



TEATR
POLSKI

W WARSZAWIE

SCENA KAMERALNA

Eurypides

MEDEA

Jan Parandowski

MEDEA

DYREKTOR
ANDRZEJ KRASICKI

KIEROWNIK ARTYSTYCZNY
AUGUST KOWALCZYK

KIEROWNIK LITERACKI
STEFAN TREUGUTT



Przedstawienie „Medei” Corneille’a we Lwowie, 1805 r.

4 PREMIERA
W STYCZNIU 1969

Eurypides

MEDEA

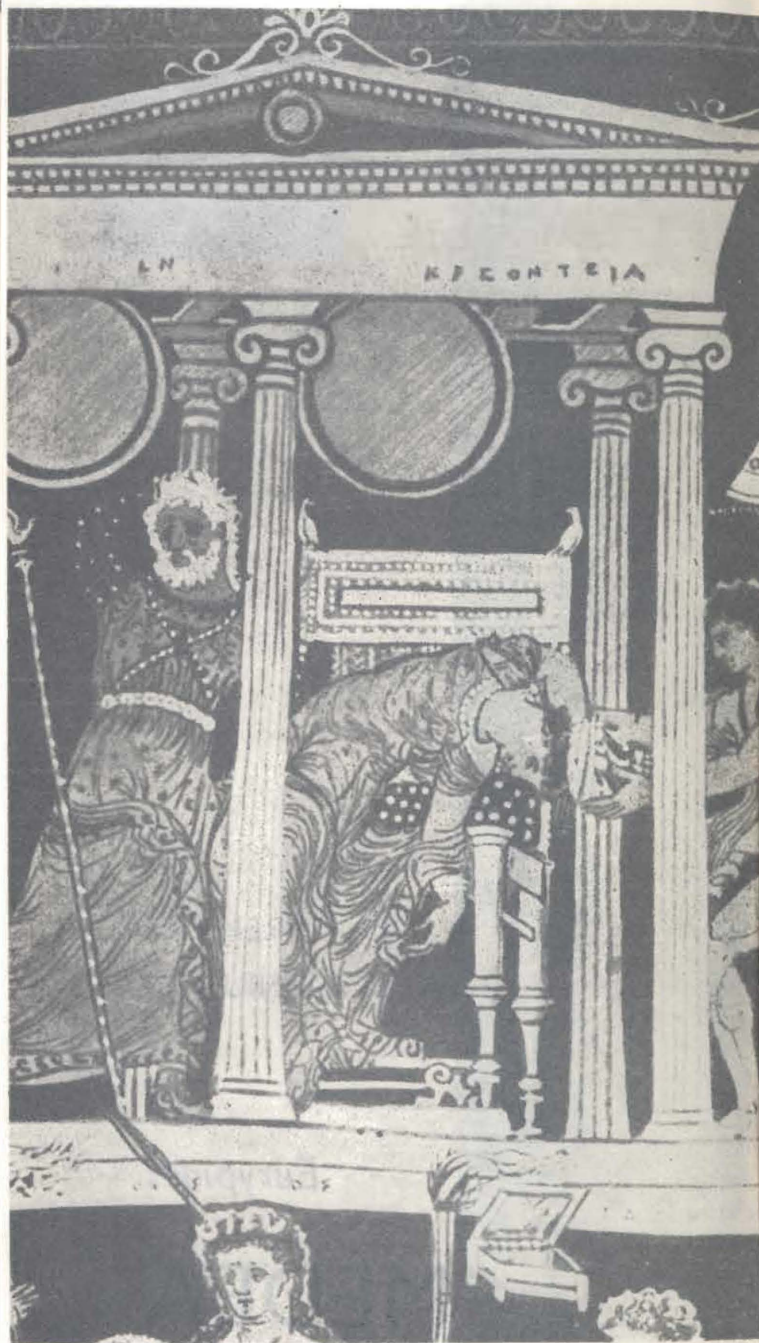
Jan Parandowski

MEDEA

2

SEZON 1968-1969

CZASY
EURYPIDESA



Śmierć Kreuzy i Kreona. Malowidło na wazie apulskiej, IV wiek p.n.e.

Premiera „Medei” Eurypidesa (485?–406 p.n.e.) odbyła się w roku 431 p.n.e., czyli około 2400 lat temu. Wystawiona jako pierwsza tragedia trylogii (wraz z „Filoktetem”, „Diktysem” i dramatem satyrowym „Theristai”) nie spotkała się z uznaniem sędziów, którzy przyznali jej dopiero trzecią, czyli ostatnią nagrodę (pierwszą zdobył wówczas nie znany nam bliżej Euforion, drugą Sofokles). Nie pierwszy to raz i nie ostatni „najbardziej tragiczny” z wszystkich tragiczków greckich musiał się zadowolić trzecią nagrodą. Dość przypomnieć, że działając nieprzerwanie przez blisko pięćdziesiąt lat na scenie ateńskiej, pierwszą nagrodę otrzymał zaledwie pięć razy (z tego raz po śmierci, gdy sztuki jego wystawiał jego siostrzeniec). Inaczej niż konserwatywni sędziowie ateńscy oceniła jego tragedie potomność. Istotnie, podobnie jak wystawiana dzisiaj „Medea”, także wiele innych tragedii Eurypidesa torowało nowe drogi dla rozwoju dramatu antycznego; działalność Eurypidesa była zarówno pod względem ideowym jak i artystycznym nowatorska. Śmiałość w stawianiu zagadnień, jakich dotychczas nie odważył się pokazać na scenie żaden tragediopisarz ateński, zdecydowała właśnie o tym, że tak rzadko udawało mu się uzyskać pierwszą nagrodę. Walcząc z tradycyjnym obrazem świata, przekształcając mił i laicyzując tragedię, miał przeciwko sobie całe – tradycyjnie jeszcze w większości myślące – społeczeństwo ateńskie.

Twórczość jego nie była bynajmniej monolitem, lecz wyrażała głębokie sprzeczności, jakie zaczęły właśnie w owym przelomowym dla kultury ateńskiej okresie nurtować ówczesne społeczeństwo. Większość jego tragedii wystawiana była podczas szalejącej przez 27 lat wojny peloponeskiej. Wojny, która rozdarła Grecję na dwa wrogie obozy – ateński i spartański, i której ostatecznym wynikiem była nie tylko druzgocząca klęska Aten, ale i ruina całej Hellady. Donośny protest antywojenny, głoszony przez poetę w „Trojankach” i „Helenie”, przebrzmiał bez echa. Ale nie tylko wojna nekłała wówczas Hellenów. Zasadnicze przemiany zachodzić zaczęły wówczas w umysłowości ateńskiej. Wyrazicielką ich była właśnie tragedia Eurypidesowa. Trzeba sobie bowiem uświadomić, że właśnie za czasów Eurypidesa Ateny przeżywały głęboką rewolucję intelektualną, którą przywykło się nazywać „epoką oświecenia attyckiego”. Szybki rozrost państwa ateńskiego w V w. p.n.e., jak i przemiany w strukturze społecznej Aten, musiały z wolna doprowadzić do podważenia tradycyjnego systemu wyobrażeń, opartego na wierze w bogów oraz na wierze w boskie pochodzenie państwa i prawa. Rozwój państwa sprawił, że konserwatywny rolnik ateński wyruszył na dalekie i szerokie

szlaki morskie; zetknięcie się z obyczajami innych ludów musiało otworzyć mu oczy na względność pojęć religijnych i politycznych. To, co Jończycy małoazjatyccy przeżywali sto lat przedtem, mieli teraz z kolei przeżywać bardziej dotychczas tradycyjni Ateńczycy. Na tym tle staje się zrozumiały wpływ i znaczenie, jakie osiągnęli w Atenach obcy przybysze, tzw. sofiści, będący „na wpół filozofami a na wpół politykami”, jak to określił jeden z najwybitniejszych reprezentantów tego kierunku – Prodikos z Keos – i to oni właśnie dokonali w Atenach owej prawdziwej rewolucji intelektualnej, zaś wpływ, jaki wywarli na umysłowość ateńską, zestawiano niejednokrotnie z działalnością i znaczeniem encyklopedystów francuskich. W przeciwieństwie do dawnych filozofów przyrody, którzy zajmowali się przede wszystkim zagadnieniem „natury rzeczy”, sofiści na pierwszy plan wysuwali zagadnienia związane z człowiekiem. Już najstarszy sofista, który zawitał do Aten mniej więcej około połowy V w. p.n.e., Protagoras z Abdery (a jego to uczniem miał być właśnie Eurypides), postawił znane twierdzenie, że „człowiek jest miarą rzeczy” formułując w ten sposób zasadę relatywizmu teoriopoznawczego. „O bogach – mówił – nie można powiedzieć ani że istnieją, ani że nie istnieją, ani jak wyglądają, gdyż wiele okoliczności przeszkadza ich poznaniu, a między innymi ich niewidzialność i krótkość życia ludzkiego”. Tezami swoimi o powstawaniu państwa i prawa jako o rezultacie procesu historycznego oraz o prawie natury i o równości wszystkich ludzi podważali sofiści panujące dotąd poglądy, ucząc dialektyki zmuszali swych wychowanków do ścisłego myślenia, zastanawiając się nad synonimią poddawali analizie krytycznej nie tylko same wyrazy, lecz także pojęcia. To samo robił także rodzimy filozof ateński – Sokrates. W ten sposób w miejsce dawnego, teocentrycznego poglądu na świat zaczyna pojawiać się światopogląd antropocentryczny. Nie bogowie, lecz człowiek staje się ośrodkiem głównego zainteresowania. Prąd ten obejmuje równocześnie wszystkie sfery działalności kulturalnej.

Bogowie odgrywający tak wielką rolę w historii Herodota znikają z kart historii Tukidydesa, który należy już do nowego pokolenia myślącego krytycznie i racjonalistycznie. Historię kierują według niego nie bogowie, lecz ludzie, ci zaś postępują zgodnie ze swoją „naturą”, tzn. zgodnie z interesami. Owa „natura” ludzka jest dla Tukidydesa, podobnie jak dla sofistów, czymś o wiele silniejszym od umownego „prawa”. Równocześnie z pęć religijnych wyzwala się także medycyna. W rzeźbie dostojna i boska Atene Fidiasza ustępuje bardziej ludzkim i pełnym wdzięku postaciom, zdobiącym balustradę świątyni Nike Apteros.



Medea, fresk pompejański, I wiek n.e.

Ta laicyzacja kultury nie odbywała się oczywiście bez protestów ze strony kół o przekonaniach tradycyjnych. Szerzą się procesy „o bezbożność”, jak np. proces wytoczony znanemu filozofowi Anaksagorasowi z Klazomenaj przez niejakiego Diopitesa, dowodzącego, że „należy wystąpić z oskarżeniem przeciwko tym, którzy nie wierzą w bogów, albo objaśniają zjawiska przyrody”. Taki sam proces miał być wytoczony – choć wiadomość ta nie opiera się na zbyt wiarygodnych źródłach – również Eurypidesowi.

Eurypides był, podobnie jak Tukidydes, człowiekiem oświecenia attyckiego. Ograniczył on w tragedii ingerencję bogów, tak jak w tym samym czasie usunął ją z wszechświata Demokryt, z historiografii Tukidydes, a z medycyny szkoła hipokratejska. Zlaicyzowanie jednak dramatu antycznego było zadaniem o wiele trudniejszym niż zlaicyzowanie historiografii. Wiadomo, że tragedia ateńska powstała z pieśni chóralnej zwanej dytyrambem, odśpiewywanej ku czci wielkiego boga wina Dionizosa przez ludowy zespół przybrany w skóry kozłże i imitujący satyrów – przyboczny orszak boga. Chociaż w dalszym etapie rozwojowym zerwano z przedstawianiem losów jedynie Dionizosa i zaczęto dramatyzować inne mity, a przez dodanie aktorów odpowiadających chórowi stworzono właściwy dramat, to jednak fakt, że tragedia wywodziła się z obchodu religijnego ku czci boga i że kolebką jej były pieśni chóralne, wycisnęły wyraźne piętno na jej charakterze. Pierwszy wielki tragediopisarz ateński Ajschylos (525–450 r. p.n.e.), mimo całej swej postępowości, w dziedzinie pojęć religijno-etycznych był przedstawicielem poglądów konserwatywnej części społeczeństwa, był heroldem apollinińskiego „umiarkowania”. Tragedie jego głosiły, że człowiek obraca się w granicach zakreślonych przez bóstwo, że zuchwałość wobec bogów, tzw. hybris, nieuchronnie wiedzie do zguby. Dzeus w wielu jego tragediach jest uosobieniem sprawiedliwości, która nagradza za dobro, a karze za zło. Również drugi wielki tragik Sofokles (496–406 w. p.n.e.) przeprowadzał tezę, że należy korzyć się przed wolą bogów nawet, jeśli by się jej nie pojmowało. Stosunek zarówno Ajschylosa jak i Sofoklesa do mitów odziedziczonych po przodkach był twórczy: przekształcali je oni swobodnie w ten sposób, by stały się ilustracją głoszonych przez nich prawd. O ile jednak tragedie Ajschylosa i Sofoklesa głosiły prawdę o potędze bogów, o tyle tragedie Eurypidesa głoszają prawdę o potędze natury ludzkiej, o potędze ludzkich namiętności, które silniejsze są od wszelkich „praw”. Przykładu, w jaki sposób Eurypides przetwarza materiał mitologiczny, po to by posługując się nim ukazać siłę ludzkich namiętności, dostarcza m. in. właś-



Jazon przedstawia się Peliasowi i jego córkom, fresk pompejański, I wiek n.e.

nie „Medea”. Chociaż bowiem postać Medei-czarownicy tkwiła głęboko w micie i urzekała tragiców greckich stanowiąc przedmiot wielu ich dzieł (m.in. tragedii samego Eurypidesa „Peliady” wystawionej w r. 455 p.n.e.), to jednak morderczynią własnych dzieci uczynił Medeę dopiero Eurypides.

Zmienił więc zasadniczo treść mitu; nie tyle fascynowały go sztuki magiczne czarownicy, co możliwości ukazania namiętności porzuconej kobiety, która, by zemścić się na mężu, nie waha się zabić własnych dzieci, chociaż kocha je przecież. W tym też celu wprowadził Eurypides motyw dzieciobójstwa nieznanego mitowi i uczynił go centralnym problemem całej tragedii. Takiej Medei nie znała dotąd scena ateńska. Przedstawienie sprzecznych uczuć i namiętności miotających duszą bohaterki – z jednej strony pragnienia zemsty na mężu, którego chce dotknąć najbardziej boleśnie, z drugiej miłości macierzyńskiej – jest mistrzowskie. Takiego monologu, jaki wygłasza Medea przed zabójstwem dzieci, nie słyszano dotychczas w teatrze ateńskim. Ale rewelacyjna jest nie tylko postać Medei; rewelacyjne, choć w innym sensie, było dla widza ateńskiego również ujęcie postaci Jazona, świetlany przywódca płynących po złote runo

Argonautów, został tutaj zdegradowany do roli zwykłego karierowicza, który ani chwili nie waha się porzucić Medei, której tyle zawdzięczał, skoro otworzyła się przed nim perspektywa małżeństwa z królową Koryntu. Owo zdzieranie maski z bohaterów mitycznych, doszukiwanie się w nich jedynie ludzkich (często bardzo niskich) motywów postępowania – to również cecha charakterystyczna całej twórczości Eurypidesa, który, jak mówili starożytni, „przedstawiał ludzi takimi, jacy są, w przeciwieństwie do Sofoklesa, który przedstawiał ich takimi, jacy być powinni”. „Medea” Eurypidesa jest sztuką całkowicie ludzką; wszystko, co się w niej dzieje, wypływa z charakterów i decyzji działających osób, a nie z ingerencji bóstw (z wyjątkiem sceny końcowej). Przecież Medea mogłaby być inaczej zemścić się na mężu, mogła również jako czarownica, dla której nie istnieje nic niemożliwego, jeszcze w ostatniej chwili uratować swe dzieci przed gniewem i zemstą grozącą im ze strony Koryntyjczyków. Decyzja do ostatniej chwili leżała w jej rękach. Ale poeta umyślnie w ten a nie w inny sposób pokierował akcją, żeby w pełni przedstawić charakter demoniczny swej bohaterki. Decyzje jej dojrzewają na scenie, na oczach widzów i to również jest odkryciem teatru eurypidesowego. Bohaterowie Ajschylosa i Sofoklesa, poza nielicznymi wyjątkami, nie ulegali żadnym przemianom w czasie akcji. Eurypidesa – przeciwnie – interesuje właśnie dojrzewanie decyzji i jej psychologiczne przesłanki a jako człowiek „oświecenia” stara się on uprawdopodobnić zarówno decyzje bohaterów i ich postępowanie, jak również każdą sytuację na scenie. Tragedia dzięki jego twórczości przestaje być tragedią bogów i bohaterów i staje się coraz bardziej tragedią ludzi, torując w ten sposób drogę dramatomu nowożytnemu.

Już w starożytności nazwano Eurypidesa słusznie „najtragiczniejszym z wszystkich tragików”, umiejącym wstrząsać do głębi widzem. Równocześnie jest Eurypides mistrzem efektu dramatycznego. Niespodziewane zwroty akcji są dla widza źródłem głębokich wzruszeń. Jak żaden z tragików ateńskich potrafi Eurypides wspaniale budzić wrażenia zgrozy i litości, a za pomocą zręcznie zbudowanych „perypetii” przerzucać widza od uczucia lęku o losy bohatera do uczucia nadziei. Mistrzem jest również w tworzeniu fascynujących, często demonicznych, jak Medea, postaci, mistrzem rysunku psychologicznego. W porównaniu z oboma swymi poprzednikami jest Eurypides pod każdym względem bogatszy i pełniejszy.

Twórczość jego znamionuje niepokój wewnętrzny, pełen dramatycznego napięcia; niepokój, który odczytać można także z jego portretu zachowanego w Neapolu; niepokój właściwy czasom, w których żył.



Medea zamierza zabić swoich synów, fresk pompejański, I wiek n.e.

Chociaż największemu filozofowi greckiemu, Arystotelesowi, nie podobała się innowacja Eurypidesa, polegająca na użyciu motywu dzieciobójstwa, potomność przyznała rację Eurypidesowi. Medea-morderczyni stała się wzorem i inspiracją dla wielu poetów już w starożytności, przede wszystkim dla Owidiusza i Senki, który z kolei przez swą Medeę opartą na Eurypidesie oddziałł na teatr europejski w w. XVI–XVIII, kiedy to zwłaszcza we Francji i Włoszech powstała kilkadziesiąt razy stawała się źródłem natchnienia dla poetów, m.in. dla Corneille'a (1634 r.). Zafascynowała ta postać również pisarzy współczesnych, a wśród nich polskiego pisarza Jana Parandowskiego, który do greckiego mitu ustosunkował się twórczo i oryginalnie.

Kazimierz Kumaniński



Medea z synami, miniatura francuska, XIV wiek.

LIDIA WINNICZUK

ANTYK W LITERATURZE POLSKIEJ

OGNIWA WIECZNOTRWAŁE
MIĘDZY DAWNYMI A NOWYMI LATY

Wiecznotrwale między dawnymi a nowymi laty ogniwa, wykute nie przed dziesiątkami, nie przed setkami, lecz przed tysiącami lat – to wielkie dzieła literatury greckiej i rzymskiej. Nie przeżarła ich rdza czasu, nie utraciły burze dziejowe, nie zatopiły potopy wojen. Każdy z ich twórców miałby prawo powiedzieć o sobie, jak Horacy: „Od spiżu pomnik wzniosłem trwalszy!”

Współczesne tym dziełom potężne gmachy legły w gruzach, niszczące szczątki bezcennych rzeźb i pomników z mozołem przez wieki zbierano, a dzieła mistrzów pióra – przetrwały. Niekiedy zaniedbywane, niekiedy troskliwie pielęgnowane, przechodziły z pokolenia na pokolenie niosąc wartości najwyższe: dobro i piękno. Zmieniały się granice państw, chwiały się ustroje, walczone o prawa człowieka do wolności – a tchnienie literatury greckiej sięgało coraz dalej; ogarniało Rzym, by poprzez jego język dotrzeć do krajów, które na gruzach imperium rzymskiego wyrosły, a stamtąd już prostą drogą do krajów sąsiednich, ku wschodowi i północy.

Począwszy od średniowiecza, w zasięgu wpływów grecko-rzymskich – poprzez łacinę – znalazła się i Polska.

W średniowieczu, pisząc i mówiąc po łacinie, opierano się jeszcze na materiałach z drugiej ręki, na tekstach układanych przez włoskich uczonych. Renesans czerpał już pełną garścią z pierwszego źródła, kształcąc się na prozie i na poezji łacińskiej i docierając powoli do blasku literatury greckiej. Twórcy renesansu nie tylko przejęli język łaciński w jego klasycznej postaci, lecz sięgnęli także do form, stylu, słownictwa, wątków i obrazów przekazanych przez literaturę antyczną. Nie groził im zarzut plagiatu, nie mówiło się wtedy o oryginalności w obecnym tego słowa znaczeniu. Pisarze renesansu świadomie więc i otwarcie usiłowali naśladować doskonale wzory starożytności, ale odczuwali zarazem i rozumieli konieczność przystosowania swoich utworów do potrzeb swojego społeczeństwa, do tematyki rodzimej, do okoliczności, w jakich żyli, nie są więc ślepych naśladowcami starożytnych, są raczej ich – niejednokrotnie znakomitymi – kontynuatorami.

Nie jest też najważniejszym zadaniem badacza tropienie u pisarzy polskich zdań i zwrotów zapożyczonych, istotne jest od-

szukanie wpływu formy i idei, i trzeba stwierdzić, że dla wyrażenia każdej treści, szczególnie może postępowej, znajdowali pisarze renesansu wzory w odległym antyku. Posługiwanie się nimi nie przynosi im ujmy i nie pomniejsza ich zasług, tak jak nie przynosi ujmy dziś i nie pomniejsza zasług naszych współczesnych. Nie ich to przecież wina, że geniusz grecki doprowadził do szczytu świetności niemal wszystkie gatunki literackie, nie ich to wina, że u progu sztuki europejskiej stoją dwa wielkie eposy homerowe – „Iliada” i „Odyseja”; nie ich to wina, że liryka Alkajosa, Safony, Pindara, Anakreonta jest tej miary, że nie można dzisiaj mówić o liryce jakiegokolwiek literatury i epoki, żeby nie przywołać tych wielkich imion, żeby nie wspomnieć o triumfalnych „Odach” Pindara, Izach Symonidowych, lirze Safony czy Alkajosa, a przy wierszach biesiadnych i miłosnych pominąć Anakreonta, lub sympotyczne pieśni Horacego; nie ich to wina, że nie uda nam się dokonać analizy jakiegokolwiek dramatu, że nie można objaśnić Szekspira, Moliera, Kochanowskiego, Słowackiego, Wyspiańskiego nie cofając się do Grecji wieku V p.n.e. i do przedstawicieli jej tragedii: Ajschylosa, Sofoklesa, Eurypidesa, czy komediopisarzy: Arystofanesa lub młodszego Menandra i rzymskiego Plauta; nie ich to wina, że Tukidydes potrafił już krytycznie patrzeć na wydarzenia dziejowe, osiągając przenikliwość historiografii nowożytnej, albo że już przed wiekami pisano traktaty o ekonomii (Ksenofont) i tendencyjne broszury polityczne; nie ich to wreszcie wina, że geniusz grecki dał nam nie tylko gatunki literackie w ich idealnej formie, lecz także teorie, że pozostawił potomnym podręczniki retoryki, stylistyki, poetyki, uzupełnione potem przez Rzymian (Arystoteles, Cyzero, Horacy, Kwintilian), które stały się podstawą teorii literackich dla wszystkich pokoleń następnych.

Naśladowanie antyku idzie różnymi torami: może to być wykorzystanie form literackich, adaptacja tematu wziętego z literatury, historii czy mitologii; może ograniczać się do kopiowania typów i charakterów lub do użycia motywów klasycznych (porównania, imiona, aluzje mitologiczne, sentencje) jako elementu dekoracyjnego, estetycznego, ekspresyjnego. W jakim stopniu korzystali pisarze polscy od czasów najdawniejszych po dzień dzisiejszy ze źródeł grecko-rzymskich można by sprawdzić stosując dwie odmienne metody, wnioski przecież będą identyczne. Otóż zestawiając listę autorów greckich i rzymskich i zadając sobie pytanie, którzy z nich stali się inspiratorami dla naszego piśmiennictwa, bez trudu przy każdym wielkim nazwisku antycznym będziemy mogli umieścić równie wielkie nazwiska z dziejów literatury polskiej.

Szerokiej recepcji autorów antycznych w Polsce dowodzą liczne, poświęcone jej prace, dowodzi także liczba przekładów. Ukazemy teraz to samo zagadnienie od innej strony. Jak głęboko wniknął antyk w tkankę naszej literatury świadczą obszerne monografie, rozprawy i artykuły, w których analizowano pod tym kątem twórczość naszych najwybitniejszych dramatopisarzy, poetów i prozaików. Same tytuły i objętości tych prac są dostatecznie wymowne, a oto przykładowo niektóre z nich, dotyczące tylko XIX i XX wieku: „Hellenizm Juliusza Słowackiego” – T. Sinko r. 1925 stron 251, „Mickiewicz i Antyk” – T. Sinko r. 1957 stron 539, „Antyk w poezji Marii Konopnickiej” – L. Winniczuk r. 1950; „Maria Konopnicka e le sue liriche Italia” – B. Biliński r. 1963, „Hellada i Roma w Polsce: Przegląd utworów klasycznych na tematy klasyczne w literaturze polskiej ostatniego stulecia” – T. Sinko r. 1933; „Antyk Wyspiańskiego” – T. Sinko r. 1922 stron 370; „Z antyku Orzeszkowej” – S. Linowska r. 1951, „Motywy antyczne w poezji Leopolda Staffa” – W. Madyda r. 1962, „Antyk w twórczości Juliana Tuwima” – L. Winniczuk r. 1954, „Konstanty Ildefons Gałczyński – jako miłośnik antyku” – K. Jeżewska r. 1954.

Oddzielną kartę wypełniłyby publikacje dotyczące wpływów teatru i dramatu antycznego na teatr i dramat polski, zwłaszcza teatr szkolny (T. Bieńkowski, J. Lewański, Z. Piszczyk, L. Winniczuk i in.), oraz opracowania dotyczące poszczególnych epok (J. Królewskiego, B. Nadolskiego, T. Sinki i in.), w których omówiono doniosłość roli antyku w twórczości przedstawicieli literatury poszczególnych okresów na tle historyczno-społecznym.

Jeżeli chcielibyśmy w wielkim skrócie przejrzeć wpływy antyku w kolejnych epokach, zaczynając od renesansowej łaciny do punktem wyjścia, będzie tu proza drugiej połowy XV wieku – od połowy XV wieku wygłaszano okolicznościowe mowy w języku łacińskim, mowy polityczne, język łaciński rozbrzmiewał na inauguracjach roku akademickiego Krakowskiego Uniwersytetu, na promocjach doktorskich, z okazji powitań dostojnych gości (Jan z Ludziska, Jan Ursyn z Krakowa) itd. Jednak wytworną łacinę cyzerońską słyszano i upajano się jej pięknem dopiero w wieku XVI, a łaciny tej zazdrościli Polakom cudzoziemcy. Julian Krzyżanowski, pisząc o prozie polskiej XVI wieku, tak ocenia tę epokę: „Kultura (wieku XVI) spełnia dwa postulaty, które dzisiaj cenimy tak wysoko. Ma ona charakter rodzimy i patriotyczny, czerpie bowiem z zasobów życia polskiego i jest z nim organicznie zrośnięta. Ma nadto charakter ogólnoeuropejski, międzynarodowy, korzysta bowiem ze zdobyczy i doświadczeń obcych a zarazem w dziełach swych wybitnych przedstawicieli wykra-

cza poza granice Polski i tam znajduje zwolenników a nawet miłośników. Ten przebogaty rozkwit kultury umysłowej wiąże się ściśle z ówczesnym życiem polityczno-społecznym, uwarunkowanym przez czynniki natury ekonomicznej". W procesach tych, we wspomnianych kontaktach międzynarodowych odegrał znaczną rolę język łaciński, który – już ukształtowany na klasykach rzymskich w połączeniu z możliwościami rozprawy książki, dzięki wynalazkowi druku, przyspieszył upowszechnienie twórczości polskiej – tak osiągnięć naukowych Mikołaja Kopernika, jak postępowej myśli społecznej zawartej w dziełach Frycza Modrzewskiego, czy bogatej twórczości poetyckiej Jana Kochanowskiego, Klemensa Janickiego, a później poetów tej miary, co Maciej Sarbiewski czy Szymon Szymonowic.

Nie dałoby się w krótkim szkicu wymienić wszystkich wybitnych pisarzy tej epoki, wspomnijmy jednak – obok Andrzeja Frycza Modrzewskiego – także Marcina Kromera, Stanisława Orzechowskiego i Jana Ostroroga. Zdarzało się, że autor, jak np. mało znany pisarz polityczny XVII wieku Kasper Siemek, nie przywiązując wagi do pięknego stylu szukał w antyku myśli, która pomogłaby mu jasno wypowiedzieć poglądy na stosunki polskie, pomogłaby wyrazić krytyczny stosunek do magnaterii, wyrazić protest i bunt przeciwko krzywdzie człowieka.

W poezji zapisało się nie mniej świętych imion i nie mniejsze są tu powinowactwa ze spuścizną grecko-rzymską. Jako jeden z pierwszych wwiózł do Polski idee humanistyczne Filip Kallimach, a jego poezja, jako istotne novum, nie mogła pozostać bez echa wśród mistrzów pióra.

Z poetów humanistycznych wymienić trzeba Pawła z Krosna i jego poezję okolicznościową i panegiryczną, Andrzeja Krzyckiego, Jana Dantyszka, by po nich wyróżnić Klemensa Janickiego, Andrzeja Trzecińskiego, i wreszcie zamknąć niekompletną listę wielkim nazwiskiem Jana Kochanowskiego. Jemu to, podobnie jak Janickiemu, bliscy i dobrze znani byli elegicy rzymscy, czego świadectwem jego łacińskie elegie miłosne, w których wykazał głęboką znajomość miłosnej topiki elegii rzymskiej. Jednak, podobnie jak elegicy rzymscy, wykraczał Kochanowski poza tematykę miłosną, pisząc elegie okolicznościowe, a nawet ostro atakujące aktualność, np. zepsucie panujące wśród hierarchii kościelnej. Szedł także śladami Pindara pisząc „Epinikion” na cześć Stefana Batorego oraz „Epitafium” na ślub Jana Zamoyskiego z Gryzeldą. Z okresu nieco późniejszego wymienić należy Sarbiewskiego, który zasługuje na uwagę nie tylko jako świetny znawca i naśladowca Horacego, lecz także jako autor „Poetyki” opartej na wzorach

klasycznych, oraz Szymonowica, autora „Sielanek”, nawiązujących do sielanek greckich i rzymskich, ponadto doskonałego naśladowcę Pindara. Poezja jego „dowodzi tak szczęśliwego naśladownictwa, jak gdyby poeta polski otrzymał w spadku lirę tebańską”.

Jeżeli tak obszernie zajęłam się epoką odrodzenia, to dlatego, że jest ona głównym łącznikiem, głównym ogniwem między antykiem a literaturą czasów nowszych. Jednak wpływy antyku nie ograniczają się do twórczości w języku łacińskim. Dalszym ich przejawem są wątki i motywy czerpane zarówno z literatury jak i mitologii. W baroku także utwory w języku polskim są aż przeładowane elementami i porównaniami pochodzącymi z mitologii; jest to wyrazem manieri tych czasów, lecz także dowodem dalszego, nieustannego zainteresowania literaturą antyczną. I ten rys – korzystanie z motywów literatury grecko-rzymskiej – pozostanie wartością trwałą w naszej literaturze po dzień dzisiejszy; jednak każda epoka inaczej tę wartość wyzyska, do innych celów przystosuje.

Specjalne miejsce w przeglądzie wpływów antyku przypada dramatomu, który, jak cały teatr, ukształtował się na wzorach antycznych. Nie chodzi tu tylko o podział na akty, o wprowadzenie ekspozycyjnego prologu, czy podsumowującego epilogu, nie tylko o zachowanie pewnej formy dialogu; poza tym wszystkim dramat europejski, a więc i polski, przejął ze źródeł antycznych postacie, typy, motywy, do których świadomie czy podświadomie dramatopisarze wciąż powracają. Ajschylosowy Prometeusz – posłużył jako symbol buntu przeciwko uciemnieniu i jako symbol dążenia do postępu, do uszczęśliwienia ludzkości; Fedra – równie jak Medea – to symbol namiętności; Klitajmestra – pozostanie przykładem wiarolomnej i przewrotnej żony, tak jak Alkestis – żony i matki ofiarnej i szlachetnej; tragiczny Edyp także ma swoje sobowtóry w literaturze, a powtarzająca się postać tyraza znienawidzonego, uwypuklona przez Senekę, pojawia się u niejednego z dramatopisarzy późniejszych. Tadeusz Sinko cytując wyznanie Słowackiego o jego pierwszych tragediach – „Teatralny koturn włożyłem na stopy moje, abym dziecięciem jeszcze będąc, wzrostu sobie przymnożył” – dodaje: ten koturn był naprawdę antyczny. Takie prawdziwie „antyczne koturny” nakładają poeci po dzień dzisiejszy.

Najlepiej i najbardziej przekonująco dowodzą ciągłych nawrotów do motywów antycznych (czy to motywów historycznych czy mitologicznych) same tytuły dramatów, poematów, zbiorów wierszy, żeby wymienić tu tylko najgłośniejsze: J. Kochanowskiego „Odprawa posłów greckich”, J. Słowackiego

KIERC



2

SEZON 19

„Agezilausz” („Król Agis”), Z. Krasieńskiego „Irydion”, K. Ujejskiego „Maraton”, C. K. Norwida – tragedia „Tyrteja, Iakoński wódz”, „Kleopatra”, T. Lenartowicza – dramat „Sędziowie ateńscy”, A. Świętochowskiego – jednoaktówki „Antea”, „Pauzaniusz” i dramat w 5 aktach „Aspazja”, M. Konopnickiej „Hypatia”, A. Asnyka – tragedia „Prometeusz”, poemat „Thetys i Achilles”, „Prometeusz i Syzyf”, K. Tetmajera – poezje „Prometeusz”, „Narodziny Afrodyty”, L. Rydla – poezje mitologiczne np. „Diana i Endymion”, „Leda”, Centaur i kobieta”, S. Wyspiańskiego – „Protesilas i Leodamia”, „Meleager”, „Akropolis”, „Powrót Odysa”, „Demetr z córką Korą żegna się” (w „Nocy Listopadowej”), H. Rostworowskiego – dramat „Kaligula”, J. Żuławskiego „Eros i Psyche”, T. Gajcego – „Homer i Orchidea”, A. Świrszczyńskiej – „Orfeusz”, St. R. Dobrowolskiego – „Spartakus”, L. H. Morstina – „Obrona Ksantypy”, „Penelopa”, „Kleopatra”, J. Broszkiewicz – „Klaudiusz”, K. Berwińskiej – „Ocalenie Antygony”.

Autorytet nazwisk wspomnianych powyżej stanowi dostateczną podstawę do stwierdzenia faktu, że pisarzowi wielkiego talentu ani w kwestiach formy, ani w kwestiach treści sięganie do obcej i tak odległej jak starożytność skarbnicy literackiej, zaszkodzić nie może. Jeśli autor taki wywoła postacie z przeszłości i wleje w nie nowe życie, będzie to jego osobistą zasługą. Zasługą autorów takich jest także to, że rozumieją i przedstawiają zarówno blaski jak i cienie świata starożytnego w przeciwieństwie do bezkrytycznych badaczy antyku, którzy w ślepych jego umiłowaniu starali się osłaniać i przemilczać ciemne plamy na kartach dziejów starożytności. Dlatego Grecy byli dla nich zawsze młodzi i piękni, pogodni i radośni, a jeżeli starzy – to czcigodni i doskonali. Literatura piękna tymczasem pokazała nie tylko ludzi świata starożytnego, lecz także człowieka, z jego zaletami i wadami, namiętnościami i dążeniami, w chwilach dobrych i złych; literaturze pięknej zawdzięczamy, że świat antyczny stawał się bliższy, bardziej realny, prawdziwy. Może właśnie dzięki wydobyciu przeciwieństw – dobra i zła – dzieła literackie przekazywały z pokolenia na pokolenie właściwe pojęcie greckiego ukochania piękna – philokalein – które, „trwa niezmiennie – choć stare, nie starzejące się nigdy” (L. Staff) oraz rzymską humanitas – w jej najszerszym pojęciu aż po poszanowanie osobowości drugich. Żaden z wielkich twórców nie bał i nie boi się sięgać do źródeł antyku. Wielki talent ulega wpływowi wielkich, lecz wyraża swoją indywidualność, wnosząc nowe myśli, odpowiadając na potrzeby swojej współczesności, bo żyje i czuje z całym narodem, dla którego swą

► Costa (?): powrót Argonautów z Kolchidy, XV wiek.



Szkola Robertiego: Medea z synami, XV wiek.

twórczość przeznacza. I każdy autor, który obrał sobie jako patronkę Muzę helleńską, czy rzymską Kamień, niewątpliwie przyznałby się śmiało – jak to uczynił Julian Tuwim – że nie wstydy się tego, iż uległ wpływom wielkich poprzedników.

Wpływy? Ja wpływów nie wstydzę się wcale
To duma moja, że bożych olbrzymów
Uczniem się stałem! Ze wśród moich rymów
Znajduję takie, co dźwięczą wspaniale!
Ze dusza moja znalazła Patronów
Wśród lat minionych!

Lidia Winniczuk

MITY I METAFORA

KIER

Wybitny pisarz Grecji współczesnej, w chwili dla swego narodu tragicznej, zagrożony więzieniem lub obozem koncentracyjnym, nie mając praw do zagranicznego paszportu, nadesłał piękny referat na międzynarodowe spotkanie literackie. Ostrzegając w nim przed niebezpieczeństwami, na które narażona jest cywilizacja współczesna, za jedno z nich uznawał odcięcie wielu społeczeństw od artystycznego dorobku Hellady. Już od kilku dziesięcioleci zniesiono w licznych krajach naukę greckiego języka. Obecnie ten sam los czeka łacinę.

Na szczęście jednak zakusy technokratów i reformatorów pedagogiki nie mogą umniejszyć skarbu, jakim jest dla świata literatura i mitologia starożytna. Gdyby nawet nauka greki i łaciny została w szkołach całkowicie przekreślona – w wyobraźni pisarzy i artystów żyć będą dalej mity homeryckie, eleuzyjskie, orfickie. Średniowiecze prawie nie znało języka greckiego, przynajmniej na Zachodzie; jednak za pośrednictwem Rzymu, myśl helleńska wciąż była obecna w kulturze świata. Jeszcze Szekspir pisząc „Troilusa i Kresydę” nie miał dokładniejszego pojęcia o greckiej kulturze. U nas dopiero Kochanowski, zapewne podczas swych studiów w Padwie, od profesorów włoskich, otrzymał hellenistyczne wykształcenie. Temu faktowi zawdzięczamy jedną z inspiracji „Odprawy”.

Francuscy poeci Złotego Wieku – szczególnie Racine – zapłoneli miłością do starych mitów helleńskich. Była to miłość czysta, niezmqcona pedanterią. Ani autorzy, ani realizatorzy nie usiłowali rekonstruować

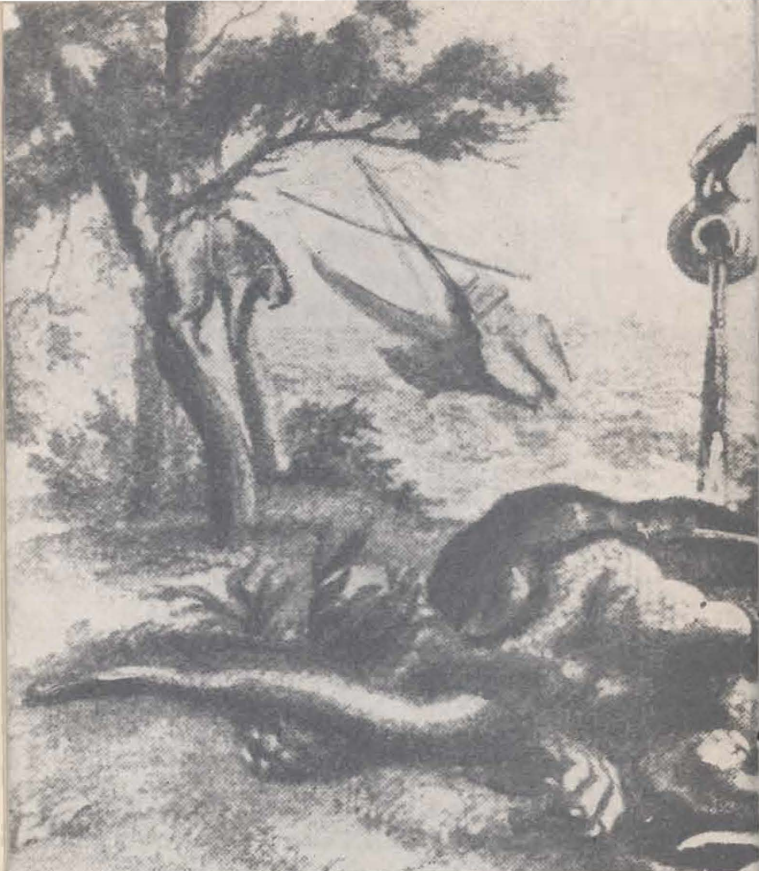
sceny attyckiej, czy kostiumów z epoki Eurypidesa. Mówili o sprawach sobie bliskich, palących, jednak dzieje Hipolita i Fedry były potężnym natchnieniem dla pisarza, który do dziś, po tylu stuleciach, i mimo obrazoburczych zakusów Stendhala, jest przedmiotem uwielbienia publiczności francuskiej.

Na próżno Stendhal identyfikując terminy: romantyczny i współczesny, starał się wykazać, jaka przepaść zainteresowań dzieli „upudrowanych markizów” słuchających „Amfitriona” od mieszczańskich młodzieńców, cierpiących na chorobę byronizmu. Postać Prometeusza, wykradającego ogień bogom na rzecz ludzkości, okazała się niezmiernie nowoczesna. Czy można jej nie łączyć z ideą mickiewiczowskiego Konrada? Przedtem Goethe swe marzenia o postępie świata i szczęściu ludzkości uosabiał w micie Ifigenii. Chateaubriand w oryginałach czytał Homera i Wergiliusza. Kleist poprzez Moliera docierał do legendy o Amfitrionie. Słowacki pisał „Fantazego” jako nową przypowieść o pałacej koszułi Dejaniry.

Pożytywisci znów próbowali się opierać. Podobnie – naturaliści, zładnie utożsamiający badania przyrodnicze ze sztuką. Ale gwałtowna odpowiedź nowych prądów przyniosła ponowne odrodzenie motywów antycznych, odrodzenie nigdy nie wygasłej tęsknoty za „dzieciństwem cywilizacji”. Elektra rozbudzała fantazję Hofmannstahla, Wyspiański zaludniał swe utwory tłumem mitologicznych „dramatis personarum” i – jak zauważył Wilam Horzyca – byłoby błędem, z punktu widzenia zadań inscenizatora, gdyby w „Nocy listopadowej” rozdzielić greckie bóstwa i polskich powstańców.

Jazon w Kolchidzie, arras wg. kartonu Detroy'a, XVII wiek.





Jazon usypia smoka, ilustracja nieznanego autora, XVIII wiek.

Szkolny kolega Wyspiańskiego, Stanisław Estreicher, mógł toczyć długie rozmowy po łacinie i grecku ze swoim przyjacielem, autorem „Obrony Ksantypy”, Ludwikiem Hieronimem Morstinem. Dziś zdołaliby to chyba zrobić Jan Parandowski z Kazimierzem Kumanieckim. Lecz właśnie w momencie, gdy po raz pierwszy zaczęto w liceach europejskich ograniczać naukę języków starożytnych – nabierały znaczenia koła miłośników dramatu klasycznego w Polsce, we Francji i w krajach anglosaskich. W latach trzydziestych i czterdziestych teatr europejski ujrzał nowe zastępy twórców, posługujących się narzędziem starożytnych mitów. Zresztą nie tylko teatr.

Prorok skrajnej awangardy w powieści europejskiej, Joyce, nazwał swe głośne dzieło „Ulissesem”. Parandowski, pragnąc oddać ideę sportu nowoczesnego, napisał „Dysk olimpijski”. Camus, szukając w okresie okupacji rozwiązania problemów świata współczesnego – wrócił do mitu Syzyfa. Wielki renesans mitów helleńskich nastąpił w dramacie francuskim lat trzydziestych i czterdziestych naszego stulecia. Gide ukazał w swym „Edypie” walkę o szczęście. „Wiele jest rzeczy godnych podziwu; lecz nic nie zasługuje na uwielbienie większe – niż człowiek” – brzmi motto aktu pierwszego. Więc nie tylko fabuła, zaczerpnięta z podań greckich, ale pochwała człowieczeństwa, sformułowana przez helleńskiego tragediopisarza, stanowi genezę tego dramatu, odsłaniającego rozterki au-

tora „Lochów Watykanu”. Giraudoux znalazł w homeryckiej wojnie trojańskiej kanwę dla myśli politycznej, która miałaby ocalić świat współczesny przed nowym kataklizmem, a w dwa lata później w „Elektrze” chciał wymierzyć siłę tej wielkiej namiętności, jaką jest tęsknota za sprawiedliwością.

Byłoby uproszczeniem i niesprawiedliwością wiązać te zjawiska z falą nowego, polskiego dramatu poetyckiego, który się w naszym kraju pojawił w latach bezpośrednio przedwojennych, wojennych i powojennych. Są między tym dramatem a niektórymi utworami Gide'a, Giraudoux, Cocteau, Anouilh'a, Sartre'a i innych – pewne analogie. Ale rysują się też – poważne i zasadnicze różnice. Czynnikiem łączącym jest tu chyba specyficzna funkcja dramatycznej metafory. W pierwszej scenie sztuki „Wojny trojańskiej nie będzie”, Kassandra próbuje dać poetycką definicję losu: „Jest to po prostu przyspieszenie czasu”. To już określenie obrazowe, zestawiające „przyspieszenie”, przy opadaniu ciała na ziemię z pojęciem abstrakcyjnym. Lecz dla lepszego wyjaśnienia Kassandra dodaje: „Przeznaczenie – to tygrys uśpiony”. Biada tym, którzy go muszą obudzić!

Giraudoux nie jest tu zapewne głosi-cielem – choćby paradoksalnie rozumianego – fatalizmu. Raczej sięga w głąb wyobrażeń helleńskiej mitologii, w której Anake odgrywała rolę ogromną. Cocteau, w naj-

lepszej ze swych sztuk – „Maszynie piekielnej” – nazywa los maszyną matematycznie zbudowaną na zgubę śmiertelnych. Precyzyjność tej maszyny na tym polega, że wszelkie wysiłki, zmierzające ku ucieczce od złego losu, przyspieszają – jakby przez ironię – wypełnienie tragicznego przeznaczenia. Czy to fatalizm lub mechanicznie pojmowany determinizm? Nie – u Giraudoux to raczej pochwała najlepszych ludzi – (jak Hector), którzy się z przeznaczeniem zmagają. Jeśli po ten przykład sięgam, to dlatego, że pokazuje on wartość helleńskiego mitu, wykorzystanego w utworze nowoczesnym, jako bogate źródło metafor.

Czym jest metafora? Tadeusz Peiper twierdzi, iż jest ona „spokrewnianiem pojęć odległych”. Sądzę, że nie o pojęcia tu tylko chodzi, ale o odpowiadające im zjawiska: psychologiczne, historyczne, etyczne. Bohater helleńskiego mitu, w rękach współczesnego dramaturga, nabiera uwielokrotnionego znaczenia. Jest równocześnie Odysem homeryckim – i nowoczesnym banitą – wędrowcem, Orfeuszem jako wyznawcą greckiej sekty (o której pisze w swej „Mitologii” Parandowski) i poeta XX stulecia. Homerem legendarnym i personifikacją tych uczuć, jakimi żył Tadeusz Gajcy, przeczuwający i przewidujący swą śmierć. Ksantypa ze sztuki Morstina to próba obrony małżonki Sokratesa i współczesnej, niezrozumianej, a przekornej miłości kobiecej. Medea u Parandowskiego walczy o swą, nie tylko historyczną, ale i poetycko-filozoficzną inność, odrębność, niepodległość... Metafora wkracza bardzo głęboko w samą istotę nowego dramaturgii. Zarówno w sferę języka, jak i sytuacji. W „Homerze i Orchidei” Gajcego mamy do czynienia z „zamięcią” metafor nawet w didaskaliach.

Sytuacja wyraża się w nowym dramacie niezmiernie ostrym i raptownym skrótem. Czasem jedno słowo, jeden wyraz stanowi finał poszczególnych aktów. Kiedy indziej metafora zamienia się w obraz sceniczny: np. jutrzeńka zamykająca „Elektrę” Giraudoux, samotność Sokratesa w zakończeniu pierwszego aktu „Obronie Ksantypy”. Ale metaforyczność i skrótość poetycka ma inne znaczenie i inną barwę u pisarzy polskich, odmienną u Gide'a, Cocteau, Sartre'a, nawet Giraudoux. „Dwa duchy stoją u mego ramienia i gadają mi zza pleców, jak dwie gęby bożka Janusa. Jedna mówi, uśmiechając się, jak to ona szelmeczka zawsze się podśmiewa: – Sztuka jest amoralna. A druga odpowiada: – Człowiek jest zwierzęciem moralnym” – czytamy w prologu polskiego „Orfeusza”. Zagadnienia etyczne i filozoficzne ciężarem swym padają na szalę i w „Orfeuszu” Anny Świrszczyńskiej i w „Odyse u Feaków” Stefana Flukowskie-

go i w „Medei” i w „Obronie Ksantypy”, i w „Antygonie” Aleksandra Maliszewskiego.

W obronie swego narzeczonego staje Orchidea w dramacie Gajcego, w rozmowie z milczącym posągiem Słonecznego. Dziewczęca miłość splata się z potrzebą zwalczania niesprawiedliwości. Medea u Parandowskiego przestaje być dzieciobójczynią; Kreon, ludziom życzliwy, wsłuchujący się w legendy z chciwą ciekawością optymisty, wyrusza na wygnanie wraz z surowo przez Medeę ukaranym Jazonem. Pisarz rzymski, Seneka, podejmując wątek helleński uczynił go jeszcze okrutniejszym, nasycił większą ilością krwi. Jak makabryczny teatr okrucieństwa gra się dziś ten utwór na Zachodzie, gdy tymczasem polski pisarz nawiązuje do pięknego wezwania, rzuconego przez ateńskiego dramaturga: „byłoby warto pieśnią leczyć ludzi”, gdyż „kresu ludzkiego smutku i żalu – przez pieśń i dźwięk wielu strun nikt nie wynalazł”...

Czym jest mit? „Opowiadaniem, historią, lub serią historii, wymyślonych przez ludzi, a opowiadającą przygody istot ponadnaturalnych, zwanych duchami, wrózkami, olbrzymami, potworami, bogami czy herosami” powiada Ernest Granger w swej książce „La mythologie”. Dostrzega on w mitotwórstwie „instynktownie przez człowieka odczuwaną potrzebę wyjaśniania niezrozumiałych zjawisk” Parandowski określa to prościej w 10-tym wydaniu swej czarującej „Mitologii”: „Mitologia jest zbiorem baśni o bogach i bohaterach”.

W sensie literackim mit jest skrótem, odwołującym się do odwiecznych doświadczeń naszego intelektu, uczucia i wyobraźni. Skróć taki staje się znakiem, jakby uderzeniem w klawisz. Gdy mówimy o Antygonie, Orfeuszu, czy Edypie – znajdujemy punkt wyjścia, jasny, ścisły a pobudzający. Mity helleńskie miały tak wielką sugestywność, że zafascynowały rzymian. Dawną swą religię utożsamili oni z grecką, imiona swych bóstw nadali Zeusowi, Atenie, Apollinowi i Hermesowi. Co więcej, sami greccy pisarze żywili się dawnymi mitami, najczęściej zapisanymi przez Homera. 700 lat, mniej więcej, trwał ów proces – od twórcy „Iliady” i „Odysei” – do Ajschylosa, Sofoklesa, Eurypidesa. Tyle co historia Polski od średniowiecza do naszych dni...

Długotrwałość, niezniszczalność i siła mitów greckich są tak oczywiste, że każą wysunąć ogólniejsze wnioski. Mit to osnowa dzieła, zarys jego struktury, pozwalający się oderwać od dosłowności wrogiej artyzmowi, a zarazem potęgujący geniusz twórców. Znam kilka przykładów mitów, podobnie inspirujących i pobudzających wolę kreacyjną. Jednym z nich są postacie i dzieła wielkiej naszej poezji. Mity polskie.

Wojciech Natanson



Martin: Medea z tragedii Corneille'a, XVIII wiek.

JAN PARANDOWSKI O SWOJEJ TWÓRCZOŚCI

...Nieraz czyniłem sobie zarzut i nie chcę się z tym kryć – że za mało jest u mnie ludzi mojego czasu i narodu. Lecz tylko mnie wiadomo, jak człowiek mojego czasu i narodu brał różne imiona i kostiumy, jak wspierał mnie w odczuciu i rozumieniu ludzi innych epok. Zresztą wszystko, co z naszych rąk wychodzi, wiąże się z naszym czasem, który bądź łagodnym dotknięciem, bądź krwawym śladem swych szponów sygnuje nasze karty. Lecz nigdy nie patrzyłem na historię jak na służącą, jakieś popychadło, któremu współczesność każe sobie czyścić buty i nawet jej za to nie podziękuje. Każda epoka ma równe prawa do naszej odwagi, sympatii, szacunku, bo w każdej odbija się nieśmiertelny wizerunek człowieka.

Człowiek. Człowiek – oto główny, naczelny, temat moich książek. Nic dla mnie nie może się z nim równać. On tylko naprawdę



Rysunek Van Loo do „Medei” Longepierr'a. XVII wiek.

mnie zajmuje, wzrusza, weseli lub martwi – we wszystkim, czym był, czym jest, czym może być. Żyję z nim od pierwszych jego dni, szukam jego śladów na pierwszych ścieżkach wśród łodowców i skał, nie jest mi obojętny żaden zakręt drogi, jaką człowiek szedł przez stulecia.

Starałem się innym narzucić tak silne u mnie poczucie braterstwa z człowiekiem, tak dziwnie, tak dostojnie wytrwałym w swych marzeniach i nadziejach. Towarzysząc mu w jego wędrówce po tym wirującym globie zdobyłem przekonanie, które mnie nigdy nie opuściło, nawet w najczarniejszych momentach tego, co nasze pokolenie przeżyło lub czego się lęka: że siły twórcze są zawsze potężniejsze od sił niszczących. We wszystkim, co piszę, bądź wprost, bądź przenośnie, wypowiadam to przekonanie razem z moją wiarą w człowieka.

Jan Parandowski

EPILOG
MEDEI

DYREKTOR

Któż to? Nie przypominam sobie tej postaci?

Czy ją pan skreślił, reżyserze?

REŻYSER

(szepcem)

Ostrożnie, dyrektorze – jeśli się nie mylę, to...

PROFESOR

(zbliża się na palcach) Eurypides.

DYREKTOR

Oczywiście.

Witam wielkiego Eurypidesa.

PROFESOR

(podpowiada)... syna Mnesarchosa.

DYREKTOR

Witam Eurypidesa syna Mnesarchosa.

EURYPIDES

Nie spodziewaliście się takiego gościa dzisiejszego wieczora.

DYREKTOR

Jeślibyśmy się w ogóle mogli spodziewać, to chyba dziś właśnie.

EURYPIDES

Słusznie. Od wieków mam zwyczaj odwiedzać teatry, w których grają Medeę – moją lub cudzą. Wolę zawsze tę ostatnią. Albo raczej: nie lubię swojej Medei w tej postaci, w jakiej ona wędruje po świecie. Nawet w moim własnym kraju trudno mi na nią patrzeć, a cóż dopiero słuchać!

REŻYSER

Znam twoje życie, czcigodny gościu, i widzę, że ci co o tobie pisali, rozminęli się z prawdą – twierdzą, że byłeś odludkiem, a okazuje się, że jesteś człowiekiem towarzyskim, o łatwym słowie.

EURYPIDES

To śmierć, mój drogi, rozwiązuje nam usta. Ale nie przyszedłem tu, by ci objaśniać życie pozagrobowe – sam je poznasz w swoim czasie. Przyszedłem z ciekawości.

DYREKTOR

I zaspokoileś ją, przesławny?

EURYPIDES

Ta Medea, którą tu widziałem, jest mi nieznana.

DYREKTOR

To pochlebne dla autora.

EURYPIDES

Być może. To zależy zresztą, jak się ocenia tak zasadnicze zmiany w postaci, która żyje tak dawno, że ma prawo pozostać sobą.

REŻYSER

Czy Medea nie jest i tu tą samą, co zawsze córką Ajetesa, żoną Jazona, czarodziejką...

EURYPIDES

Z pozoru. Ale co jest jej istotą – dzikość,



Delacroix: Medea zabija synów, XIX wiek.

nieustępliwość, namiętność aż do samoznieszczenia – gdzież to jest? Medea w tej sztuce nie jest postacią tragiczną, przynajmniej w tym znaczeniu, w jakim ja to rozumiem, a ze mną cały mój wiek, który jednak mógł wiedzieć coś o tragedii.

PROFESOR

(głęboko wzdycha) Och!

EURYPIDES

(patrzy nań przez chwilę z uwagą, po czym do Reżysera)

Tak samo nie poznaję Kreona, a Jazon jest zupełnie do siebie niepodobny.

REŻYSER

Do siebie czy do twojego Jazona, przesławny?

EURYPIDES

Dowcipne pytanie. Mógłby je zadać Sokrates.

(Reżyser kłania się, zaszczycony) Może nawet powiedział mi kiedyś coś w tym rodzaju. Trzeba przyznać, że nikt nie znał prawdziwego Jazona. Tylko ten poczcziwiec z Jolkos, który zepsuł mi przedstawienie.

PROFESOR

O, to ciekawe. Błagam cię, synu Mnesarchosa, opowiedz dokładnie...

EURYPIDES

Kto jest ten łysy?

DYREKTOR

Uczony. Pisze wielkie dzieło o tobie.

EURYPIDES

Przyjacielu, powiem ci wszystko, ale radzę żebyś o tym nie wspominał w swojej książce. Ośmieszysz się beznadziejnie, jeśli, zamiast powoływać się na stare szpargały, oświadczysz, że słyszałeś to wprost ode mnie. A to co cię zaciekawia było tak. Na mojej „Medei” był tłum ludzi, jak zwykle w Wielkie Dionizje — wzdychali, płakali, powtarzali sobie szeptem piękniejsze wiersze, aż tu nagle ktoś zaczął krzyżeć. Okropnie pomstował. Wrzeszczał, że jest z Jolkos, że tam zawsze czci się pamięć Jazona i że on nie pozwoli, aby o ich bohaterze mówiono takie ohydne rzeczy i niezgodne z prawdą. On znał prawdę. Zrobił się zamęt, chór zmylił rytm i choć się w końcu uspokoiło, przegrałem. Nie dostałem nagrody. Widzisz, ten pocziwiec znał prawdę o Jazonie.

REŻYSER

A może ty właśnie ją znałeś?

EURYPIDES

Wątpię. Wcale mi na tym nie zależało. Szedłem za własnym domysłem albo raczej za moją Medeą, aby ona mogła wstrząsnąć ludźmi, musiał on być zły i bezwzględny. Cóż, braliśmy te stare mity jak wątek, z którego tkaliśmy piękne wiersze i mądre myśli. A ile ze swoich czasów wplataliśmy nici, tego już dziś nikt nie wyłowi — to na szczęście zostało tajemnicą naszych uroczych ateńskich dni.

PROFESOR

(z westchnieniem) Uroczych ateńskich dni!

EURYPIDES

Ale co mnie zastanawia, że ta Medea, która już była omszała w naszych czasach, wciąż jeszcze włóczy się po świecie. Co was do niej sprowadza?

DYREKTOR

Może pamięć o tych uroczych ateńskich dniach. Jesteśmy serdecznie z wami związani, często jakaś postać z waszego świata kusi nas więcej niż człowiek, który oddycha tym samym dniem, i nawet, co dziwniejsze, jest nam bliższa.

REŻYSER

Nie sama tylko Medea, jak mówisz, włóczy się po świecie. Podobnie, a nawet częściej, nawiedza nas Elektra, Antygona, Edyp, Alkestis, wszystkie tytułowe postaci waszych tragedii.

EURYPIDES

Nie różnicie się w tym od nas — my również odwracaliśmy się od tych, co, jak mówicie, oddychają tym samym dniem, i szukaliśmy bohaterów naszych tragedii wśród ludzi, którzy żyli dawno przed nami albo i nigdy

nie żyli. (do Profesora) Wątpię, czy Medea istniała naprawdę.

PROFESOR

Mogę rozproszyć twoje wątpliwości, synu Mnesarchosa. Mit powiada, że była z rodu Heliosa, czyli Słońca, to znaczy, że jest odmianą rozpowszechnionych mitów solarnych i wszystkie jej przygody da się objaśnić biegiem pór roku, miesięcy i dni, wschodami i zachodami słońca, z dodatkiem paru innych ciał niebieskich...

EURYPIDES

Nadzwyczajne! Nigdy mi to nie przyszło na myśl, a sądzę, że i nikomu w moich czasach. Ale jakoś czczo się robi w głowie: wolę już, żeby Medea, choćby i zmyślona, była z krwi i kości.

PROFESOR

Zarzucono ci, synu Mnesarchosa, już w starożytności, że nadużywałeś machin, jakby ci nie starczyło tchu na zakończenie dramatu. Machiną ściągałeś bóstwo z nieba i wyręczałeś się nim, by rozwiązać zbyt zaciśnięty konflikt.

EURYPIDES

Nie trwaj w przekonaniu, że tak celnie zaglądasz do moich myśli, jak sobie pochlebiasz. Ale widzę, że autor dzisiejszej „Medei” bez machin i bóstw z zaskakującą popędliwością rozciął węzeł serc i losów ludzkich. Zdaje się, że dla niego narastanie tragedii jest ważniejsze od jej końca. Ten może nam opowiedzieć byle kto — Posel, Sługa, i ostatecznie mieliśmy jeszcze Chór, który zamykał tragedię jakąś wzniosłą myślą. Lecz muszę wyznać, że zakończenie dzisiejszej „Medei” wcale mi się podoba — to niezły pomysł otwierać ostatnim słowem dramatu wylot na nowe, nieznanne i nieprzewidziane losy postaci ocalałych z pogromu. Zadaję sobie pytanie — w którą stronę Jazon skieruje statek, dokąd zwiną — może do Cypru, a może do Krety. Jest o czym myśleć.

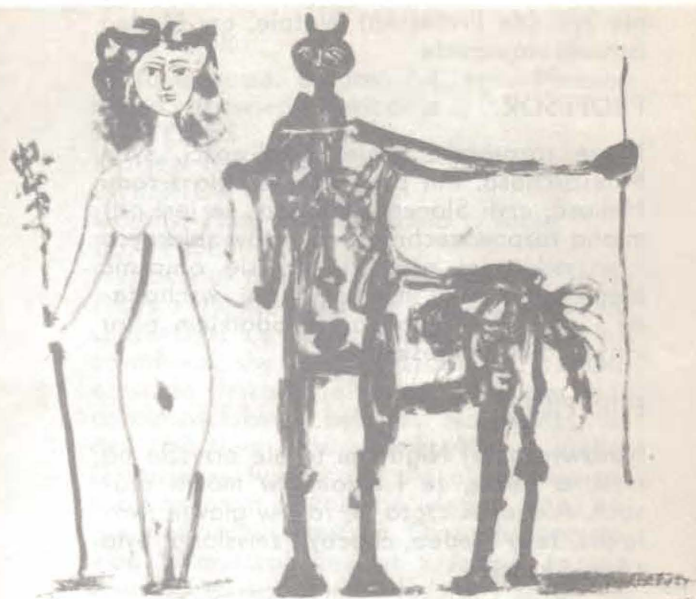
DYREKTOR

To niemało, czcigodny, zwłaszcza że takie słowa padają z twoich ust. Szkoda, że ich autor nie słyszy. Śpieszył się do domu — za nadto się śpieszył, jak jego Jazon.

EURYPIDES

Może już idzie spać — powiedzmy mu dobranoc i zostawmy publiczność jej własnym sądom i wątpliwościom. To jej odwieczne prawo.

Jan Parandowski



Tematyka antyczna w sztuce współczesnej, Picasso:
Centaur i bachantka, 1947 r.

Redakcja
ANNA BOSKA
Opracowanie graficzne
RYSZARD WINIARSKI
WYDAWNICTWO
TEATRU POLSKIEGO

Cena zł 6.-

Zakł. Graf. „Dom Słowa Polskiego”
Zam. 9740. N-87.

Eurypides

MEDEA

Przekład JERZEGO ŁANCOWSKIEGO

Medea
Kreon
Jazon
Aigeus
Kobiety korynckie

ZOFIA PETRI
HENRYK BĄK
STANISŁAW NIWIŃSKI
JAN MACHULSKI
HALINA CZENGERY
ZOFIA KOMOROWSKA
IRENA OBERSKA
JANINA SOKOŁOWSKA
JAN ENGLERT ✓
JÓZEF OSŁAWSKI

Posłaniec

Jan Parandowski

MEDEA

Kreon
Glaukos
Kreuz
Medea
Jazon
Sędzia

Córki Peliasa

Piastunka Absyrtosa
Piastunka dzieci Medel
Ogrodnik
Dowódca straży

HENRYK BĄK
JAN MACHULSKI
ALICJA PAWLICKA
ZOFIA PETRI
STANISŁAW NIWIŃSKI
TADEUSZ KONDRAT ✓
JÓZEF MALISZEWSKI
ALICJA SĘDZIŃSKA
HANNA STANKÓWNA
IRENA OBERSKA
ZOFIA KOMOROWSKA
LUDOSŁAW KOZŁOWSKI
JAN ENGLERT ✓
JÓZEF OSŁAWSKI

Reżyseria
Scenografia
Muzyka

MICHAŁ PAWLICKI
RYSZARD WINIARSKI
ZBIGNIEW WISZNIEWSKI

Inspicjent
GRZEGORZ STOPIŃSKI

Suffler
IRENA ZAWISTOWSKA

Pracownia scenograficzna
JAN WISNIEWSKI
MARIA JANKOWSKA

Kierownik techniczny
mgr inż. JERZY ZALESKI

Brygadier sceny
STANISŁAW JANKOWSKI

Światło
mgr inż. JERZY ZALESKI
JANUSZ TRĘBIŃSKI

Dźwięk
EDWARD WEJMAN

Pracownia malarska
ZBIGNIEW GULIK

Pracownia stolarska
MIECZYSLAW MICHAŁOWSKI

Pracownia modelatorska
EUGENIUSZ RĄCZKOWSKI
ZBIGNIEW CHERCZYŃSKI

Rekwizytornia
WŁADYSŁAW SZYMKOWSKI

Pracownia tapicerska
IGNACY IWAŃSKI

Pracownia krawiecka męska
JAN MARKO
EDWARD MICHAŁOWSKI

Pracownia krawiecka damska
KRYSZYNA TURSKA

Pracownia perukarska
FRANCISZEK CIESŁAK

Pracownia szewska
ADAM KRYSZCZEK

Pracownia farbiarska
KAZIMIERZ STANIS

Pracownia ślusarska
MIECZYSLAW ZALESKI

