STARY TEATR

EURYPIDES

M E D E A

PRZEKŁAD: STANISŁAW MILER

REŻYSERIA: LIDIA SŁOMCZYŃSKA

SCENOGRAFIA: ANDRZEJ CYBULSKI

MUZYKA: LUCJAN M. KASZYCKI

CHOREOGRAFIA: WANDA SZCZUKA

OSOBY:

Medea	— LIDIA SŁOMCZYŃSKA
Jazon	— WIKTOR SADECKI
Kreon, król Koryntu	— PIOTR PAWŁOWSKI
Egeus, król Aten	— CZESŁAW ŁODYŃSKI
Piastunka Medei	— CELINA NIEDŹWIECKA
Opiekun dzieci	— MARIAN SŁOJKOWSKI
Przodownica chóru	— KRYSTYNA OSTASZEWSKA
Goniec	— JULIAN JABCZYŃSKI

Chór kobiet korynckich

PREMIERA W TEATRZE KAMERALNYM
W DNIU 4. LUTEGO 1960 r.

KIEROWNIK ARTYSTYCZNY: WŁADYSŁAW KRZEMIŃSKI
KIEROWNIK LITERACKI: HENRYK VOGLER

HELENA MODRZEJEWSKA

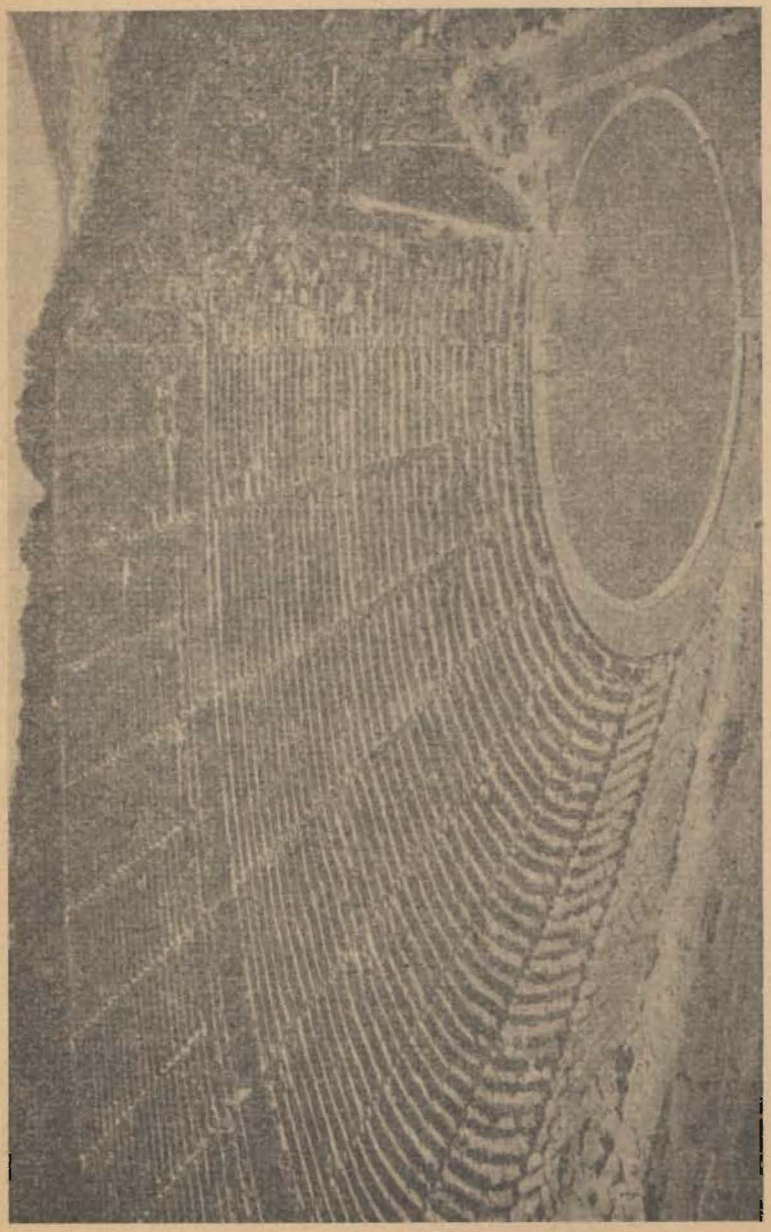
ANTONI BRAYER

DRAMAT ANTYCZNY W TEATRZE KRAKOWSKIM

Stanisław Koźmian, który w 1866 r. objął kierownictwo artystyczne teatru przy pl. Szczepańskim, jest tym dyrektorem, któremu przypisać trzeba zasługę wprowadzenia na scenę krakowską w dniu 17 maja 1873 r. pierwszego dramatu antycznego „Rycerz" Arystofanesa. Uczynił to — rzecz znamienna — nie tylko z pobudek artystycznych lecz także, a może przede wszystkim — politycznych. Arystofanes należący, jak wiadomo, do stronnictwa arystokracji ateńskiej, wyznawał poglądy polityczne zdecydowanie wrogie w stosunku do rządzącej wówczas w Atenach demokracji rzemieślniczo-kupieckiej, czemu dał niezwykle złośliwy wyraz w tej właśnie komedii. Poglądy takie były bardzo bliskie Koźmianowi, skrajnemu konserwatyście z obozu rządzących współcześnie w Krakowie i Galicji tzw. Stańczyków.

Zachwycony tendencją utworu pisze: „Tylko wybrani i to w małej liczbie zrozumieli doniosłość komedii... Należałoby na takie przedstawienia wybierać doborową publiczność (oczywiście ze sfer konserwatywnych — A. B.)". Zależało mu więc na ośmieszeniu demokratów w oczach sfer rządzących. Poglądy dyrektora podzielał w pełni tłumacz komedii Józef Szujski, zasłużony historyk, prof. U. J., który „z zapałem pomagał na próbach". Główną rolę Kleona, przywódcy wykpionej demokracji, odegrał bardzo przekonywująco świetny aktor Feliks Benda, brat Heleny Modrzejewskiej. W komunikacie prasowym dyrekcja niejako uspakaja publiczność, że „postarano się o usunięcie wszystkiego coby razić mogło", gdyż „znanym jest Arystofanes z dowcipów czasem grubo nieprzyzwoitych". Grano komedię dwa razy.

Dwadzieścia dwa lata czekać musiał Kraków na następny utwór klasyki greckiej. W dniu 29 stycznia 1895 wystawił dyr. Pawlikowski „Lizystratę" Arystofanesa (grywaną później pod tytułem „Gromiwoja") ze znakomitą artystką sceny krakowskiej Antoniną Hoffmann w roli tytułowej. Nie był to w pełni oryginalny tekst utworu, lecz przeróbka francuska Donnay'a tłumaczona i adaptowana przez Stanisława Koźmiana, zarazem reżysera sztuki. Prolog pióra Kazimierza Morawskiego wygłosił Solski. Komedia wywołała w Krakowie falę oburzenia, głównie ze strony sfer klerykalnych z jezuickim „Przeglądem Powszechnym" na czele,



Teatr w Epidaurze należy do najlepiej zachowanych i najpiękniejszych starych teatrów greckich.

które zarzucały dyrekcji teatru obrazę moralności publicznej. W cichym Krakowie zawrzało, gromy oburzenia skierowały się na głowę dyrektora (nie po raz pierwszy zresztą i nie ostatni)... „Bezsprzecznie najbezwstydniejsza sztuka, jaka kiedykolwiek pojawiła się na polskiej scenie... jak bezwstydnymi były w Atenach pewne godła nad drzwiami domów publicznych..." wołał klerykalny „Głos Narodu". Mimo tego komedia wypełniła widownię w ciągu dziesięciu wieczorów, co wówczas uchodziło za poważny sukces repertuarowy.

Okazję ponownego wprowadzenia dramatu antycznego do repertuaru dały dopiero w r. 1903 gościnne występy Heleny Modrzejewskiej zaproszonej przez dyr. Kotarbińskiego. W dniu 26 i 28 kwietnia stworzyła artystka kreację tytułową w „Antygonie" Sofoklesa, tłumaczonej przez Kazimierza Morawskiego, z muzyką Mendelsohna-Bartoldy'ego. Rola spotkała się z ujemną oceną niektórych recenzentów. M. in. Jan Sten pisze w „Krytyce": „Nikt z artystów z wyjątkiem Tarasiewicza nie zdobył się na pełny, donośny, naturalny głos. Modrzejewska nie mogła się już zdobyć na słodki głos i wdzięk dziewiczy..." Był to ostatni występ wielkiej artystki w Polsce, niebawem wyjechała za ocean i nigdy już za życia do kraju nie wróciła.

Mając świetny zespół aktorski, dzięki któremu można było brać na warsztat teatralny najtrudniejsze dzieła literatury dramatycznej, sięgał Solski również do klasyki greckiej. Cykl takich utworów rozpoczął „Chmurami" Arystofanesa w dniu 1 lutego 1908 r., tłumaczonymi przez Edmunda Żegotę Cięglewicza, z muzyką H. Parry'ego w instrumentacji Bolesława Raczyńskiego. Utwór omówił na łamach „Czasu" Lucjan Rydel zaznaczając, że po premierze ateńskiej w r. 423 przed n. e., oxfordzkiej i paryskiej, Kraków jest czwartym miastem, które wystawia tę komedię. „Przedstawienie wypadło barwnie i żywo... Zerwano z recytacją unisono, chór podzielono na głosy, przez co akcja zyskała na wyrazistości" czytamy w jednej z recenzji. Doskonałymi wykonawcami m. in. byli: Zelwerowicz (Wykrętowicz), Sosnowski (Sokrates), Leszczyński (Odrzykoń).

Drugą pozycję cyklu stanowiła „Gromiwoja" (20 listopada 1909) w tłumaczeniu Cięglewicza z muzyką Raczyńskiego. „Strona dekoracyjna i reżyserska zasługuje na wyrazy pełnego uznania — pisze Konrad Rakowski — i „w całości swej poczytaną być może za wzorową. Przedstawienie należało do najlepszych i najświetniejszych między tymi, które są chlubą krakowskiego teatru". „Solska odtworzyła rolę tytułową z dyskrecją i subtelnym poczuciem smaku... Leszczyński w roli Kinezjasa miał dużo temperamentu i życia..."

Wznowił „Gromiwoję" za swej krótkiej, jednorocznej dyrekcji (1915/16) Lucjan Rydel w dniu 12 grudnia 1915 r., dając w niej debiut znanej później artystce Helenie Zahorskiej.

Dnia 19 marca 1910 r. ukazały się „Dzieje Orestesa" Ajschylosa w tłumaczeniu Jana Kasprowicza, z muzyką Raczyńskiego, nie grane dotychczas na żadnej scenie polskiej. „Po raz pierwszy wchodzi na scenę polską Ajschylos" — pisał Rydel, omawiając utwór w obszernym artykule. Zdaniem K. Rakowskiego „najwyżej i najpotężniej sięgał ton tragiczny w kreacji Klitaimnestry p. Wysockiej, zestrajały się z nim w pełnym powagi akordzie postacie Elektry — Solskiej, Orestesa — J. Węgrzyna, Apollona — Leszczyńskiego..." Z racji tego przedstawienia krytyk nazywa Kraków „Musarum celeberrimus cultor" (najsławniejszy czciciel Muz.).

Ostatnią pozycją cyklu Solskiego była tragedia Eurypidesa „Hippolitos-Fedra" tłumaczona przez Bogusława Butrymowicza, muzycznie ilustrowana przez Raczyńskiego (18 marca 1911 r.), omówiona literacko przez prof. Tadeusza Sinkę w artykule „Czasu" pt. „Pierwsza grecka tragedia miłości". Wysocka „zachowała dostojny gest tragiczny uzewnętrzniający z niezwykłą siłą i plastyką szał miłosny Fedry. Nie mniejszy sukces odniósł w roli Hippolita Józef Węgrzyn. Ilustracja muzyczna obejmuje i ustępy chóralne... Chór żeński deklamuje swe strofy na kilku tonach..."

Prapremierę krakowską „Medei" 27 kwietnia 1924 r. w teatrze im. J. Słowackiego zawdzięczamy Teofilowi Trzcińskiemu, miłośnikowi i subtelnemu znawcy dramatu klasycznego. Poprzedziło ją obszerne omówienie w „Czasie" przez prof. Tadeusza Sinkę, który również wygłosił słowo wstępne przed podniesieniem kurtyny, a następnie napisał recenzję. Grano tragedię w tłumaczeniu Jana Kasprowicza, w reżyserii Stanisławy Wysockiej, zarazem odtwórczyni roli tytułowej. Oprawę scenograficzną opracował W. Wierzchowski, dając „zamiast tradycyjnego frontonu świątyni greckiej architekturę kubistyczną, odtwarzającą niedawne wykopaliska kretejskie". Majestatycznej postaci Wysockiej „odpowiadał głos, którego najlepszym określeniem jest „tragiczny..." dykcja nieskazitelna, odczucie wiersza zadziwiające..." Pochlebnie wyraża się recenzent o innych wykonawcach: Brackim, Białoszczyńskim, Szymańskim. „Takie przedstawienie „Medei" stawia znów teatr krakowski na pierwszym w Polsce miejscu, a tłumny udział publiczności daje świadectwo, że praca artystyczna dyr. Trzcińskiego znajduje u nas pełne uznanie".

Jak gdyby na zakończenie swego ośmiolecia (1918/1926) wprowadził Trzciński na scenę „Edypa" (2 lipca 1926 r.) z okazji gościnnych występów Aleksandra Moissiego, znakomitego aktora

Eurypides
Z tyłu wyryte tytuły jego sztuk

scen niemieckich, jednego z najwybitniejszych tragików ostatniej doby. Grano dramat w przekładzie Kazimierza Morawskiego, w reżyserii Józefa Sosnowskiego, tekst niemiecki interpretował Moissi w przekładzie H. Hoffmannsthala. Zespół polski partnerując wielkiemu artyście stanął całkowicie na wysokości zadania, przy czym „wykonawcy dbali raczej o siłę ekspresji aniżeli o melodyjność słowa... Moissi samym brzmieniem swego słowa przechodzącego miejscami w śpiew porusza serca... ludzi czułych na krew i nieszczęście... z Edypa czyni dzisiejszego nieszczęśliwca na wielką skalę..."

W czasie swej drugiej dyrekcji (1929/1932) ukazał Trzciński w dniu 17 lutego 1932 r. „Ifigenię w Aulidzie" Eurypidesa, w przekładzie Jana Kasprowicza, zrewidowanym i uzupełnionym przez

Józefa Jedlicza, który dokonał podziału na akty, z ilustracją muzyczną Glucka. W realizacji opuszczono partie chórowe, mimo tego „sam tekst... działał jak doskonała tragedia... Wielkość antyku zabłysła w całej wspaniałości... Agamemnon znalazł w p. W. Nowakowskim mistrza dialogu patetycznego... Zaklicka miała słodycz królewny rwącej się do życia przy boku wspaniałego ojca... Przedstawienie „Ifigenii" stało na wysokości najlepszych wieczorów klasycznych w teatrze krakowskim..."

W drugim sezonie swej powojennej dyrekcji (1945/46) wznowił dyr. Karol Frycz „Antygonę" (20 września 1945 r.) powierzając reżyserię Trzcińskiemu, który mimo niezwykle trudnych warunków, w jakich znajdował się teatr J. Słowackiego po zakończeniu wojny dał przedstawienie poprawne. Zdaniem recenzenta „Zaklicka starała się był bardzo bezpośrednią i ludzką, miała wzruszające sceny zwłaszcza w lirycznych ustępach..."

Warto wreszcie przypomnieć, że w szerzeniu zamiłowań do kultury antycznej niemałe zasługi położyło „Towarzystwo Miłośników Dramatu Klasycznego", które na kilka lat przed pierwszą wojną i w okresie międzywojennym dało szereg amatorskich przedstawień tragedii i komedii antycznych na scenie teatru im. J. Słowackiego, pod kierunkiem wielkiego miłośnika i znawcy antyku prof. Michała Boguckiego.

Greckie maski teatralne

Andrzej Cybulski — Projekt kostiumu Gońca

HENRYK VOGLER

„MEDEA" 1960

Nie ma z pewnością na świecie teatru, który by, sięgając w swoim repertuarze do antycznego dramatu greckiego — musiał długo i szeroko uzasadniać swój wybór. Ten dramat to przecież nasza wspólna, prawie ojczysta tradycja artystyczna. Realizując od czasu do czasu którąś z jego klasycznych pozycji spłaca się tylko, po prostu, dług, który światowa kultura, sztuka, filozofia, wrażliwość — zaciągnęły około 2500 lat temu u „barbarzyńców".

A jednak wystawienie „Medei" Eurypidesa w 1960 roku naszej ery w Krakowie wymaga specjalnej legitymacji. Nie jest to bowiem tylko — trzeba to od razu i jasno powiedzieć — zwyczajne wznowienie utworu granego po raz ostatni — i po raz pierwszy — w Krakowie 36 lat temu. Nie jest to czysto formalna prezentacja wielkiego dzieła, którego znajomość obowiązuje każdego człowieka roszczącego sobie jakie takie pretensje do kultury, prezentacja, gdzie chodzi tylko o to, aby zadość się stało konwencjonalnemu rytuałowi zapoznania się. W żywym teatrze mit musi być traktowany tak jak współczesność, podobnie zresztą jak współczesność winna być traktowana jak mit. „Medea" w teatrze socjalistycznym anno 1960 chce być wypowiedzią współczesnego człowieka i współczesnego artysty na temat współczesnego świata.

Aby tę deklarację nieco szerzej uzasadnić trzeba zacząć od kilku podstawowych stwierdzeń. Eurypides (urodził się około 480, zmarł w 406 roku przed naszą erą) jest, jak wiadomo, ostatnim z trójki genialnych tragediopisarzy greckich, z których pierwszym był Ajschylos, drugim Sofokles. Jest z nich trzech najbardziej, chciałoby się dziś powiedzieć, nowoczesny. To smutny, zgorzkniały pan, samotny sceptyk pochodzący raczej z tzw. „nizin" społecznych, który zbyt wiele cięgów osobistych otrzymał w życiu, a równocześnie zbyt dobrze poznał najnowsze ówczesne prądy filozoficzne, Anaksagorasa i sofistów, aby nie wiedzieć o względności tzw. prawdy, dość ściśle, niestety, zależnej od danego układu odniesienia, co w języku dzisiejszym moglibyśmy nazwać dialektyką. Jest to jeszcze najświetniejsza epoka demokracji ateńskiej, złoty wiek Peryklesa, ale już z daleka słychać zbliżający się szczęk żelaznych kroków opancerzonego żołdaka spartańskiego. Ajschylos, a także Sofokles widzą jeszcze historię w monu-

mentalnym, odświętnym blasku. Eurypides widzi jej szarość, jej codzienność. Ajschylos, a także Sofokles ukazują wielkie postacie mitu bohaterskiego, ukazują je na arenie publicznej, w uroczystych kostiumach cnoty, honoru, godności obywatelskiej. Eurypides ukazuje małych pospolitych ludzi na ulicy, we wnętrzu prywatnego mieszkania, ukazuje w zgrzebnych szatkach, w osobistych, familijnych, gospodarskich kłopotach. Kontynuacją postawy Ajschylosa, a także Sofoklesa jest do pewnego stopnia — jeżeli tu można użyć terminologii współczesnej — romantyzm. Kontynuacją postawy Eurypidesa — realizm, i to ten, który znacznie później otrzymał dodatek „mieszczański". Ajschylos, a także Sofokles to poeci. Eurypides to prozaik.

Nie lubieli go też za to współcześni. Zwykle bowiem nie bardzo lubi się ludzi, którzy mówią gorzką, rzeczową, suchą, drobiazgową prawdę. Lepiej się zawsze słucha pięknych, kolorowych kłamstw. Na kilkadziesiąt swoich tragedii Eurypides tylko cztery razy otrzymał za życia pierwszą nagrodę. Zwyciężali go wielokrotnie — w opinii sędziów i tłumu — nie tylko jego wielcy, ale i znacznie mniejsi rywale. Arystofanes kpił zeń na potęgę w swoich komediach, w jednej z nich wyśmiewając go za to, że „dopuszcza do głosu wszystkich: i kobiety, i sługi, i dziewczęta, i panów, i starców".

Stąd już o krok do naszego współczesnego rozumienia „Medei". Kiedy odpadnie cała otoczka mitologii, stylizacja legendy, obrzędowo-historyczno-dokumentarna aparatura, kiedy runie operowo-kostiumowa rekwizytornia z zakurzonych magazynów teatralnych — wówczas spod tego wyłoni się historyjka, jakby zaobserwowana na którejś z ulic, czy w którejś z nędznych izb polskiego miasteczka, jedno z tych pospolitych wydarzeń, o których donosi czasem w kronice „Echo Krakowa" lub „Exspress Wieczorny". Oto młody mężczyzna w swych awanturniczych wojażach zagranicznych dotarł do dalekiego kraju, gdzie wplątał się w awanturę, z której nie wiadomo jakby wyszedł, gdyby nie pomoc zakochanej w nim mieszkanki tego pół dzikiego kraju. Barbarzyńska dziewczyna uratowała go od zguby, a młodzieniec z wdzięczności ożenił się z nią i przywiózł do swej bardziej cywilizowanej ojczyzny. Ale po paru latach, w czasie których przyszły na świat dzieci, porzuca dotychczasową towarzyszkę życia dla innej, naturalnie młodszej i mogącej mu dopomóc w karierze.

Tu właśnie zaczyna się sprawa „Medei". Medea jest nie tylko kobietą i żoną, jest przede wszystkim właścicielką i posiadaczką. Małżonek jest dla niej rzeczą, którą kupiła płacąc za to wysoką, co prawda, cenę poświęcenia, bohaterstwa, zbrodni. Kiedy rzecz wymyka się z jej władania, Medea woli ją zniszczyć

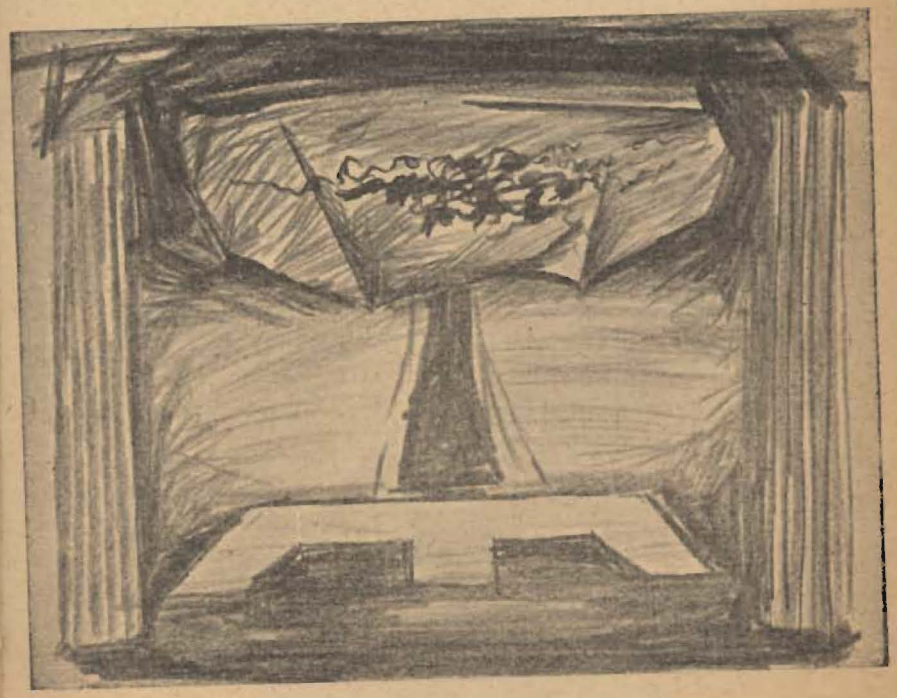
Andrzej Cybulski — Projekt kostiumu Madei

niż by ktokolwiek inny miał jej używać. Ów pierwotny stosunek do świata to właśnie trucizna, niszcząca podobnie jak to czyni trucizna, którą przesycona jest szata przesłana przez Medeę narzeczonej Jazona. Oto filozofia plemienia barbarzyńców — do których należy Medea — barbarzyńców, których zresztą spotykamy jeszcze dziś, codzień, na każdym kroku na ulicach, w mieszkaniach, kawiarniach, owych wściekłych, okrutnych, drapieżnych, często zresztą elegancko ubranych kobiet, gotowych z zimną krwią na mord dla obrony własności. Oto filozofia systemu społecznego, obyczajowego, etycznego, który w skrócie nazywamy mieszczaństwem.

Tradycyjna — w licznych odbitkach inscenizacyjnych reprodukowana — konwencja „Medei" jako klasycznej tragedii greckiej, ukazuje postać patetyczną i monumentalną, demoniczną heroinę niemalże z melodramatu, widząc w niej bez mała jeden z obiegowych mitów, mit zdecydowanej na wszystko namiętności. Można zrozumieć takie interpretacje. Medea istotnie cierpi, Medeę istotnie spotkała krzywda, Medea jest istotnie fascynującą indywidualnością, zwłaszcza w porównaniu z Jazonem, płaskim, egoistycznym głupcem, w typie spotykanym dziś jeszcze przy barach każdego nocnego lokalu. Ale rewolucyjna wielkość i nowoczesność Eurypidesa polega na tym, że potrafi on wytropić i obnażyć rosnącą u korzeni potężnej namiętności małość — powiedzielibyśmy dziś — drobnomieszczańską, nieludzki, niehumanistyczny brak wyrozumiałości i tolerancji, bestialskie, zaborcze ograniczanie strefy wolności osobistej drugiego człowieka. I logiczną konsekwencją takiej postawy staje się zbrodnia, najohydniejsza jaką tylko można sobie wyobrazić, zbrodnia dzieciobójstwa.

A więc mamy przed sobą po prostu coś w rodzaju naturalistycznego dramatu środowiskowego, jaki opanował sceny europejskie pod koniec XIX wieku? A więc Eurypides to byłby tylko taki znacznie starszy Hauptman, Strindberg czy Emil Zola? A więc tyle pozostałoby z jedynej w swoim rodzaju, niepowtarzalnej estetyki, konwencji, stylistyki wielkiego teatru starożytnych Aten? Pamiętajmy, że Eurypides był rewolucjonistą nie tylko treści — wprowadzając w hieratyczny świat obrzędowej mitologii realistyczne, powszednie motywy i prosty, potoczny język — był także rewolucjonistą formy artystycznej, co zresztą wiąże się zawsze ściśle ze sobą. To Eurypides doprowadził do końca ewolucję roli Chóru, stającego się teraz z równorzędnego partnera dramatycznego raczej elementem atmosfery. To Eurypides nasycił tragedię ateńską żywiołem muzyczności, tworząc w ten sposób jakby nowy system przekazywania niełatwych do wypowiadania uczuć za pomocą luźnej nie związanej dogmatycznie rytmiki. Czy aktualizacja mitu nie grozi zarazem zniszczeniem wszystkich tych odrębności i indywidualności gatunku?

Na te pytania odpowiedź winno dać przedstawienie. Ale i tu trzeba odrazu zaznaczyć, że realizując w Krakowie w 1960 roku „Medeę", teatr i inscenizator pragnęli przełożyć na język współczesny nie tylko społeczne treści mitu, ale i jego swoistą estetykę. Dotychczasowe widzenie antyku, wielkich tragików greckich, starożytnego teatru wymaga od dawna rewizji. Harmonijne proporcje Praksytelesów i Fidiaszów, łagodna krągłość pośladków i biustów mitologicznych nimf i bogiń, symetryczne fryzy Partenonu i kostiumy wiernie skopiowane z najznakomitszych podręczników — to stare piękno jest już dziś dla nas historią. Współczesność szuka nowego piękna: bolesnego, brutalnego, jaskrwawego, niespokojnego. W blasku tego okrutnego piękna krakowska Medea z 1960 roku rozegra swoją niszczącą grę.



Andrzej Cybulski — Projekt scenografii

Muzyka nagrana przez Zespół Kameralny
Państwowej Filharmonii w Krakowie pod dyrekcją kompozytora

Inspicjent	— CECYLIA DWORECKA
Sufler	— ZOFIA MORAWSKA
Kierownik pracowni scenograficznej	— TADEUSZ GRONDAL
Kostiumy wykonane pod kierunkiem:	
Pracownia damska	— STEFANIA ZALESZCZUK
Pracownia męska	— JÓZEF KANIA
Nakrycia głowy	— WŁADYSŁAWA DMOWSKA
Peruki	— MARIAN ZALESZCZUK
Światło	— JÓZEF JASIŃSKI — EUGENIUSZ WANDAS
Brygadier sceny	— STEFAN KUKUŁA — WOJCIECH KURPAN
Kierownik techniczny	— ADAM BURNATOWICZ

Rękawiczki wykonała: Pracownia Rękawiczek Skórzanych, Szumlańska Jadwiga, Kraków, ul. Grodzka 7

NAJBLIŻSZE PREMIERY:

G. B. Shaw

CANDIDA

Artur Miller

ŚMIERĆ KOMIWOJAŻERA

Cena zł 3.—

Krak. Zakł. Graf. 3, zam. 40, I. 60. — 3.000 E-11(170)