

Mąż zdradzony czyli Amfitrion

przekład Ewa Skwara, reżyseria Bogdan Hussakowski, scenografia Joanna Braun

Poczet mężów i żon zdradzonych



Zdrada małżeńska tak często gości jako temat w sztuce, że należy mieć tylko nadzieję, iż tak rozległa jej reprezentacja nie wynika z zapisu stanu faktycznego, a raczej z pójścia artystów „na współpracę” z publicznością, która jak świat światem, temat ten uwielbiała, uwielbia i uwielbiać będzie.

Ciekawe, że zainteresowanie to przebiega zupełnie ponad podziałami – zdrada obecna jest w sztuce wysokiej i niskiej, dawnej i współczesnej, tragicznej i komicznej, religijnej i świeckiej.

By nie ugrzęznąć w temacie niczym mucha w słoju miodu, ograniczmy się do kręgu kultury śródziemnomorskiej, która nas ukształtowała i do utworów najbardziej czytelnikowi polskiemu znanych. Najpoczytniejsza Księga w historii ludzkości – *Biblia*, nie stroni od piętnowania zrad wszelkiego rodzaju i choć wydawałoby się, że zdradę małżeńską potępia bezwzględnie (VI: Nie cudzołóż!, IX: Nie pożądaj żony bliźniego swego!), to przecież przedstawia też przypadek zdrady zaplanowanej przez oboje małżonków: Abraham po to, by mieć po-

tomstwo, zdradza Sarę z niewolnicą. Swoją drogą już w tamtych czasach mężczyźni mieli lepiej: kobiety w myśl starotestamentowych zasad miały być wierne jednemu mężowi, a przed ślubem poddawano je próbie dziewictwa, mężczyźni – nie tylko, że o dziewictwo nie byli szczególnie nagabywani, to jeszcze mieli pełne przyzwolenie na wielożeństwo.

W greckiej i rzymskiej mitologii zdrada jest na porządku dziennym – ale jakby miało być inaczej, skoro najważniejszy bóg – Zeus zwany przez Rzymian Jowiszem, zdradza na prawo i lewo, w dodatku podwójnie – nie tylko swoją żonę Herę, ale i ziemian – podstępnie podchodząc kobiety jako łabędź, deszczyk, sobowtór męża albo inny przebieraniec.

Amfitrion jako mąż zdradzony ma

więc spore towarzystwo w klubie ofiar Zeusa, ale także wśród mężów

cd s. 2

OBSADA

ALKMENA	MARZENA CIUŁA
BROMIA	JOANNA KASPEREK
SOZJA	MIROŚLAW BIELIŃSKI
AMFITRION	HUBERT BRONICKI
JOWISZ	PAWEŁ SANAKIEWICZ
MERKURY	DAWID ŻŁOBIŃSKI
ASYSTENT REŻYSERA	DAWID ŻŁOBIŃSKI
OPRACOWANIE MUZYCZNE	MARZENA CIUŁA
REŻYSERIA ŚWIATŁA	MAREK KUTNIK

PREMIERA MAJ 2009

Poczet mężów i żon zdradzonych

i żon zdradzanych przez ludzi i bogów usytuowanych o wiele niżej w olimpijskiej hierarchii. Pamiętając o wierności Penelopy, nie zapominajmy, że Odyseusz, zanim po 20 latach wrócił na Itakę, by wybić zalotników, zdradzał żonę nie raz i nie dwa z kobietami różnego autoramentu – niewolnicami, nimfami, czarodziejkami i księżniczkami. Zdradzał, słynny z wyprawy po złote runo, Jazon, zdradzał Tezeusz, a małżonkowie Agamemnon i Klitajmestra byli niewierni sobie nawzajem, co w końcu owocowało ostatnią kąpielą męża zgotowaną mu przez żonę i jej usłużnego kochanka.

Bez zdrady nie byłoby Szekspira. Na zdradzie oparty jest *Hamlet*, gdzie żona zdradza męża wchodząc w konoszach ze szwagrem, zgubne skutki podejrzeń o zdradę pokazuje *Otello* – biedna, wierna Desdemona, zostaje przecież uduszona przez poślubionego jej zazdrośnika. Swoistym festiwalem zdrad, omyłek i powtórných pogodzeń jest Szekspirowska komedia *Sen Nocy Letniej*.

Że zdrada bywa ożywcza, przekonuje Molier – w nieśmiertelnej kome-

dii *Tartuffe albo Szalbierz* dopiero uświadomienie, że mogą mu zostać przyprawione rogi, otrzeźwia przeciw Orgona. Zdrada małżeńska powoli z dramatycznego problemu staje się elementem gry – u Balzaca w jego wielotomowej *Komedii Ludzkiej* kochanków się ma, bo to modne, a u Albee'go w *Kto się boi Virginii Woolf* z nudów można zamienić się mężami i żonami.

W naszej literaturze zdrada małżeńska także zasługuje co najmniej na order zasługi z podwójną podwiązką: obecna w *Odprawie posłów greckich* (nie byłoby Wojny Trojańskiej, gdyby nie Helena i powolny chuciom Parys), jest też motorem *Balladyny*, a w *Dziadach* cz. IV niestałość przybiera nieco inny, przedmałżeński wariant – zdracznicy jest dziewczyna, która dla pieniędzy wychodzi za innego. Perfidnym zdraczą małżeńskim jest bohater *Nie-Boskiej komedii*, Hrabia Henryk, zdracznicy Izabela Łęcka z *Lalki*, Jagna i Antek z *Chłopów*, a także Eleonora – żona Stomila z *Mroźkowego Tanga*.

W literaturze całkiem najnowszej motywem zdrady nie pogardza Saramonowicz, ani Wildstein, Grochola,

ani Masłowska, choć zdrada niekoniecznie bywa małżeńska, bo i małżeństw młodych ludzi w ostatnim czasie jakby mniej...

Po uważnym przyjrzeniu się wychodzi na jaw, że nie tylko antyk, nie tylko Szekspir, ale w ogóle prawie cały spis lektur szkolnych i pozaszkolnych ocieka od zdrady – nie ma jej może w *Naszej szkapie* Konopnickiej, paru wierszach dla dzieci pióra Jana Brzechwy i 120 przygodach *Koziolka Matolka* Kornela Makuszyńskiego. Ale te właśnie lektury jako pierwsze trafiły pod kreskę w czasie, gdy zaczęto ograniczać obowiązkowy kanon szkolny.

Nie wspomnę o zdradzie małżeńskiej w sztuce życia, jaką uprawiają namiętnie (oj, namiętnie!) nasi mężowie i żony stanu. Nie wspomnę, bo to mamy codziennie w gazetach i telewizji. Że mniej dostojne to, i mniej piękne, a bardziej maglowe? Radzę się powstrzymać z takimi wnioskami. Dzieje Tristana i Izoldy albo zdradzonego przez Lancelota króla Artura, też by pewnie były bliższe bruku gdyby je opisał „Bild”, „Fakt” albo „Super Express”.

Marek Mikos

*Kiedy Jowisz i Merkury
Schodzą z nieba w ziemskie progi,
To przy najwierniejszej żonie
Łatwo można zdobyć rogi*

Ewa Skwara



Bogdan Hussakowski, reżyser i aktor teatralny

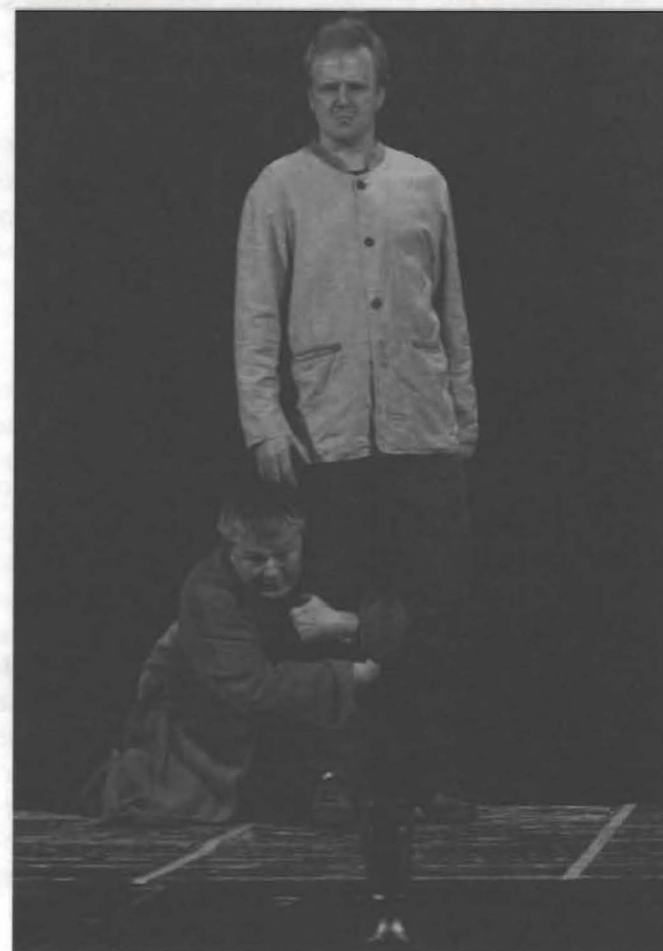
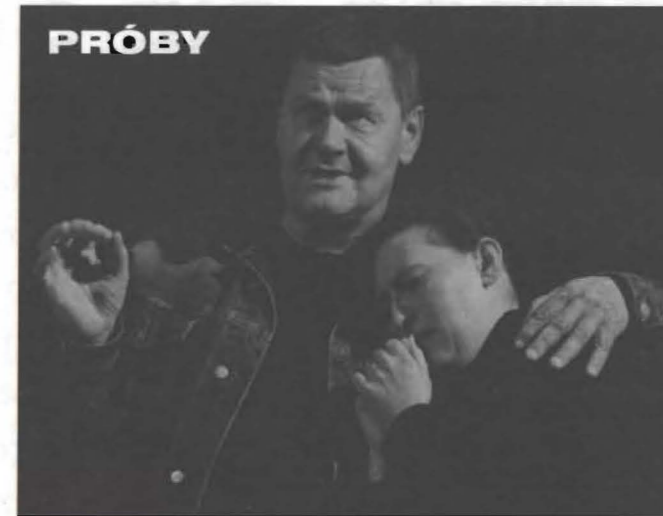
Urodził się 3 września 1941 roku w Zakopanem, ukończył Wydział Aktorski Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Krakowie w 1963 roku i Wydział Reżyserii Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Warszawie w 1967 roku. Jako aktor debiutował w Warszawie, w Teatrze Rozmaitości, rolą Jehana w „Żonie niemej” Wojmily Rabadana w reżyserii Stanisława Bugajskiego (1963), natomiast doświadczenia reżyserskie zdobywał w Starym Teatrze w Krakowie w czasie dyrekcji Zygmunta Hübnera i początkowym okresie dyrekcji Jana Pawła Gawlika. Zrealizował tutaj m.in. „Taniec śmierci” Augusta Strindberga (1967), współczesną tragedię – „Yerma” Federico Garcii Lorki (1968), „Życie jest snem” Pedro Calderona (1969) i „Króla Mięso-pusta” Jarosława Marka Rymkiewicza (1970). Reżyserował Samuela Becketta: „Komedie” (1972) i „Radosne dni” (1972). W tym czasie współpracował także m.in. z Teatrem Ludowym w Nowej Hucie i scenami poznańskimi – Teatrem Nowym i Teatrem Polskim. W kolejnych latach z sukcesem prowadził dwie sceny. W latach 1974-1979 był dyrektorem naczelnym i artystycznym Teatru im. Jana Kochanowskiego w Opolu i jednym z inicjatorów i organizatorów Opolskich Konfrontacji Teatralnych „Klasyka polska”.

W 1979 roku na długie lata związał się z łódzką sceną im. Stefana Jaracza, którą kierował jako dyrektor naczelny i artystyczny do 1992 roku. Stworzył teatr o bardzo wysokim poziomie artystycznym, ze świetnym, niejednokrotnie nowatorskim i zróżnicowanym repertuarem. W latach 1992-1999 pełnił funkcję dyrektora naczelnego i artystycznego krakowskiego Teatru im. Juliusza Słowackiego. Reżyser ma na swoim koncie także kilkanaście przedstawień zrealizowanych w Teatrze Telewizji. Reżyserował w ZSRR, Japonii, Jugosławii, Francji, Norwegii.

Przez wiele lat pracował jako wykładowca w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej im. Ludwika Solskiego w Krakowie, w 1992 roku otrzymał nominację profesorską. Wykładał również w łódzkiej Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera.

Joanna Braun - scenograf, malarka

Absolwentka Wydziału Malarstwa i Grafiki krakowskiej ASP. Po uzyskaniu dyplomu (1967) rozpoczęła współpracę z Teatrem Lalki i Aktora „Groteska” w Krakowie, z którym jest związana do dziś. Posiada w dorobku ponad 150 projektów scenografii i kostiumów w teatrach (dramatycznych, lalkowych, lalkowo-maskowych, w teatrze tańca i teatrze papierowym) w Polsce i za granicą. Charakterystyczną cechą scenografii Joanny Braun jest gra różnymi konwencjami i znakami kulturowymi, poszukiwanie współczesnego wizerunku dawnych kanonów, pytanie o wrażliwość estetyczną człowieka przełomu XX i XXI wieku.



CZEGO SIĘ SPODZIEWAĆ?!



Nie ma chyba tłumacza, który ślęcząc nad przekładem tekstu dramatycznego, nie zastanawiałby się, jak będzie ta „jego” sztuka wyglądać w realizacji scenicznej i co zrobi z niej reżyser. Jeden z moich kolegów został kiedyś zaproszony na premierę sztuki w swoim tłumaczeniu.



Do tej inscenizacji idealnie pasowało zdanie, którym w środowisku kwituje się marny przekład: „bez oryginału i pół litra nie razbieriesz!”. Po spektaklu autor zapytany, co sądzi o scenicznej realizacji, odpowiedział dyplomatycznie: „Nie spodziewałem się, że można to tak wystawić”.

Kiedy więc Pani Justyna Żukowska w imieniu Działu Literackiego zwróciła się do mnie z pytaniem, jak wyobrażam sobie inscenizację *Amfitriona* (*Męża zdradzonego*), przypomniała mi się ta przygoda kolegi po fachu i postanowiłam rozważyć wszystkie dostępne strategie, jakimi mógłby posłużyć się reżyser. Nie jest to zadanie łatwe, bo na profesjonalnej polskiej scenie Plaut pojawia się po raz pierwszy – właśnie w Teatrze im. Żeromskiego w Kielcach.

Zacznijmy od interpretacji samego motywu: można tę sztukę przedstawiać jako wesołą komedię o mężu rogaczu, który niczego nie pojmuje, a przez to staje się największym durniem w całej sztuce, okazującym jeszcze wdzięczność Jowiszowi, że zechciał zaszczyścić jego żonę. Byłaby to cudowna, iskrząca się humorem farsa, czysty żywioł teatru, kwintesencja samego Plauta.

Można też wystawić tę komedię jako pamflet polityczny – tak zrobił Moliere, przedstawiając pod postacią Jowisza samego Ludwika XIV, który na wzór greckiego boga uwodził żonę swego dworaka. Pytanie tylko, do czyjego romansu sztuka mogłaby czynić aluzję. I który z polityków mógłby uchodzić za Jowisza, bo to, że ma ochotę zapolewać na cudzą żonę, jest już bardziej prawdopodobne.

Można też nadać inscenizacji ton dramatyczny. Sam Plaut podkreśla, że w tej sztuce mieszają się elementy komiczne z tragediowymi. Z tragedii pochodzą postaci bogów i wodzów, motyw zazdrości oraz styl pełen egzaltacji i patosu. Taką interpretację dał w swoim *Amfitrionie* Heinrich von Kleist, podkreślając bezsilność człowieka wobec przeznaczenia oraz niemożność poznania otaczającego świata za pomocą zmysłów.

Rozważania na temat inscenizacji będą niepełne bez odpowiedzi na pytanie o kostium, muzykę oraz poczynione skróty. Jeśli spektakl ma wiernie odtwarzać przedstawienie sprzed 20. wieków, kostiumy powinny być antyczne, muzyka – stanowić integralną część jak w operze (wraz z partiami śpiewanymi), a tekst – nie podlegać żadnym skrócom. Jeśli inscenizacja ma odwoływać się do współczesnej wrażliwości, to pewnie kostiumy będą nowoczesne, muzyka ograniczy się do ozdobników, a z tekstu znikną powtó-

żenia niezbędne dla rozkojarzonego antycznego widza, który często spóźniał się na przedstawienie lub ucinał sobie pogawędkę w teatrze.

Wydaje się więc, że przewidziałam wszystkie możliwe sposoby wystawienia tej komedii. Ale ponieważ sztukę reżyseruje Bogdan Hussakowski, jestem niemal pewna, że kiedy kurtyna opadnie, zawołam z zachwytem: „Nie spodziewałam się, że można to tak wystawić!”

Ewa Skwara

Ewa Skwara – filolog klasyczny, latinista, tłumacz, profesor Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu. Zajmuje się teatrem rzymskim, głównie komedią i jej recepcją, którym to tematowi poświęciła wiele artykułów i dwie książki: „Plaut i Terencjusz w polskiej komedii oświeceniowej” (1996) oraz „Historia komedii rzymskiej” (2001).

Niemalą rolę w jej badaniach odgrywa teoria przekładu i same przekłady; opublikowała trzy tomy komedii Plauta (2002–2004; jest laureatką nagrody „Literatury na świecie” za najlepszy przekład poezji), dwa tomy komedii Terencjusza (2005–2006), a „Sztukę kochania” Owidiusza (2008). Naukowo zajmuje się teatrem, a głównie komedią rzymską i jej recepcją, czemu poświęciła większość książek i artykułów. Z myślą o propagowaniu tego gatunku założyła i prowadziła (w latach 1997–2004) Studencki Teatr Klasyków „Sfinga”.

Jej zainteresowanie recepcją komedii nie ogranicza się jedynie do literatury, ale wkracza także na takie tereny jak opera czy film.

Od 2005 roku pełni funkcję Prodziekana ds. Studenckich Wydziału Filologii Polskiej i Klasycznej.

Plaut

Niewiele pewnego można powiedzieć o Plaucie. Pojawił się w Rzymie jako *peregrinus*, przybył z Sarsyny (*Sarsina*), małego miasteczka w Umbrii, które nie miało żadnego znaczenia politycznego ani kulturalnego. Był wolnym człowiekiem, lecz synem wyzwoleńca.

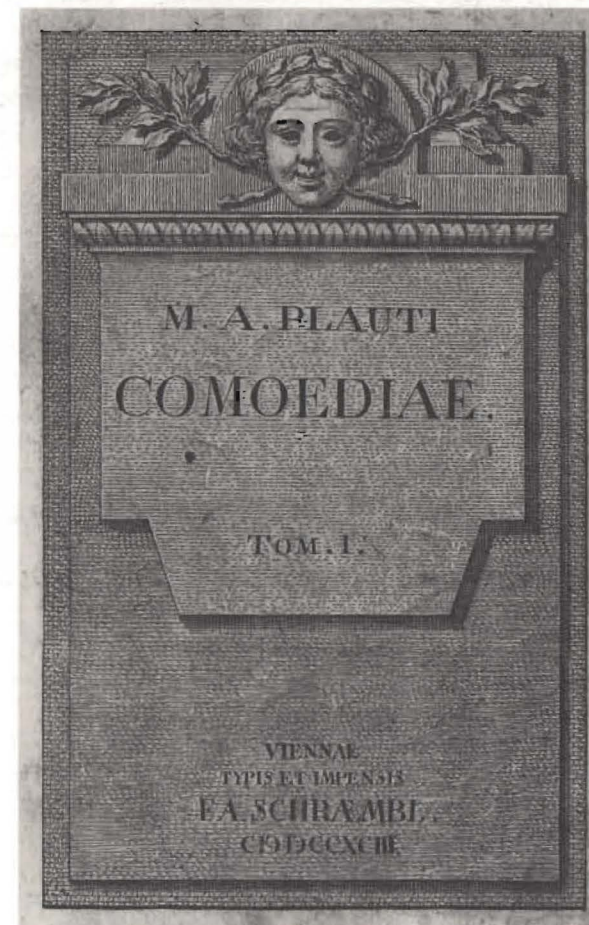
Imię znamy od samego Plauta: pochwalił się nim w prologu komedii (*Asinaria*) nazywając siebie *Maccus*. Jest to prawdopodobnie przydomek, ponieważ tak określano używaną w atellanie popularną maskę, która uchodziła za jedną z najbardziej komicznych, prezentowała bowiem postać głupca. Tego rodzaju przewisko sugeruje, że w artystycznym życiorysie Plauta były, być może, jakieś epizody związane z atellaną. Nie jesteśmy jednak pewni, czy przydomek brzmiał *Maccus*, jak i *Maccius*. Dodatkowo sprawę komplikuje fakt, iż w Umbrii istniał ród *Makcjuszów*, z którego Plaut prawdopodobnie się wywodził. Byłoby to zatem nazwisko rodowe. *Plautus* znaczy „o płaskich stopach”, co wskazywałoby, że komediopisarz był w jakiejś trupie teatralnej, być może mimicznej, gdzie aktorów grających boso nazywano właśnie *planipedes* – „płaskostopi”.

Wiadomości o dalszych kolejach życia Plauta są dość niepewne. Dane, jakie przekazała starożytność, do złudzenia przypominają greckie biografie rozpowszechnione przez szkołę perypatetyków. Pełno w nich niezwykłych przygód i nieprawdopodobnych zdarzeń. Życiorys Plauta, jaki do nas dotarł, nazywany jest „legendą Warrońską”, pochodzi bowiem od tego uczonego, ale ogromna zbieżność faktów z treścią samych komedii budzi wątpliwość co do autentyczności przekazu. Prawdopodobnie Warron próbował zrekonstruować fakty poprzez analizę utworów, podejrzewając, że poeta czerpał materiał z własnego doświadczenia.

Dysponujemy zatem anegdotyczną opowieścią o niepowodzeniach Plauta na transakcjach handlowych, na których stracił cały majątek zdobyty pracą w teatrze, jak pisze Gelliusz (*Noce attyckie*) – „przy artystach scenicznych”. Możemy jedynie przypuszczać, że był już wtedy aktorem. Zrujnowany przez owo przedsięwzięcie zatrudnił się u młynarza, gdzie obracał żarna, aby zarobić na chleb. W czasie wolnym od tej morderczej pracy napisał trzy niezachowane komedie: *Saturio*, *Addictus* i jeszcze jedną o nieznanym dziś tytule. Relacja ta budzi sporo wątpliwości. Np. dlaczego Plaut nie zaczął od razu pracy w teatrze, zamiast – jak niewolnicy z jego komedii – obracać żarna we młynie?

Pewnych i potwierdzonych dat mamy również niewiele. Karierę autora dramatycznego rozpoczął dość późno, około czterdziestego roku życia. Ciceron wspominał, że Plaut wystawił swego *Pseudoulusa* w starości, a ponieważ z innego źródła wiemy, iż było to w 191 r. p.n.e., możemy przypuszczać, że mógł mieć około 60 lat, a wówczas oznaczałoby to, że urodził się około 250 r. p.n.e. Gelliusz natomiast odnotował, że Plaut w 218 r. p.n.e. zasłynął jako autor sztuk scenicznych. Nie znamy daty śmierci komediopisarza, wiemy jedynie, że po roku 184 p.n.e. zamilkł.

Ewa Skwara w: *Plaut Komedie tom I Żołnierz Samochwał Amfitrion*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2002



Wariacje na temat *Amfitriona*

Plaut - Moliere - Kleist - Giraudoux



Historia Amfitriona, któremu Dzeus w szczególny sposób okazał swoje względy, znana była całej starożytności.

Odnotali ją nie tylko mitografowie (Antonius Liberalis, Hyginus, Apollodor) czy historycy (Herodot, Diodor Sycylijski).

Echa tego mitu odnajdziemy także w Sielance XXIV Teokryta i w Owidiuszowych *Metamorfozach*. Do kultury europejskiej przeniknął jednak w postaci dramatu za sprawą Plautyńskiej komedii *Amphitruo*.



Długą listę naśladowców otwiera Ytalis de Blois (XII w.) łacińską sztuką *Geta*, potem po włosku napisali swoje wersje *Amfitriona* Lodovico Ariosto (1474-1533) i Lodovico Dolce (1508-1568). W XVII wieku temat ten podjął Jean Rotrou (1609-1650), a jego *Les Sosies* na równi z Plautyńskim oryginałem stały się źródłem inwencji dla Moliere (1622-1673). W języku angielskim mit Amfitriona opracował John Dryden (1631-1700) i Hawkesworth (zm.1792), po polsku Franciszek Zabłocki (1752-1821), a najbardziej znaną wersję w języku niemieckim dał Henryk Kleist (1776-1811). Listę tę zamyka Jean Giraudoux (1882-1944), który swoją sztukę *Amfitrion* opatrzył numerem 38, gdyż według

jego obliczeń było to trzydzieste ósme opracowanie tego tematu.

Większość *Amfitrionów* zesłała na zawsze z afisza, stając się jedynie częścią historii literatury, ale przeróbki Moliere, Kleista i Giraudoux nadal są grywane. Być może, dzieje się tak za sprawą nie tylko niewątpliwego talentu ich autorów, ale też pewnego szczególnego ujęcia tematu, które zachowując treść, a nawet Plautyński układ scen, nadaje sztuce zupełnie inną wymowę i nie pozostawia prawie nic z ducha antycznego pierwowzoru(...)

Amphitruo Plauta ma charakter farsowy dzięki wykorzystaniu motywu sobowtórów, z tą tylko różnicą, że zwykle sztuka taka jest komedią omyłek, przypadku, trafu, a tu dzięki wszechmocy bogów staje się komedią

intrygi. Jednak moc Jowisza ogranicza się jedynie do przyjęcia na siebie postaci męża Alkmeny, nie sięga serc ludzkich, nie budzi niepokoju i nic nie zmienia w relacjach między małżonkami. (...) Bez wątplenia fakt współzyczenia z Jowiszem jest poczytany przez Amfitriona jako zaszczyt i wyróżnienie. Nie znamy zdania Alkmeny, ale sądząc z przepowiedni dotyczących Herkulesa, nie może być niezadowolona z takiego syna. U Plauta nie ma miejsca na rozważania o moralności bogów, a śmiertelnicy nie czują się oszukani.

Podobny stosunek do Jowisza, którego poczynają się nie komentuje, ma w swojej wersji *Amfitriona* Moliere. Ale też nie mógł sobie pozwolić na krytyczne uwagi, skoro pod postacią pana bogów i ludzi kryje się nie kto inny, tylko sam Ludwik XIV, który przecież dla swych współczesnych był Jowiszem. *Amfitrion* powstał pod koniec 1667 r. Był to rok szczególnie dla Moliere, czas, gdy opuściwszy Wersal leczył chore płuca i dąsał się na króla za brak poparcia dla *Tartuffe'a*. Z tego też powodu wśród wystawionych tego roku w Wersalu sztuk nie było ani jednej komedii Moliere. Dopiero 13 stycznia 1668 r. Ludwik miał okazję podziwiać następne dzieło swego nadwornego komediopisarza. Był to *Amfitrion*. (...) Zakończenie tej lekkiej Molierowskiej komedii nie przy-

nosi szczęścia i zadowolenia, jakie wszyscy odczuwali w rzymskiej sztuce. Jowisz nie czuje się usatysfakcjonowany swoim podbojem, bo nie ma pewności, czemu go zawdzięcza. Amfitrion nie rozpacza z powodu tego, co się stało, ale też nie upatruje w tym powodu do dumy. Jednak wszystkie te wątpliwości i rozterki utrzymane są w tonie lekkiej salono-wej komedii.

Dramat zaczyna się dopiero w *Amfitrionie* Henryka Kleista.

Ten niemiecki dramaturg urodzony w 1777 r. był naturą skomplikowaną o wyraźnych cechach patologicznych. Jego ciągle napięcia duchowe, wstrząsające nim przeżycia i tragiczne kryzysy, z których ostatni pchnął go do samobójstwa, znalazły wyraz w pisanych przez niego tragediach. Jednym z największych nieszczęść jego życia stała się filozofia Kanta, której stwierdzenie, że „nie poznajemy rzeczy nigdy samej w sobie, tylko jej zjawisko” odebrało mu wiarę w rozum. To tragiczne przeswiadczenie znalazło swój wyraz w *Amfitrionie*.

Kleist oparł swoją wersję na sztuce Moliere, pominął jedynie prolog, lecz w fabule nie poczynił żadnych znaczących zmian.

(...) Prawdziwa odmienność sztuki Kleista opiera się na postaciach, zupełnie różnych od swych pierwowzorów.

Jowisz, który u Moliere pragnął jedynie, by Alkmena kochała go niejako męża, lecz jako kochanka, u Kleista posuwa się znacznie dalej i wyraża się ze wzgardą oraz lekceważeniem o swym ziemskim rywalu, Amfitrionie mężu. (...)

Tytułowy bohater Kleista nie jest tym pociesznym rogatym mężem, jakiego znamy z Plauta i Moliere. (...) Plautyńską i Molierowską Alkmenę obrażało i gniewało jedynie podejrzenie męża, natomiast Alkmena Kleista zbyt dobrze zna Amfitriona, by jego

przerazenie i chęć powołania na świadków swoich dowódców nie zasiały w niej ziarna niepokoju, że być może to ona się pomyliła.

Więc jednak, stało się, jestem zgubiona – mówi, ale nie to uważa za swą hańbę, że zdradziła męża, lecz że mogła go pomylić z kimś innym. Przeklina zmysły, które mogą mamić, i serce, które nie potrafi swojej miłości zapamiętać. Nie umie być szczęśliwa, skoro nie czuje się niewinna, podstęp Jowisza na zawsze odebrał jej spokój. (...)

Tak więc pod koniec sztuki Kleista nikt nie jest zadowolony: ani Jowisz, ani Alkmena, ani też Amfitrion, który jako zadośćuczynienie za boskie igraszki pragnie otrzymać od władcy Olimpu wielkiego syna.

Amfitrion'38 Jeana Giraudoux nie ma w sobie nic z tragicznego konfliktu prezentowanego w sztuce Kleista. Jest to intelektualna komedia o pacyfistycznej wymowie, w której nie ma nawet śladu Plautyńskiej kompozycji. Giraudoux nie prowadzi intrygi, ale szermierkę na słowa.

Ponadto wprowadza nowe postaci, takie jak: trębacz, wojownik, tancerki, Leda, a rekwizyt nie pełni już żadnej roli.

(...) Jowisz jest tutaj najzabawniejszą figurą. Podczas gdy u Plauta i Moliere śmieszny w tym trójgacie był mąż, to u Giraudoux postacią komiczną jest właśnie władca Olimpu przedstawiony z całym boskim sztafżem, w jaki wyposażyla go mitologia. Wypomina mu się, że zdobywał kobiety pod postacią różnych bydła lub ptaków. Służąca Alkmeny boi się wyprzedzać z dziedzińca wróble i bronić koźlęciu wstępu do pałacu, bo upatruje w nich Jowisza. A gdy do pokoju wpada pszczoła, to nie tylko przemawia do niej z czolobitnością, ale zachęca Alkmenę, by dała się ukłuć. Nawet Merkury wyśmiewa swego ojca; dziwi się Alkmenie, że jej ulubieńcem wśród bogów jest Gromowładny,

który ma posadę kierownika bez specjalności w boskim warsztacie, (...) który nie zna się na wymowie, snycerstwie, muzyce niebiańskiej ani kamestralnej, nie posiada żadnych uzdolnień. (...)

Jowisz został pozbawiony swej boskiej wielkości, ale śmiertelnik też nie wspiął się na wyżyny Olimpu. Giraudoux nie pozostawia wątpliwości co do ułomności człowieka. Gdy Gromowładny przybiera postać Amfitriona, staje się ograniczonym, pewnym siebie pyszałkiem, który czuje się piękniejszy niż Apollo, dzielniejszy i sprawniejszy w miłości niż Mars i głęboko wierzy, że jest panem bogów. Jest też przekonany, że ziemia jest płaska i że wszyscy umrą z wyjątkiem niego. Ponadto jest krótkowidzem, ale nie tylko on, inni śmiertelnicy również.

Alkmena nie wierzy, że jej syn jako dziecko udusi węże i będzie zabijał lwy, bo ona nie zostawi go bez opieki, a ze zwierząt będzie miał tylko żółwia i pudła. Amfitrion odrzuca boskie dary: wynalezienie prochu, maszyny parowej, odkrycie Ameryki, bo nie potrafi ich docenić. W sztuce Giraudoux nie ma zwycięzców, ale nie ma też zwyciężonych. Wynik pojedynku między bogiem a człowiekiem jest remisowy.

Trzy wersje Plautyńskiego *Amphitruona* ukazują, jak bardzo można być oryginalnym nawet wówczas, gdy bierze się za kanwę stary, ograny temat. Ujawniają także, jakie możliwości interpretacji kryją antyczne mity, jak potrafią pobudzać wyobraźnię i być źródłem inwencji. Historia Amfitriona pozostała taka sama, tylko jej bohaterowie ulegli metamorfozie; stali się wrażliwsi, nabyli moralności, skrupułów, sumienia; a przede wszystkim wyemancypowali się, by stanąć w równym rzędzie z bogami.

Ewa Skwara
(skrót – za zgodą Autorki)

*Alkmenę Jowisz kocha, pragnie niespokojnie,
Męża więc postać przybrał, bo ten jest na wojnie,
Podczas schadzek wciąż służy przy ojcu Merkury,
Hultaj, używa Sozji imienia i skóry;
Intrygą oplótlł sługę oraz Amfitriona,
Tak że wódz mu uwierzył, iż go zdradza żona.
Rozgorzała więc kłótnia. Blefaron przychodzi
Ustalić, kto Amfitrion, a kto tylko zwodzi.
Odkryto całą prawdę. Dwóch chłopców się rodzi.*

Mit odgrywa rolę w wychowaniu rodzaju ludzkiego...

Hegel

O potrzebie istnienia mitu



Mity są nieodłącznym elementem życia duchowego i świadectwem odwiecznego dążenia człowieka do zrozumienia otaczającego świata. To namacalny wyraz ludzkiej ciekawości, chęci wyjaśnienia mechanizmów rządzących społeczeństwem, prób przybliżenia religii i wyjaśnienia sensu jednoczących daną wspólnotę obyczajów, obrzędów, rytuałów. Myślenie mityczne zakłada, że wyjaśnienie WSZYSTKIEGO jest konieczne, by móc w pełni uczestniczyć w danej kulturze. Istotą świadomości mitycznej jest niezwykle silnie odczuwana jedność człowieka i kosmosu. Mity nie tylko usprawiedliwiały istnienie określonej hierarchii społecznej, ustalonego porządku życia, ale także pokazywały sens funkcjonujących praw ziemskich i boskich. Dzięki nim człowiek pielęgnował w sobie wiarę w wieczną młodość, nieśmiertelność, możliwość odrodzenia, tajemnicę narodzin, nieprzewidywalność losu, nadzwyczajne zdolności, działanie sił nadprzyrodzonych, życie pozagrobowe itd.

Mit (z grec. *mêthos* 'mowa, słowo') – potocznie rozumiany jako „fantastyczna opowieść o bogach i legendarnych bohaterach”, „wymysł, bajka” (jak często podają słowniki), to w istocie niezwykle złożona struktura symboliczna, ściśle powiązana z kulturą, funkcjonującym w niej systemem wierzeń, określoną hierarchią wartości, właściwym danej społeczności zasobem nakazów i zakazów. Wielość definicji mitu, pojawiających się w opracowaniach antropologicznych, etnologicznych, socjologicznych, psychologicznych, literaturoznawczych itd., łączy się ze znacznymi trudnościami w jednoznacznym określeniu tego wyjątkowego zjawiska kulturowego. Uzasadnienie kłopotów definicyjnych odnaleźć można w słowach Ivana Strensky'ego: „Mit jest wszystkim i niczym zarazem. Jest prawdziwą historią i fałszywą, objawieniem i złudzeniem, świętością lub profanum, jest rzeczywisty lub fantastyczny, jest symbolem i narzędziem, archetypem i stereotypem”.

Mit, „święta przypowieść”, wyrasta z naturalnej ludzkiej potrzeby wytłumaczenia sensu własnej egzystencji i umiejscowienia siebie w rzeczywistości. Wielki polski antropolog – Bronisław Malinowski – twierdził, że w społeczeństwach tradycyjnych mit miał znaczenie szczególne, stanowił swoistą „narrację, w której zmartwychwstaje pra-

dawna rzeczywistość”. Mit był czynnikiem kodyfikującym wierzenia, wzmacniającym moralność, przekazującym reguły praktyczne, którymi człowiek powinien się kierować w swoim codziennym postępowaniu. Pełnia funkcjonowania mitu uzewnętrzniała się, gdy „rytuał, ceremonia lub zasada społeczna czy moralna” wymagały poświadczenia swojej „dawności, prawdziwości i świętości”. Mircea Eliade zwracał z kolei uwagę, że mit opowiada historię sakralną, objawia tajemnicę, jest „opowieścią o tym, co się stało in illo tempore [w owym czasie, niegdyś – przyp. MM], opowieścią o tym, co bogowie albo istoty ludzkie uczyniły na początku czasu”. Claude Lévi-Strauss podkreślał, że chociaż w micie przenikają się dwa światy: naturalny i nadnaturalny, więc wszystko może się zdarzyć – często wbrew logice i zasadzie ciągłości zdarzeń, to opis mityczny zawsze przekłada się na kategorie myślowe warunkowane wzorcami utrwalonymi w danej kulturze. Ewa Nowicka pojmuje mit jako „opowieść narracyjną, posługującą się symbolami i obrazami, ignorującą zasady logiki formalnej, dla odbiorców i opowiadających absolutnie prawdziwą, dosłowną, operującą swoistym poczuciem czasu i przestrzeni, mówiącą o sprawach wielkiej wagi (subiektywnej i obiektywnej) dla jednostki i zbiorowości”. We-



fol. Maciej Żorawiecki

dług Ryszarda Tomickiego mit funkcjonuje na trzech poziomach ogólności: 1. może to być opowieść będąca rodzajem folkloru słownego (opowieść o bogach, początku świata i człowieka, genezie zjawisk itd.), 2. wyraz archaicznego światopoglądu, czyli sposób wyobrażenia sobie świata, a nawet 3. uniwersalna forma świadomości, a więc cały zasób skojarzeń symbolicznych ważnych dla danej zbiorowości.

Mity pełnią kilka istotnych funkcji (za Josephem Campbellem): 1. funkcję mistyczną – uświadomienie człowiekowi tajemnicy świata i całej ludzkości; 2. funkcję kosmologiczną – ukazywanie porządku świata; 3. funkcję społeczną – utrzymywanie i uzasadnianie określonego po-

rządki społecznego, przyczynianie się do integracji społecznej i stabilności kulturowej; kreowanie norm etycznych; 4. funkcję pedagogiczną – dostarczanie wiedzy o wzorcach postępowania w danych okolicznościach.

Obcowanie z mitem daje człowiekowi możliwość uczestniczenia w tajemnicy, której doświadczał człowiek w świętym czasie wielkiego początku, mit bowiem jest zapowiedzią, że to, co było na początku, może się powtórzyć.

Marzena Marczevska

Oprac. m.in. na podstawie rozpraw B. Malinowskiego, *Dziela*, t. 7, *Mit, magia, religia*, Warszawa 1990; A. Penkalli, *Psychologia mitu. Kultury tradycyjne a współczesność*, Warszawa 2000; A. Szyjewskiego, *Etnologia religii*, Kraków 2001.



fol. Maciej Żorawiecki

Vis comica tragicomica

Tragikomedie, czyli sztuka łącząca w sobie elementy dwóch odmian gatunkowych, wywodzi się od rzymskiego komediopisarza Tytusa Makcjusza Plauta, który opracował jako farsę doskonale znany starożytności mit o Amfitrionie, któremu Jowisz w szczególny sposób okazał swoje względy. Otóż kiedy ten wódz tebański powraca z wojny, zastaje w domu, a co gorsze w alkowie, swojego sobowtóra. Postać Amfitriona przyjął bowiem na siebie Jowisz, który zapłonął miłością do Alkmeny i postanowił spłodzić z nią Herkulesa, a znając jej wierność, nie znalazł lepszego sposobu niż przeobrażenie się w męża. W amorach sekunduje Jowiszowi Merkury pod postacią Amfitrionowego niewolnika, Sozji.

Tę historię, w której główne role grają bogowie, zwykle pojawiający się raczej w tragediach, Plaut opracował jako zabawną farsę. Zdawał sobie jednak sprawę, że wprowadzenie na komediową scenę takich postaci, jak wódz tebański, Jowisz czy Merkury, wymaga zmiany gatunku. Ustami Merkurego komediopisarz tłumaczy publiczności:

*Tragikomedie z połączenia stworzę,
bo gdzie bogowie i król mają role,
tam już komedii czystej być nie może;
a że niewolnik też gra, więc dać wolę
tragikomedie.*

Pomysł nie był jednak zupełnie nowy. Teatr grecki z okresu hellenistycznego (III w. p.n.e.) prezentował podobny rodzaj przedstawień, zwany *phlyakes* lub *hilarotragedią*, czyli *wesołą tragedią ze szczęśliwym zakończeniem*. Ta odmiana gatunkowa najczęściej korzystała z tematów opracowanych przez tragedię, ale traktowała te popularne motywy w sposób burleskowy, wybierając zwykle humorystyczne wątki mitu oraz prezentując parodystyczny obraz bogów i herosów. Niewątpliwie w hilarotragedii dominujący głos miała tragedia.

Plaut swoim *Amphitruo* stworzył raczej komedię z elementami tragedii i z całą pewnością po raz pierwszy użył terminu *tragi(co)comoedia*. Jego definicja nowo powstałej odmiany gatunkowej podkreślała jedynie, że w sztuce pojawiają się postaci charakterystyczne dla tragedii, nie wspomniała jednak ani słowem o konsekwencjach, jakie to za sobą pociąga. A przecież humor tragikomedii, ta szczególna *vis comica tragicomica* polega nie tylko na zderzeniu świata i mentalności bogów i herosów z otoczeniem śmiertelników, wśród których się nagle znaleźli, ale także na specyficznym przebiegu akcji, nacechowanej dramatyczną powagą i napięciem, jednak bez końcowej katastrofy,

a także na szczególnym stylu łączącym podniosłość i emfazę tragedii z potocznością i prozaicznością komedii. *Tragicomica* bowiem jako cecha gatunkowa tragikomedii realizowana jest na trzech poziomach konstrukcyjnych: w sposobie kreacji postaci dramatycznych, w budowie akcji i w stylu. Postaci, które w tragedii noszą piętno tragizmu, stają się nieoczekiwanie komiczne, te zaś, które były źródłem komizmu, traktowane są z wielką powagą. Następuje zatem pewna wzajemna neutralizacja i w jej wyniku typowy dla tragedii konflikt, którego z założenia nie jest możliwy do rozwiązania, zostaje zastąpiony pojednaniem sprzeczności. (...)

Ewa Skwara

(fragment obszerniejszego tekstu Autorki skróciliśmy na potrzeby „Gazety Teatralnej”)



fol. Maciej Zorawiecki

Mały Książę

Antoine de Saint-Exupéry, przekład Jan Szwykowski, reżyseria Piotr Szczerski, scenografia Marcin Chlanda, reżyseria światła Krzysztof Sendke, kompozycje Seweryn Krajewski, adaptacja i teksty piosenek Renata Głasek-Kęska.

Premiera marzec 2009

Dla mnie ta powieść była i jest moralitetem o ludzkiej samotności, stąd z radością oglądałem na kieleckiej scenie tą samą interpretację Piotra Szczerskiego. Reżyser przygotował spektakl, w którym bohaterem staje się widz, każdy z nas, Everyman z moralitetu przyglądający się swoim życiowym postawom i swojej samotności na pustyni i w kosmosie – tym jest dziś najczęściej świat wokół nas. Scenografia Marcina Chlandy idealnie ową samotność i pustkę podkreśla. Samotny jest Król – w tej roli doskonały Krzysztof Wieczorek – król bez poddanych; samotny jest Latarnik w wykonaniu Dawida Żłobińskiego, a jego kwestię jakże łatwo odczytać jako nasz powszechny dziś problem ze zbyt szybkim tempem życia, z ucieczką dnia i nocy, ze swoim życiem w pozaczacie (...)

Ryszard Koziej,
Radio Kielce SA

„Mały Książę” ma wielką moc, ale nie jest tekstem łatwym do przełożenia na scenę. Piotr Szczerski zrezygnował z dosłowności, nie wodził nas po nieznanach planetach, a oszczędna scenografia autorstwa Marcina Chlandy ułatwiała przenoszenie się w czasie i przestrzeni.

Mały Książę grany przez Ewelinę Gronowską ma w sobie tę dziecięcą wrażliwość i dojrzałość zarazem, Lis Edwarda Janaszka jest maksymalnie lisi. Aktor grał tę samą postać w przedstawieniu z 1994 roku, można więc powiedzieć, że dopracował ją w szczegółach. Dawno niewidziany Krzysztof Wieczorek był bardzo dobry jako Król, a Paweł Sanakiewicz jako Geograf.

Lidia Cichocka,
Echo Dnia

„Mały Książę” w reżyserii Piotra Szczerskiego to przede wszystkim piękna historia. Osnuła woalem sentymentu i tęsknoty za częścią dziecka stłamszoną przez dorosłość. Dedykowana tym dorosłym, którzy pamiętają, że kiedyś byli dziećmi i mają w sobie duszę dziecka. Przypominająca, że mamy prawo być niepoważnymi, że na pozór błahy sprawy mogą być stokroć ważniejsze od problemów wagi ciężkiej. Mówiąca o tym, że władza, sława i praca nie czynią nas szczęśliwymi, a wręcz przeciwnie: odciągając od tego, co w życiu naprawdę ważne, czynią samotnymi. „Mały Książę” to wreszcie opowieść o przyjaźni i dorastaniu do miłości, do tego, by być odpowiedzialnym za drugiego człowieka.

Piotr Szczerski historię „Małego Księcia” opowiada, budując baśniowe sceny. Odrzuca przy tym realizm i chętnie sięga po poetykę snu. Rezygnuje z dosłowności i za sprawą oszczędnej scenografii autorstwa Marcina Chlandy angażuje wyobraźnię widza.

Monika Rosmanowska,
Gazeta Wyborcza Kielce



fol. Maciej Zorawiecki

Przeгляд spektakli w ramach
XVII PLEBISCYTU PUBLICZNOŚCI
"O DZIKA RÓŻĘ 2009"

22 pn.	19.00	Nocą na pewnym osiedlu	Herberta Bergera, reż. P. Sieklucki	DS
23 wt.	17.00	Zabawy na podwórku	Edny Mazya, reż. J. Wernio	PB
	19.00	Zabawy na podwórku	Edny Mazya, reż. J. Wernio	PB
24 śr.	19.00	Mały Książę	Antoine'a de Saint-Exupéry'ego, reż. P. Szczerski	DS
25 cz.	19.00	Kartoteka	Tadeusza Różewicza, reż. P. Jędrzejak	DS
26 pt.	19.00	Mąż zdradzony czyli Amfitrion	Plauta, reż. B. Hussakowski	DS
27 so.	17.00	Zabawy na podwórku	Edny Mazya, reż. J. Wernio	PB
	19.00	Zabawy na podwórku	Edny Mazya, reż. J. Wernio	PB
28 nd.	19.00	Koncert Finałowy XVI PLEBISCYTU PUBLICZNOŚCI "O DZIKA RÓŻĘ 2009"		DS

DS – Duża Scena, PB – Pokój Becketta

www.teatr-zeromskiego.com.pl

rezerwacja biletów: Kielce, ul. Sienkiewicza 32 tel. 41/ 344 75 00, 344 60 48, fax 41/ 344 47 65

dyrektor naczelny i artystyczny Piotr Szczerski • zastępca dyrektora Elżbieta Pędzik • kierownik literacki Jerzy Sitarz • koordynator pracy artystycznej Halina Łabędzka • kierownik Impresariatu Władysław Jankowski • promocja, kontakt z mediami Justyna Żukowska • inspicjent Renata Głasek-Kęska • kierownik techniczny Henryk Dubowik • światło Ryszard Zając, Mariusz Ciesielski • realizacja akustyczna Tomasz Pierzak • brygadier sceny Ignacy Abram • rekwizytor Zofia Zając • garderoba damska Agata Radek • garderoba męska Agnieszka Ozimina • prace perukarskie Idalia Lang, Krystyna Wolańczyk • pracownia krawiecka damska-męska Teresa Karyś • pracownia plastyczna Tomasz Smolarczyk, Iwona Jamka • pracownia stolarska Leszek Macias, Krzysztof Juszczyk • prace tapicerskie Jacek Pomarański • obsługa sceny Wiesław Brzyszkiewicz, Edward Gola, Leszek Sobura

SPONSORZY

HB Hotel BRISTOL

CUKIERNIA
Ewa i Marian Chmielewscy
Kielce, ul. Duża 8



PATRONAT MEDIALNY



Redagują: Jerzy Sitarz, Justyna Żukowska, tel. 504 037 772, e-mail: literacki@teatr-zeromskiego.com.pl Druk: O.P. APLA
 Teatr im. Stefana Żeromskiego, 25-507 Kielce, ul. Sienkiewicza 32, centrala tel. 041 3446048, kasa i Impresariat 041 3447500,
www.teatr-zeromskiego.com.pl, biuro@teatr-zeromskiego.com.pl