teb spotkał nieznanego sobie Lajosa i zabił go z powodu jakiejś sprzeczki. Za uwolnienie Teb od sfinksy, został obwołany królem i ożenił się z Jokastą — własną matką.

ANTYGONA, ISMENA, ETEOKLES I POLINIK — dzieci Edypa i Jokasty. Mimowolne zbrodnie Edypa ściągnęły na kraj zarazę. Kiedy jej przyczyny zostały ujawnione, Edyp oślepił się i z rozpaczyny skazał się na dobrowolne wygnanie. Jokasta popełniła samobójstwo.

KREON — brat Jokasty sprawujący w Tebach władzę po upadku Edypa. Przed objęciem jego rządów Eteokles i Polinik stoczyli bratobójczą i śmiertelną walkę o tron. Kreon wydał zakaz grzebania zwłok Polinika uznanego za najeźdźcę.

ANTYGONĄ — sprzeciwiła się zakazowi Kreona, pogrzebała zwłoki brata. Za czyn ten została zamurowana w jaskini i popełniła samobójstwo. Wraz z nią zginął Hajmon, jej narzeczony i ostatni syn Kreona. W wyniku zarządzeń Kreona zginęła także jego żona Eurydyka, ponieważ nie mogła przeżyć śmierci swego syna.

Kilka myśli reżysera

Ilekróć spotkałem się z tekstem Antygony zawsze byłem głęboko poruszony... oglądana na scenie nigdy nie zdołała we mnie poruszyć niczego prócz kilku refleksji na temat scenografii albo gry aktorów może te przekłady brzmią gorzej mówione głośno... a może od momentu kiedy zobaczyłem w kinie jak Lumumbie przybijano gwoździami ręce do stołu nie mogę już znieść jak ktoś ubrany w grecką tunikę recytuje podniosłe tyrady o śmierci... a przecież obchodził mnie film Elektra ale to działało się w krajobrazie surowym jak te teksty a nie w pudełku naszej sceny i nie było wielu ozdobników reżyserskich... a może niemożliwe jest przeniesienie tekstu pisanego na określoną architekturę amfiteatru greckiego do naszej mieszczańskiej sceny pudełkowej... co dziś wiemy o greckim chórze te chóry zawsze są u nas śmieszne popełniamy ciągle oszustwa a przecież nawet przekład tych tekstów jest kastracją bo nie można muzyki przełożyć wyłącznie na słowo... bierzemy coś co już dawno umarło i to za ledwie kilka elementów odrysowujemy z obrządków kostiumy i kolumny tropimy gdzie stał chór i staramy się zlepić z tego coś żywego zastanawiamy się co napisał Sofokles ale on napisał utwór o tragedii Antygony a dla mnie najbardziej tragiczna jest Eurydyka jej nie pozwolono nawet dokonać wyboru kłamiemy że coś wiemy o tym teatrze i młodzieży szkolnej każe się wierzyć że wprowadzamy ją w świat teatru greckiego tak, jakby nie wymyślono go nam w wieku XIX... a może nie musimy kłamać młodzieży na temat naszej pseudogreckiej kultury choć kilku panów i pań pisze w gazetach że musimy a jeśli prawda o Antygonie w tym naszym mieszczańskim pudełku sceny jest taka wątpliwa a jeśli już dzisiaj nie jest zrozumiała chór a każdy przekład jest kłamstwem może wolno szukać naszej prawdy o Antygonie w innej przestrzeni scenicznej i przy pomocy tekstu Kajzara który brzmi współcześnie.....

jeśli to także jest kłamstwem jesteśmy przynajmniej uczciwi w bezradnym stawianiu pytań i uporczywym szukaniu odpowiedzi za wszelką cenę nawet za cenę porażki

Kto i kiedy wystawiał „Antygonę” w Polsce?

- 24.X.1888 r. — Kraków Teatr Miejski im. Słowackiego
- 25.IV.1903 r. — Kraków Teatr Miejski im. J. Słowackiego
- 21.IX.1945 r. — Kraków Teatr im. J. Słowackiego, reż. Teofil Trzcziński, scen. Władysław Lam Ziemowicz
- 12.X.1946 r. — Katowice Teatr im. Wyspiańskiego, reż. H. Szletyński, scen. A. Pronaszko
- 2.I.1947 r. — Gdańsk — Gdański Zesp. Artyst., reż. H. Łuszczewska, scen. W. Lewandowski i W. Nowicka
- 25.V.1960 r. — Poznań — Teatr Dramatyczny, reż. J. Perz, scen. H. Głowacka
- 20.IV.1962 r. — Jelenia Góra — Teatr Dolnośląski, reż. M. Bogusławski, scen. W. Czaplanka
- 6.IX.1962 r. — Warszawa — Teatr Powszechny, reż. I. Babel, scen. K. Pankiewicz
- 7.II.1964 r. — Tarnów — Teatr im. L. Solskiego, reż. K. Barnaś, scen. A. Zygroń
- 18.VII.1964 r. — Nowa Huta — Teatr Ludowy, reż. O. Lipińska, scen. Jerzy Szajna
- 22.V.1965 r. — Białystok — Teatr im. A. Węgierki, reż. J. Zegalski, scen. R. Kuzyszyn
- 30.I.1965 r. — Sosnowiec — Teatr Zagłębia, reż. A. Słociński, scen. A. Weller
- 19.II.1966 r. — Łódź — Teatr Ziemi Łódzkiej, reż. A. Strokowski, scen. H. Poulain
- 20.IX.1968 r. — Szczecin — Teatr Dramatyczny, reż. M. Okopiński, scen. J. Krasowski
- 26.IV.1969 r. — Warszawa — Teatr Ziemi Mazowieckiej, reż. O. Bugajski, scen. S. Gawrońska
- 27.VII.1969 r. — Kraków — Teatr Rozmaitości, reż. R. Smorzewski, scen. J. Warpechowski
- 21.II.1971 r. — Lublin — Teatr im. J. Osterwy, reż. Jasielski, scen. J. Torończyk
- 15.V.1971 r. — Wrocław — Teatr Polski, reż. H. Kajzar, scen. J. Nowosielski

ANTYGONA

wolny przekład Helmut Kajzar

- Kreon** — JERZY ZASS
Antygona — ELŻBIETA STRZAŁKOWSKA
Ismena — KAMILA ŁUKASZEWICZ
— TERESA JABŁOŃSKA
Hajmon — ADAM BAUMANN
Eurydyka — JANINA MRAZEK
Terezjasz — JERZY KOCZYŃSKI
Strażnik — STNISŁAW DAWCZYK
oraz — TERESA JABŁOŃSKA, WANDA KALINOWSKA, BARBARA ŁASKA, KAMILA ŁUKASZEWICZ, INA MASIEJEWSKA, ELŻBIETA MARZINEK, GIZELA PIOTROWSKA, ZOFIA TARSKA, IRENA TELESZ, ANDRZEJ CIARKA, ZBIGNIEW KACZMAREK, LESZEK POLESSA, ANTONI RATAJEWSKI, STANISŁAW SIEKIERSKI, WITOLD GAŁĄZKA
Flecista — TADEUSZ PALCZEWSKI

Układ tekstu i reżyseria:

KRZYSZTOF
ROŚCISZEWSKI

Muzyka:
PIOTR MOSS

Scenografia:

MAREK DURCZEWSKI

Asystenci reżysera:
STEFAN KĄKOL
ANDRZEJ PODGÓRSKI

IV premiera sezonu 1972/73

13 styczeń 1973 r.

Teatr ogłasza stały konkurs na recenzję teatralną. Prace najlepsze drukowane będą w „Gazecie Pomorskiej” oraz w programach teatralnych. Udział w konkursie może brać każdy widz. Prace należy składać w sekretariacie teatru do trzydziestego dnia od daty premiery.

Od nowego sezonu teatr w Grudziądzu daje przedstawienia w stałe dni tygodnia:

sobota i niedziela

Kasa teatru tel. 34-76 czynna od czwartku do niedzieli w godzinach od 10—12 oraz 17—19. Rezerwację biletów indywidualnych i zbiorowych przyjmuje **Dział Organizacji Widowni** tel. 34-76 w godz. od 8.00 do 15.00

Dyrektor i Kierownik Artystyczny

KRZYSZTOF ROŚCISZEWSKI

Dyrektor administracyjny

EDMUND PNIEWSKI

Kierownik literacki:

ELŻBIETA BANIEWICZ

Kierownik działu organizacji widowni:

Romuald Buczkowski

Redakcja programu:

Elżbieta Baniewicz

Wydawca: Teatr Ziemi Pomorskiej w Grudziądzu

Cena zł 2,—

DUŻA SCENA:

Repertuar bieżący:

T. Różewicz

„WYSZEDŁ Z DOMU”

Molier

„MIZANTROP”

H. Mniszek

„TRĘDOWATA”

B. Brecht

„OPERA ZA TRZY GROSZE”

SCENA

MAŁYCH FORM TEATRALNYCH:

Repertuar bieżący:

Tadeusz Peiper

„KRONIKA DNIA”

„NOWE USTA”

„NA PRZYKŁAD”

J. Keller

Z. Kopalko

J. Siekiera

„ON” — opowieść o życiu Lenina

W przygotowaniu:

M. Maeterlinck

„SLEPCY”

Z. Herbert

„DRUGI POKÓJ”

KILKA

Panowie! Zebraliśmy się oto (zawsze mówi się „oto” w takich razach), aby podyskutować o teatrze politycznym. Termin ten w Polsce Ludowej służy od lat ludziom teatru do tego, do czego kiedyś getry: poświadczają, że mamy do czynienia z poważnym, świadomym obywatelem. Nie bardzo tylko wiadomo, co znaczy. Bo co miesiąc znaczy co innego.

Dobrze więc, że zaczynamy od próby uściślenia pojęć. Pan Jerzy Kreczmar powiada, że w bardzo szerokim sensie każdy teatr jest polityczny. Słusznie. Wtedy, kiedy pod słowem „polityka” rozumiemy wszelką działalność publiczną. Tak szeroki zakres terminu jest co prawda dyskusyjnie jałowy: jeżeli każdy teatr jest polityczny, to teatru politycznego nie ma. Ale w uwadze Pańskiej zawiera się pewna interesująca intuicja, nie samego teatru dotycząca, lecz naszej dzisiejszej świadomości. W stabilnym, dostatnym i spokojnym społeczeństwie mieszczańskim końca XIX wieku nikomu na co dzień nie przyszłoby przecież do głowy, że wszelka działalność publiczna jest działalnością polityczną. Obruszyłby się za to. Dzisiaj przeciwnie: świadomość tego faktu dopada nas w tramwaju i w sklepie, w fabryce, w kinie i we śnie. To nasza dzisiejsza sytuacja polityczna sprawia, że teatr żywy i teatr polityczny stały się niemal synonimami.

Tak, Polityczny jest u nas każdy teatr żywy. Bo istnieje jeszcze teatr martwy, ilościowo przeważający. To taki teatr, który publiczność przyjmuje obojętnie. Poklaskuje trochę przez grzeczność i wychodząc mówi: śliczne dekoracje, jaki śmieszny był ten aktor w rudej peruce, prawda? A ja strasznie lubię Łomnickiego i zawsze go oglądam w telewizji, więc dziś go chciałam zobaczyć na scenie, bo to jednak co innego. Taka reakcja przeważnie oznacza, że mamy do czynienia z teatrem mało obchodzącym ludzi; publiczność wynosi z niego w najlepszym razie dość nieokreślone „przeżycia estetyczne”, lub poczucie „kulturalnie spędzonego wieczoru”. Jeżeli mówić o polityczności teatru w węższym już, konkretniejszym sensie słowa — taki martwy teatr jest zatem apolityczny. Pusty po prostu.

Zauważcie panowie: nie tylko zwięzłem już zakres terminu. Przesuwam także — świadomie — Waszą uwagę ze sceny na widownię. Padło tu słowo „społeczeństwo”, tak, ale ja chciałbym mówić konkretniej: o grupie paruset ludzi, do których dziś wieczorem zwraca się teatr. Panowie mówiliście przede wszystkim o repertuarze politycznym i o jego scenicznej interpretacji.

To jednak tylko cząstka zagadnienia. Najmniej ważna.

SŁÓW

Sztuka polityczna w rozmaitych warunkach rozmaicie „gra” politycznie — przypominał przed chwilą Pan Kreczmar. Znowu słusznie, bo w teatrze politycznym podstawowa jest sprawa odbioru. Teatr polityczny — ciągle w tym węższym sensie słowa — istnieje w każdej epoce, ale jest szalenie zmienny. W każdym momencie i w każdym miejscu Europy czy świata co innego może nagle stać się teatrem politycznym. Pan Bohdan Korzeniewski powiedział, że „Dziady” to jest wielki teatr polityczny. Jest, oczywiście, ale potencjalnie: to przecież tylko tekst. Jedynie na scenie „Dziady” bywają wielkim teatrem politycznym. Parę lat temu widzieliśmy w Warszawie mały festiwal „Dziadów”, cztery przedstawienia z kilku miast Polski: były to, w moim przynajmniej odczuciu, spektakle zgoła polityczne. Nikt z nas natomiast nie wątpi, że inscenizacja Bardiniego w roku 1955, to były manifestacje teatru politycznego.

Panowie! Wydaje mi się, że teatr polityczny to wcale nie ten teatr, który posługuje się tekstem, gdzie mowa o problemach politycznych, o polityce i politykach. Więcej — że głównym problemem teatru politycznego nie jest problem politycznej dramaturgii, ani nawet jej politycznej interpretacji scenicznej. Ze najważniejszy jest tu problem kontaktu między sceną a widownią, spięcia, które sprawiają, że widownia zaczyna się angażować politycznie w spektakl.

Ten moment bardzo trudno uchwytyny, prawie niemożliwy do określenia teoretycznego, często będący niespodzianką nawet dla inscenizatora, jest chyba konstytutywny dla zjawiska zwanego teatrem politycznym. Gra o to, by je uzyskać, bywa absorbująca jak hazard. Właśnie dlatego twórcy wielkiego teatru politycznego, tacy jak Meyerhold czy Piscator, niezbyt wielką przykładali wagę do sprawy „wierności autorowi”, zgodności inscenizacji z intencjami utworu. Pozwalali sobie nawet na poważne odejście od myśli autorskiej, byleby wywołać tę właśnie iskrę, tę reakcję polityczną widowni, która decyduje o zaistnieniu teatru politycznego.

Reakcja taka może być raz pozytywna, raz negatywna na tej samej sztuce, to oczywiste. Nawet — na tym samym przedstawieniu, w innym miejscu i czasie pokazywanym. Więcej — może być pozytywna w obu wypadkach, ale znaczyć zupełnie co innego. Przykład Meyerholda i Piscatora jest tu szczególnie wyrazisty. I może wart przypomnienia, skoro to chyba najważniejsza dziś tradycja teatru — a nie tylko dramatu — politycznego. Teatru awangardowej lewicy, tej, dla której podobnie jak dla naszych romantyków, pojęcia

O TEATRZE

POLITYCZNYM

postępu i wolności były nierozdzielne. Otóż obaj oni, Meyerhold i Piscator, stworzyli model teatru formalnie bardzo zbliżony. Kreowali go w tym samym dziesięcioleciu 1922—1932, choć ich działalność trwała znacznie dłużej. Poprzez ten model wyrażali idee niemal identyczne: agitowali — mówiąc najogólniej — na rzecz rewolucji proletariackiej. Ale Meyerhold działał w ZSRR, gdzie ta rewolucja zwyciężyła, Piscator w Niemczech, gdzie przegrała. Ta sama — pozytywna — reakcja widzów na spektakle artystyczne i ideowo analogiczne była w pierwszym wypadku reakcją prorządową, w drugim opozycyjną.

W obu była warunkiem zaistnienia teatru politycznego — ona, nie same sztuki, nie same nawet spektakle. Na to, żeby się pojawiła, potrzebne są chyba dwie rzeczy: widz musi móc i musi chcieć reagować politycznie. Co to oznacza? Widz czasem w ogóle nie może reagować politycznie. Drakońskie ograniczenia swobody wypowiedzi teatru w czasach caratu, o jakich wspominał przed chwilą pan Bohdan Korzeniewski, jeszcze nie uniemożliwiały całkowicie takiej reakcji. Widz, jak Pan słusznie zauważył, reagował patriotycznie — a więc wówczas politycznie — na sam dźwięk mowy polskiej, bo w zaborze rosyjskim mógł ją słyszeć publicznie jedynie z ambony i ze sceny. Bywa jednak, że władza wywiera tak silną presję już nie na teatr tylko, ale na publiczność, że sala po prostu boi się reagować politycznie. Zdarza się to często w państwach policyjnych, szczególnie po stłumionych przewrotach w Rosji po 1905, w Hiszpanii po 1937 r. Wtedy teatr polityczny w ogóle przestaje być możliwy. Każdy, nie tylko opozycyjny, także porządkowy. Można wówczas grać sztuki mówiące otwarcie o polityce i politykach, a widz będzie je odbierał apolitycznie. Będzie myślał — śliczne dekoracje, jaki zabawny był ten aktor w rudej peruce. Bywa wreszcie i tak, że widz nie chce reagować politycznie, choć nikt bezpośredniej presji na niego nie wywiera. Kiedy widz chce reagować? Wtedy, kiedy ma poczucie ważności swojej reakcji. Kiedy czuje, że jako członek społeczeństwa ma w tym społeczeństwie coś do powiedzenia. Jeśli wpływa realnie na życie społeczeństwa zarówno listem do redakcji dziennika, jak inicjatywą organizacyjną, wypowiedzią na zebraniu, decyzją w pracy — wtedy i na widowni może reagować politycznie, ponieważ czuje, że ma to jakiś sens. Kiedy dojdzie do wniosku, że jego reakcje nie mają żadnego znaczenia, przestaje reagować politycznie. Bo i po co?

Panowie! Dużo gada się u nas o repertuarze politycznym, o sztukach tzw. „teatru faktu”, o potrzebie zaangażowanej dramaturgii itd. Nie mówi się natomiast o sprawie podstawowej: jak reaguje widz? Jakie jest właściwie nasze społeczeństwo? Czego pragnie, co myśli, co je guzik obchodzi, co obchodzi naprawdę? A przecież właśnie teatr, który potrafi dzisiaj nawiązać rzeczywisty, nie lipny, dialog z widownią, jest teatrem politycznym. Nawet kiedy gra, powiedzmy, „Skiza”. Teoretycznie i to jest możliwe, choć dziś akurat „Skiz” nie ma wielkich szans na takie oddziaływanie. Ale wyobraźmy sobie przez chwilę „Skiza” zagranego nagle w doborowej obsadzie na scenie Teatru Polskiego w Warszawie w roku 1951: te gromy, bijące w teatr z jednej i tę frekwencję z drugiej strony! Na dziś zaś dajmy inny przykład: niech to będzie jakiś spektakl studenckiego kabaretu, niedotarty, naiwny, czasami kiepski aktorsko, ale bezbłędnie łapiący kontakt z widzem.

Muszę przyznać, że od dłuższego już czasu interesuje mnie niemal wyłącznie taki teatr: teatr polityczny, ale teatr, który niekoniecznie mówi o polityce, i którego mechanizm polega na czym innym, niż pokazywanie polityki na scenie. Teatr żywy.

Nie sądzę, żeby nasza scena mogła dziś nawiązać skutecznie do modelu, który kształtowali Meyerhold i Piscator. Teatr bezpośredniego działania politycznego, otwartej agitacji, jest dzieckiem innego układu sił społecznych i politycznych. U nas grozi już drętwą mową, a nie obiecuje niczego więcej. Chciałem przypomnieć raczej, że teatr polityczny jest zmienny jak kameleon, ponieważ w małym stopniu polega na tym, co się dzieje na scenie, w o wiele większym stopniu — na tym, co się dzieje za jej murami. W społeczeństwie. I jedyną szansą uzyskania teatru naprawdę politycznego, nie z nazwy, lecz z ducha, jest rozbudzenie politycznej aktywności społeczeństwa. Tym żywsza ona bywa, im bardziej społeczeństwo czuje się gospodarzem we własnym domu, podmiotem a nie przedmiotem polityki. Bo „dopóki masy — pisał Brecht — są tylko przedmiotem polityki, dopóki nie potrafią potraktować tego, co się z nimi dzieje, jako doświadczenia. Widzą w tym jedynie zrzędzenie losu: uczą się tyle z katastrofy, ile królik doświadczałny uczy się z biologii”. Ta myśl wydaje mi się istotna, panowie.

15.XI.1968.

Konstanty Puzyna