IFIGENIA

IFIGENIA

nowa tragedia (według wersji Racine'a)

tekst: Paweł Demirski i Michał Zadara

reżyseria: Michał Zadara

Bóg powiedział do Abrahama – „Zabij swojego syna"
Abraham powiedział – „Stary, chcesz mnie oszukać?"
Bóg powiedział – „Nie"
Abraham powiedział – „Co?"
Bóg powiedział – „Abraham, możesz robić, co chcesz, ale jak mnie zobaczysz, to uciekaj"
Abraham powiedział – „No to gdzie mam go zabić?"
Bóg powiedział – „Gdzieś koło autostrady numer 61"

Bob Dylan
Highway 61 Revisited
(Powrót do autostrady numer 61)
w przekładzie Michała Zadary

Allen J. Kuharski

Racine, Demirski, Kochanowski

I. Racine i Ifigenia

Protagonistami w nowym wspólnym przedsięwzięciu Pawła Demirskiego i Michała Zadary są Racine i Ifigenia, postaci enigmatyczne, wymykające się nam, stojące niejako poza teatrem współczesnym.

Wybór Demirskiego i Zadary, by zaadaptować i wystawić *Ifigenię* Racine'a zwraca uwagę na szczególny fakt: współczesnemu teatrowi „bliżej jest" do starożytnej tragedii greckiej niż do Racine'a. Tego ostatniego dzieli od Eurypidesa dwa tysiące lat, od nas ledwie trzysta, a jednak barokowy neo-klasycyzm* francuskiego dramaturga wydaje się dziś bardziej odległy i egzotyczny – nawet w kraju tak katolickim jak Polska, który łączy z jego ojczyzną wspólnota historyczno-kulturowych doświadczeń kontrreformacji. O Racinie mamy nieporównanie więcej danych niż o Eurypidesie – jednak rozumiemy go słabiej. Ten dystans najlepiej chyba uwidacznia tekst taki jak *Ifigenia*: znajomość dramatu Eurypidesa pogłębia jedynie poczucie obcości względem wersji Racine'a. Dla Demirskiego i Za-

---

* W angielskim oryginale autor używa słowa „neo-classicism" i – odpowiednio – „neo-classical" na określenie szeroko rozumianej, niezależnej od epoki i obszaru kulturowego, inspiracji i twórczego rozwijania tradycji antyku (przyp. red.).

dary spotkanie z Racine'em to rodzaj laboratoryjnego eksperymentu, coś jak słynne „odkurzenie" przez Petera Brooka i poetę Teda Hughesa tragedii greckiej w spektaklu *Seneca's Oedipus* (Edyp Seneki), wystawianym w latach siedemdziesiątych w Royal Shakespeare Company. Jakie nowe, niespodziewane możliwości otworzyć może dla XXI-wiecznego teatru takie ujęcie Racine'a? Zwłaszcza że mowa tu o dramaturgu, na którego poetyckim języku ciąży przekleństwo: to tekst, którego niepodobna inscenizować w żadnym przekładzie.

W pierwszym zdaniu przedmowy do swej tragedii Jean Racine pisze: „Nie ma niczego bardziej słynnego w poezji niż ofiara Ifigenii". Potem tłumaczy, dlaczego u niego historia Ifigenii nie kończy się rytualnym zgładzeniem bohaterki w imię pomyślności Agamemnona i Greków w nadchodzącej wojnie przeciwko Troi: „Niepodobieństwem byłoby zbrukanie sceny straszliwym mordem dokonanym na Ifigenii, ukazanej jako osoba cnotliwa i miła". Najwidoczniej Racine bardzo dobrze rozumiał potrzeby XVII-wiecznej francuskiej widowni: *Ifigenia* okazała się jego najpopularniejszym dramatem w tym czasie.

Skrupuły Jeana Racine'a odzwierciedlają ambiwalencję uczuć, jakie budzi mit Ifigenii od czasów starożytnej Grecji. Zainteresowanie jej historią wynika właśnie z niemożności znalezienia w kulturze zachodniej zadowalającej odpowiedzi na to pytanie, które budziło już wątpliwości starożytnych Greków: Czy Ifigenia musi umrzeć czy nie? Mamy zaakceptować – a może nawet wychwalać – ofiarę złożoną z Ifigenii dla powodzenia wojny trojańskiej czy może raczej należałoby odmienić scenariusz jej losu?

W klasycznym teatrze greckim przemoc w jakiejkolwiek formie była *ob skene*, dosłownie: „bez wstępu na scenę" – skrywana przed wzrokiem widza (stąd pochodzi współczesne słowo „obsceniczny"). Według Racine'a nie wystarczyło usunięcie ze spektaklu wizualnego przedstawienia ofiarnej śmierci Ifigenii – uznał, iż musi zniknąć z tekstu sztuki także sam jej fakt.

Wzorem i inspiracją dla dramatu Racine'a był Eurypides, a jego zachowane dzieła doskonale ilustrują etyczny dylemat związany z mitem Ifigenii. Eurypides napisał najpierw *Ifigenię w Taurydzie*, „romancę", w której fakt, konieczność oraz sens rytualnego ofiarowania Ifigenii przez kapłana Kalchasa znajdują wyjaśnienie magiczne. Jednak krótko przed śmiercią stworzył *Ifigenię w Aulidzie*, dramat w którym od początku wszystko prowadzi do finałowej brutalnej ofiary z królewskiej córki, a jej śmierć nabiera jeszcze silniejszego wyrazu przez scenę ekstatycznej akceptacji swego losu i oszalałej reakcji chóru młodych kobiet. Ifigenia przejmuje nagle rolę *choregos*: każe kobietom tańczyć razem z nią; tworzą coś w rodzaju przerażającego orszaku dionizyjskich menad. Ma to być uroczyste uczczenie ofiary Ifigenii, a zarazem – żarliwa manifestacja poparcia obywateli dla zbliżającej się kampanii przeciwko Troi. Takie zakończenie oddaje też człowieczeństwo i godność Klitemnestrze, czyniąc z niej postać tragiczną: nagle opuszczoną, pełną goryczy, zdradzoną przez całe *polis*, zwłaszcza przez kobiety. Oglądamy oto scenę jej tragicznego rozpoznania, które stanie się zasadniczą motywacją jej późniejszych decyzji w *Orestei*. Znakomicie wyeksploatowała ten temat Ariane Mnouchkine w tetralogii *Les Atrides* (Atrydzi, 1990-1992), jednej z nielicznych znaczących współczesnych inscenizacji Eurypidesa, które nie odbiegają od wersji oryginalnej.

Eurypides nie ostygł jeszcze w grobie, a już inni poeci odczuli nieodpartą potrzebę przerobienia końcówki *Ifigenii w Aulidzie* i owe ocenzurowane „szczęśliwe" zakończenia anonimowych autorów są wciąż dołączane do wielu wersji dramatu. Racine w swojej sztuce kompensuje wybawienie Ifigenii, podstawiając w jej miejsce zastępczynię – ginącą na ołtarzu Diany samobójczą śmiercią Eryfilę. Stwarza w ten sposób dziwny dysonans pomiędzy losem Ifigenii a przeznaczeniem jej nieszczęsnej dublerki. Tak jak po śmierci Eurypidesa przerobiono jego tekst, tak zniknął wątek Eryfili z opartego na tragedii Racine'a libretta, które do opery Glücka *Ifigenia*

w *Aulidzie* (1774) napisał Ranieri da Calzabigi. Glück stworzył później również operę na podstawie Eurypidesowej *Ifigenii w Taurydzie* (1779) i tym sposobem skutecznie „wymiótł" z klasycznych wersji historii o Ifigenii wszelkie kłopotliwe dwuznaczności. W okresie oświecenia – ze stratą tak dla Eurypidesa, jak i dla Racine'a – obsceniczna stała się sama idea tragedii. Jak na ironię opery Glücka pozostają obecnie zdecydowanie najczęściej wystawianymi wersjami mitu Ifigenii.

II. Obsceniczność na scenie. Neo-klasyczna trylogia Zadary

Ifigenia Demirskiego zamyka cykl trzech przedstawień Zadary w Starym Teatrze, rozpoczęty *Fedrą* Racine'a (2006) i *Odprawą posłów greckich* Kochanowskiego (2007). Te trzy przedsięwzięcia łączy określona ewolucja stylu, a także wspólne dla wszystkich postacie, tematy, motywy.

Ujmując rzecz w aspekcie stylistyki, trylogia zaczęła się od pytania, w jaki sposób wystawiać neo-klasyczny dramat, jakim jest *Fedra*, w XXI wieku. Pytanie to, które po zakończeniu pracy nad spektaklem pozostało wciąż dla Zadary otwarte, dotyczyło przede wszystkim sposobu „podania" języka tej sztuki – po polsku, w teatrze współczesnym; a zatem, co należałoby zrobić, aby przerwać niesławną historię inscenizacji Racine'a w przekładzie. Wypracowany w *Fedrze* teatralny idiom został natychmiast wykorzystany przez reżysera przy realizacji XVI-wiecznego neo-klasycznego dramatu Kochanowskiego, z jego archaicznym lecz jakże potężnie brzmiącym renesansowym wierszem. *Odprawa posłów greckich* to tekst niezwykłej rangi, zajmujący niepoślednie miejsce w kanonie literackim, ale jego inscenizacje nie zapisały się w tradycji polskiego teatru. Reżyserując, Zadara odczytał Kochanowskiego przez swe doświadczenie z Racine'em i odwrotnie – w *Odprawie posłów greckich* odkrył jakość i moc scenicznego języka, którego szukał dla „Racine'a po polsku".

W swoich neo-klasycznych dziełach Kochanowski i Racine – wzorem podziwianych przez siebie antycznych tragików, których utwory adaptowali – szukali nowej, czystej ekspresji języka (który byłby zarazem wierny duchowi ich czasów); podejmowali zasadnicze kwestie natury etycznej (te, jeśli pozostają nierozwiązywalne, rodzą wysoką tragedię), pragnąc, aby – poprzez metaforę/analogię – były zwierciadłem współczesnych realiów społeczno-politycznych (idea teatru jako politycznego forum, aktywnie zaangażowanego w sprawy obywateli *polis*).

Odchodząc od greckich pierwowzorów tragedii, Kochanowski i Racine chcieli oddać hołd autorom poprzez wierność nie szczegółom – ale idei. Obaj pragnęli badać i rozwijać język swej kultury i swych czasów; zgłębiać filozoficzne, etyczne i metafizyczne podstawy kultury, wyrastającej zarówno z chrześcijaństwa i renesansu, jak i antyku; chcieli odzwierciedlać i kształtować porządek polityczny, często nie dysponując dokładnym modelem w starożytności.

Paradoks *Odprawy posłów greckich* polega na tym, że mimo rangi poezji Kochanowskiego i wpływu, jaki wywierała, w polskim dramacie nie pojawiły się niemal żadne neo-klasyczne dzieła. Nie tylko nie istnieje tradycja inscenizacji owego zdumiewającego, pierwszego w języku słowiańskim przykładu renesansowego dramatu neo-klasycznego, ale tekst ten, przez czterysta lat od premiery, nie zainspirował w teatrze żadnych znaczących naśladowców. Antyk w polskim teatrze i dramacie pojawia się za sprawą XIX-wiecznych romantyków i zostaje ujęty w formę mistycznej, zrytualizowanej wizji wczesnego teatru greckiego – jak u Mickiewicza, Wagnera, a potem –Wyspiańskiego. Ta rozległa tradycja zrodziła słowiańską wersję rapsodów, kultu Dionizosa i tragedii antycznej – romantyczny mit *dziada* i *wieszcza*. Swoista synteza pierwiastków ludowych i romantycznej awangardowości stworzyła niezwykle prężny i wciąż odnawiającym się nurt. Nie należy jednak zapominać, że zarówno Mickiewicz, jak i Wyspiański należeli do żarliwych wielbicieli poezji *Odprawy posłów greckich* Kochanowskiego.

Odkrycie nowatorskiej formy teatralnej dla dramatu Kochanowskiego skłoniło Zadarę i Demirskiego do tego, by powrócić do kwestii inscenizacji Racine'a w języku innym niż oryginał. Zadanie, przed którym staje Demirski, to ni mniej ni więcej jak wcielenie się w rolę Kochanowskiego XXI wieku. Tyle że w tym przypadku klasycznym materiałem źródłowym nie jest antyczny tekst grecki, a XVII-wieczny dramat francuski. Jeśli ten nieprawdopodobny eksperyment miałby się zakończyć sukcesem, otworzyłby przed polskim i europejskim dramatem nowe, niezbadane obszary. By eksperyment można było nazwać w pełni udanym, ów neo-klasycyzm początku wieku XXI musiałby także okazać się teatrem wnikliwie politycznym.

Logika tematyczna trylogii Zadary ujawnia się w porządku innym niż chronologia premier poszczególnych spektakli. Sens dramaturgiczny prowadzi od *Fedry* do *Ifigenii* i osiąga finał w *Odprawie posłów greckich*. Paradoksalnie, najwcześniejsza ze sztuk i najtrudniejsza w odbiorze finalizuje cały cykl. W *Fedrze* tragedia rodzinna rzuca się cieniem na całe *polis*, w *Ifigenii* rodzinę wraz z całym *polis* wciąga zmienny nurt niepewnej koalicji państw w każdej chwili gotowych rozpocząć bezsensowną wojnę; w *Odprawie posłów greckich* rodzina i *polis* stają w obliczu podwójnie absurdalnej acz nieuchronnej klęski: przyczyną kryzysu jest banalna niewierność małżeńska, a argumenty przeciw pokojowym negocjacjom to czysta demagogia.

Istota trzech przedstawień Zadary wyraża się spektakularnym pogwałceniem przez niego zasady *ob skene*: w zakończeniu *Odprawy posłów greckich*, na wyciągnięcie ręki od widowni, Trojanie symbolicznie upokarzają, kaleczą i maltretują nagiego greckiego jeńca. O tym właśnie opowiada trylogia: o okrutnych ofiarach składanych z młodych przez starych (starzy nie chcą pojąć, że żadne honory i profity nie są warte życia następnego pokolenia; młodych z kolei uwodzi iluzoryczna chwała śmierci dla sprawy), o wykorzystywaniu słabych przez obdarzonych władzą, o absurdalności wojen – przegranych czy wygranych.

Brutalność sceny z jeńcem w *Odprawie posłów greckich* pozwala zrozumieć historyczny odruch łagodzenia wątku ofiarowania Ifigenii przez dopisanie choćby zupełnie nieprawdopodobnych nowych zakończeń. Widok leżącej na ołtarzu martwej Ifigenii to złamane tabu, obraz, który ma prześladować zbiorową wyobraźnię zwaśnionych społeczeństw. To także oskarżenie adresowane do bogów, których się wzywa, aby wytłumaczyli jej śmierć. Śmierć Eryfili zamiast Ifigenii to temat jeszcze posępniejszy – temat dobrowolnej ofiary maluczkich tego świata w obronie interesów możnych. Eryfila, opuszczona przez Helenę i Tezeusza, ograbiona z dziedzictwa i zgwałcona przez Achillesa zastępczyni Ifigenii, umierająca samobójczą śmiercią na ołtarzu ofiarnym, stanowi oskarżenie władzy boskiej i ziemskiej, które sprzymierzyły się przeciw niej. Ale umiera też beznadziejnie kochając tego, który ją skrzywdził i porzucił – Achillesa.

Postać Eryfili to osobisty wkład Racine'a do bogatego zbioru wersji historii Ifigenii. W splątanych losach Eryfili i Ifigenii odnaleźć jednak można wyraźne podobieństwa z innymi protagonistami niedawnych spektakli Zadary spoza omawianej trylogii: Judytą z *Księdza Marka* Słowackiego; Nemeczkiem z *Chłopców z Placu Broni* Molnara; Albertyną z *Operetki* Gombrowicza. Wszystkie te przedstawienia kończą się śmiercią – rzeczywistą lub domniemaną – młodego bohatera/bohaterki. Tragiczny pacyfizm trylogii Zadary budzi też głębokie skojarzenia z Gombrowiczem z takich dzieł jak *Operetka*, *Historia*, *Pamiętnik Stefana Czarnieckiego*, a szczególnie *Trans-Atlantyk*.

Pod koniec lat siedemdziesiątych XVIII wieku (w dekadzie, kiedy Glück komponował swe dwie opery o Ifigenii) architekt Szymon Zug rozpoczął pod Warszawą projektowanie dla Radziwiłłów wielkiego krajobrazowego ogrodu „Arkadia" – z domkiem szwajcarskim, ruinami akweduktu i greckiego amfiteatru nad stawem. W środku ogrodu stanęła jońska świątynia Diany, na której frontonie wypisano cytat z Petrarki: *Dove pace trovai d'ogni mia guerra* („Tu odnalazłem spokój po wszystkich mych wojnach").

Ponad dwieście lat później Demirski i Zadara stworzyli na deskach Starego Teatru współczesną anty-Arkadię. Nad ich dziełem zawisło pytanie: Jak odnajdziemy spokój po wszystkich naszych wojnach?

Filadelfia, 2008

tłumaczyła Marta Orczykowska

Allen Kuharski jest profesorem na Wydziale Teatru w Swarthmore College w Filadelfii. Jego artykuły i eseje omawiające rozmaite aspekty polskiego teatru były publikowane w USA, Wielkiej Brytanii, Polsce, Francji i Holandii. Był jednym z redaktorów *Pism zebranych* Witolda Gombrowicza wydanych przez Wydawnictwo Literackie, a także członkiem międzynarodowego komitetu organizacyjnego Roku Gombrowicza (2004). Otrzymał order „Zasłużony dla kultury polskiej" (2002) oraz nagrodę im. Stanisława Ignacego Witkiewicza, przyznawaną przez polski ośrodek ITI.

Przedmowa Racine'a
[fragment]

Nie ma niczego bardziej słynnego w poezji niż ofiara Ifigenii. Brak jednak wśród poetów jednomyślności, co do najistotniejszych szczegółów tej ofiary. Jedni, jak Ajschylos w *Agammemnonie*, Sofokles w *Elektrze*, a po nich Lukrecjusz, Horacy i wielu innych utrzymują, że krwawa ofiara naprawdę się dokonała i Ifigenia, córka Agamemnona zginęła w Aulidzie. Wystarczy przeczytać u Lukrecjusza, na początku pierwszej księgi:

Aulide quo pacto Triviai virginis aram
Iphianassai turparunt sanguine foede
Ductores Danaum, etc.
„Tak oto w Aulidzie wodzowie Greków zbrukali, ku swej hańbie, ołtarz dziewiczej Triwii (Diany) krwią Ifianassy (Ifigenii)".

U Ajschylosa zaś Klitajmestra mówi, że jej małżonek Agamemnon, który właśnie skonał, spotka w Hadesie swą córkę Ifigenię, którą niegdyś złożył w ofierze.
Inni wyobrażali sobie, że Diana*, litując się nad młodziutką księżniczką, porwała ją sprzed ołtarza ofiarnego i przeniosła do Taurydy (na Krym),

---

* Diana: łacińskie imię Artemidy, greckiej bogini łowów. Agamemnom zabiwszy jelenia w okolicach Aulidy, gdzie jego flota czekała na pomyślne wiatry, by wyruszyć ku Troi, obraził boginię, mówiąc: „Sama Artemida lepiej by go nie trafiła". Chcąc go ukarać, Diana unieruchomiła flotę w porcie i dopiero ofiara z Ifigenii miała ją przebłagać. Lecz, jak opowiada Racine, zlitowała się nad młodą dziewczyną.

a na jej miejsce podstawiła łanię lub inne zwierzę. Eurypides podjął ten wątek, a Owidiusz umieścił go w swych *Metamorfozach*.
Istnieje też trzecia wersja losów Ifigenii, nie mniej stara niż dwie wymienione. Wielu autorów, a pośród nich Stesichorus, jeden z najznamienitszych starożytnych poetów lirycznych, pisało, że księżniczka o tym imieniu rzeczywiście została złożona w ofierze, lecz że była ona córką Heleny Trojańskiej i Tezeusza. Helena, jak utrzymują owi autorzy, nie miała odwagi przyznać się do córki, bowiem nie śmiała wyznać Menelausowi, iż w sekrecie poślubiona została Tezeuszowi. Pauzaniasz przytacza zarówno owo świadectwo, jak i imiona poetów, którzy podzielali to przekonanie. I dodaje, iż było ono powszechne wśród mieszkańców Argos.
Sam Homer, ojciec wszystkich poetów, tak dalece wątpił w to, że Ifigenia, córa Agamemnona, została złożona w ofierze w Aulidzie lub przeniesiona do Scytii, że w dziewiątej księdze *Iliady* opowiadającej o tym, co działo się dziesięć lat po przybyciu Greków pod Troję, Agamemnon ofiaruje Achillesowi rękę swej córki Ifigenii, którą zostawił, jak mówi, w ich domu w Mykenach. Przytoczyłem te tak różne zdania, a zwłaszcza wersję Pauzaniasza, temu bowiem autorowi zawdzięczam szczęśliwą postać Eryfili, bez której nigdy nie ośmieliłbym się stworzyć tej tragedii. Niepodobieństwem byłoby zbrukanie sceny straszliwym mordem dokonanym na Ifigenii, ukazanej jako osoba cnotliwa i miła. A jeszcze większym niepodobieństwem byłoby zakończyć tragedię interwencją bogini i machiny** oraz metamorfozą, w którą widzowie w czasach Eurypidesa mogli jeszcze uwierzyć, lecz nam zdałaby się dziś zbyt absurdalna i niewiarygodna.
Mogę zatem rzec, iż wielce byłem rad odkrywszy u Starożytnych tę inną Ifigenię, którą mogłem przedstawić, jakem chciał i która, zazdrosna o Achillesa, popadając w opresję, w jaką sama pragnęła wpędzić swą rywalkę, zasłużyła niejako na karę, nie będąc zarazem niegodną współczucia. Tym sposobem zakończenie sztuki wynika z głębi jej treści. I trzeba zobaczyć przestawienie na scenie, by zrozumieć, jakiej rozkoszy dostarczyłem widzowi, i tym, żem zachował przy życiu cnotliwą księżnicz-

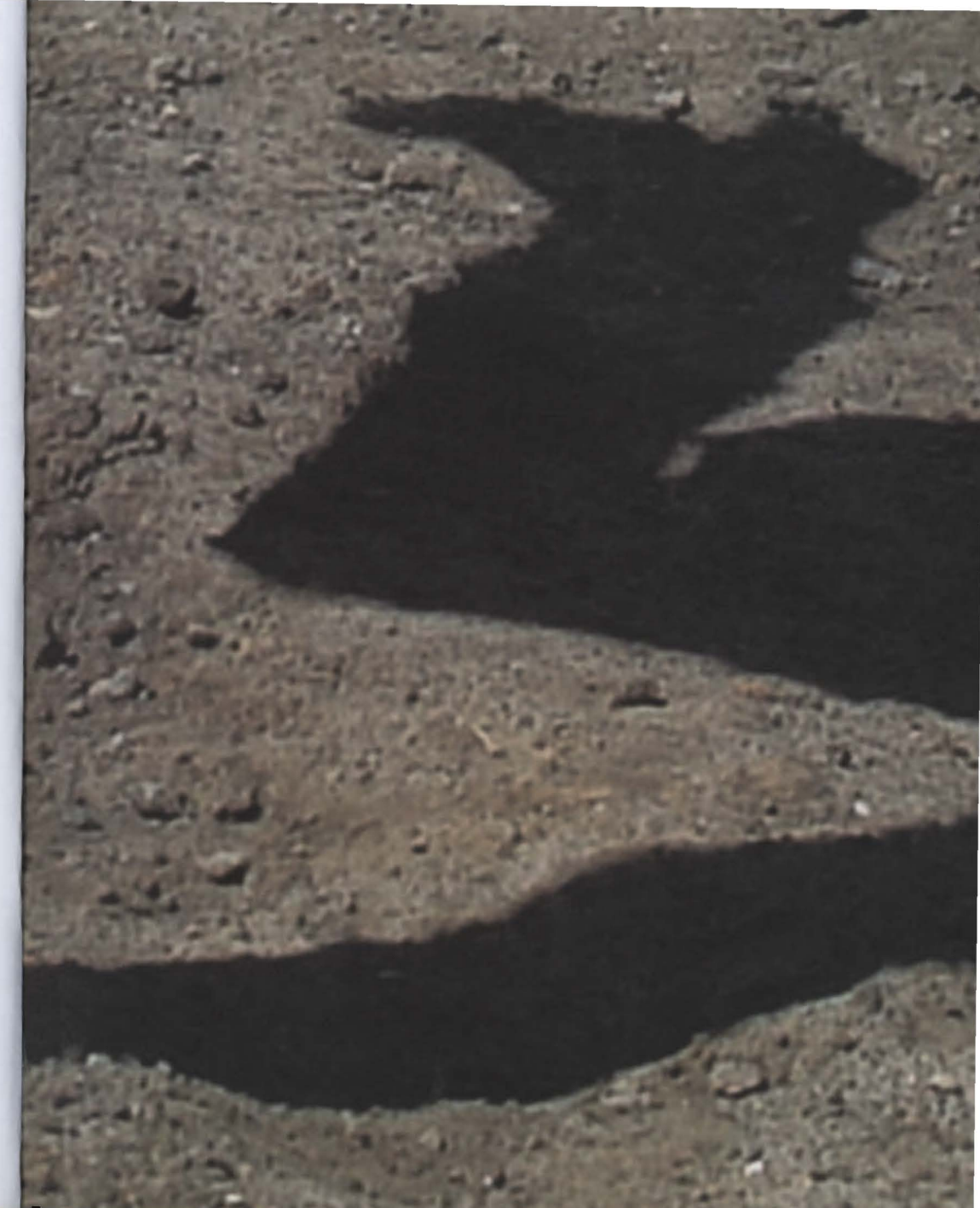
** teatralnej

kę, o której los drżał przez cały czas trwania spektaklu, i tym, żem ją uratował innym sposobem niż cud, czego by nie zdzierżył, bo w cud nigdy by nie uwierzył.

Wyprawa Achillesa na Lesbos i przejęcie przezeń władzy na wyspą, skąd porywa Eryfilę przed przybyciem do Aulidy, również nie zostały wymyślone. O tej wyprawie pisał Euforion z Chalcydy, poeta ceniony przez Starożytnych, wzmiankowany z szacunkiem przez Wergiliusza i Kwintyliana. W jednym z wierszy, powołując się na Parteniusa, pisał, że Achilles podbił wyspę, zanim przyłączył się do armii Greków, i że znalazł tam nawet księżniczkę, która się w nim zadurzyła.
Oto główne wątki, przy których nieco się oddaliłem od kompozycji i intrygi Eurypidesa. Co do namiętności, starałem się być mu bardziej wierny. Wyznaję, że moja tragedia zawdzięcza mu wiele fragmentów, które najbardziej się podobały. Wyznaję to tym chętniej, że ten poklask utwierdził mnie w szacunku i czci, jakimi zawsze darzyłem dzieła Starożytnych. Widząc, jakie wrażenie wywarło na dzisiejszych widzach moje naśladowanie Homera i Eurypidesa, uznałem z radością, że zdrowy rozsądek oraz rozum są takie same w każdej epoce. Gusty Paryżan okazały się zgodne z gustami Ateńczyków. Moich widzów wzruszały te same rzeczy, które wyciskały łzy z oczu najmędrszemu ludowi Grecji, te same, które zrodziły opinię, iż pośród poetów Eurypides był największym tragikiem, τραγικτατος, czyli potrafił wspaniale budzić współczucie i trwogę, będące prawdziwą istotą tragedii.

Tłumaczyła Beata Czarnomska

Jean Racine opatrzył swoją *Ifigenię* przedmową, której fragment publikujemy. Podstawą przekładu jest tekst drukowany [w:] Jean Racine, *Iphigénie*, Paris: Bordas, 1973



Paweł Demirski i Michał Zadara

Ifigenia. Nowa tragedia (według wersji Racine'a)

Przedmowa do sztuki

I. Ifigenia / dlaczego nasza tragedia jest nowa

Nie ma niczego bardziej słynnego w poezji niż ofiara Ifigenii. Brak jednak jednomyślności co do szczegółów tej ofiary. Jedni utrzymują, że krwawa ofiara naprawdę się dokonała i Ifigenia zginęła w Aulidzie. W *Oresteji* Ajschylosa Klitajmestra mówi do chóru:

[...] A nie rzekłeś słowa przeciw niemu,
Gdy córkę własną, dziecko me najdroższe,
Rzucił na ołtarz jak owcę ofiarną! [...]
Lecz kiedy [Agamemnon] minie już bramę Hadesu,
Podejdzie córka jego Ifigenia,
By go powitać z czcią należną ojcu,
Płacząc wyciągnie ku niemu ramiona
I ucałuje z wielką serdecznością.

Można te słowa usłyszeć w wykonaniu Anny Dymnej w Starym Teatrze na tej samej scenie, na której grana będzie nasza tragedia.

O ile wiemy, Eurypides w swojej tragedii także chciał, by Ifigenia zginęła – lecz zredagowana przez nieznanych redaktorów wersja jego *Ifigenii w Aulis* podaje, że Diana, litując się nad księżniczką, porwała ją sprzed ołtarza ofiarnego i przeniosła do Taurydy (na Krym), a na jej miejsce podstawiła łanię lub inne zwierzę. Wydaje się, że ofiara ludzka przestała być do przyjęcia już dla pokolenia Ateńczyków żyjących po Eurypidesie.

Istnieje też trzecia wersja losów Ifigenii. Wielu twórców, a pośród nich Jean Baptiste Racine, autor sztuki *Ifigenia*, podaje, że księżniczka o tym imieniu rzeczywiście została złożona w ofierze, lecz że nie była ona córką Agamemnona, lecz Heleny Trojańskiej i Tezeusza.

Opracowując współczesny wariant tragedii Ifigenii, kierowaliśmy się wersją Racine'a. Autor ten przeniósł temat starożytny w czasy Ludwika XIV, pokazując (podobnie jak Kochanowski w *Odprawie posłów greckich*) jak z pozoru odległy temat antyczny może być skutecznym narzędziem opisania współczesnego świata. Nasza wersja nie różni się od racine'owskiej tak bardzo, jak jego się różni od wersji Eurypidesa – ale Racine musiał pokonać dwa tysiące lat, a my tylko trzysta. (Ludzie, którzy będą żyli na naszej planecie za tysiąc siedemset lat będą tak odlegli od Racine'a, jak my jesteśmy od Greków.)

Racine przestawia model współczesnej dramaturgii tragicznej. W jego ujęciu, tragedia jest przede wszystkim walką racji i argumentów. Człowiek – zdaje się mówić Racine – jest tragiczny sam w sobie i nie potrzebuje do tego przekleństw od bogów. A jeśli chodzi o ofiarę Ifigenii, to w naszych czasach ofiary ludzkie znowu są na porządku dziennym – ale pod nóż nie idzie córka prezydenta ani syn senatora. Ucina się głowy postaciom drugorzędnym, takim jak Eryfila w tragedii Racine'a. Michael Moore zwraca uwagę w filmie *Fahrenheit 9/11*, że w Iraku nie walczy ani jedno dziecko amerykańskich senatorów i kongresmanów.

Jednak jest jeden istotny element dramatu, który byłby nie do przyjęcia przez współczesnego widza, a mianowicie – brak wiatru, powtarzający się dotąd we wszystkich znanych nam wersjach. U Eurypidesa, Racine'a i innych grecka armia czeka na wiatr. W naszej epoce silników i samolotów brak wiatru nie przeszkadza masakrom. Ale dzisiaj też skazani jesteśmy na pogodę: siły natury znowu się sprzysięgły przeciwko ludziom i huragany, spowodowane globalnym ociepleniem, mogą sparaliżować wszystko – od lotów cywilnych po operacje wojskowe. (W dzień zamachów 11 września była – niestety – piękna pogoda.) W naszej wersji więc wiatr wciąż wieje, uniemożliwiając wyprawę do Troi.

Bóg także jawi nam się nieco inaczej. Kiedy Racine pisze o greckich „bogach", *de facto* mówi o Bogu chrześcijańskim, wyznawanym we Francji w XVII wieku. W naszej sztuce – i w naszych czasach – funkcje metafizyczne uległy podziałowi i mamy do czynienia z trzema rodzajami bogów. Kiedy postacie odwołują się do „Boga", mają na myśli naszego zachodniego judeo-chrześcijańskiego Boga, który może i jest, ale w obliczu tragedii zwykł milczeć. Funkcję przepowiedni w świecie greckim u nas przejęły różnego rodzaje analizy – techniczne, meteorologiczne, militarne – które są w równym stopniu trafne i nietrafne jak odpowiedzi greckiej Pytii. Istnieje jeszcze trzeci rodzaj boga – to bóg Kalchasa, bóg obcy i niezrozumiały dla człowieka zachodniego, w którego nie wierzymy, ale przed którym mimo to czujemy dziwny respekt. Ale to, jak ich nazywamy i czy w nich wierzymy, nie ma znaczenia – bogowie są okrutni niezależnie od tego, czy istnieją, czy nie.

II. Dlaczego tragedia jest tragedią

Dominujący dyskurs teatrologiczny głosi już od dość dawna – że we współczesnym świecie nie ma miejsca na antyczną tragedię. Tragedia

w rozumieniu antycznym jakoby nie zdarza się w płynnej, postpolitycznej rzeczywistości. W trakcie pracy nad naszą wersją *Ifigenii*, po pierwsze – zrozumieliśmy, że to nieprawda. Po drugie – jeszcze bardziej jasny stał się fakt, że teatrologiczny dyskurs jest koherentnym elementem dominującego dyskursu politycznego i w tym sensie nie może być mowy o jakiejkolwiek apolityczności teatru.

Żeby uwierzyć w możliwość tragedii i zobaczyć jej bolesny konkret, powinniśmy przesunąć punkt, z którego obserwujemy świat. Na peryferiach, w zaułkach, na śmietnikach dominującej wizji świata, podtrzymywanej, jak sarkastycznie twierdzą niektórzy współcześni nam krytycy kultury, przez około pięciuset białych, bogatych mężczyzn – właśnie tam na peryferiach, na wojnach, w obozach uchodźców, wśród ludzi, którzy stają się ofiarami procesów politycznych, właśnie tam zdarza się tragedia w rozumieniu antycznym. Mechanizm tragedii staje się możliwy do zrozumienia tylko wtedy, kiedy przymierzymy go do współczesności. Miejsce bogów we współczesności zajmują dominujące języki władzy i systemy polityczne, które – wbrew zapewnieniom neoliberalnych kapłanów o miękkości ich narzędzi politycznych – każdego dnia decydują o ludzkim losie i przeznaczeniu.

Być może sposób przedstawiania wykluczonych w teatrze jako tych, którzy jedynie aspirują do osiągnięcia bardziej uprzywilejowanych pozycji, uniemożliwia nadanie ich losom wymiaru antycznej tragedii. Wydaje nam się, że bardziej autentycznym gestem, przywracającym wykluczonym godność, jest opisanie ich losów właśnie w kategorii antycznej tragedii.

W tym sensie mechanizm tragedii staje się narzędziem prowadzącym w stronę uniwersalizmu. Jednak nie uniwersalizmu, według którego każdego człowieka w każdych czasach spotyka jakiś bliżej nieokreślony tragiczny los. Ale uniwersalizmu, który mówi o tym, że ludzie cierpią w wyniku bardzo konkretnego i dominującego modelu władzy. W tym też sensie pisanie nowych wersji antycznych tragedii może stać się narzędziem krytyki obecnego politycznego consensusu i podtrzymujących go języków władzy.

Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej
ul. Jagiellońska 5, 31-010 Kraków
www.stary-teatr.pl

Sekretariat
tel. 012 421 29 77, fax 012 421 33 53
sekretariat@stary-teatr.pl

Duża Scena, Nowa Scena, Sala Modrzejewskiej
ul. Jagiellońska 1, kasa biletowa – ul. Jagiellońska 1
tel. 012 422 40 40

Scena Kameralna
ul. Starowiślna 21, kasa biletowa – ul. Starowiślna 21
tel. 012 428 47 00

Kasy biletowe
prowadzą sprzedaż:
– od wtorku do soboty 10^{00} – 13^{00} i 17^{00} – 19^{00} oraz 2 godziny przed przedstawieniem
– przedsprzedaż rozpoczyna się 5 dni przed przedstawieniem
– rezerwację przyjmuje się od dnia ogłoszenia repertuaru

Biuro Obsługi Widzów
pl. Szczepański 1
tel. 012 422 40 40, fax 012 292 75 12
bilety@stary-teatr.pl
rezerwacja biletów indywidualnych i grupowych, informacja o repertuarze,
zawieranie umów abonamentowych
od poniedziałku do piątku 9^{00} – 17^{00}, sobota 9^{00} – 13^{00}

Sponsor Starego Teatru
Bank BPH

Mecenasi
PZU SA

Patronat medialny
gazeta
TVP 3 KRAKÓW
TOK FM

Twój Bank na dłużej

www.bph.pl

Bank BPH

Projekt zrealizowano przy udziale finansowym Gminy Miejskiej Kraków

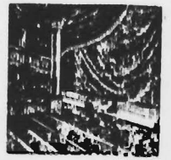
zdjęcia ____ Ryszard Kornecki
redakcja programu ____ Agnieszka Fryz-Więcek
opracowanie graficzne ____ Marcin Przybyłko
opracowanie komputerowe ____ Piotr Kołodziej
© Stary Teatr, Kraków 2008

ZE ZBIORÓW
Instytutu Teatralnego

STARY TEATR
KRAKÓW

№ 161
Sezon 2007/2008
Premiera
27 czerwca 2008

AFISZ TEATRALNY.



Francuscy klasycy na krakowskiej scenie wieku XIX

Z wielkiej trójki francuskich klasyków – Corneille, Racine i Molier – w krakowskim teatrze XIX wieku najczęściej wystawiano komedie Moliera, natomiast tragicy, zwłaszcza w drugiej połowie stulecia, byli niemal nieobecni. Tragedie Pierre Corneille'a: Cynna, Rodryg Cyd *i* Horacjusze *miały premiery za atrepryzy Jacka Kluszewskiego, hr. Jana Mieroszewskiego i Tomasza Chełchowskiego (w latach 1818-1848). Dlatego pojawienie się za czasów dyrekcji Stanisława Koźmiana dwóch utworów Racine'a –* Fedry *(1873) i* Andromaki *(1874) – zostało z entuzjazmem powitane przez ówczesną krytykę, stale narzekającą na brak wielkich nazwisk na krakowskiej scenie, która dla podzielonej rozbiorami Polski pełniła w owym czasie funkcję sceny narodowej. Po sukcesie* Fedry *z Antoniną Hoffman w roli tytułowej (temu wydarzeniu poświęciliśmy Afisz Teatralny nr 151 wydany z okazji wystawienia* Fedry *w reżyserii Michała Zadary w roku 2006) z dużym zainteresowaniem i aprobatą powitano również premierę* Andromaki. *Natomiast w roku 1886 chwalono kierownictwo sceny (Jakuba Gliksona) za wybór, nawiązującej do mitologicznego tematu, rzadko granej komedii Moliera* Amfitrion.

Horacjusze Corneille'a (Kornela) 1844 r.

Dnia 21 kwietnia *Horacjusze*, tragedia w 4-ch odsłonach przez Kornela wierszem napisana, a także wierszem na język polski przez Ludwika Osińskiego przetłumaczona; po raz pierwszy (od roku 1831) na scenie krakowskiej wystawiona. (...)

Między artystami do dzisiejszej wystawy należącymi panna Palczewska, p. Rychter i P. Chomiński starszy przynajmniej cokolwiek w deklamacji i w grze zadowolnili publiczność, jednakże więcej w grze jak w deklamacji. Na przykład w akcie 3-im, w scenie 6-tej, kiedy Julia Rzymianka donosi, że młody Horacjusz uszedł z placu bitwy, była z wielkim talentem przez p. Rychtera oddaną co do gry, a zaś co do deklamacji postawiły słuchaczów w mniemaniach, że p. Rychter, chociaż nie uczył się sztuki deklamowania, jednak, że tak powiem, z samej natury posiada do niej troszkę usposobienia. Podobnież w akcie 4-ym, w scenie 2-ej, kiedy Waleriusz Rzymianin donosi staremu Horacjuszowi, że syn jego zwyciężył i Rzym nad Albą panuje, ta scena zasługuje także na pochwałę; była wystawioną z prawdziwym uczuciem i zapałem. Na koniec w akcie 4 scena 5-ta, między młodym Horacjuszem a Kamillą siostrą jego odbyta, stała się ozdobą całej dzisiejszej wystawy. Panna Palczewska dowiodła, że posiada talent do występowania w tragediach, a w części nawet i do deklamacji; z jakimże to zapałem wyrzekła ten ustęp, w którym przeklina Rzym i brata! P. Chomiński star. w tej samej scenie okazał zdolności do gry tragicznej i gdy odda się pracy, będzie mógł dzieła tragiczne przedstawiać. Z tych trzech wymienionych osób p. Chomiński najmniej jest obeznanym z deklamacją. Co do gry i deklamacji innych artystów o tej zamilczam, bo prawdziwie lepiej milczeć, kiedy nie masz co chwalić. Zgromadzenie publiczności było mierne, przywołanymi zostali po skończonym widowisku: panna Palczewska, p. Rychter i p. Chomiński st. Publiczność dzisiejszą wystawę dosyć ozięble przyjęła. Sądziłbym, że to można przypisać złej grze reszty artystów, którzy mieli powierzone sobie tyle znaczące role, jako to Kuracjusza i Sabiny, a niestosownie oneż oddali. *Horacjusze* nie mają żadnej mało znacznej roli, wszystkie powinny być oddane z talentem, co u nas przeciwnie się stało. Na koniec przyznać można, że wszyscy artyści umieli role. Kurtyna główna podług zwyczaju francuskiego pomiędzy aktami spuszczaną nie była.

Teresa Palczewska (1805–1855)
Kamilla w *Horacjuszach* Corneille'a

Z raportu Fryderyka Hechla z widowisk w teatrze za czas 24 III – 13 IV 1844
Teatr Krakowski pod dyrekcją Hilarego Meciszewskiego 1843–1845
w opracowaniu Jerzego Gota, Zakład Narodowy Im. Ossolińskich WPAN, 1967

Andromaka (*Andromacha*) Racine'a 1874 r.

Drugie już scena tutejsza ostatnimi czasy przedstawiła dzieło Racine'a, najpierwszego z tragików francuskich. Odkąd klasycyzm wyparty został z literatury i sceny, odkąd pierwsza i druga goniąc za ideałem niczym nieskrępowanej swobody pozbyć się stara wszelkich więzów formy, prawideł a nawet bodaj czy nie zasad, pojawienie się tragedii klasycznej jest dziś na każdej scenie niezwykłym wypadkiem, a tym bardziej na scenie tak małej jak nasza. We Francji samej, która dumną być może z nieśmiertelnych dzieł swego poety, tragedie Racine'a, po pierwszych triumfach, jakie zawdzięczały grze takich artystek jak panny Dasoeillet, a następnie Chammpésle, długo uważane były jako wypalone gwiazdy, które spełniły już na scenie zakreślony swój bieg bezpowrotnie i trzeba było dopiero geniuszu szesnastoletniej podówczas Racheli, aby wskrzesić w nich nowe życie i wzmocnić potęgą swej gry mistrzowskiej ów urok, jaki już przestawały mieć dla dzisiejszego pokolenia. Dzięki pannie Racheli Racine odżył na scenie i będąc w początkach bieżącego stulecia jedynym prawie wierszem dla naszej literatury dramatycznej, naśladowany i tłumaczony, stał się on bardziej może naszym niż którykolwiek inny z obcych autorów. Kiedy bowiem arcydzieła innych narodów pojawiały się sporadycznie w więcej lub mniej szczęśliwych tłumaczeniach, była epoka i to niezbyt dawna, gdzie najzdolniejsze pióra zwracały się równocześnie ku tłumaczeniu Racine'a. Sama *Fedra* miała dwudziestu dwóch tłumaczów bądź w części bądź w całości. *Andromakę* przełożył pierwszy w XVII wieku Stanisław Morsztyn, później brali się w części do jej przekładu Trembecki i Węgierski, a w całości przełożył ją Wojciech Turski, Wincenty Kopystyński, który dokonał przekładu siedmiu tragedii Racine'a i jenerał Franciszek Morawski, w którego tłumaczeniu grana była *Andromaka* na scenie naszej w sobotę. (...) Piękne tłumaczenie polskie tragedii *Andromaka*, wiersz potoczysty, płynny i wybornie oddający ducha oryginału i dobre w ogóle wygłaszanie go, były jedną z podstaw powodzenia jakie tragedia ta miała na scenie naszej. Reszty dopełnia gra bardzo staranna.

Rolę Hermiony, która tradycyjnie po wszystkie czasy dostawała się najznakomitszym artystkom różnych epok, tyle w niej jest żywiołów do okazania talentu, a zarazem tyle trudności do pokonania – wykonała pani Hoffmanowa z prawdziwie klasyczną miarą. Wrząca namiętność wewnętrzna powstrzymywana formami godności książęcej, niekiedy tylko jaskrawiej przebijająca się w silniejszym nacisku głosu, tworzyła z postaci oddanej przez artystkę niepospolicie wykończoną całość.

Pan Ładnowski grał rolę Oresta i w tej roli dał poznać, jak wybornie umie odróżniać koturnowy tragizm od wymogów towarzyskiego dramatu. Nigdzie on nie przekroczył granicy, jaką zakreśla klasycyzm, chociaż ogień charakteru Oresta łatwo mógł skłonić artystę do tego. Wiele można by naliczyć ustępów z uderzającą prawdą oddanych, lecz ograniczmy się tylko do wzmianki o scenie końcowej, w której ukazują mu się widziadła. Scena ta była koroną gry pana Ładnowskiego. W roli Andromaki wystąpiła pani Ładnowska, w której jeżeli do jakiego rodzaju ról, to do klasycznych przebija się zdolność, i gdyby nie głos nieco za słaby do niektórych ról, postać jej, pozy i każdy gest odpowiadają zadaniu dzieł racinowskich. W końcu wspomnijmy jeszcze o bardzo dobrej, a nawet głęboko pojętej, nieraz pełnej wrażenia dykcji pana Wardzyńskiego w roli Pirrusa, żałować tylko trzeba, że artysta nie mógł sobie przyswoić odpowiedniego ruchu i gestów mniej jednostajnych.

„Czas" nr 257/1874

Amfitrion Moliera 1886 r.

Zeszły tydzień teatralny utwierdził nas znowu w przekonaniu, że kierownictwo sceny naszej dba o dobrą jej opinię i wszechstronne dopełnianie jej zadania, jako sceny narodowej. (...)

Teatry polskie są niestety wszystkie w porównaniu z teatrami innych narodów najbardziej „wynarodowione" – kosmopolityczne. (...)

Wykonany w sobotę na benefis pana Siemaszki *Amfitrion* Moliera spolszczony przez Zabłockiego, a zatem adoptowany przez polską literaturę, zaszczyt i zysk artystyczny, jaki przyniosło wykonanie tego dzieła panu Siemaszce i dyrekcji, okupione były obojętnością naszej publiczności, bo pustkami w teatrze. Godziż się to? Czyżby ta sama publiczność, która z taką chęcią ba! często nawet łaską przyjmuje efemeryczną produkcję dramatyczną dzisiejszej Francji – czyżby ta publiczność miała zapomnieć, że w połowie XVII wieku żył niejaki Jean Poquelin, który pod nazwiskiem Molière wiele i wcale niezłych pisał komedii? Czyżby, mówiąc słowami pewnego dziennikarza, „ząb czasu dotknął swoim palcem" sławę i zasługę Zabłockiego? Czyż to się godzi? Jesteśmy przekonani, że odpowiecie „nie"! że się na drugim przedstawieniu tej nieznanej ogólnie, a niezwykłej i bardzo charakterystycznej komedii wszyscy spotkamy.

OO (Tadeusz Pawlikowski) „Nowa Reforma" nr 43/1886

Drugie przedstawienie *Amfitriona* komedii Moliera w klasycznym przekładzie Zabłockiego, poprawniejszym jeszcze od pierwszego. Pan Siemaszko odkrył w roli Sozyi niewyczerpane źródło śmiechu, opanował ją zupełnie i kreacją tą wybił się na pierwszy plan krakowskiej trupy. Pod względem stylowej trafności gry współzawodniczyła z nim pani Wojnowska (Kleantys). Inni artyści tylko z deklamatorskiej strony gry wyszli cało; i to już znaczy wiele!

Wykonanie tego utworu było jakby pojedynkiem poważnych intencji kierownika sceny z apatią publiczności. *Pia desideria!* (pobożne życzenie – łac. przyp. red.) Publiczność i apatia zwyciężyły – wielki Molier został wyświęcony z Krakowa, uciekł z pustego teatru i długo znowu pewnie da na siebie czekać... a szkoda.

„Nowa Reforma" nr 45/1886

opracowała Elżbieta Bińczycka

Narodowy Stary Teatr
im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie
założony w 1781 roku,
zrzeszony w Unii Teatrów Europy i Unii Polskich Teatrów
sezon 176

Dyrektor Naczelny i Artystyczny ___ Mikołaj Grabowski
Zastępca Dyrektora ___ Aleksander Nowak
Kierownik muzyczny ___ Mieczysław Mejza

koordynacja pracy artystycznej i impresariat ___ Kinga Głowacka,
Justyna Ołtarzewska, Urszula Wać, Janusz Jarecki
promocja ___ Barbara Kwiatkowska, Danuta Rogowska
dział literacki ___ Elżbieta Bińczycka, Agnieszka Fryz-Więcek, Szymon Wróblewski

inspicjent ___ Zbigniew S. Kaleta
sufler ___ Iwona Gołębiowska
światło ___ Marek Kos
dźwięk ___ Andrzej Kaczmarczyk
brygadzista sceny ___ Edward Fic
charakteryzacja ___ Jadwiga Janowska
kostiumy:
pracownia krawiecka damska ___ Elżbieta Rachwał
pracownia krawiecka męska ___ Fryderyk Kałkus
dekoracje:
pracownia butaforska ___ Jerzy Cieślicki
pracownia malarska ___ Małgorzata Talaga
pracownia stolarska ___ Zbigniew Wąsik
pracownia ślusarska ___ Adam Rojek
pracownia tapicerska ___ Jan Regulski
kierownictwo techniczne ___ Krzysztof Fedorów

IFIGENIA

nowa tragedia (według wersji Racine'a)
tekst: Paweł Demirski i Michał Zadara

reżyseria, scenografia, wideo, światła:
Michał Zadara

muzyka:
Dominik Strycharski

kostiumy:
Julia Kornacka

obsada:
Achilles ___ Arkadiusz Brykalski (gościnnie)
Eurybates ___ Juliusz Chrząstowski
Ulisses ___ Roman Gancarczyk
Eryfila ___ Ewa Kaim
Agamemnon ___ Jan Peszek
Klytamnestra ___ Anna Radwan-Gancarczyk
Egon ___ Andrzej Rozmus
Ifigenia ___ Barbara Wysocka
Doris ___ Małgorzata Zawadzka
Arkas ___ Krzysztof Zawadzki

asystentka reżysera: Justyna Kowalska
trening Krav Maga: Robert Mikulski

premiera: 27 czerwca 2008, Duża Scena