

# Piękna i dobra?

S tary grecki mit o ponurych zbrodniach Atrydów, nad którymi zawisła klątwa bogów (relikt wierzeń Hellady przedklasycznej) rozjaśnia się — zapewne w późniejszej epoce powstała — historią Ifigenii. Mit o cudownym uratowaniu Ifigenii przez Artemidę w Aulidzie i przeniesieniu jej na Chersonesz Taurydski symbolizował, być może, rozprzestrzenianie się greckiej filozofii życia. Ifigenia to symbol siły kultury Grecji klasycznej ogarniającej swymi wpływami także i kraje barbarzyńskie. W tym aspekcie mitu Ifigenia jest odpowiednikiem zbawicielki, wnoszącej światło nowej radośnej wiary w naturalną dobroć ludzkiej natury niezależnie od tego, czy uosabia ją Scyta czy Grek, jest personifikacją greckiej *kalokagathii*. Drugi, bardziej dramatyczny aspekt mitu jest wyrazem przemian, jakie nastąpiły w historii wierzeń Greków i kształtowania się modelu społeczeństwa — od matriarchalnego do patriarchalnego. Imię Ifigenii, kapłanki Artemidy taurydzkiej, jest bowiem synonimem imienia samej bogini. Orestes, brat Ifigenii, często bywa utożsamiany z Apollem, bratem Artemidy (wg Roberta Gravesa „Mity greckie”, Warszawa 1967). Połączenie tego bosko-ziemskiego rodzeństwa po dramatycznych przejściach odpowiada połączeniu rudymentów matriarchalnego typu społeczeństwa i kultu z patriarchalnym w jedną harmonijną całość. Oznacza równocześnie zmazanie ciągu zbrodni, jaka była udziałem rodu Tantalą i ludzkości przezeń symbolizowanej, zbrodni, której motorem był strach przed bogami i żarliwa wiara w działanie ich klątwy. Oznacza zatem wyzwolenie się człowieka spod władzy ciemnych sił wyobraźni (tak dobrze znanych nam z własnej literatury romantycznej) na rzecz rozumu, kierującego odtąd jego postępowaniem. Już nie ślepy instynkt i strach, ale świadomy swej siły rozum jest motorem ludzkiego działania. Ten aspekt mitu — wiary w człowieka, w siłę jego wyzwolonej umysłowości i zgodnego z nią czynu, w zwycięstwo tych pierwiastków w życiu ludzkim — jest tonem górującym ponad innymi w dramacie Goethego; wedle słów poety: „nagi instynkt nie przystoi człowiekowi”, a „w życiu wszystko sprowadza się do czynu”. Czyli innymi słowy wypowiedziana myśl: „ten tylko wolność zasłużył i życie, kto je zdobywa wciąż na nowo”.

Ale, jak się wyżej powiedziało, piękna myśl „Fausta” powraca w „Ifigenii” wyrażona innymi słowami i innymi środkami dramatycznymi. „Ifigenia w Taurydzie” jest dramatem retorycznym, w którym — znów wedle słów autora — „jest bogactwo życia wewnętrznego przy ubóstwie zewnętrznego”. Odzywa się w nim klasycystyczny umiar

Olimpijczyka, a nie romantyczny duch okresu „Sturm und Drang”. Tego rodzaju dramat zawsze stanowi dla teatru trudność: nie da się przełożyć na bogactwo efektów, którymi nasz teatr zwykł podkreślać swoją autonomię i swoje panowanie nad tekstem. Ciężar sztuki spoczywa na dialogu, na scenie króluje tekst. Właściwe jego odczytanie, rozłożenie akcentów myślowych, które nie byłyby pustostawem przy całym swoim klasycystycznym patosie — oto zadanie teatru.

Przedstawienie w Teatrze Ludowym, reżyserowane przez Izabellę Cywińską-Adamską, wydobło zarówno urodę „formy” jak i najistotniejszą „treść” dramatu Goethego. Znamiona stylizowanego klasycyzmu nosiła scenografia Urszuli Gulguskiej, która ustawiła w centrum sceny — niby daleką reminiscencję starogreckiego teatru i zamkniętego cyklu ludzkiego życia — biały krąg podwyższenia, skąd aktorki podawali kwestie dialogu. Aby zaś synteza plastyczna walorów ideowych sztuki była pełna, ów świetlisty krąg — dobra, jasności i harmonii, miejsce, gdzie bogowie czuwają nad ludźmi ze specjalną troską — otaczały postrzeżenie ciemne kształty metalowych siatek, niby muru świątyni Artemidy, poza którym zaczyna się wolność Ifigenii i zarazem wszelkie zło i ciemne siły świata, jakie musi ona przezwyciężyć. Autentyczne postacie głównych bohaterów — surowego, dzikiego barbarzyńcy i subtelnej wrażliwej Greczynki — przerysowane nieco w pierwszej części spektaklu nie traciły jednak swego człowieczeństwa, stanowiąc o wysokiej temperaturze konfliktu. Irena Jun, kreując postać Ifigenii, przechodziła od miękkiego liryzmu do wysokich tonów tragizmu; jej twarz upodabniała się do antycznych masek z tragedii. Tragizm Toasa (Józef Fryźlewicz) był mniej zewnętrzny, przeżywany głęboko.

Czym można usprawiedliwić celowość tej stylizacji na antyk, widocznej we wszystkich warstwach spektaklu? Aby na to pytanie odpowiedzieć, trzeba pokrótce przypomnieć jeszcze jedną ideę dramatu Goethego, od której wolny był młody bohater, który na moralnym rozdrożu: aby uratować swego brata, Orestesa, od szaleństwa i śmierci, aby spełnić „dobry uczynek”, musi równocześnie popełnić zło, zdradzić swego wieloletniego opiekuna i dobroczyńcę, Toasa, z którego gościnności korzystała przez wiele lat. Goethe zachował tu typową dla greckiej tragedii klasycznej sytuację bohatera, kiedy żaden wybór nie jest wyborem właściwym. Ale wizja szczęśliwej słonecznej Arkadii, do której powrócą Ifigenia i Orestes, zbyt była kusząca, aby pozostawić cię winy na głównej bohaterce dramatu. Ifigenia

Goethego dokonując wyboru — między dobrem świadczonym bratu i krzywdą wyrządzoną Toasowi — nie dokonuje go właściwie. Wyznając królowi podstęp, obmyślony wspólnie z kompatriotami — Orestesem i Pyladesem — dla zorganizowania ucieczki, oddaje siebie i swych najbliższych w jego ręce, oczekując — niby święta — cudu od niebios. I cud istotnie następuje: Toas dobrowolnie zezwala na emigrację całej trójki. Odzywa się tutaj niewątpliwie echo humanistycznej wiary Goethego w ludzką skłonność do dobra, ale jest i niebezpieczny trawers w kierunku happy-endowej bajeczki o królownie, która odezarowała serce okrutnego rycerza, a zatem przekreślenie dramatyzmu sytuacji wyboru moralnego, który zawsze oznacza winę. W historii ludzkości, a zwłaszcza naszych czasów, które dokonały wryfikacji wielu prawd, a szczególnie ostro tej o słonecznej Arkadii ludzi bez winy, bohaterka pokroju Ifigenii nie może istnieć. I stał właśnie płynie mądrość stylizacji nowohuckiego spektaklu, który demonstrować raczej historię pięknego gestu niż czynu. I stał — jako ostatni akcent spektaklu — na tle oddalającej się w kierunku szczęścia pary rodzeństwa dominuje smutna, tragiczna ludzka twarz Toasa, człowieka, który jako jedyny w tej sztuce dokonał rzeczywistego wyboru. Wieloznaczność, współczesność nowohuckiego spektaklu w tym właśnie końcowym akencie znalazła swoje potwierdzenie. Na naszych oczach umarł bóg i narodził się człowiek — wolny i samotny. W jednym przedstawieniu zmartwychwstał mit łaskawych bóstw i skazany został na śmierć.

Nie sposób oprzeć się jeszcze jednej refleksji, jaką narzuca to przedstawienie. Oto zazdrości możemy Ifigeniom zrodzonym w literaturze niemieckiej, że natrafiają na szlachetnych władców-barbarzyńców. Zazdrości możemy Ifigeniom, że zachowują ludzką czystość, nie hańbiąc się zdradą pomimo nacisku historii. Charakterystyczne, że polska literatura romantyczna miał apogeum harmonii, zwyczajstwa, jasności, prawdy i dobra, osiągniętego moralnie czystą drogą, wydała tragiczny żywot Konrada Wallenroda, który zmuszony był przejść od barbarzyńców ich prawa — nieczystych dróg. A to, czego nie dopuszczał Wielki Olimpijczyk, Goethe — przemoc, gwałt, zdrada najszlachetniejszych ideałów człowieczeństwa — stało się udziałem jego narodu, w myśl gorzkiej prawdy, zawartej w jego dziele, że nie obroni się ewangeliczne dobro przed totalnym złem.

ELŻBIETA MORAWIEC