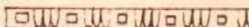
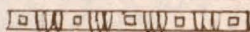


BAŁTYCKI TEATR  
DRAMATYCZNY  
im. Juliusza Słowackiego  
Koszalin — Słupsk



AISCHYLOS  
ORESTEJA





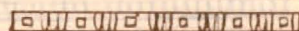
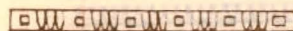
## ŹRÓDŁA TEATRU

Swawolne, radosne, pełne śpiewu i wina pochody na cześć Dionizosa, boga żywotnych sił natury – to początki teatru greckiego, źródło teatru europejskiego. Narodził się on w V wieku pne., wieku pełnego rozkwitu ateńskiej kultury i sztuki, na glebie nad podziw żyznej i urodzajnej – na starych helleńskich wierzeniach, zwanych mitami. Bogate w najrozmaitsze wątki, niosące tragiczne dzieje ludzi, zagrożonych Losem, poddanych światu bogów – kapryśnych i okrutnych, stały się tworzywem dla trzech wielkich tragiczków greckich: Aischylosa, Sofoklesa i Eurypidesa.



## AISCHYLOS Z ELEUZYS

Patriota i żołnierz, był pierwszym z nich. Napisał 80 tragedii i dramatów satyrowych; do naszych czasów zachowało się 7 tragedii (trylogia „Oresteja”, w skład której wchodzi: „Agamemnon”, „Ofiarnice” i „Eumenidy”, poza tym „Błagalnice”, „Prometeusz w okowach”, „Siedmiu przeciw Tebom” i „Persowie”). Po Tespisie, który z chóru – pierwotnego i podstawowego elementu obchodów ku czci Dionizosa – wyodrębnił solistę – pierwszego aktora, Aischylos wzmocnił rolę dialogu, wprowadzając aktora drugiego. Trzeci pojawia się na scenie w tragediach Sofoklesa. Tragedie Aischylosa najbliższe są religijnemu ujęciu mitów. Stąd majestatyczność postaci bohaterów, wzniosłość i patetyczność języka, stąd kształt całości, przypominający uroczyste oratorium, prowadzone przez dwóch solistów.





## ODWIECZNE PRAWDY MITÓW

Tragedie wielkich Greków grane są stale w teatrach całego świata, zaś przekazane w nich treści zapładniały przez wieki wyobraźnię poetów, pisarzy, dramaturgów. Albowiem prawdy zawarte w mitach – to prawdy odwieczne. Współcześni odczytywali je jednoznacznie: rzeczywistość tragedii, gdzie współlistnieli ze sobą ludzie i bogowie, gdzie losy człowieka wyznaczały prawa boskie, wszelkie wynikające stąd konsekwencje – to była ich religia, ich wiara, źródło praw i nakazów. Dzisiejszemu widzowi odkrywa się inny obszar tej rzeczywistości – spotyka w niej człowieka w sytuacji ostatecznej, krańcowej, w sytuacji, która ukazując najwyższej miary tragizm – stawia najwyższej miary pytania, nieśmiertelne dylematy, określające sens jego bytu, istnienia. Szuka więc prawdy o ludzkich namiętnościach, konfliktach, racjach moralnych i etycznych...

W prastarym micie o nieszczęsnym domu Atrydów, naznaczonym przez los szeregiem morderstw i zabójstw, który stał się kanwą „Oresteii”, pokazał Aischylos tragizm człowieka zmuszonego nakazem boga do spełnienia okrutnego czynu – zamordowania własnej matki. Takie pojęcie tragizmu odbiega od dzisiejszego jego rozumienia – warunkowało je bowiem istnienie nadrzędnej wobec człowieka istoty, wyrok której stanowił jedyną, najwyższą i ostateczną miarę jego czynów.



Odniesienia te nie mają dzisiaj dla nas żadnego znaczenia, a jednak los Orestesa nie jest nam obojętny. Ale widzimy go inaczej. Jest dla nas człowiekiem, który posiadał świadomość swego czynu i który czyn ten sam próbuje osądzić, absolutnie niezależnie od tego, że rzecz się stała z woli i rozkazu boga. I właśnie ten osąd, osąd ludzki – nie boski – stanowić może dla nas jedyną prawdę. Może być ona niezwykle trudna, wręcz niemożliwa do ostatecznego, jednoznacznego sformułowania (jak to jest zresztą w „Orestei”, gdzie za winą Orestesa i za jego uniewinnieniem pada równa ilość głosów), poszukiwanie jej jednak zawsze należeć powinno do człowieka. W momencie, gdy zostanie on uwolniony od stanowienia o słuszności swych dokonań, od etycznych problemów i wątpliwości – straci swój jednostkowy, indywidualny wymiar. Tragiczny w swych sprzecznościach – straci swe człowieczeństwo w sytuacji, gdy odebrana mu zostaje możliwość i konieczność ostatecznych rozstrzygnięć.

Tak odczytana „Oresteja” staje się rzeczą o dążeniu do samodzielnej weryfikacji własnych czynów, o narodzinach moralnego samosądu – sumienia. Orestes, wątpiąc w swe prawo do spełnienia okrutnej zemsty wątpi tym samym w słuszność wyroków boskich – tworzy więc nowoczesną, laicką perspektywę na własną historię i tradycję.





ANDRZEJ FALKIEWICZ

### MIT ORESTESA I ELEKTRY<sup>1</sup>

(fragmenty)

(...) Treść podania jest prosta. Agamemnon, król Argosu, zwycięzca spod Troi, po długoletniej nieobecności powrócił do rodzinnego domu, do żony Klitaimestry i ukochanych dzieci, Elektry i Orestesa. Ten powrót nie był szczęśliwy. Od dawna czekała nań śmiertelna pułapka, jaką zastawiła jego własna żona wspólnie z kochankiem, Aigistem; Agamemnon został zamordowany.

Małego Orestesa, niewygodnego świadka zbrodni i prawego dziedzica tronu, w mieście już wtedy nie było; według jednych – z rąk Aigista uratowała go sama matka, według innych – uczyniła to siostra, jeszcze inni twierdzą, że Orestes zawdzięcza życie piastunce. W mieście pozostała bezsilna, nienawidząca matki Elektra.

Po pewnym czasie Orestes już jako dorosły mężczyzna, powrócił. Zgodnie z wolą bogów, wspólnie z Elektrą dokonał straszliwej zemsty. Różni u rozmaitych autorów był ich udział w zbrodni. Bezsporne jest tylko jedno: matkę zamordował Orestes... (...) Zdaniem Aischylosa, osaczona Klitaimestra w ostatniej chwili obnażyła przed synem pierś. Był to

<sup>1</sup> Analiza motywów działania bohaterów „Oresteji” dokonana przez Falkiewicza nie we wszystkich momentach zgodna jest z naszą interpretacją (np. inaczej widzimy postać Elektry, adaptacja tekstu spowodowała też pewne zmiany w proporcjach sylwetki Orestesa). Ponieważ jednak główna myśl eseju bliska jest naszemu spojrzeniu, cytujemy niektóre jego fragmenty.

oczywiście, jak się domyślamy, patetyczny gest gotowości na śmierć. Ale może szło także o delikatne przypomnienie synowi dawnych funkcji macierzyńskich, albo o wywołanie odrobiny tej zwyczajnej, męskiej czułości, która uniemożliwi zabójstwo. Każdy z tych motywów mógł być wystarczający, by ręka mordercy się zawahała. Lecz Orestes kierował się w tej chwili innymi prawami. Uderzył... To wszystko; tak została dokonana najdrastyczniejsza zbrodnia antycznej literatury.

Najciekawsze w całej tej sprawie – i właśnie tutaj zaczyna się problem – są duchowe sylwetki obojga morderców. Bardzo trudno np. zrozumieć uczucia syna – matkobójcy; stosunkowo łatwiej przenieść uczucia takie, ową nienawiść, na córkę...

Wydaje się niekiedy, że motyw zemsty w działaniu Elektry był czynnikiem wtórnym. Czynnikiem pierwszym było libido: typowe „córczne” uczucia w stosunku do matki i przemożny pociąg do osoby ojca. (...) Oto słowa Elektry u Aischylosa:

Co mówić, wylewając obiaty żałobne na mogiłę? Jak modlić się, jak uczcić ojca? Czyż mogę rzec: „Lubemu małżonkowi w darze kochająca posyła żona...?”

Komentarz Freuda jest tu chyba zbyt techniczny. W działaniu Elektry przeważają momenty popędowe. (...) Orestes mordując swą matkę, postąpił wbrew naturalnej skłonności, wbrew wrodzonym popędom. Jego czyn był trudniejszy – i (...) dla nas niezrozumiały. (...) Bo trzeba to jasno powiedzieć: to, co nas razi w przypadku Orestesa, to nie sam fakt – słusznej w pojęciach Greków – zemsty, nie sama zbrodnia, lecz jej a n t y p h y s i s; owo „wbrew naturze”.

(...) Orestes – wolność i Elektra – uzależnienie; próba moralnego samostanowienia i etyczny determinizm, tłumaczący się bez reszty w kategoriach biologicznych, seksualnych.

(...) Pytanie – gdybyśmy pytanie takie chcieli stawiać – mogłoby brzmieć następująco: W jakim stopniu człowiek

podlega determinizmom Elektry, a w jakim jest za swe czyny odpowiedzialny — odpowiedzialnością Orestesa, w jakim stopniu może (lub nie może) się oprzeć wpływom niezależnych od niego sił, które kształtują jego postępowanie; niestety, nikt jeszcze nie dał na to pytanie odpowiedzi jednoznacznej, a wszelkie próby tego rodzaju kończyły się śmiesznie.

(...) „Oresteja“ Aischylosa... Zamiast wielu pustych słów o wielkości autora, jakie się zwykle przy tej okazji wypowiadać, ograniczę się do zacytowania jednej sceny z dramatu „Agamemnon“, sceny rozmowy Klitaimestry z Chórem po zabójstwie męża:



(Fragmenty)

Klitaimestra

Próbujesz mnie zastraszyć niby  
białogłową  
nierozumną. Nie drgnęło serce moje:  
Głośno  
rzec moge, co-ć samemu wiadomo — i nie dbam,  
czy chwalisz mnie, czy ganisz: oto  
Agamemnon,  
mój małżonek, padł trupem od ciosu tej ręki,  
ciosu sprawiedliwego. Tak jest a nie inaczej  
... jam dumna z czynu  
(...)

Chór

Panie mój!  
Ach, sromotnie dwusieczny miecz  
powalił cię na łożo krwawe.  
Żony cię dłoń powaliła zdradą.

Klitaimestra

Więc powiadasz, że śmierć ta — to  
dzieło mych rąk?  
To nieprawda, to kłam.  
Nie królowa przed tobą stanęła — to on,  
Znikąd pomocy, rady...  
to ów demon, co zbrodnią napelnia ten dom  
... wziął żony oblicze.

Chór

Daremnie myśl szuka wyjścia z matni...





Zdumiewająca jest ta niekonsekwencja Klitaimestry, to nagłe załamanie się butnej morderczyni, to niespodziane zwalenie winy na „demona”. Na początku bohaterka czuje się wolna i „dumna z czynu”; w tym miejscu należałoby przywrócić tym, którzy odkrywają rzeczy oczywiste, i stwierdzić, że Aischylos był ateńskim demokratą, że chociażby z tej racji pojęcie wolności nie było mu obce. A potem trzeba by dodać, że Aischylos był także pitagorejczykiem. Pitagorejczycy mówili: „Nie przestępuj drążka wagi”, tzn. zachowaj umiar. Nie obce im było pojęcie *sophrosyne*, owej cnoty umiaru i powściągliwości, która nie pozwalała udzielać zbyt jasnych odpowiedzi na niejasne pytania.

Pytanie Klitaimestry – owo: gdzie kończę się ja, jako wolna wola, a zaczyna się „demon” – nie zostało w twórczości Aischylosa ostatecznie rozstrzygnięte. Podejrzewam, że ta „niejasność” czy też „powierzchnowość” autora świadczy o bardzo głębokim umyśle.

Zadanie Orestesa jest w „Orestei” wyjątkowo trudne. Sprawy poruszone w dramacie „Agamemnon” rzutują na drugą część trylogii, „Ofiarnice”. Do mitycznej sytuacji bohatera, który powiadomiony przez wyrocznię o konieczności pomśzczenia śmierci ojca, musiał rozstrzygać pomiędzy narzuconym obowiązkiem a więzami krwi, zabraniającymi podnieść rękę przeciwko własnej matce – u Aischylosa dołącza się jeszcze *racja Klitaimestry*.

Proszę sobie wyobrazić matkę, której zabito ukochaną córkę (Agamemnon ofiarował córkę, Ifigenię, Artemidzie); proszę sobie wyobrazić żonę, której mąż po dziesięcioletniej nieobecności wraca do domu z kochanką (Agamemnon powrócił z trojańską branką, Kasandrą); ileż tu dla morderczyni okoliczności łagodzących! A trzeba jeszcze dodać, że bohaterka Aischylosa jest kochającą matką, wobec której syn ma dozgonny dług wdzięczności; to ona właśnie uratowała małego Orestesa od śmierci z rąk Aigista. Czy można sobie wyobrazić żałośniejszą sytuację „mściciela”?

I cóż? Takim wyroczniom trzeba być posłusznym?  
A gdybym nawet nie był – muszę to uczynić...  
Wszystko zgodnie ku temu prze: rozkazy boga,  
wielki smutek żalobny mojego rodzica,  
i to, że z ojcowizny sromotnie wyzuty...

Rozpaczliwe przekonywanie siebie – i wreszcie decyzja czynu. To wielki majstersztyk Aischylosa: czyn jest identyczny z wyrocznią (bo jeszcze nie może być inny), lecz w trakcie sztuki zmieniły się całkowicie motywy jego dokonania: zamiast religijnego obowiązku „pomocy zmarłemu”, którego dopełnienia pilnował delficki Apollo, „obowiązku”, który wobec racji Klitaimestry jest co najmniej wątpliwy, na pierwszym miejscu pojawi się fakt, „że z ojcowizny sromotnie wyzuty”. Ja nie wiem, na ile bohater tej pobudce wierzy, a na ile siebie oszukuje. Wiem tylko, że niewiele mu już pomoże apollinijskie *katharsis* – rozgrzeszenie, jakie „sprawiedliwemu” matkobójcy ofiarowały Delfy. Tu trzeba wszystko rozstrzygnąć samemu i za wszystko samemu odpowiadać.

Sumienie ludzkie, podporządkowane dotychczas całkowicie woli bogów, staje się faktem autonomicznym.

Właśnie tutaj znajduje się klucz do odczytania ostatniej części trylogii, dramatu „Eumenidy”. Ta sztuka nie zawsze, moim zdaniem, była rozumiana właściwie. Gubiono się w roztrząsaniach teologicznych i okolicznościach ubocznych. Podkreślano – niesłusznie – „naiwną” teofanię dramatu i powrót do konwencji archaicznej (w „Eumenidach” działają Erynie, pojawia się Apollo i Atena). Bo o co tu idzie? Orestes, o dokonaniu zbrodni, zwraca się o pomoc do Apollina, lecz ten jest bezsilny wobec wyrzutów sumienia – Erynii. Sprawa zostaje skierowana przed trybunał ludzki, ale i ten nie jest jej w stanie rozstrzygnąć. I oto zjawia się Atena, bogini mądrości i intelektu, która oddaje swój głos za mordercę. Apollo, milcząc, oddala się. Orestes odchodzi wolny.

Wydaje się, że autor zobiektywizował tutaj po prostu to, co w sztuce poprzedniej działało się w świadomości bohatera. W osobie Apollina skupił „święte” motywy matkobójstwa, w Eryniiach – bunt sumienia wobec tych motywów. Głos Ateny-mądrości wskazuje na sposób podjęcia decyzji przez samego Orestesa, wskazuje na świadomość i rozum własny.

Ciekawym potwierdzeniem powyższych uwag jest w utworze Aischylosa sprawa Elektry. Chcę zwrócić uwagę na pewien fakt w „Ofiarnicach”, zgoła niesamowity: Elektra,



osoba tak ważna w organizmie tej tragedii, osoba najbardziej zainteresowana przebiegiem jej akcji, gdzieś od połowy utworu znika z dialogu (może nawet ze sceny) zupełnie. Próbowano to wyjaśnić (np. profesor Srebrny w komentarzu do „Orestei”) zniemieniem dla autora brakiem swobody w posługiwaniu się trzecim aktorem. Trudno w to uwierzyć, bowiem w wielu miejscach dramatu milczenie Elektry wskazywałoby na nieporadności w technice drugiego aktora, co jest mało prawdopodobne. I wreszcie jak wytłumaczyć dziwny przypadek tragedii „Eumenidy”, w której Elektry w ogóle zabrakło? Zgodźmy się: w utworze Aischylosa Elektra została skazana na banicję, jest nieobecna, lecz przyczyny jej nieobecności nie są natury formalnej. Tkwią głębiej.

W momencie decyzji Orestesa znikają (lub słabną) wszystkie czynniki determinujące: bohater wątpi o wszechmocy bogów, kwestionuje słusność samej wyroczni, stara się od niej uwolnić, a gdy to okaże się niemożliwe, pod „boskie” argumenty Apollina podłożył swoje argumenty własne. W takim też momencie znika poduszczająca go do zemsty Elektra – osoba, która w organizmie mitu reprezentuje działanie popędowe. Autor czyni więc wszystko, co w danej sytuacji historycznej było możliwe, by decyzję bohatera uczynić jak najbardziej wolną: czyni wszystko, by bohater określił siebie sam. Wyobrażam sobie tę trylogię, konsekwentną do końca: Orestes jest jedynakiem; poduszczającej go siostry (i współniczki zbrodni) zabrakło; „wyróków bożych” także już zabrakło; jest jakaś niewyraźna konieczność pomszczenia śmierci ojca, ale nawet ona przestała już być motorem działania. Pozostała tylko przemożna chęć dokonania czynu, jakieś veto wobec małej moralności bezdusznych mięsożerców – i ogromna rozterka... Nie wiem, czy zwrócono już uwagę na uderzające podobieństwo Aischylowego Orestesa do Hamleta; wydaje mi się, że stanowczo nie doceniliśmy jeszcze tego bohatera „Ofiarnic” – to jest najpotężniejsza postać antycznej tragedii.

# AISCHYLOS



## TRAGEDIA W DWÓCH AKTACH

Przekład: Stefan Srebrny

Konsultacja przekładu: Andrzej Turczyński

REŻYSERIA

ANDRZEJ PRZYBYLSKI

SCENOGRAFIA

LILIANA JANKOWSKA

PIĄTA PREMIERA SEZONU 1970/71  
STO PIĘCDZIESIĄTA SZÓSTA PREMIERA BTD



## OSOBY:

Klitaimestra —  
Kasandra —  
Elektra —  
Atena —  
Przodownica Chóru —

Chór Kobiet —

Orestes —  
Agamemnon —  
Aigist —  
Apollo —  
Przodownik Chóru —

Chór Starców —

KRYSTYNA HORODYŃSKA  
TEOFILA ZAGŁOBIANKA  
BARBARA DEJMEK-KOWALSKA  
WELA LAM  
EWA-MARIA HESSE

\* \* \*  
\* \* \*  
\* \* \*  
\* \* \*

ZBIGNIEW SZCZAPIŃSKI  
JERZY SMYK

MARIAN DROZDOWSKI  
LUDWIK PACZYŃSKI

MARCIN A. IDZIŃSKI

STEFAN BUCZEK  
JAN MIŁOWSKI  
ALEKSANDER GAWROŃSKI

\* \* \*

ASYSTENT REŻYSERA:

Marcin A. Idziński

Sufler:

Janina Jarocka

Inspicjent:

Edward Mączewski  
Grażyna Frąckowiak

## PROMETEUSZ:

Łatwo temu, co z dala od niewoli stoi,  
nieszczęśliwego radą pouczać, przestroga...  
Jam wszystko, co się potem stało, naprzód wiedział,  
Zbłądziłem, bom chciał zbłądzić, zaprzeczać

nie myślę;

Pomoc niosąc śmiertelnym, sam popadłem w nędzę.  
Jenom się nie spodziewał, że taka mię straszna  
dotknie kara, że na tym tu szczycie odludnym  
schnąć będę, do wysokiej przygwożdżony turni...  
nad mą dzisiejszą płakać przestańcie niedołą!  
Znijdziecie na ziem, bym rzekł wam o losach,

co przyjdą,

byście wszystko poznały — do samego końca.  
Uczyńcie to, uczyńcie! Z tym, co cierpi ninie,  
dzielcie trudy! Nieszczęście wędruje po świecie,  
gdzie chce, dziś tego, jutro owego nawiedzi...

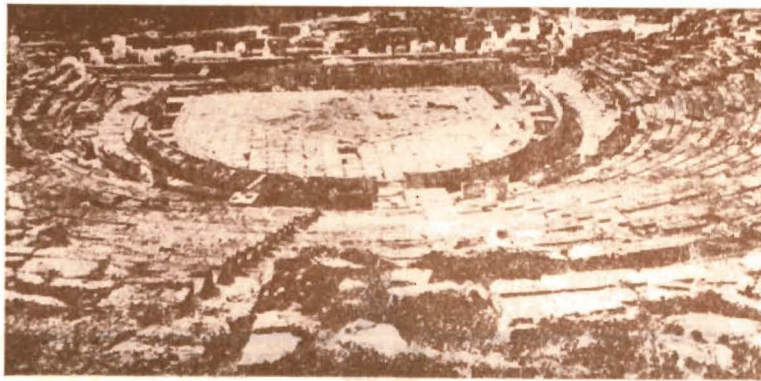
Aischylos

„Prometeusz w okowach”



Muzyczne instrumenty greckie: aulosy, kithara, harfa, lira





Ateny. Teatr Dionizosa

## ANDRZEJ BANACH

### TRAGEDIA GRECKA człowiek wyidealizowany

(fragmenty)

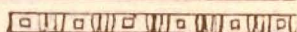
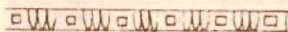
Twórcą teatru greckiego było państwo niewielkie, czyli miasto. Jedno i to samo słowo określało te dwa organizmy. Państwo, zarazem strażnik religii, dostarczało wspólnej rozrywki swym obywatelom, gdyż Grek chętnie przebywał w towarzystwie. Przedstawienie tragedii i komedii nawet, było świętem państwowym, jednoczącym raz jeszcze wszystkich jego członków. Zapraszano też chętnie cudzoziemców, aby im pokazać kulturę i cywilizację kraju. Tragedia w początkach wiodła się z obrzędu, w treści opowiadała o wspólnej przeszłości, w formie była współzawodnictwem najlepszych.

Teatr zdążył do stałości, ale odbywał się tylko parę razy w roku. Święto nie może być codziennie. Trzeba było złączyć ze dwadzieścia tysięcy ludzi, oderwać ich od zajęć, zaprosić w jedno miejsce, skupić w jedną myśl ich obce sobie myśli.

Siedzibą teatru mogło być początkowo każde miejsce, z którego mieszkańcy całego miasta oglądać mogli razem duże widowisko. Ustrój był demokratyczny, każdy miał prawo słyszeć i widzieć dobrze. Do tego celu nadawało się najlepiej naturalne zbocze wzgórza, u którego stóp płaska powierzchnia pomieścić mogła chór i aktorów. (...) Potem zaczęto budować teatry stałe na tych samych podmiejskich wzgórkach, przynosząc ławy drewniane albo wykuwając miejsca w skale. Siedzenia otaczały scenę i orkiestrę nie całkowicie, tylko półkoliście, aby umożliwić oglądanie aktorów z przodu, a przynajmniej z boku.

Tragedia grecka była tragedią kosmiczną w znaczeniu dosłownym, czyli w sensie udziału całego istniejącego dla Greków świata w heroicznym zmaganiu. (...) Świat sztuki, świat bogów i ludzi jest jeden i niepodzielny.



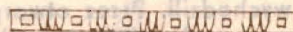


Przedstawienie rozpoczynało się o wschodzie słońca, kończyło z zachodem i trwało w sumie zwykle kilka dni. Dramaturg, który tworzył dzieło dla takiego teatru, włączał realną porę dnia w swoją tragedię. (...) Teatr był równocześnie konkursem poetyckim, przeglądem tańców, popisem muzycznym i wokalnym, a zarazem odświętnym miejscem spotkania całego miasta i zaproszonych gości.

Przedstawienie kilkudniowe, składające się z utworów współzawodniczących poetów albo z trylogii utworów tego samego autora, wymagało różnego rodzaju przerw. Były więc antrakty naturalne, wypełnione wypoczynkiem, jedzeniem, odwiedzaniem wzajemnym. Przerwy estetyczne natomiast, w granicach tego samego utworu, były krótkie i chór pozostawał bezustannie na scenie reprezentując jedność akcji.

Tekst tragedii nie miał takiego znaczenia, jakie my mu przypisujemy, czytając sobie po cichu „Antygonę” lub „Edypa”. Temat i rozwiązanie wątku były wszystkim znane, gdyż poeci czerpali z mitów, z Homera albo ze współczesności. Treść tragedii nie była nigdy całkiem nowa, stanowiła rodzaj libretta, tym chętniej słuchanego, im częściej się powtarzał. Również w budowie tragedii ważniejsze było piękne wprowadzenie idei niż nawiązanie intrygi. Tekst opowiadał raczej, niż odkrywał.

Wobec takiej prostoty treści tym większą wartość przywiązywano do kształtu utworów. Starożytni też uznawali zasadę, że nieważna jest anegdota, ale forma jej opowiedzenia. Poczawszy więc od wyboru, a nawet stworzenia słów, aż do zgrabnej budowy całej tragedii, poeta musiał dbać o wykwint w każdym szczególe, by zwyciężyć. Słowa musiały być piękne przede wszystkim dźwiękiem; każda głoska była elementem układu rytmiki i metryki, a nawet melodii wiersza. Wymawiano ją ze stosownym naciskiem, w wymierzonej długości, w tonacji właściwej. Chętnie słuchano słów wspania-



łych, teatralnych, dźwiękonaśladowczych, choćby nawet wymyślonych przez autora. Skandowany wiersz był deklamowany, nawet wyśpiewany.

Aktorzy dzielili się między chór i aktorów właściwych. Zmieniali oni w czasie przerw swe maski, aby grać różne role. Aktor był słabo widoczny z oddali, ale głos jego, dzięki znakomitej akustyce i odpowiednio zbudowanej masce, słyszano z najdalszych miejsc. (...) Twarz zakrywała maska, dla ekspresji zostawała więc reszta ciała. Była ona w kostiumie kontrastowym lub jaskrawym dobrze widzialna. Dlatego aktor opanować musiał znakomicie sztukę mimu, pantomimy i tańca. Niezmienna maska, którą aktor przywdziewał z początkiem, a składał po skończeniu przedstawienia, zachęcała do stworzenia typu bez pęknięć, bohatera, którego tylko los zniszczyć może. Dla publiczności maska stanowiła najlepszy środek informacji o przeznaczeniu aktora. Kostiumy były mało zróżnicowane, nieliczni aktorzy zmieniali role, musieli przedstawiać nieobecne na scenie kobiety. Trzewik wysoki, czyli koturn, przywracał proporcję ciała, zachwianą przez nałożenie maski wydłużającej głowę. Kostium teatralny nie różnił się wiele od strojów mu współczesnych. Stroje komponowano barwne i żywe, często ze wzorami. Były to efekty symboliczne, zwłaszcza w kolorach, służące informacji, a tym samym łatwemu rozpoznaniu roli aktorów, ich wieku oraz płci.

U stóp amfiteatru znajdowała się okrągła powierzchnia, zwana „orchestrą”, na której swobodnie poruszał się chór. Za czasów Sofoklesa i Aischylosa całość przedstawienia rozgrywała się w tym miejscu. Później poza orkestrą, naprzeciw środkowych miejsc widowni, zbudowano nieszerokie, prostokątne podwyższenie, na którym pokazywali się artyści. To miejsce nazywano „proskenion”. W głębi znajdowała się fasada budynku z pięknymi kolumnami, o wyglądzie świątyni czy pałacu. Ten budynek to „scena” (skene, tj. buda). Front je-



go miał zwykle troje drzwi, przez które aktorzy wchodzili i wychodzili. Przez otwory te można też było wygodnie wytoczyć małą platformę dla pokazania zabitego z tyłu tyra. Dekoracja była zwięzła. Była mało potrzebna, skoro lokalizacja konfliktu oraz jego uwiarygodnienie historyczne nie miały znaczenia. Rekwizytów było więcej, gdyż uzupełniały one aktorów, „grały” na scenie, dalekie od dekoracji jako ozdoby czy środka budzenia nastroju. Król nosił koronę i po tym go poznawano: poza teatrem nikt w Atenach króla nie widział. Herakles miał maczugę, Apollo trzymał łuk i strzały. Posługiwano się dość bogatą maszynerią. (...) Była więc zapadnia dla duchów i zjaw, żuraw dla porwania ze sceny przedmiotów i machina do fabrykowania grzmotów. (...) Przede wszystkim zaś było napowietrzne urządzenie z platformą, na której zjawiał się bóg, czyli deus ex machina. Wszystkie te pomysły krył w sobie budynek za proskenionem z bocznymi przybudówkami.

Śpiew i muzyka były zasadą tragedii, nie jej ozdobą. Artyści i chór poruszali się w poważnym, monumentalnym rytmie, niosącym trwogę, a później ukojenie. Zgodnie z ideą tragedii, zgodnie z miejscem teatru otwartym i ogromnym, pieśń była prosta i patetyczna, bez liryzmu.

Taniec, nie oddzielony od pieśni, stanowił jeden ze sposobów poruszania się chóru, a nawet aktorów. Tragedia była widowiskiem rytmiczno-muzycznym.

Tragedia grecka nie wymagała dużej pracy reżysera czy inscenizatora. Stałość sceny, niewielka ilość aktorów, konwencjonalne użycie maszyn, przejrzystość idei teatru ograniczała działalność reżyserską do spraw technicznych. Mądry aktor był sam dla siebie reżyserem. Tematy konfliktów tragedii klasycznych były niezmiernie proste: spór intuicyjnego prawa z pisanim, obowiązku rodowego z państwowym, uczucia erotycznego z rodzinnym. Nieskomplikowana była ideologia i jasny cel wychowawczy państwowego przedstawienia. W świecie panuje nienaruszalny porządek, kosmos oparty jest na hierarchii ludzi, bogów i przeznaczenia. Człowiek, który chce zapomnieć o swej doli, człowiek, który chce być szczęśliwy, czy nawet tylko dobry jak bóg, sięga po boskie uprawnienia. Bohater, który chce wbrew prawom wprowadzić własny, prywatny ład, narusza porządek świata. Dla tego katastrofa jego jest dramatem kosmicznym.



Aktor tragiczny



## Eschylos w zwierciadle anegdoty i karykatury.

(...) Starożytni czuli, że był to poeta z Bóżej łaski, natchniony. Opowiadali więc, że gdy jako wyrostek, pilnując winnicy ojca, usnął w nocy w polu, stanął przy nim Dionizos i kazał mu napisać tragedię. Następnego dnia zabrał się do spełnienia rozkazu, i próbując z wielką łatwością, jak sam opowiadał, go spełnił. W innej formie wyrażano tę myśl w ten sposób, że pisywał po pijanemu i dlatego wszystkie jego tragedie pełne są Dionizosa. Wytykano mu, że on pierwszy wprowadził na scenę ludzi pijanych, bo co sam robił, to przypisywał i bohaterom. A sam pisywał po pijanemu. Dlatego Sofokles mu zarzucał: „Ty, Eschylosie, choć nawet piszesz jak potrzeba, to nie czynisz tego z świadomością”. Tę samą anegdotę powtarza za Kallistensem autor „Pochwały Demostenesa” w ten sposób, że pisywał wykołojony i rozgrzany winem, a Plutarch objaśnia tę wersję porównaniem z miłością, bo i upicie się i zakochanie czynią ludzi gorącymi, wesotymi, rozlewnymi; tacy ludzie mają skłonność do obelg i do składania rymów. Jest to charakterystyka, odpowiedniejsza może np. dla Archilocha, ale i Eschylos ma coś z tego ducha dionizyjskiej gwałtowności.

Wobec tych późnych wymysłów (nieznanych jeszcze Arystofanesowi i innym komediopisarzom) na szczególniejszą uwagę zasługuje anegdota młodszego rówieśnika Eschylosa, poety Iona z Chios, świadcząca, jak tragik cenił drugi współczynnik twórczości, ćwiczenie, sztukę: „Przypatrywał się Eschylos na igrzyskach istmijskich walce pięściarzy. Gdy przy ciosie, zadanym jednemu, widzowie krzyknęli, poeta,

szturkając Iona z Chios, rzekł: „Widzisz, co znaczy ćwiczenie? Uderzony milczy, widzowie krzyczą”.

Świadomość, że prymitywizm czy archaiczność sztuki podnosi jej urok, przebija z następującej anegdoty: Delfijczycy zaprosili go do konkursu na pean. Nagrodzili jednak utwór niejakiego Tynnichosa. On, porównując swoje dzieło z dziełem zwycięzcy, powiedział, że doznaje podobnego wrażenia, jak przy porównywaniu starożywiekich posągów z nowymi: „Tamte, choć prosto wykonane, uchodzą za boskie, te budzą podziw misterną robotą, ale nie mają sławy boskości”.

Wreszcie poczucie własnej wartości i nieśmiertelności maluje anegdota: Ponióstszy raz niesłuszną klęskę w konkursie dramatycznym, oświadczył, że powierza swe tragedie czasowi, bo wie, że otrzyma należną zapłatę.

A więc geniusz natchniony, ale i opanowany artysta, miłośnik starożywieckości jako rzeczy dostojniejszej od efektownej mody, ale i nowator, odwołujący się do gustu przyszłych wieków — oto odbicie Eschylosa w anegdocie. Karykaturę jego zrobił w „Żabach” z r. 404 genialny komik, posiadający, jak zobaczymy, mimo całej przepaści rodzajów literackich wiele rysów wspólnych z Eschylosem, a przypisywał ją przedstawicielowi modernizmu, Eurypidesowi. W karykaturze Eurypidesa przedstawia się Eschylos jako wielki milczek i wielki krzykacz, jako artysta zbyt goniący za efektami wzrokowymi i słuchowymi. Maniera jego jest w parodiach doskonale podchwyciona.

GRZEGORZ SINKO



## ARYSTOFANES

### FRAGMENTY Z „ZAB”

CHÓR:

O Święte Muzy! Wy, Zeusowe córki,  
Przybądźcież teraz, by zobaczyć, który  
Mocniejszy w gębie z obu zapaśników!  
Bo oto się zaczyna Wielki Bój Języków!

EURYPIDES:

Mówić o sobie samym — na ostatku będę.  
Wpierw jego oszukaństwa na jaw wydobędę.  
Mydląc oczy naiwnym widzom staroświeckim,  
Co nic — prócz sztuk Frynicha — nie widzieli dzieckiem,  
Wprowadzał zasłonięte po czoło osoby,  
Które siedząc na scenie milczały jak groby,  
Tragiczne kukły, podczas gdy chór jak najęty  
Wywodził jednostajne, bezbrzeżne lamenty...  
Kiedy zaś zbył milczeniem dramatu połowę,  
Wówczas rzucił słów parę, wielkości wołowej,  
Brwistych i napuszonych, istny pomiot smoczy,  
Których nikt nie rozumiał...  
(...) Zem zaś wprowadził życie powszednie na scenę,  
Tym surowszą widz o mnie mógł wydać ocenę,  
Bo wiedział, o czym mówię. Jam po zaobłoczu  
Nie bujał ni bajdami nie mydliłem oczu  
O rycerzach, o złotem kapiących wierzchowcach.

AISCHYLOS:

Co mi kazano milczeć, to wściekłość, że ten tu  
Śmie ze mną iść o lepsze — nie brak argumentów.  
(...) Jacyż obywatela jemu się dostali  
W spadku po mnie? Sam pomyśl! Mocni, rośli, dzielni,  
Nie lażęgi, jak dzisiaj, ni lgarze bezczelni.  
Całym ich życiem były puklerze, zbroice,  
Kity, lśniące szyszaki i nagolennice...

DIONIZOS:

Cóżś zrobił, by tego ducha w nich obudzić?  
Powiedz, miał się unosić gniewem bez potrzeby,

AISCHYLOS:

Napisałem tragedię „Wyprawa na Teby”,  
Która mogła każdego do boju zapalić.  
(...) Następnie — napisałem tragedię „Persowie”,  
Gdziem wystawił zwycięskie salamińskie dzieło.  
Jam nie splamił się Fedrą ani Steneboją.  
Jam nie przedstawiał niewiast, ogarniętych szałem...

EURYPIDES:

Boś nie zaznał miłości!

AISCHYLOS:

I zaznać nie chciałem!  
Podniosła myśl w podniosłym wyraża się słowie.  
Zresztą — dostojniej winni mówić półbogowie;  
Lecz to wszystko — tyś zepsuł.

A to w jaki sposób?

AISCHYLOS:

Boś w łachmanach na scenie królom kazał chodzić  
i jęczeć żałośliwie.

EURYPIDES:

Aby rzecz całą zbadać po porządku,  
Rozbiór dramatów zacznę od początku:  
W prologach właśnie ów mąż znamienity  
Osiągnął bowiem niejasności szczyty.  
(...) Powiedz najsamprzód prolog „Orästei”.

AISCHYLOS:

(recytuje)  
„Hermesie, strózu zmarłych, co masz sprawę  
Ojca w swej pieczy, okaż się łaskawy!  
Przyjeżdżam do dom, wrócony tej ziemi...”  
(Eurypides daje mu ręką znak, aby przerwał)

DIONIZOS:

Już się zdążyłeś doszukać usterek?

EURYPIDES:

Oho! I wielu!

DIONIZOS:

W trzech linijkach?

EURYPIDES:

Skaz ma tu każda.  
Szereg  
...Nad grobem ojca Orestes to rzecz?

AISCHYLOS:

Tak.

EURYPIDES:

Ładną nad nim roztoczył więc pieczę  
Hermes, jeżeli został on zgladzony  
Podstępnie, skrycie, ręką własnej żony...

AISCHYLOS:

Nie swego ojca myśli tu Orestes.  
Chce rzec: „Hermesie, ty, co stróżem jesteś  
Zmarłych, a funkcję tę przejąłeś w spadku  
Po swoim ojcu, Zeusie...”

EURYPIDES:

W tym wypadku  
Błąd to tym większy: bo jeśli ten urząd  
Dostał po ojcu...

DIONIZOS:

(wpada mu w słowo)  
...to cmentarnych stróżów  
Robisz z nich obu — tych, co się na trupie  
Lubią obtawiać!

AISCHYLOS:

Uważam za głupie  
Twoje koncepty!

DIONIZOS:

Dalszy ciąg recytuj!  
(do Eurypidesa)  
A ty mu pilnie usterki wychwytyj!

**AISCHYLOS:**  
„Wolam, nad grobem twym, ojczy, pochylon:  
„Ustysz, wysłuchaj...”  
Znowu — jak na biedę!

**EURYPIDES:**  
„Ustysz, wysłuchaj”: dwa słowa — sens jeden!

**AISCHYLOS:**  
Przemawia bowiem do umarłych, którzy  
Nie słyszą, nim się trzykroć nie powtórzy.  
Lecz i ty powiedz swe prologi!  
Z pomocą boską rozbiję na drzazgi  
Wszystkie prologi twoje — butelczyną!

**EURYPIDES:**  
Ty? Butelczyną?

**AISCHYLOS:**  
Tak! I to — jedyną!

Każdy twój prolog tak się rozpoczyna,  
że „butelczyna”, „ścieżyna”, „łozina”  
Wierszowi twemu w sam raz odpowiada.

**EURYPIDES:**  
„Aigypcos — jako słyszałem na świecie —  
Wraz z pięćdziesięciu synami przez sine  
Fale żeglując...”

**AISCHYLOS:**  
... zgubił butelczynę.

**DIONIZOS:**  
Skąd butelczyna tutaj? Co on plecie?  
Mów jeszcze, abym zbadal rzecz powtórnie.

**EURYPIDES:**  
„Dionis, gdy pisał przez Parnasu turnie,  
W blasku pochodni, odzian w sukienczynę  
Z jeleniej skóry...”

**AISCHYLOS:**  
... zgubił butelczynę.

**DIONIZOS:**  
Znowuśmy butlą dostali po głowie!

**EURYPIDES:**  
Nic tu nie wskóra! Bo zaraz mu powiem  
Prolog, gdzie żadnej nie przypnie butelki.  
(recytuje)

„Któż z ludzi dopiął szczęśliwości wszelkiej?  
Ów, rodem znaczny, lichą ma chatynę;  
Ten, krwi nikczemnej...”

**AISCHYLOS:**  
... zgubił butelczynę.

**DIONIZOS:**  
Czym prędzej zwińmy żagle, Eurypidzie!  
Bo z tej butelki burza na nas idzie.

**EURYPIDES:**  
Zostaw! Zobaczysz, jak mu przytrę rogów!  
(recytuje)

„Olimpu władca gdy Ledę poślubił...”

**DIONIZOS:**  
Złe! Tu on doda: „Butelczynę zgubił”.

Kierownik techniczny  
Główny elektryk  
Elektroakustyk  
Brygadier sceny  
Kier. prac. krawieckiej  
Kier. prac. stolarskiej  
Kier. prac. malarskiej  
Modelator  
Tapicer  
Farbiarka

Józef Karbowiak  
Stanisław Jeziorski  
Jan Laskowski  
Stanisław Kawalec  
Jan Marciniak  
Jan Swiderski  
Franciszek Piątek  
Tadeusz Gościniak  
Władysław Teodorowicz  
Apolonia Kuźmicka

**STAŁE DNI GRANIA**

**KOSZALIN**

**PIĄTEK — GODZ. 18**

**ŚLUPSK**

**PIĄTEK, SOBOTA, NIEDZIELA — GODZ. 19**

**PRZEDSPRZEDAŻ BILETÓW**

**KOSZALIN:** Dział Organizacji Widowni codziennie (z wyjątkiem niedziel i poniedziałków) w godz. 13—14, kasa teatru w dniach przedstawień na godzinę przed spektaklem oraz kasy „Orbisu” w godz. 10—17, tel. 37-57, 24-64

**ŚLUPSK:** Kasa teatru codziennie z wyjątkiem niedziel i poniedziałków godz. 11—13 oraz w dniach przedstawień na godzinę przed spektaklem

**ZAMÓWIENIA NA BILETY**

**KOSZALIN**

Dział Organizacji Widowni tel. 20-58  
Kierownik działu — Ditta Łokuciewska  
Organizator widowni — Henryk Koska

**ŚLUPSK:**

Kasa teatru tel. 52-85

Kierownik sceny i organizator widowni  
Jadwiga Subocz

Druk programu: Koszalińskie Zakłady Graficzne

Zam. D-232 31 03 71 1500 G-2



**BIEŻĄCE PRZEDSTAWIENIA**

Stanisław K. Stopczyk  
SŁONECZNY KRAJ

Robert Thomas  
PUŁAPKA NA SAMOTNEGO MĘŻCZYZNĘ

Antoni Cwojdzinski  
OBRONA GENÓW

Aleksander Fredro  
PAN JOWIALSKI

Tadeusz Różewicz  
GRUPA LAOKOONA

Agnieszka Osiecka  
NIECH-NO TYLKO ZAKWITNĄ JABŁONIE

Carlo Gozzi  
KRÓL JELONEK

Aischylos  
ORESTEJA

W PRZYGOTOWANIU:

Jean Genet  
POKOJÓWKI