TEATR WYBRZEŻE

AISCHYLOS

ORESTEJA

Egz. bezpłatny

DZIESIĄTA PREMIERA sezonu 1968
dnia 19 kwietnia 1969 r.
w Teatrze na Targu Węglowym
w Gdańsku

Dyrektor:
ANTONI BILICZAK

Kierownik artystyczny:
TADEUSZ MINC

Kierownik literacki:
RÓŻA OSTROWSKA

Opracowanie graficzne:
Aleksandra Baliszewska-Walicka

BEZBOŻNY CZYN RODZI
NOWE CZYNY BEZBOŻNE

(AISCHYLOS)

TRAGEDIA GRECKA

Za historyczny początek teatru przyjmuje się naogół rok 490 przed naszą erą — datę wystawienia przed publicznością ateńską „Błagalnic", pierwszej sztuki Aischylosa. Aischylos nie jest jednak z pewnością twórcą tragedii greckiej. Udoskonalił on jedynie tradycyjną formę, której najodleglejszych początków szukać należy w czasach pierwotnego społeczeństwa plemiennego. Przejściu z wieku dzieciństwa do dojrzałości i wprowadzeniu w dorosłą społeczność towarzyszyła ceremonia wtajemniczenia czyli inicjacji. Dziecko zabierano z osiedla, poddawano rytualnej próbie, a następnie zwracano wspólnocie. We wtajemniczeniu greckim, przeważnie związanym z kultem boga Dionizosa, te trzy stadia pojawiają się jako „pompé" czyli „wysłanie", „agón" czyli „próba" lub „zapasy" i „kômos", czyli triumfalny powrót. Te same trzy człony obrzędowe rozpoznać można w późniejszych igrzyskach olimpijskich ku czci Dionizosa, które otwierała procesja zawodników mających brać udział w zapasach — a więc „pompé"; „agón" reprezentowały tu same zapasy atletyczne, a pochód uwieńczonych laurem zwycięzców stanowił triumfalny „kômos". Te trzy rytualne człony odnajdujemy w budowie tragedii: pierwsze wejście chóru czyli párodos odpowiada „pompé", część właściwej akcji z jej perypetiami to „agón", wreszcie końcowe wyjście chóru czyli éxodos — to obrzędowy „kômos".

Bezpośrednim poprzednikiem tragedii był pierwotny dytyramb — pieśń chóralna, śpiewana na cześć Dionizosa. Już w VII i VI wieku p. n. e. wiersze dytyrambu były dziełem indywidualnych poetów. W tym też czasie wydzielono przodownika chóru — t. zw. eksarchos, którym był sam poeta. Dialog prowadzony przez niego z chórem jest zaczątkiem dialogu dramatycznego. Wprowadzenie pierwszego aktora — w odróżnieniu od przodownika chóru — było prawdopodobnie dziełem Tespisa, aktora — dramaturga z VI wieku p.n.e., który z rodzinnej Ikarii przeniósł się do Aten i tam uzyskał pierwszą nagrodę na pierwszym festiwalu dramatycznym, urządzonym przez Pizystrata w 534 r. p.n.e. Jego kontynuatorami byli następni dramaturgowie: Choirilos, Pratinas (twórca t.zw. „dramatu satyrowego") i Frynichos, których utwory nie dochowały się w całości do naszych czasów. Według świadectwa Arystotelesa drugiego aktora wprowadził do tragedii Aischylos, a trzeciego — współczesny mu, ale młodszy wiekiem Sofokles, którego w późniejszych utworach będzie w tym naśladował również Aischylos. Liczba ta nie została nigdy przekroczona.

Oczywiście w tragedii greckiej występowała większa ilość aktorów, lecz byli to niemi statyści scen, w których dialog toczył się najwyżej między trzema, a najczęściej między dwiema tylko osobami naraz.

Pierwsza tragedia Aischylosa — „Błagalnice" ma jeszcze ową formę dramatu rytualnego, zbliżonego do dytyrambu. Następnie w miarę rozwoju funkcja chóru w tragedii zmniejsza się na rzecz mówionych partii aktorów. W „Błagalnicach" chór liczył 50 osób, potem liczba ta zmniejszyła się do 12-tu.

Za czasów Aischylosa odbywały się dwa wielkie ateńskie festiwale dramatyczne: Dionizje Miejskie na wiosnę (w marcu) i Lenaje zimą (w styczniu). Aktorzy — dramaturgowie wystawiali tu swoje sztuki w ramach konkursu. Warunkiem udziału w konkursie było wystawienie tetralogii, składającej się z trzech tragedii (trylogii) i jednego dramatu satyrowego. Był to utwór, którego chór składał się z satyrów, a tematem były opowieści awanturnicze, obfitujące w elementy wesołe i zakończone szczęśliwym finałem.

AISCHYLOS I ORESTEJA

Aischylos urodził się w Eleusis. Ojciec jego nosił imię Euforion. Nie znamy jego rodu, lecz rodzina jego należała do eupatrydów. Jest to okoliczność ważna, gdyż oznacza, że był on dziedzicem tradycji arystokratycznych sięgających aż do społeczeństwa plemiennego pierwotnej Attyki. Urodził się w 525 r. p.n.e., a więc dość wcześnie, by pamiętać tyranię Hippiasza i głosować za demokratycznymi reformami Kleistenesa. Debiut jego odbył się na miejskich Dionizjach w r. 500, ale nagrodę uzyskał dopiero piętnaście lat później. Walczył pod Maratonem, gdzie zginął brat jego Kynegeiros, a następnie pod Salaminą. Mówiono o nim, że skomponował ogółem około dziewięćdziesięciu sztuk, z których jednak tylko siedem się zachowało. Większość życia spędził w Atenach, ale przynajmniej dwukrotnie odwiedził dwór Hierona, tyrana Syrakuz, gdzie niektóre z jego sztuk były wystawiane: po raz pierwszy około 471 r. p.n.e., a po raz drugi po wystawieniu „Orestei" w r. 458. Umarł w Gela w dwa lata potem, pozostawiając syna, Euforiona, który odniósł cztery zwycięstwa w tetralogiach napisanych przez ojca, lecz za życia jego nie wystawionych.

Spośród siedmiu zachowanych sztuk „Błagalnice" są powszechnie uznane za najwcześniejszą i jako datę ich powstania podaje się zazwyczaj pierwszą dekadę stulecia. „Persowie" byli wystawieni w r. 472, „Siedmiu przeciw Tebom" w r. 467, a „Oresteja" w r. 458. Data „Prometeusza w okowach" jest dotychczas sporna, lecz z przyczyn, które podałem gdzie indziej, uważam go za najpóźniejszą z zachowanych sztuk i nie jest wykluczone, że była to jedna ze sztuk wystawionych pośmiertnie przez Euforiona.

„Błagalnice" i „Prometeusz" stanowiły pierwsze sztuki w swych tetralogiach; „Persowie" byli drugą, a „Siedmiu" — trzecią. „Oresteja" jest kompletną trylogią — jedyną, jaką posiadamy. Ponadto wszystkie te sztuki z wyjątkiem „Persów" należą do tetralogii typu powiązanego lub jednorodnego. „Błagalnice" i „Prometeusz" są pierwszymi aktami, a „Siedmiu przeciw Tebom" trzecim aktem dramatów, których pozostałe części zaginęły. Bez „Orestei" nie byłoby sposobu określić, w jaki sposób Aischylos spajał swe trzy tragedie w jedną całość; dzięki niej posiadamy pośrednie świadectwo dużej wartości ze względu na problemy przedstawione w innych sztukach.

Pelops umierając pozostawił dwóch synów, Atreusza i Tyestesa, którzy spierali się o sukcesję. Arteusz wypędził brata z kraju, lecz po jakimś czasie pod pozorem pojednania przywołał go z powrotem i podejmował ucztą, na której ugościł go ciałem jego dzieci, potajemnie przez siebie zamordowanych. Gdy Tyestes wykrył zbrodnię, rzucił klątwę na dom Pelopsa. Po śmierci Atreusza królestwo podzielili między siebie dwaj jego synowie, Agamemnon i Menelaos, którzy zaślubili dwie siostry, Klitemnestrę i Helenę. Menelaosa odwiedził Parys, syn króla Troi, zakochał się w Helenie i uprowadził ją. Stało się to przyczyną wojny trojańskiej. Grecy zgromadzili się w Aulidzie pod dowództwem Agamemnona, lecz odpłynięcie wyprawy uległo zwłoce wskutek burzy. Wieszczek Kalchas powiedział Agamemnonowi, że burza była wynikiem gniewu Artemidy, który ułagodzić można jedynie składając jej w ofierze córkę Agamemnona, Ifigenię. Stosownie do tego wysłano do Argos

Odyseusza, który zabrał od matki dziewczynę pod pretekstem, że ma wyjść za mąż za Achillesa; i własny ojciec ją zabił. Wyprawa pożeglowała wtedy pod Troję. Wkrótce potem Klitemnestra nawiązała stosunek z Aigistosem, synem Tyestesa, który uniknął uczty, jaką Atreusz potraktował jego ojca. Ażeby ułatwić sobie romans, wysłała ona swego syna Orestesa, wówczas jeszcze dziecko, do Fokidy. Wojna trwała dziesięć lat. Kiedy Troja padła, Grecy plądrując świątynię ściągnęli na siebie gniew bogów, wskutek czego ich flota została rozproszona przez pioruny i błyskawice. Menelaos i Odyseusz zaginęli i nie wracali przez wiele lat. Agamemnon powrócił do domu cały i zdrowy, lecz został zamordowany przez żonę przy współudziale jej kochanka. Kasandra, córka króla trojańskiego, którą przywiózł do domu jako nałożnicę, została jednocześnie z nim zamordowana. Po kilku latach Orestes otrzymał rozkaz od wyroczni Apollina w Delfach, by pomścić morderstwo ojca. Powróciwszy potajemnie wraz ze swym przyjacielem Piladesem, synem władcy Fokidy, odkrył, kim jest naprawdę, swej żyjącej siostrze Elektrze i z jej pomocą zabił zarówno matkę jak i Aigistosa. Scigany przez duchy zemsty swej matki, Erynie, uciekł do Delf, gdzie został oczyszczony przez Apollina. Wciąż jednak dręczony przez Erynie, które odmówiły uznania jego oczyszczenia za ważne, w dalszym ciągu się tułał, aż wreszcie z zarzutu matkobójstwa został uniewinniony przez ateński sąd Areopagu, założony w tym celu przez Atenę.

Takie są dzieje Orestesa opowiedziane przez Aischylosa. Tę samą historię opowiadają poematy homeryckie, jednak bez wzmianki o uczcie Atreusza, ofierze Ifigenii, wyroczni delfickiej, prześladowaniu przez Erynie, oczyszczeniu przez Apollina i sądzie za matkobójstwo. Oceniając znaczenie tych pominięć, pamiętać należy z jednej strony, że nie było intencją Homera podać tę opowieść w całości, z drugiej zaś, że istnieje w epice powszechna tendencja do modyfikowania popularnej tradycji w interesie monarchów. Uczta Atreusza jest mitem tego samego typu co uczta Tantala, zwyczaj składania ofiary ludzkiej przy inauguracji wyprawy poświadczony jest gdzie indziej jako charakterystyczny rys wczesnej monarchii połączonej z politycznie potężnym kapłaństwem; prześladowanie zaś Orestesa przez Erynie jego matki wskazuje na matrilinearny wywód rodu. Z tych trzech elementów, które można wszystkie uważać za pierwotne, trzeci

przetrwał niezależnie w rozmaitych tradycjach lokalnych. W jednej z nich Orestes wyleczył się z szaleństwa przez siedzenie na kamiennym fetyszu zwanym Zeus Kappotas, który był widocznie strzałką piorunową; w innej został uleczony po odgryzieniu sobie jednego z palców i złożył swe włosy jako ofiarę dziękczynną Eryniom. W trzeciej oczyściło go dziewięciu mężów z Troizen przy świętym kamieniu przed świątynią Artemidy. We wszystkich tych tradycjach Apollo nie odgrywa żadnej roli, w trzeciej zaś koncepcja oczyszczenia została, jak się zdaje, nawarstwiona na kulcie przedantropomorficznym, takim jak Zeusa Kappotasa. Można zatem wnosić, iż oczyszczenie przez Apollina należy do okresu arystokracji ziemskiej, a wniosek taki znajduje poparcie w innym dowodzie. Właśnie w tym okresie Spartanie uzyskali orzeczenie wyroczni delfickiej upoważniające do przeniesienia kości Orestesa z Tegei do Sparty w celu wzmocnienia ich pretensji do politycznej hegemonii na Peloponezie, a istnieją też powody do przypuszczenia, że zaginiona „Oresteja" Stesichorosa miała służyć interesom spartańskim. Wreszcie sąd Areopagu stanowi wyraźnie ateński dodatek, który się rozwinął jako świadome przeciwstawienie wersji spartańskiej. Przypuszczalnie sam Aischylos był tym, który rolę oskarżycieli przypisał Eryniom, a sąd nad Orestesem potraktował jako okazję do założenia instytucji Areopagu. W „Elektrze" Eurypidesa Erynie po prostu nikną pod ziemią, zdjęte boleścią z powodu swej porażki. W „Eumenidach" również znikają pod ziemią, jednak prowadzone przez or-

szak Ateny wśród radosnych okrzyków ludu. Możemy więc przyjąć, że orszak i wszystko, co on oznacza, zostało dodane przez Aischylosa. W ten sposób historia Oresta, tak jak on nam ją opowiada, stanowi nawarstwiony obraz dziejów społecznych, składający się z nagromadzonych osadów plemienia pierwotnego, wczesnej monarchii, arystokracji i demokracji.

Dla poetów demokracji Atena, najukochańsza córa Zeusa, zrodzona z ojca, który ją spłodził, była większą niż Apollo. Stanowiła ona boską projekcję ich ideałów; męstwa w boju, co im umożliwiło pobicie Persów; biegłości w sztukach czasu pokoju, która uczyniła ich miasto najświetniejszym w Grecji; przede wszystkim zaś owego poczucia umiaru i powściągliwości (sophrosyne), które dokładnie odpowiadało aspiracjom klasy średniej, ucieleśnionym w konstytucji ustanowionej po obaleniu tyranii. Była Atena nade wszystko rozjemcą i twórcą pokoju, wyposażonym w dar jasnej przekonywającej mowy, co w mieście, gdzie rozszerzenie praw wyborczych uczyniło sztukę krasomówczą dominującym rysem życia społecznego, wydawało się istotnym warunkiem cywilizacji ludzkiej. Jak powiedział Isokrates:

To właśnie dzięki sile przekonywania się wzajemnego wznieśliśmy się ponad poziom zwierząt, założyliśmy miasta, ustanowiliśmy prawa i odkryliśmy sztuki piękne.

A dalej:

Znajdując Greków żyjących bez praw, w rozproszonych społecznościach, uciśnionych przez tyranów lub ginących w anarchii, miasto nasze wyzwoliło ich z tego zła, bądź biorąc ich pod swoją opiekę, bądź stawiając im siebie za przykład. Wynika to jasno z faktu, że ci, którzy wnosili bardzo dawne oskarżenia o zabójstwo, pragnąc załagodzić swe spory na drodze prawa, bez stosowania gwałtu, rozstrzygali je według prawa ateńskiego.

Jest to oczywiście świadoma aluzja do sądu nad Orestesem, która dowodzi, jak bardzo dzieło Aischylosa przysłużyło się ukształtowaniu tradycji attyckiej. W tym właśnie duchu Atena zabiera się obecnie do zadania polegającego na wyprowadzeniu ludzkości z barbarzyństwa do cywilizacji. I cel swój osiąga namówiwszy wysłannice Mojr do przyjęcia woli Zeusa, swobodnie i bez przymusu.

Panowanie prawa się rozpoczęło. Śledząc losy Orestesa, obserwowaliśmy w rzeczywistości rozwój prawa przez kolejne stadia ewolucji społecznej. Zbrodnia zabójstwa, pierwotnie uważana za szkodę natury cywilnej, która powinna być pomszczona przez krewnych ofiary, następnie traktowana jako zmaza, wymagająca odpokutowania według recept arystokratycznego kapłaństwa, stanowi teraz przestępstwo podlegające osądzeniu przez wyznaczone legalnym trybem kolegium ludowe. Konflikt pomiędzy zwyczajem plemiennym a przywilejem arystokratycznym znalazł rozwiązanie w demokracji. Również zasada pierwszeństwa mężczyzny, obecnie formalnie zatwierdzona jako podstawa demokracji, uzupełniona zostaje deklaracją, że bogactwo społeczności jest teraz równo podzielone. W dyspucie między Eryniami i Apollinem o los Orestesa i w sporze Zeusa z Mojrami, które obecnie przejednać ma Atena, widzimy jak gdyby odzwierciedlony w niebiosach proces ziemski rozpoczynający się od plemienia pierwotnego, a zakończony wyłonieniem się państwa, w którym prosty lud odzyskuje w nowej formie równość, utraconą podczas rządów arystokracji.

George Thomson: „Aischylos i Ateny"
P.I.W. Warszawa, 1956

Uwolniony Orestes odchodzi, by objąć po ojcu tron argejski; odchodzi spokojny i radosny, pełen wdzięczności dla Aten i ich patronki. A jego sumienie? Rozstrzygnięcie dokonało się wszak na zewnątrz, poza nim, i pod tym względem nie ma zasadniczej różnicy między apollińskim autorytatywnym wymazaniem winy a wyrokiem sądu społecznego. I tu jest skaza, szczerba w gigantycznej koncepcji Aischylosa. Rozwiązanie konfliktu nie sięga tej wysokości, na jakiej został on postawiony.

Poeta czuł, że konflikt jest właściwie nie do rozwiązania. Toteż dramat wewnętrzny Orestesa, z tak wstrząsającą potęgą ukazany w „Ofiarnicach", znika nam sprzed oczu z chwilą zakończenia tej tragedii. W „Eumenidach" rola czynna przypada Apollonowi i Eryniom; Orestes jest całkowicie bierny. Tam buntował się w swej udręczonej duszy przeciw rozstrzyganiu, co dobre, co złe, poza sumieniem czyniącego; tu prosi Apollona, by mu powiedział, czy to, co uczynił, było słuszne, czy nie.

Nie możemy uwierzyć w harmonię, która rzekomo zapanowała w duszy Orestesa po wyroku.

Stefan Srebrny: ze wstępu do
„Tragedii", P.I.W .Warszawa, 1954

AISCHYLOS

ORESTEJA

Przekład: Stefan Srebrny

Trylogii część pierwsza: AGAMEMNON

Osoby:

Przodownik Chóru . . . *Tadeusz Gwiazdowski*
Agamemnon . . . . *Andrzej Szalawski*
Klitaimestra . . . . *Halina Winiarska*
Aigistos . . . . . *Henryk Bista*
Kasandra . . . . . *Krystyna Łubieńska*
Herold . . . . . *Edward Ożana*
Strażnik . . . . . *Stanisław Michalski*

Chór starców argejskich: *Stanisław Dąbrowski, Zbigniew Grochal, Lech Grzmociński, Wojciech Kaczanowski, Jerzy Kiszkis, Jerzy Łapiński, Wiesław Nowosielski, Henryk Sakowicz, Jerzy Stanek.*

Chór kobiet argejskich: *Zofia Bajuk. Anna Chodakowska, Teresa Iżewska, Halina Kosznik-Makuszewska, Alina Lipnicka.*

Kobieta . . . . . *Zofia Bajuk*

Oraz. *Orszak zbrojny Agamemnona, kopijnicy Aigistosa, służebnice Klitaimestry*

Rzecz dzieje się w Argos

Trylogii część druga: OFIARNICE

Osoby:

Przodownica Chóru . . . *Bogusława Czosnowska*
Orestes . . . . . *Krzysztof Wieczorek*
Pilades . . . . . *Grzegorz Minkiewicz*
Elektra . . . . . *Jadwiga Polanowska*
Klitaimestra . . . . . *Halina Winiarska*
Aigistos . . . . . *Henryk Bista*
Sługa . . . . . *Stanisław Michalski*

Chór służebnic domu Agamemnona: *Zofia Bajuk, Anna Chodakowska, Teresa Iżewska, Halina Kosznik-Makuszewska, Teresa Lassota, Alina Lipnicka, Krystyna Łubieńska.*

Oraz: *Erynie*

Rzecz dzieje się w Argos

Trylogii część trzecia: EUMENIDY

Osoby:

Przodownica Chóru . . . *Teresa Lassota*
Apollon . . . . . *Grzegorz Minkiewicz*
Atena . . . . . *Elżbieta Goetel*
Orestes . . . . . *Krzysztof Wieczorek*
Cień Klitaimestry . . . . *Halina Winiarska*
Hermes . . . . . *Edward Ożana*

Chór Erynii: *Zofia Bajuk, Anna Chodakowska, Bogusława Czosnowska, Teresa Iżewska, Halina Kosznik-Makuszewska, Alina Lipnicka, Jadwiga Polanowska.*

Sędziowie: *Stanisław Dąbrowski, Zbigniew Grochal, Lech Grzmociński, Wojciech Kaczanowski, Jerzy Łapiński, Wiesław Nowosielski, Henryk Sakowicz, Jerzy Stanek.*

Oraz: *kapłanki Ateny*

Rzecz dzieje się początkowo w Delfach, potem w Atenach

Układ tekstu i reżyseria
PIOTR PARADOWSKI

Scenografia:
MARIAN KOŁODZIEJ

Asystent reżysera:
HENRYK BISTA

Asystent scenografa:
MAREK DURCZEWSKI

W chórach udział biorą studentki Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej:

Katarzyna Kalka, Brygida Skiba, Ewa Werka.

INSCENIZACJA W TEATRZE GRECKIM

Nigdy potem życie teatru nie łączyło się tak ściśle z rytmem życia narodu jak w Grecji starożytnej. Dni teatru równały się dniom narodowego święta. Siedemnaście tysięcy Ateńczyków przez trzy dni w roku w 100 rzędach zasiadało na półkolistej widowni teatru, by prześledzić jego nowe osiągnięcia. Prawdopodobnie, wbrew utartemu przekonaniu, obok mężczyzn widownię zapełniały i kobiety. Każdy bowiem Ateńczyk powinien mieć szansę współuczestnictwa w uroczystości. Nawet biedak, nawet — niewolnik powinien znaleźć się w teatrze. Spore sumy z państwowej szkatuły szły na „diety" teatralne, dla tych, którzy nie mogli sobie pozwolić na dzień bez pracy. Wiąże się to z genezą teatru antycznego wywodzącego się z obrzędów religijnych.

Trudno się dziwić więc, że przy tak rozwiniętej kulturze teatralnej społeczeństwa, widz ateński był spektatorem wymagającym. Wprawdzie zachwyt zwykł wyrażać niemilknącą owacją, ale niezadowolony zmieniał nieraz kolor niewinnej maski i kostiumu sowicie częstując je zgniłymi owocami, rezygnując z ostatnich scen dramatu. Toteż dla pozyskania widza poeta częstował go winem, którym, skryty pod kapeluszem spektator siedząc na przyniesionej z domu poduszce, popijał również przyniesiony ze sobą obiad. Maraton teatralny trwał bowiem od rana do zmierzchu. W tych warunkach odbywały się prapremiery Aischylosa, Sofoklesa i Eurypidesa, których kształt sceniczny warto choćby w paru słowach przypomnieć.

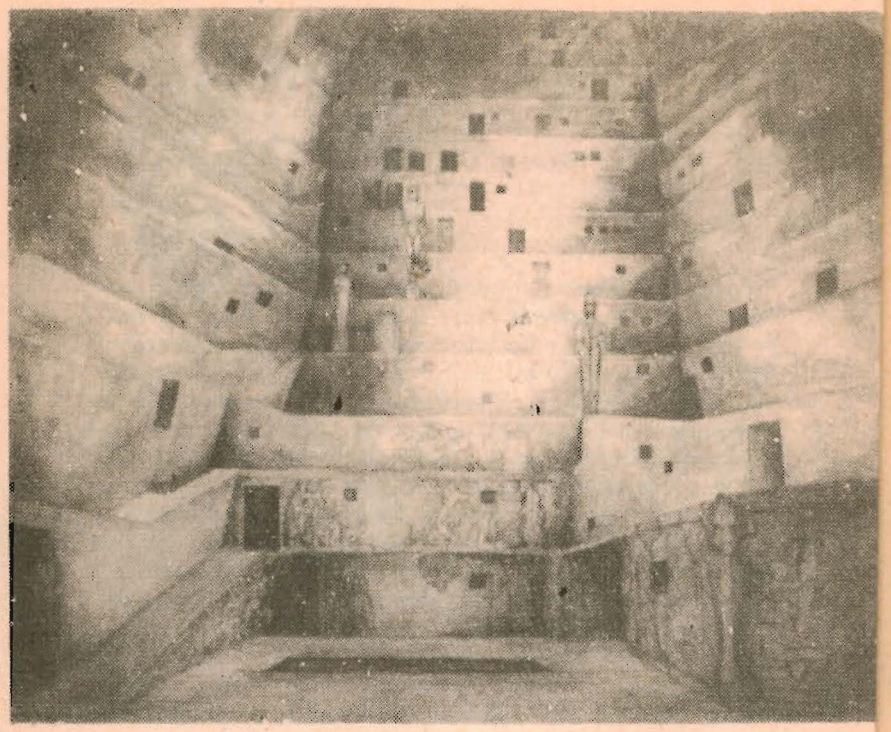
Ze złotego okresu kultury greckiej (V w. p.n.e.) do naszych czasów przetrwał spory zasób pozycji literatury dramatycznej. Wiele natomiast mniej wiemy o ówczesnym teatrze, o którym wiadomości opierają się przede wszystkim na rekonstrukcji i porównaniach z okresem grecko-rzymskim i hellenistycznym. Z tych bowiem okresów pochodzi większość ruin. Z czasów sofoklesowych zachowało się zaledwie parę kamieni, a źródła literackie traktujące o teatrze Dionizosa również są wiele młodsze. (Witruwiusz — 15 r. pne, Pollux — II w. ne.) W tej sytuacji w budowie hipotez poważną rolę grają zachowane dzieła dramatyczne, pisane przecież przez praktyków sceny, a więc doskonale dostosowane do jej wymogów.

O wadze jaką przywiązywali Grecy do inscenizacji (opsis) dramatu niech świadczy choćby to, że Arystoteles spośród sześciu niezbędnych składników tragedii wymienia wystawę sceniczną. Nic więc dziwnego, że — już po zbadaniu wartości artystycznej tekstu przez archonta i po przydzieleniu chóru, którego koszty pokrywali bogaci obywatele Aten — poeta przyjmował rolę reżysera i sam ćwiczył chór. W świadomości Greka reżyseria była tak nierozłącznie związana z dramaturgią i miała tak wysoką pozycję, że gdy Arystofanes łamiąc zasadę zrezygnował z samodzielnego przygotowania inscenizacji, publiczność nagrodziła za utwór nie autora, lecz reżysera.

Tak zatem dramaturg grecki musiał być wszechstronnym człowiekiem teatru, bo i sztuka aktorska nie mogła mu być obca. Grywał zawsze w swych utworach, do czasu, gdy Sofokles ze względu na słaby głos musiał zrezygnować z publicznych wystąpień.

Zawód aktora powstał zresztą o wiele wcześniej. Jego początki wiążą się z na wpół historyczną postacią Tespisa, który na swym teatralnym wozie objechał ponoć całą Grecję. W każdym zaś razie aktorstwo jako zajęcie osobne musiało się ukształtować w momencie, gdy obok jednego bohatera (autora) prowadzącego dialog z chórem pojawiła się druga persona dramatis.

Za protoplastów zawodu uznać dziś można Kleondrosa i Mynniskosa, pierwszych sławnych aktorów, rówieśników Sofoklesa. Musieli to być artyści bardzo wszechstronni — widz ateński wiele od aktora wymagał. Poza umiejętnością sprawnego operowania donośnym i dźwięcznym głosem, aktor musiał być tancerzem i śpiewakiem. Rola bowiem muzyki była w teatrze zupełnie zasadnicza.



Projekt scenografii Mariana Kołodzieja

Z czasem zmieniała się rola i formy śpiewu w greckiej tragedii. Gdy u Aischylosa muzyka gra ogromną rolę w pieśni chóru, Sofokles zmniejsza jej znaczenie jako hamującej tempo akcji, by znów rola muzyki powróciła w twórczości Eurypidesa, tym razem w postaci solowych arii poszczególnych bohaterów, przeplatających je z tekstem mówionym. Tylko partie chóru pozostały w całości śpiewane i w ich to rytmie chór wykonywał skomplikowane ewolucje taneczne. Natomiast arie wykonywane przez aktora-solistę zbliżone były do melodeklamacji. Pojawiały się w partiach lirycznych, momentach wielkiego wzruszenia lub ożywienia akcji. Od tego pozostał już tylko jeden krok do duetu. Wyglądał on wszakże w teatrze greckim dosyć szczególnie. Był raczej kolejną wymianą śpiewanych kwestii bądź między aktorem a chórem, bądź między parą aktorów, ponieważ jednak Grecy nie znali zasad harmonii, nigdy w ich teatrze nie stosowało się równoczesnego śpiewu dwóch aktorów.

Głównym instrumentem akompaniującym w tragedii był flet, związany przede wszystkim z pieśniami chóru. Poza nim posługiwano się też cytrą i wyjątkowo („Hipolit" Eurypidesa) używano kastaniety.

Przedstawiona tu rola muzyki w antycznej tragedii pozwala chyba uchwycić jaskrawą odmienność starożytnego teatru, bardziej zbliżającego widowisko do współczesnej opery, czy średniowiecznego oratorium. Owa muzyczność teatru daje się ściśle wyprowadzić z inscenizowanych greckich obrzędów religijnych, z których narodził się ateński teatr. Z tejże samej tradycji wiedzie się również, tak nam dzisiaj obca i nieodczytywalna, symbolika skonwencjonalizowanej postaci greckiego aktora. Główny atrybut sceniczny — maska — nie przedstawiała indywiduum, lecz określony typ, których w tragedii greckiej naliczyć można 30. Określały one wiek, płeć i pozycję społeczną postaci (6 starców, 7 młodzieńców, galeria służących, kobiet i dziewcząt). Wyłom w tej typizacyjnej tendencji stanowiły postaci tak charakterystyczne jak Achilles czy muzy — które Grecy zaszczycili maskami indywidualnymi. Maska aktorska, oprócz powszechnie znanej funkcji — umożliwienia jednemu aktorowi grania kilku ról oraz ułatwienia widzowi oglądania z dużej przecież odległości rysów postaci — miała i inną, najistotniejszą bodaj zachowaną z praktyk kultowych funkcję: symbolu przemiany zachodzącej w wiernym na skutek praktyk religijnych. Natomiast powszechnie dziś znana rola maski antycznej jako tuby wzmacniającej głos aktora jest jej funkcją najmniej pewną, na której istnienie nie zachowały się żadne dowody. Jakiej by wszakże roli maska nie spełniała, dla obytego z nią widza stała się z czasem tak oczywistym i niezauważalnym składnikiem widowiska, jak dla nas aktorski makijaż, sztuczne brody czy peruki. Była po prostu częścią podstawowej stylistyki sceny greckiej.

O wiele mniej skonwencjonalizowanym, ulegającym o wiele większym przeobrażeniom składnikiem widowiska był styl gry. W tym miejscu raz jeszcze uwypukla się związek teatru greckiego z życiem społecznym — styl aktorstwa zmieniał się w rytmie przeobrażeń stylu sławnych mówców. Za czasów Peryklesa mówca stał niemal nieruchomo, rzeczowy i prosty. Więc i aktor zachowywał tę postawę. Gdy zaś Gorgiasz i Kleon wnieśli na mównicę silną gestykulację i zróżnicowaną modulację głosu, aktorzy przejęli szybko ich styl. Razić to musiało Arystotelesa, skoro pisał, że „aktorzy rzucają się na wszystkie strony jak marni klarneciści". Rzeczowy filozof nie chciał przystać na aktorską konwencję.

A konwencja i umowność była podstawą greckiej inscenizacji. Jak maską, tak rządziła i kostiumem. Ostatecznie ukształtowany za czasów Aischylosa (a może i osobiście przez poetę) grecki kostium zupełnie nie dbał o historyczną wierność. Nie należał do żadnej epoki — po prostu należał do teatru. Podstawą tego stroju była luźna, długa szata-chiton — od codziennego różniący się posiadaniem rękawów i jaskrawym kolorem symbolicznie określającym stan uczuć postaci. Wyszywane wzory określały rangę społeczną bohatera. Dopiero na chiton, dla podwyższenia postaci zawiązany nie w pasie lecz na piersiach, narzucało się płaszcz — chimajton. Oprócz odpowiedniego przewiązania postać aktora podwyższały również onkasy — wysokie, sterczące ponad maskami fryzury. Natomiast najbardziej do dziś znany koturn odgrywał rolę drugorzędną. Koturn był po prostu zwykłym bucikiem ateńskiej elegantki, lub myśliwego. Był to miękki skórzany trzewik, dzięki zaszywkom na piętach dostosowany do kształtu nogi. Na scenie zaś wysokość koturnu zależała od kondycji społecznej bohatera, aż do chóru noszącego koturny bez żadnych pogrubień podeszwy. Znane zaś szczudlaste koturny są wynalazkiem epok wiele

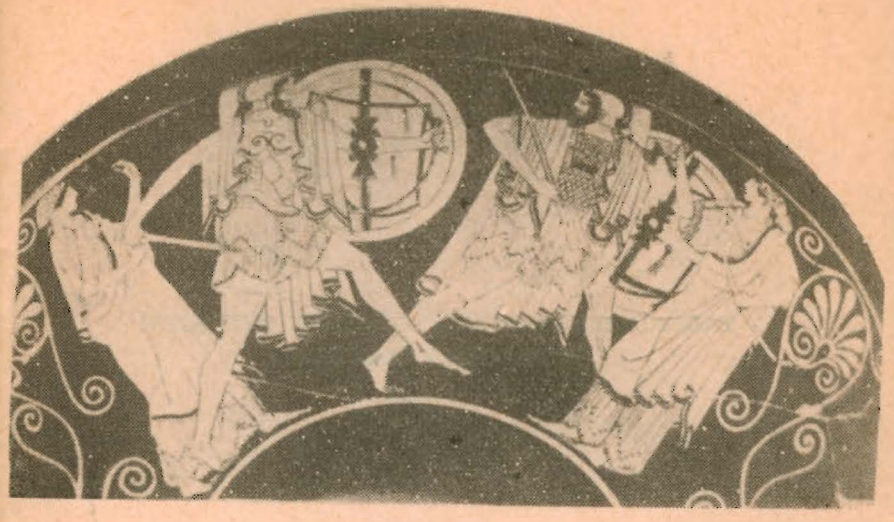
późniejszych. W każdym jednak razie grecki inscenizator łącząc poszczególne omówione tu elementy kostiumu był w stanie podwyższyć postać aktora o około pół metra. Aby zaś wydłużona postać nie wyglądała zbyt chudo, kostiumy sowicie watowano, w nasileniu — również jak przy koturnach — zależnym od pozycji społecznej bohatera.

Wśród tych usymbolizowanych schematów kostiumów wyróżniali się w tragedii bohaterowie charakterystyczni, którym przydawano dodatkowe rekwizyty — jak np. królowi koronę, czy ubranemu w zwykły sceniczny strój Persowi turban. Zalążki rekwizytu stanowiła tradycyjna buława Heraklesa i laska Hermesa. Szerzej i wcześniej rozbudowano rekwizyt w komedii, w której do kostiumu aktora doczepiano drewniane genitalia, w czym raz jeszcze ujawnia się obrzędowa tradycja teatru, a mianowicie relikt kultu fallicznego, w ramach którego podczas pochodów obnoszono monstrualną drewnianą podobiznę fallusa.

Od całego zsymbolizowanego szeregu postaci scenicznych odcinały się jedynie kostiumy niewolników i posłańców, podobnie jak ubiory chóru, bliższe strojom współczesnym. Gdzieś tylko pośród całej tej plejady raz po raz wyłaniał się krótki chiton wmieszanego w chór muzyka.

Początkowo teatr ograniczał się do okrągłego placu (orchestry), na którym wokół ołtarza tańczył chór. Publiczność przyglądała mu się z drewnianych ławek umieszczonych na zboczu wzgórza. Orchestry nie zamykało żadne tło (o czym świadczy choćby akcja „Persów", rozgrywająca się na przestrzeni pustynnej). Po raz pierwszy spadek terenu za umieszczoną na zboczu orchestrą wykorzystał scenicznie Aischylos zrzucając z niej w przepaść Prometeusza. Do-

piero zbudowany w r. 465 pne. barak z trzema drzwiami w stronę widowni i bocznymi parodosami dla chóru (pełniący rolę garderoby — „skene") wzbogacony najwyżej tłem rozpostartym w głównych drzwiach, stał się zalążkiem budynku scenicznego. Tak oto budowla teatralna powstała z aktorskiej przebieralni... Następny etap to dobudowane później boczne skrzydła (proskenia), między którymi ustawiono pierwszą w Europie „scenę" — niskie podium dla aktorów, posiadające podłogę ustawioną tak, by mogła służyć celom akustycznym. Gdy do „skeny" dobudowano piętro, tam właśnie — na tak zwanej mównicy bogów — ukazywały się postaci świata nadprzyrodzonego, tam też właśnie umieszczono sławną machinę — pierwszy w Europie mechanizm wywołujący fikcję optyczną. Tymczasem po dawnym ołtarzu w centrum orchestry pozostało jedynie drugie już podium, drugie miejsce akcji scenicznej. Tak po krótce wyglądająca grecka architektura teatralna stała się podstawą wytworzenia się pierwotnej teatralnej konwencji pałacowej. Równocześnie też plan teatru, dzięki dwum ogniskom akcji — skene i orchestrze, spowodował, że Ateny stworzyły typ tzw. sceny jednoczesnej, na której mogła rozgrywać się akcja tocząca się w bardzo różnych miejscach. To jak Grecy przenosili miejsce akcji obywając się bez zmian dekoracji obserwować można właśnie w „Orestei", w której akcja toczy się to przy mogile Agamemnona to znów przed pałacem królewskim; co, jak należy przypuszczać, odbywało na zmianę przed skene i na orchestrze. Dla greckiego widza tak nawet daleko posunięta umowność była rzeczą zupełnie naturalną, jako że w ówczesnej konwencji (jakże nieoczekiwanie kojarzy się to z modną dziś grą „obok postaci") aktor grał przede wszystkim w Atenach, a dopiero w dalszej perspektywie w konkretnym miejscu akcji.



Wszakże przy całej tej umowności i ascezie spektaklu reżyser nie rezygnował z pewnych teatralnych efektów, uzyskiwanych za pomocą maszynerii. Poza wymienioną już machiną dla bóstw np. ustawiane po bokach skene trójkątne graniastosłupy, w miarę potrzeby obracane, ukazywały widzom coraz to inny krajobraz. Ofiary mordów popełnianych za sceną (nie wolno było grać tych scen na oczach widzów) oglądał widz wwożone głównymi drzwiami na odpowiedniej platformie — ekkyklemie. Wreszcie, najczęściej Aischylos, uwikławszy postać w nierozwiązywalne problemy, porywał ją ze sceny za pomocą (używanej początkowo jedynie do nagłego ukazywania się bóstw) „mechane" — haku zawieszonego na specjalnym bloku. Tym rozstrzygającym akcję momentom towarzyszyły pioruny i grzmoty — efekty wywoływane przesypywaniem kamieni w miedzianych naczyniach. Mniej jeszcze znane są dziś „schody Charona", podziemny korytarz z wyjściem na orchestrze, gdzie dzięki nim mógł nagle zjawić się bohater wyrosły jak spod ziemi. Mógł też ukazać się widzowi „zawieszony w powietrzu" dzięki żurawiowi — machinie ukrytej w ścianie okna. Owa coraz bardziej narastająca technika teatralna, połączona ze stale stosowaną synchronizacją czasu akcji z porą dnia, tworzyła swoisty, w pełni dojrzały model teatru, w swoich zdobyczach niezbyt, jak widzimy, odległy od dnia dzisiejszego.

ANDRZEJ ŻUROWSKI

TABLICA ILUSTRUJĄCA ELEMENTY RYTUALNE W TRAGEDII GRECKIEJ

Pierwotne wtajemniczenie	Greckie wtajemniczenie	Tragedia
Odejście — jako dziecka	*pompé*	*párodos*
Śmierć i zmartwychwstanie	*agón* *sparagmós*	*peripéteia* *kommós*
Okazanie świętych przedmiotów	*anakálypsis*	*anagnórisis*
Katechizm	*ainigmata* *dokimasia*	*stichomythia*
Powrót — jako dorosłego	*kômos*	*éxodos*

Przedstawienie prowadzi:
Michał Hajduk

Sufler:
Nina Górna

Brygadier sceny:
Ignacy Dabkiewicz

Światło:
Konrad Lemke
Bronisław Gruca
Bronisław Hajduk

Rekwizytor:
Zdzisław Jankowski

Kierownik techniczny:
Stanisław Matysik

Główny elektryk:
Tadeusz Kubacki

Kierownicy pracowni krawieckiej:
Olga Ludmerowa
Tomasz Szwajkowski

Kierownik pracowni stolarskiej:
Maksymilian Kitowski

Kierownik pracowni malarskiej:
Edmund Nowakowski

Kierownik pracowni tapicerskiej:
Stanisław Włodkowski

Kierownik praconi perukarskiej:
Nina Polonis

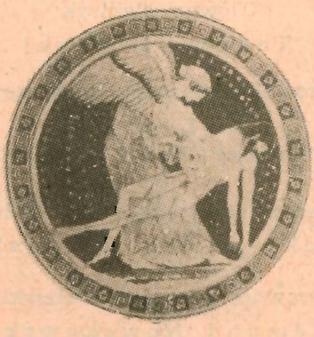
Kierownik pracowni szewskiej:
Czesław Baranowski

Kierownik pracowni mechaniczno-ślusarskiej:
Stanisław Parfimczyk

Modelator:
Marian Kujawski

Główny rekwizytor:
Stefania Kujawska

Kierownicy administracyjni scen:
Stanisława Staszak (Gdańsk)
Halina Zemło (Sopot)

Zam. 84-PWH-Ga. ZGGdy-1159. 27.3.69. 4.000. L-4.

CENA 2,50 ZŁ