EURYPIDES

MEDEA

program teatralny

WYDAWCA:

TEATR DRAMATYCZNY IM. AL. WĘGIERKI W BIAŁYMSTOKU

Redakcja:

LECH PIOTROWSKI

Na okładce:

Medea przed zabójstwem dzieci
(reprodukcja)

Druk: Białostockie Zakłady Graficzne. Zam. 3394/72 r. 800 szt. T-4

OD TŁUMACZA

Medea wchodziła jako pierwsza w skład czterech sztuk wystawionych przez Eurypidesa w agonie, w którym poniósł zdecydowaną klęskę, bo tak rozumiano przyznanie ostatniej, trzeciej nagrody. Poeta miał już wówczas, w roku 431 przed Chr. jakieś pięćdziesiąt cztery lata. Sięgnął w tej sztuce do tego samego kręgu mitów, od którego zaczął przed ćwierćwieczem swą twórczość dramatyczną, do wielkiego mitu o Argonautach.

Inaczej niż w przypadku Alkestis, szło tutaj o podanie bardzo stare i bardzo znane w całej Grecji, legendę, której literackie zaświadczenie, i to znamienne, mamy już w poemacie Homerowym. Wiersz Homera:

Argo pàsi melusa par Àjetào pleusa...
Argo w pieśniach słynąca, od Ajetesa płynąca...

pozwala przypuszczać, że jakiś poemat o Argonautach istniał przed poetami Homerowymi (później było tych Argonautyk wiele, z najsłynniejszymi i jedynymi zachowanymi „Argonautykami" Apolloniosa z Rodos z epoki hellennistycznej). Cytowany wiersz wygląda jakby przejęty z dawnego eposu, a rym, rzecz rzadka w poezji greckiej, częsta natomiast w magicznej inkantacji, pozwolił badaczowi tej nie zachowanej przedhomerowej literatury na przypuszczenie, że był to może poemat magiczny, w którym na pewno mówiło się o czarach Medei.

Bo też pierwszą czarodziejką, czy, jeśli kto woli, czarownicą greckiej literatury jest Medea, córka króla Kolchidy nad Morzem Czarnym, Ajetesa. Czarami pomaga Jazonowi w zdobyciu złotego runa, czarami odmładza jego starego ojca, Aisona, praktykami czarowniczymi nakłania córki nikczemnego stryja Jazona, Peliasa, do nieudanego magicznego zabiegu, który kosztuje życie ich ojca (o tym właśnie ostatnim epizodzie opowiadała wspomniana już pierwsza, nie zachowana, sztuka Eurypidesa „Peliady"). Po tym mordzie Jazon z Medeą musieli

uciekać z Iolku. Przybyli, podaje mit, do Koryntu. I tu zazębia się podanie tesalskie z podaniem korynckim, które też miało swoją Medeę. Ta Medea była królową powołaną na tron po wygaśnięciu linii dawnych władców, miała dzieci z Jazonem i chcąc im zapewnić nieśmiertelność ukrywała je w świętym przybytku Hery. Przyłapywał ją na tym Jazon, dochodziło do sporu małżonków, najpierw Jazon, później Medea opuszczali Korynt. Jeszcze inna wersja tłumaczyła stary obyczaj (zgodnie z którym, jeszcze nawet w II w. przed Chr. siedmiu chłopców i siedem dziewcząt z najlepszych rodzin korynckich spędzało rok w sanktuarium Hery Akrai (jako pokutę Koryntyjczyków, którzy niegdyś zabili siedmiu synów i siedem córek władczyni -trucicielki. Takie tłumaczenie istniejącego, a niejasnego obyczaju a i t i o n (tyle co „przyczyna"), jest stałym motywem greckiej literatury.

Z tych podań zaczerpnął temat Eurypides. Mit grecki nie był artykułem wiary, nie krępował wierzących szczegółami, występował niejednokrotnie w przeróżnych wariantach, można było wybierać i nawet przerabiać wersje. Eurypides nie wahał się, tu i gdzie indziej, przed wprowadzaniem istotnych przekształceń uzasadnionych dramatyczną intencją. I on właśnie uczynił z mądrej Medei, Medei czarodziejki, Medei barbarzynki-dzieciobójczynię w tragedii, która z całej jego twórczości największy wpływ wywarła na potomność.

W latach, z których posiadamy jego pierwsze zachowane utwory, dramaty Eurypidesa poświęcone są najczęściej analizie spraw małżeństwa i miłości, rozpatrują przeróżne przypadki związków mężczyzny i kobiety, nie wahają się nawet — ku zgorszeniu konserwatywnych krytyków — przed analizą patologicznych przypadków uczucia. W historii wygnańców z Iolku w Koryncie, Greka Jazona i jego barbarzyńskiej żony Medei, dostrzegł poeta problem wyjątkowo psychologicznie interesujący. Próżny i egoistyczny, jak tylu mężczyzn sceny eurypidejskiej, Jazon związany z Medeą złożonymi w Kolchidzie przysięgami, ojciec jej dwu synów, teraz wygnany z domu tułacz, ma w Koryncie okazję zyskania ręki młodej córki królewskiej i łatwo zapomina o zobowiązaniach, które mogą się nie liczyć. Trzeba pamiętać, że w oczach Greka tej epoki związek małżeński z nie- Greczynką nie uchodził nigdy za ważny, podobnie zresztą (zwrócił na to uwagę wybitny filolog angielski Gilbert Murray) jak związki mężczyzn z krajów „cywilizowanych" z kobietami z krajów „barbarzyńskich" w ciągu tylu wieków naszej kultury. Jazon nie troszczy się właściwie o nic poza sobą, jego deklamacje o trosce o dzieci nie przekonywały chyba ani jednego widza. Ale — widz ateński lubował się w agonie, sporze, dlatego też użyczył chętnie ucha argumentom obu stron wielkiego sporu, nie możemy też być pewni, czy niektóre z nich, dla nas wręcz zabawne, jak sofizmat Jazona o wdzięczności, jaką mu winna Medea, którą ze świata barbarzyńskiego przywiódł do świata greckiej kultury i w nim rozsławił, nie trafiały jednak trochę do przekonania przynajmniej części słuchaczy. Na tle płytkiego egoizmu partnera Medea, tak odmienna od kobiet, jakie znał i aprobował widz ateński, nie w cieniu męża, nie zawsze niedorosła i niepełnoprawna, nie mająca służby mężczyźnie za jedyny cel życia, lecz dumna i ambitna, aktywna jak mężczyzna i o ileż aktywniejsza od tego mężczyzny, „mądra", ale wyzyskująca swą mądrość w służbie nieokiełznanych pasji. Nikt przed nią nie powiedział w teatrze greckim tyle gorzkiej prawdy o losie greckiej kobiety, o małżeństwie i stosunku do męża. Żadna inna postać dramatu nie dokonała tak okropnej zbrodni nie w przystępie szału, jak Herakles mordujący własne dzieci w innej sztuce Eurypidesa, ale z premedytacją i zimnym planem, choć nie bez wahania. Jazona może Medea ugodzić najdotkliwiej, w sobie samej zatrzeć związek z nim najpełniej, mordując dzieci, więc morduje dzieci. Argument o chęci uchronienia ich od zemsty ze strony mieszkańców Koryntu za pierwszą zbrodnię, zgładzenie królewny korynckiej i jej ojca, jest tylko uboczny. Reszta nie była już dla Eurypidesa tak ważna, nie stara się o jakąś bardzo logiczną motywację dla wprowadzenia na scenę wędrującego przez Korynt Aigeusa, który zapewni Medei schronienie w Atenach (tu była dobra okazja do pochwały ateńskiej gościnności), a uniesie Medeę ze sceny zaprząg smoków jak w czarodziejskiej baśni. Ważna jest psychologia, czy to w wielkich partiach dialogu, czy w jednym dotknięciem zaznaczonych rysach, jak choćby reakcja Jazona na okropne wieści, odruch egoistycznego lęku:

Czy ona chce jeszcze mnie zabić?

Wielkie spięcia uczuć tego udramatyzowanego mitu mają za tło dom, już nie królewski, choć pewnie zamożny, w prologu widzimy parę sług, starą Piastunkę Medei i Wychowawcę dzieci Jazona i Medei, o stopień niżej w tragizmie, przybliżonych za to do widza. Ale i sam spór Jazona i Medei, dyskusja zawierająca wieczne argumenty obu płci przeciw sobie, dawał widzowi odnaleźć na scenie klimat znajomy, domowy niemal, nie tak wzniosły jak u poprzedników Eurypidesa. Powiedział ktoś,

że „Eurypides wprowadził na scenę własnego widza". Arystofanes miał mu to za złe, my nie.

Osobą zbiorową zasługującą w tej sztuce na wyjątkową uwagę jest Chór. Choć to kobiety z Koryntu, wygnanka Medea umie sobie zapewnić ich sympatię apelując do kobiecej solidarności, i oto ta sympatia przerodzi się w ciągu sztuki w grozę.

Dlaczego nie poznali się wtedy na tym wielkim dramacie sędziowie agonu i widzowie? Nie wiemy, jakie wrażenie robiła cała tetralogia, ale jedno pewne, że takie pokazanie problemu było szokiem dla wyobraźni przeciętnego widza attyckiego, więc i przedstawiciela widowni, sędziego agonu. Widz grecki — świadczy nam o tym choćby Arystofanes — szukał w tragicznej poezji lekcji moralnej. Eurypides dawał tylko lekcję autentycznego życia.

Wpływ sztuki wymierzyć można przeróbkami i naśladownictwami. Po Eurypidesie powstało jeszcze najmniej pięć greckich tragedii o Medei (co do jednej z nich — Neofrona — istnieje nawet spór, czy nie była wcześniejsza i czy nie zapożyczył się z niej Eurypides), przerobił Medeę dla sceny rzymskiej archaiczny poeta Enniusz, napisał „Medeę" (też nie zachowaną) Owidiusz. Zachowała się okrutniejsza od Eurypidesowej, nie stroniąca od makabry „Medea" Seneki. Ona też — łacińska, a więc dostępniejsza, wydała liczne potomstwo literackie kilkudziesięciu sztuk aż po wiek XVIII, kiedy znów zaczęto chętnie sięgać do wzoru greckiego. Jednym z najciekawszych opracowań mitu w literaturze nowożytnej jest „Złote runo" austriackiego pisarza Grillparzera.

U nas „Medeę" tumaczyli Węclewski, St. Grabowski, Butrymowicz, Kasprowicz. Najnowszą polską Medeę, dramat w trzech aktach, dał Jan Parandowski (1961).

Jerzy Łanowski

* * *

TADEUSZ ZIELIŃSKI

W POMROCE ZAMIERZCHŁYCH CZASÓW JAWI SIĘ KOBIETA, której rysy pozostają na zawsze wyryte w pamięci każdego, kto ją ujrzał choćby raz jeden. Ponura zaciętość maluje się na jej bladej, pięknej w swej surowości twarzy, otoczonej falami czarnych włosów. Ponury upór bije z jej czarnych, głębokich oczu, połyskujących posępnym blaskiem spod równie czarnych rzęs. Nie dziwi nas, że nerwowym ruchem ściska w dłoni sztylet, kryjąc go w fałdach swej czarnej sukni. To Medea, dzieciobójczyni przez zazdrość. Miłość, zazdrość, zbrodnia — wszystko to ucieleśniło się w Medei.

Stworzył ją Eurypides. Nie jest to jednak kreacja podobna na przykład do Mickiewiczowskiej Zosi. Zosia nie istniała w ludzkiej świadomości przed Mickiewiczem, gdy tymczasem Medea — na długo przed Eurypidesem — była heroiną znaną w mitologii i poezji greckiej. Nawet dzieje jej były tam opowiedziane mniej więcej w taki sposób, jak to uczynił poeta w swej tragedii. Córka Ajetesa, króla Kolchidy, zakochała się w Jazo-

nie, nieustraszonym wodzu Argonautów, i pomogła mu w zdobyciu złotego runa. Opuściwszy ojca i kraj rodzinny, uciekła z Jazonem, który ją poślubił. Gdy została matką dwojga dzieci, Jazon porzucił ją jako pochodzącą z plemienia barbarzyńców i ożenił się z córką króla Koryntu. Medea, zraniona w swej miłości, opętana szaloną zazdrością, zemściła się straszliwie na swym niewiernym mężu. Oto co opowiadano przed Eurypidesem. Czytelnik zaś, znający wątek owej tragedii, może ze zdumieniem pytać, co też Eurypides mógł jeszcze dodać do mitu tej ponurej bohaterki?

Odpowiem więc, że dodał jej tylko jeden rys, lecz rys decydujący: on pierwszy uczynił z Medei zabójczynię własnych dzieci. Dla nas Medea jest przede wszystkim dzieciobójczynią przez zazdrość, oto powód, dla którego mam prawo nazwać Eurypidesa twórcą tej bohaterki. Rozważmy teraz samą istotę zmiany wprowadzonej przez greckiego pisarza.

Zakochana kobieta dowiaduje się, że utraciła serce swego wybranego, który ją zdradził. Nienawiść jej zwraca się oczywiście przeciwko rywalce, przeciw kobiecie, która skradła jej miłość ukochanego. Niech więc zginie rywalka — a przeszłość odżyje, wszystko powróci do normy!

Taka jest w podaniu — zresztą nie potwierdzona przez naszą tragedię — dawna kochanka Jazona, Hipsypile, która przekonawszy się o jego zdradzie — pisze do niego: „Mógłbyś spokojnie przy mnie pozostać nie dlatego, że jesteś tego godzien, lecz dlatego, że mam zbyt czułe serce. Ale krew rywalki spadłaby na mnie i na ciebie, ponieważ jej wdzięki okradły mnie z twej miłości".

Stajemy tu wobec uczucia zazdrości względnie słabej, dającej się jeszcze ukoić miłością do tego, który zazdrość wzbudził; gdy jednak zazdrość się wzmaga, wówczas uczucie doznanej krzywdy bierze górę nad miłością i przeradza się w nienawiść. Żądza unicestwienia zwraca się również przeciwko tej, która stała się przyczyną nieszczęścia, lecz ów wtórny wątek nie jest już konieczny: to mężczyzna, niegdyś kochany, a teraz znienawidzony, staje się głównym przedmiotem zemsty. Taka była Medea przed Eurypidesem: porzucona przez męża, który przekłada nad nią księżniczkę Koryntu, truje również tę ostatnią; lecz prawdziwym i ponurym zwycięstwem Medei jest zabójstwo samego Jazona, który życiem płaci za wyrządzone jej zło.

Jeśli — na ogół — trzeba dość gwałtownej namiętności, żeby rękę człowieka uzbroić przeciwko życiu drugiej istoty, jeśli trzeba jeszcze silniejszej namiętności czy zazdrości, żeby wybrać jako ofiarę nie rywalkę, lecz mężczyznę niegdyś uwielbianego — to jakże potężne musi być uczucie, które zwraca się przeciwko dzieciom, wspólnej rękojmi i owocowi miłości teraz poniechanej, uczucie, które skłania odepchniętą kobietę do podniesienia ręki na to, co jest jej ciałem i krwią, dlatego że widzi w tym również ciało i krew tego, który stał się źródłem jej nieszczęścia?

Tę zazdrość kobiecą, zazdrość posuniętą do skrajności i tchnącą nadludzką siłą, odmalował w swym dziele Eurypides. Oto dlaczego jego Medea przesłoniła nie tylko Medeę jego poprzedników, lecz w ogóle wszystkie postacie kobiece wszystkich czasów wyobrażające ową niszczycielską namiętność, która staje się zgubą dla innych i dla niej samej. Do komentatorów jego tragedii należy pasjonująca misja wyjaśnienia i zanalizowania psychologicznych przyczyn tego skrajnego napięcia.

(...) Bohaterka nie od razu myśli o zabiciu swych dzieci: prawda, że zdarza się jej od czasu do czasu przeklinać je w przystępie gniewu; ale nosząc się z zamiarem zemsty, myśli przede wszystkim o Jazonie i o tej, która ukradła jej miłość, a także o jej ojcu. Groźby te dochodzą do uszu Kreona, który lękając się czarodziejki, wydaje polecenie, by natychmiast opuściła Korynt. Król nie jest jednak „tyranem". Medea prosi go, by jej udzielił jednodniowej zwłoki na przygotowania do podróży; Kreon zgadza się i wtedy to Jazon udaje się do opuszczonej kobiety.

Ich spotkanie to agon w stylu Eurypidesa, klasyczna kłótnia. Medea czyni Jazonowi gwałtowne wymówki, Jazon się broni. W jaki sposób? Energicznie odpiera zarzuty stawiane przez dawną żonę. Nie, nie, to nie przez miłość do księżniczki porzucił Medeę, to nie dlatego, że ją przestał kochać. Jego praktyczne i realistyczne usposobienie nie jest skłonne do tak rozumianej uczuciowości. Porzucił ją przez miłość do swych dzieci, by im zapewnić przyszłość obok braci, to znaczy obok synów, jacy narodzą się z księżniczki Koryntu. Oczywiście myśli też o sobie i o Medei, ale właściwym celem są dla niego dzieci.

Musimy pamiętać, że potomstwo jest dla Jazona sprawą największą. Gdyby Medea uwierzyła jego słowom, zemsta przebiegałaby logicznie. Ale tak się nie stało. Medea mu nie wierzy. Troska o rodzinną solidarność jest argumentem, który nie może przekonać córki Ajetasa i siostry Absyrtosa. Jazon, wbrew

temu, co powiedział, pozostaje dla niej niewiernym mężem, który ją zdradził dla pięknej księżniczki Koryntu. Po jego odejściu Medea utwierdza się jeszcze mocniej w tym przekonaniu.

I oto zjawia się człowiek, który zmienia jej przekonanie, zapewne dlatego, że wcale nie ma takiego zamiaru. Jest nim Egeusz, król Aten. Był w Delfach, by zapytać bóstwo o przyczynę bezpłodności w swoim małżeństwie. Gorąco pragnie mieć dzieci — „pragnienie to stało się jego obsesją". Bohaterka, patrząc na niego, uświadamia sobie, że są mężczyźni, dla których małżeństwo nie jest celem, lecz środkiem do celu. A więc Jazon powiedział jej prawdę. W obliczu tego objawienia jej idea zemsty przybiera inny kierunek, zamierza ukarać Jazona przez te właśnie istoty, które przekłada nad nią. Przekonana, że dzieci są mu droższe od niej i że to one są przyczyną, dla której ją porzucił, postanawia wziąć odwet unicestwiając je i pozbawiając go nadziei posiadania dalszego potomstwa. Zabije więc jego małżonkę i swoje własne dzieci. Jemu zaś pozwoli żyć, aby odczuł całą nędzę swego złamanego istnienia.

Taka jest nowa koncepcja Eurypidesa. Jak widać, popełnione przez Medeę dzieciobójstwo stoi w logicznym związku z pobudką, która skłoniła Jazona do porzucenia żony. Koncepcja ta odpowiada wielkiemu ideałowi, jaki przyświecał współczesnym Eurypidesowi Hellenom w odniesieniu do znaczenia rodziny i jej ciągłości. Naśladowcy poety greckiego, bliżsi naszym czasom, nie hołdują już tym ideałom. Solidarność rodzinna i dziedziczna więź pokoleń nie ma już dla nas aż tak wielkiego znaczenia. Zastanawiamy się raczej nad problemem jednostki jako takiej, nad zmiennymi kolejami jej losu, nad jej osobistymi przeżyciami.

Medea intryguje nas jako dzieciobójczyni, jej ponury, przerażający i demoniczny urok pobudza naszą wyobraźnię, ale domagamy się innego wytłumaczenia zbrodniczej namiętności i nieokiełznanej zazdrości, która skierowała jej sztylet przeciwko ciału z jej ciała, przeciwko krwi z jej krwi.

[„Legenda o złotym runie"
Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972]

STANISŁAW WITKACY

MEDEA

Charaktery osób. Nad całą tragedią góruje wielka postać Medei. Jest to jedna z największych kreacji dramatycznych świata a w galerii obrazów duszy kobiecej Eurypidesa może najgłębszy i najświetniejszy. Medea jest silna i rozumna. Rozwija energię i przerażającą bezwzględność, nie waha się okupić ruiny domu wrogów zgubą własnego domu. Jest w niej demoniczna potęga namiętności i demoniczna wielkość. Nie czuje przed czynem lęku ani po czynie skruchy. Nie działa ona na zimno, lecz pod impulsem namiętności. Przy tym wszystkim nie przestaje być kobietą, czującą głęboko i subtelnie. Kobiecość jej widać nie tyle z tego, że jakiś czas jest niezdecydowana co do rodzaju zemsty, ile że niezdolna jest wstrzymać się od czynu, którego nieszczęsne skutki widzi, że więc namiętność jej silniejsza jest od niej, i że z kobiecą przenikliwością odgaduje nędzne rachuby nikczemnego męża. Bohaterki tragedii Sofoklesa nie zmieniały planu, tak jak to czyni Medea. Medea jest barbarzynką, co podnosi sam poeta (Jazon powiada wyraźnie w. 1340, że Greczynka nigdy by nic takiego nie była zrobiła) — na scenie miała strój azjatycki, jak uczą pomniki — ale barbarzyńskość jej objawia się jedynie w większej gwałtowności i bezwzględności, w przebiegłości w ukrywaniu i wykonaniu planu, wreszcie może w wyrafinowanym okrucieństwie tego planu, bo zresztą Medea pojęta i przedstawiona jest czysto po grecku a więc po ludzku. Jasna świadomość tego, co robi, nie opuszcza jej ani na chwilę: wie ona, że po dokonaniu zemsty będzie najnieszczęśliwszą z kobiet. Problem psychologiczny wszechpotęgi namiętności, pogrążającej człowieka w zgubę, byle nasycił namiętność, nigdy nie był przedstawiony z więcej tragiczną siłą. Medea kocha dzieci naj-

czulej, ale mając do wyboru między dwoma sprzecznymi uczuciami: miłością macierzyńską i pragnieniem zemsty, po straszliwej walce wewnętrznej wybiera zemstę. Medeą nie kieruje zazdrość, córka Kreona jest kobietą pospolitą, a Jazon nie czuje dla przyszłej żony miłości. Medea walczy jedynie o swe prawa małżonki. Śmierć dzieci będzie dla niewdzięcznego męża najdotkliwszą karą, bo zatruje mu całe dalsze życie. Medea nie kończy samobójstwem, raz że nie pozwalał na to mit, który każe jej żyć później w Atenach, powtóre, że przez samobójstwo uwolniłaby tylko wrogów od swej osoby i sprawiła im radość. Medea jest naturą męską, jak aischylosowa Klytaimestra, nieubłaganą po powzięciu postanowienia, panującą nad sobą, przeprowadzającą plany z całą siłą ducha i energią woli. Miłość jej wygasła, a zamieniła się w żądzę zemsty, panującą nad nią despotycznie. Ta żądza zemsty podsuwa jej udawanie dla osiągnięcia celu. Ani dawna miłość, ani litość nie wstrzymuje jej od czynu. Dopiero w scenie z Egeuszem widzimy w niej ludzkie strony. Część środkowa maluje ją jako słabą kobietę, w początku sztuki a zwłaszcza pod jej koniec widzimy w niej tylko demonizm.

W „Medei" charakterem heroicznym jest jedynie postać bohaterki, reszta osób to ludzie codzienni, od nich tym więcej odbija wielkość bohaterki. Świetnie narysowane są zwłaszcza postaci Jazona i jego oblubienicy.

Królewna koryncka, Glauke — w tragedii nie znajdujemy jej imienia — nie pojawia się wcale na scenie, mimo to poznajemy ją do gruntu. Jest to kobieta zupełnie pospolita. Sam Jazon nie łudzi się co do jej wartości, charakteryzuje ją słowami, „kobieta jak wszystkie". Dla dzieci Jazona nie czuje współczucia: pociągają ją jedynie stroje i klejnoty. Nie więcej od niej wart jest i Jazon, zimny a nawet cyniczny egoista. Odpowiedź jego na wyrzuty Medei ma rysy sofistyczne (w. 548 n.: „co przynosi korzyść, nie jest złe" w. 601). Już to w ogóle wszyscy mężczyźni sztuki są ludźmi pospolitymi. Kreon jest człowiekiem bez serca, srogim, twardym i samolubnym, a Egeusz mężczyzną dobrym wprawdzie, ale słabym, człowiekiem, któremu Medea w niedalekiej przyszłości narzuci swoją wolę. Stronę Medei trzyma nawet chór kobiet korynckich — rys świadomy i zamierzony przez poetę, jeżeli stara się on odwieść Medeę od jej planu zemsty na władcach korynckich (w 811 n. 816, 818, 846 nn) to poeta wprowadza ten rys w celach artystycznych, chce on izolować bohaterkę, by tym wyraźniej wystąpiła jej nieugiętość. W akcji chór nie bierze udziału.

Budowa sztuki była podziwiana po wszystkie czasy. Znakomitą ekspozycję stanowi monolog piastunki. Początek jego spotyka się z pochwałami już w starożytności. Akcja sztuki jest prosta, przejrzysta i jednolita, dąży ona do końca z nieodpartą koniecznością. Już z początku czujemy, że stanie się coś groźnego, że porzucona małżonka zemści się w sposób straszny. Wyrok wygnania, wydany przez Kreona, przyśpiesza wykonanie zamiaru Medei i zmusza ją do działania w ciągu tego samego dnia. Przybycie Egeusza jest jedynym zdarzeniem przypadkowym w sztuce, ściągnęło też na siebie naganę Arystotelesa. Ale najpierw było ono dane przez tradycję, powtóre przybycie to było niezbędną podstawą dla dalszej akcji, bo wprawdzie i bez niego Medea mogłaby po dokonaniu zemsty uciec na swym powietrznym wozie, ale realizm dramatyczny wymagał, by widz wiedział, gdzie Medea znajdzie schronienie. Z chwilą opuszczenia sceny przez Egeusza plan Medei jest gotów. Porzuca ona pierwotny plan zamordowania Jazona, zamiast niego padną ofiarą dzieci. Odtąd akcja rozwija się z nieubłaganą konsekwencją. By śmiercionośne dary nie obudziły podejrzeń. Medea wysyła je przez dzieci, pod pozorem, że pragnie uzyskania dla nich cofnięcia wygnania. Aby zemsta wywarła wrażenie więcej wstrząsające Jazon musi ujrzeć swe dzieci zabite, nim je Medea uwiezie na wozie. Bez wozu ucieczka Medei spośród wrogów była niemożliwa, bez niego Medea byłaby niechybnie zgubiona, a śmierć jej przyniosłaby tylko radość wrogom. Poeta musiał więc tu pójść za mitem i uciec się do cudowności. Cudowność występuje poza użyciem wozu jeszcze w darach dla oblubienicy i jej ojca, ale w tych występuje poza sceną. Poza demoniczną postacią bohaterki mamy w sztuce dramat małomieszczański, mąż porzuca pierwszą żonę dla zdobycia bogactwa i znaczenia przez nowe małżeństwo, żona porzucona mści się w sposób srogi. — W zmianie planu zemsty należy upatrywać nie tylko naturę kobiecą, ile odbicie falowania gwałtownych uczuć. Akcja sztuki urywa się nagle.

A r t y z m. Sztuka robi wstrząsające wrażenie swą prawdą wewnętrzną. Poeta maluje namiętności i życie czysto ludzkie, a przerażającą mściwość Medei motywuje psychologicznie. Sławny monolog Medei przed zamordowaniem dzieci wykazuje sztukę, której tragedia grecka dotąd nie znała: poeta wnika głęboko w falowanie uczuć kobiety, szarpanej namiętnością zemsty a hamowanej miłością macierzyńską. Uczucia nienawiści ku wrogom, pragnienia zemsty, miłości dzieci przelewają się tu w duszy Medei jak spiętrzone bałwany. Scena ta na-

leży do najbardziej porywających i wzruszających scen teatru wszystkich czasów. — Wymowa dramatyczna sztuki jest świetna; występuje ona w monologu piastunki na początku sztuki, w mowach Medei, zwłaszcza w mowie do Jazona (w. 465 nn), przede wszystkim jednak w monologu jej przed sceną mordu i we wzruszającym pożegnaniu z dziećmi. Pieśni liryczne są mniej wybitne.

Mit. Wyprawa Argonautów sławna była już w czasach „Odysei" Homera. Ale imię Medei pojawia się pierwszy raz dopiero w Teogonii. Poeci cykliczni opowiadali dalsze losy Jazona po powrocie do Tessalii. Osobę Medei złączono z Koryntem w VII w., Epik Eumelos w epos swoim „Korinthiaka" opowiadał, że Jazon z Medeą panowali w Koryncie i że później małżonkowie się rozeszli. — Z czasem zaczęto uważać ucieczkę Jazona i Medei do Koryntu za skutek zamordowania przez nią starego Peliasa w Tessalii. — Główne rysy osnowy sztuki Eurypidesa znajdowały się już u epika Kreophylosa. Opowiadał on, że Medea otruła króla korynckiego Kreona, że uciekła do Aten i zamieszkała u Egeusza. Krewni Kreona z zemsty zgładzili jej dzieci. — Opowiadania te oparte były na podaniach świątyń korynckich. Kilka świątyń miało tu być założonych przez Medeę. Za czasów Pauzanjasza pokazywano tu jeszcze grób dzieci Medei, ukamienowanych przez Koryntian, i źródło księżniczki Glauki. Z powodu tej zbrodni Koryntian dzieci ich nosiły szaty czarne i golone głowy, zwyczaj ten ustał dopiero po zdobyciu Koryntu przez Rzymian.

Na tym materiale Eurypides osnuł swą sztukę, przekształcając go znacznie. Dopiero on pierwszy zrobił Medeę morderczynią dzieci, a tym samym nadał mitowi charakter prawdziwie tragiczny. Scholia do „Medei" 10 zachowały anegdotę ucznia Arystarcha, Parmeniska, że Eurypides otrzymał od Koryntian 5 talentów za to, by śmierć dzieci Medei zwalił na ich matkę. Anegdota jest oczywiście bez wartości, ale uczy, że przed Eurypidesem Medea nie była morderczynią dzieci. Zdaniem naszym Parmeniskos zaczerpnął swą anegdotę z jakiegoś żartu komika. Przekształcając mit, Eurypides kierował się względami dramatycznymi...

Opowiadanie gońca o wręczeniu darów i ich skutku jest również inwencją Eurypidesa.

„Medea" nie była pierwszą sztuką, w której Eurypides wprowadził na scenę demoniczną czarodziejkę kolchijską. Już jego pierwszy występ dramatyczny „Peliady" (455), przedstawiał, jak córki Peliasa zabiły swego starego ojca za namową Medei i rzuciły pokrajane ciało jego do kotła, by go odmłodzić. W Egeuszu, który pod względem treści był kontynuacją naszej sztuki, Medea, uciekłszy do Aten i zamieszkawszy w domu Egeusza, intrygowała przeciw pasierbowi Tezeuszowi i usiłowała go otruć. W obu sztukach Medea była więc charakterem zbrodniczym.

[„Tragedia grecka"
Nakład K. S. Jakubowskiego
Lwów 1930]

ARYSTOTELES

O TRAGEDII

(fragment)

W dalszym ciągu naszych wykładów musimy teraz rozważyć do czego powinien dążyć i czego powinien unikać poeta w kompozycji fabuły; następnie jakimi środkami można zapewnić tragedii osiągnięcie właściwego jej efektu.

Otóż doskonała tragedia powinna posiadać kompozycję nie prostą, lecz złożoną i winna odtwarzać zdarzenia budzące lęk i współczucie (to bowiem jest charakterystyczną cechą odtwarzania w tragedii). Wynika stąd oczywiście, że nie należy przedstawiać ludzi zacnych, którzy będąc poprzednio szczęśliwi, popadają w nieszczęście (to bowiem nie budzi lęku ani współczucia, lecz ohydę), ani przewrotnych, którzy wydostawszy się z nieszczęśliwej sytuacji stają się szczęśliwi — to bowiem jest już całkiem nietragiczne, gdyż nie posiada żadnej z koniecznych cech ani nie zadowala naszego poczucia etycznego, ani nie budzi współczucia czy obawy. Nie powinien też człowiek z gruntu zły, będąc pierwotnie szczęśliwym popaść w nieszczęście — taka bowiem kompozycja zadowala wprawdzie uczucia etyczne, lecz nie budzi ani współczucia, ani lęku. Współczucie bowiem zostaje wywołane niezasłużonym nieszczęściem, lęk nieszczęściem spadającym na człowieka podobnego do nas samych.

Pozostaje więc tylko wypadek pośredni: bohater, który nie odznacza się ani wybitną szlachetnością, ani sprawiedliwością, popada w nieszczęście nie skutkiem ujemnego i przewrotnego charakteru, lecz skutkiem błędnego, zawinionego czy nieza-

winionego postępowania; przy czym bohater taki należy do rzędu ludzi zajmujących w społeczeństwie wysokie stanowisko i cieszących się pomyślnością, jak np. Edyp, Tyestes i członkowie innych równie znakomitych rodów. Wynika stąd, że dobrze zbudowana tragedia w przeciwieństwie do tego, co twierdzą niektórzy, powinna mieć zakończenie raczej proste, niż podwójne, a zmiana fortuny powinna polegać nie na przejściu z nieszczęścia w szczęście, lecz odwrotnie — ze szczęścia w nieszczęście i to nie skutkiem przewrotności, lecz poważnego błędu, czy winy bohatera, który posiada charakter albo wyżej określony, albo bardziej dodatni raczej niż ujemny.

Za powyższym poglądem przemawia jeszcze ta okoliczność, że początkowo poeci korzystali z każdej legendy, jaka im się nadarzyła, obecnie zaś tematyka najlepszych tragedii ogranicza się do podań nielicznego zastępu rodów, a jako bohaterowie występują takie postaci, jak Alkmeon, Edyp, Orestes, Meleager, Tyestes, Telefos itp. wszystko sprawcy i ofiary grozę budzących wydarzeń.

Tak wygląda doskonała tragedia, skomponowana zgodnie z zasadami sztuki.

Dlatego niesłuszną jest krytyka, zarzucając Eurypidesowi, że powyższych zasad trzymał się w swoich tragediach i dawał im przeważnie nieszczęśliwe zakończenie. To jest bowiem właściwa, jak powiedzieliśmy, droga. Za opinią naszą bardzo poważnie przemawia fakt, że podczas konkursów dramatycznych właśnie tego rodzaju tragedie, o ile tylko są dobrze zbudowane, osiągają najbardziej tragiczny efekt; a Eurypides, choć pod innymi względami wykazuje braki, uchodzi przecież za najtragiczniejszego z poetów.

Drugie — wedle innych pierwsze — miejsce przypada tragedii o podwójnym zakończeniu, jakie widzimy np. w „Odysei": odmiennego dla dobrych i dla złych. Pierwsze miejsce zdaje się zajmować ten rodzaj ze względu na niewyrobiony smak widowni; poeci bowiem stosują się do gustu widzów i wedle niego piszą sztuki. Zadowolenie jednak, jakie daje tego rodzaju sztuka jest efektem właściwym nie tyle tragedii, co raczej komedii. W komediach bowiem najzawziętsi według tradycji wrogowie, jak np. Orestes i Egist, stają się w zakończeniu sztuki przyjaciółmi i nikt z niczyjej ręki nie ginie.

Obawa i współczucie mogą być wywołane albo dzięki widowiskowości, albo dzięki kompozycji utworu. Wypadek drugi jest właściwy i lepiej świadczy o talencie poety. Fabuła bowiem winna być tak skomponowana, żeby obawa i współczucie ogarniały nie tylko tego, który ogląda tragedię na scenie, lecz również tego, który słucha opowieści o przedstawionych w niej zdarzeniach. Takie wrażenie wywołuje np. sama już opowieść o losach Edypa. Osiągnięcie tego efektu przy pomocy środków czysto widowiskowych niewiele ma wspólnego ze sztuką i polega na zasobach materialnych.

Ci, którzy inscenizują rzeczy nie tyle budzące obawę, co poczwarne, mijają się z celem tragedii. Nie chodzi o to bowiem, by tragedia dawała jakiekolwiek zadowolenie, lecz swoiste, jej właściwe. Jeżeli zaś powinnością poety jest starać się o to, by zadowolenie, jakie daje przez odtwarzanie, miało swe źródło we współczuciu i obawie, musi on w kompozycji uwzględnić przede wszystkim tego rodzaju momenty.

Rozpatrzmyż teraz, jakie ze zdarzeń zdają się budzić w nas obawę, jakie zaś nas wzruszają.

Otóż zdarzenia tego rodzaju muszą rozgrywać się albo pomiędzy przyjaciółmi, albo pomiędzy nieprzyjaciółmi, albo pomiędzy osobami sobie obojętnymi. Jeżeli nieprzyjaciel zabija nieprzyjaciela, to fakt ten — czy dokonany, czy tylko zamierzony — nie budzi najmniejszego współczucia, chyba o tyle, że cierpienie w ogóle nas wzrusza. Podobnie ma się sprawa, gdy w grę wchodzą osoby sobie obojętne. Jeżeli jednak cierpienia, czy śmierć zadaje się osobom bliskim, jeżeli np. brat zabija — lub zamierza zabić — brata, syn ojca, matka syna, syn matkę i tym podobnie — to takie wypadki nastręczają temat, którego winien szukać poeta. Nie należy przy tym burzyć wątku przekazanych legend; chcę przez to powiedzieć, że np. Klitemnestra powinna umrzeć z ręki Orestesa, a Eryfyla z ręki Alkmeona. Poeta jednak winien posłużyć się własną inwencją i przekazany temat artystycznie opracować. Co zaś rozumiem pod słowem „artystycznie", zaraz wyjaśnię.

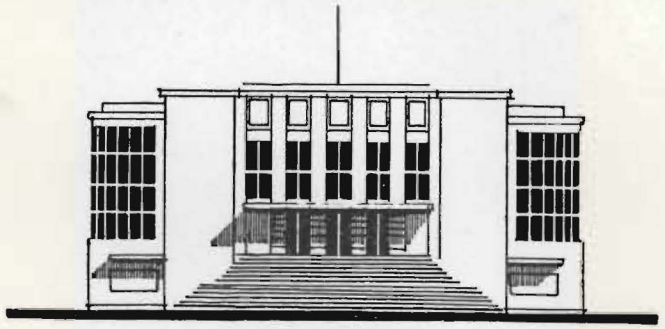
Czyn mianowicie może — jak u dawniejszych poetów — być dokonany z pełną świadomością, ze zdawaniem sobie sprawy z wszystkich okoliczności. Tak jeszcze Eurypides przedstawia Medeę, zabijającą swoje dzieci. Można też straszliwego czynu dokonać bez należytego rozeznania okoliczności, a dopiero po jego dokonaniu ujawnia się związki krwi czy przyjaźni. Za przykład posłużyć może „Król Edyp" Sofoklesa. Tutaj wprawdzie czyn dokonany zostaje poza obrębem właściwej akcji dramatu, lecz również dobrze może być przedstawiony w ramach samej tragedii; za przykład posłużyć może „Alkmeon" Astydamanta lub Telegon w „Zranionym Odyseuszu". Może istnieć też trzecia ewentualność: ktoś w nieświadomości zamierza po-

pełnić straszliwy czyn, porzuca jednak zamiar z chwilą poznania sytuacji. W ten sposób wyczerpaliśmy wszystkie możliwości, gdyż czyn albo zostaje, albo nie zostaje popełniony i albo zostaje popełniony ze świadomością, albo w nieświadomości.

Najgorszym jest ten wypadek, jeśli ktoś zamierza czyn zdając sobie z niego sprawę i nie popełnia go; w takim wypadku odczuwamy tylko samą ohydę a nie tragizm, brak bowiem „patosu". Dlatego też poeci nie używają takiej sytuacji lub przynajmniej bardzo rzadko, jak np. w „Antygonie", kiedy Hajmon grozi śmiercią Kreontowi. Drugie miejsce zajmuje wypadek, kiedy czyn zostaje dokonany. Przy czym lepiej, jeżeli dokonany zostaje w nieświadomości, a znaczenie jego sprawca poznaje dopiero później; w ten sposób unika się wrażenia ohydy, a widz jest zaskoczony rozpoznaniem. Najlepszy jest wypadek ostatni, jak w „Kresfontesie", kiedy Meropa zamierza zabić syna, poznawszy go jednak, nie zabija. Podobną sytuację między bratem i siostrą widzimy w „Ifigenii" i w „Helli", gdzie syn, który zamierzał wydać matkę, poznał ją.

Z tego to właśnie powodu, jak już zauważono, nieliczne tylko rody dostarczyły tematów do tragedii. Nie znajomość sztuki jednak, a szczęśliwy przypadek naprowadził poetów szukających tematu na tego rodzaju podania i pozwolił im z nich skorzystać przy komponowaniu fabuł. Muszą więc ograniczyć się do tych kilku rodów, których historia dostarcza takich „patetycznych" wydarzeń.

Tak więc o kompozycji i właściwym rodzaju fabuły dość już powiedzieliśmy.



Instytut Teatralny
ze zbiorów Polskiego Ośrodka ITI

EURYPIDES

MEDEA

TRAGEDIA

przełożył: JERZY ŁANOWSKI

OBSADA

PIASTUNKA MEDEI	— Dagny Rosé
KOBIETA I	— Maria Chodecka-Przybylska
KOBIETA II	— Barbara Jakubowska
KOBIETA III	— Stanisława Masłowska
MEDEA	— Alicja Telatycka
KREON	— Stanisław Jaszkowski
WYCHOWAWCA	— Eugeniusz Dziekoński
JAZON	— Zenon Jakubiec
AIGEUS	— Marian Szul
POSŁANIEC	— Andrzej Karolak
STRAŻNIK	— Janusz Piechowski

Reżyseria: STANISŁAW WIESZCZYCKI
Scenografia: RYSZARD KUZYSZYN
Asystent reżysera: DAGNY ROSÉ

Sufler: KRYSTYNA DZIEMSKA Inspicjent: JANUSZ PIECHOWSKI

TEATR DRAMATYCZNY im. AL. WĘGIERKI W BIAŁYMSTOKU
DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY — BRONISŁAW ORLICZ
ZASTĘPCA DYREKTORA — WITOLD RÓŻYCKI
KIEROWNIK LITERACKI — LECH PIOTROWSKI
SEZON 1972/73

CENA 3 zł.