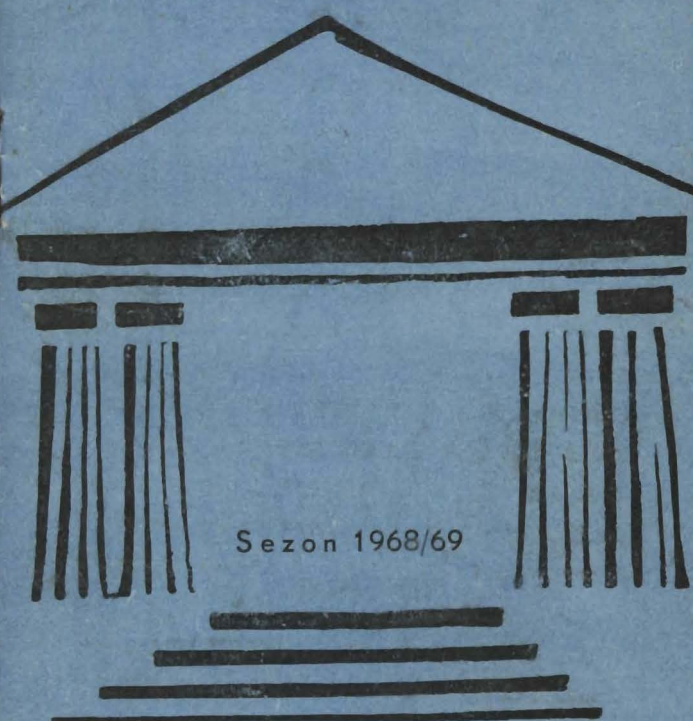


TEATR im. J. OSTERWY w GORZOWIE WLKP.



Sezon 1968/69

Eurypides

IFIGENIA W AULIDZIE

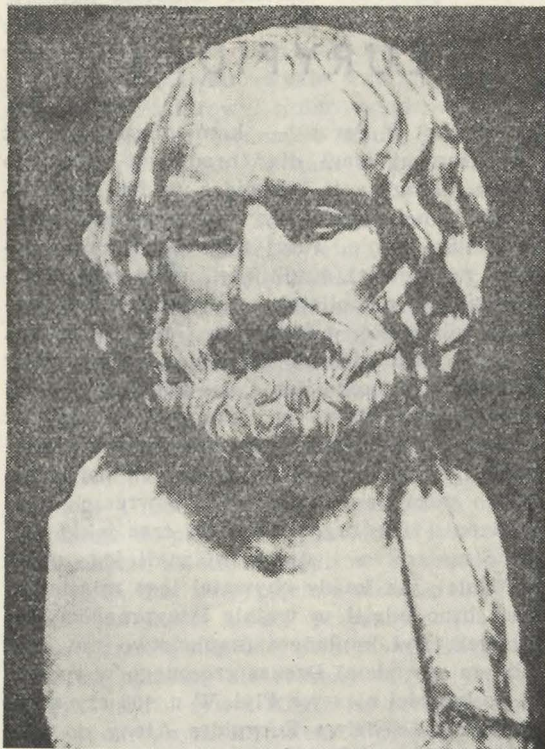
Stanisław Wyspiański

SĘDZIOWIE

Czwarta premiera sezonu

Dyrektor teatru:
JAN BLESZYŃSKI

Kierownik literacki:
BOŻENA WINNICKA



Eurypides

**Żaloszny, żaloszny
los ludzi
słabych istot,
trzebaż jeszcze śmierci
na dopełnienie
ich cierpień.**

„Ifigenia w Aulidzie”

Eurypides

IFIGENIA W AULIDZIE

Przekład: WACŁAWA KOMARNICKA

Opracowanie tekstu: WOJCIECH JESIONKA

Osoby w kolejności pojawiania się na scenie:

Strażnik PIOTR WYSZOMIRSKI

Starzec RYSZARD KOLASZYŃSKI

Kalchas JANUSZ OBIDOWICZ

Agamemnon JAN SZULC

Menelaos ~~RYSZARD OLSZAK~~

Goniec KONRAD FULDE

Klitajmestra KRYSTYNA RUTKOWSKA

Ifigenia MONIKA LIPOWSKA

Achilles MAREK NOWAKOWSKI

Chór: Monika Lipowska, Jerzy Braszka, Konrad Fulde, Marek Kępiński, Ryszard Kolaszyński, Krzysztof Kursa, Marek Nowakowski, Janusz Obidowicz, Ryszard Olszak, Jan Szulc, * * *

Scenografia:
ANDRZEJ SADOWSKI

Asystent reżysera:
MAREK NOWAKOWSKI

Stanisław Wyspiański

SĘDZIOWIE

Tragedia

Osoby w kolejności pojawiania się na scenie:

Samuel JAN SZULC

Joas MONIKA LIPOWSKA

Natan ~~RYSZARD OLSZAK~~

Jewdocha KRYSTYNA RUTKOWSKA

Dziad RYSZARD KOLASZYŃSKI

Urlopnik MAREK NOWAKOWSKI

Jukli JANUSZ OBIDOWICZ

Dziewczyna I ~~ALINA ZYDRON~~

Dziewczyna II * * *

Żandarm JERZY BRASZKA

Nauczyciel KONRAD FULDE

Wójt PIOTR WYSZOMIRSKI

Sędzia MAREK KĘPIŃSKI

Ksiądz * * *

Inscenizacja i reżyseria:
WOJCIECH JESIONKA
PWST Warszawa — warsztat reżyserski

Opieka artystyczna:
PROF. DR BOHDAN KORZENIEWSKI

Premiera 25. 01. 1969 r.

EURYPIDES

Marmur z Paros — kamienny dokument ogromnej wagi dla chronologii greckiego antyku, wskazuje, iż Eurypides urodził się w roku 485/4 p.n.e. Ojciec jego miał posiadłość ziemską na Salam'nie. Tutaj miał Eurypides przebywać najchętniej, studiując i pisząc, tutaj pewnie miał swoją bibliotekę, pierwszą wielką prywatną bibliotekę, o której w Grecji wiadomo. Wykształcenie odebrał takie, jak każdy młody Ateńczyk z dobrego domu, tj. atletyczne, dalej edukację muzyczną, co znaczyło więcej niż u nas, bo obejmowało poza samą muzyką także umiejętności poety i choreografa, tak potrzebne w jego późniejszej twórczości, i wreszcie wykształcenie filozoficzne. Miał też czas jakiś próbować malarstwa i starożytni znali jego obrazy. Musiał, jak każdy obywatel jego miasta tej epoki, brać udział w wojnie i wyprawach żołnierskich. Był kapłanem (kapłaństwo nie było osobnym zawodem) Dzeusa czczonego w rodzinnej posiadłości ojca we Flyi. W r. 408 czy może 407 porzucił sędziwy Eurypides Ateny do których już nie wrócił. Udał się najpierw do Magnezji w Tesalii, a później do Polii, na dwór zdolnego i energicznego króla macedońskiego Archelaosa. Tam na wiosnę roku 406 spotkała Eurypidesa tragiczna śmierć, zginął rozszarpany przez sforę królewskich psów gończych.

Rok w rok, na wielkich świętach Dionizjach Miejskich albo Wielkich (z końcem marca), a później i na Lenajach (z końcem stycznia), wiosną, kiedy w Grecji płodna natura, której patronuje bóg, budzi się do życia, w cyklu kilkudniowych uroczystości trzy dni były wypełnione agonem tragicznym. Trzech dopuszczonych przez archontę poetów tragicznych „wprowadzało chór” na okrągłą orchesterę u stoku Akro-

polu, nad którą, na drewnianych ławach ustawionych szerokim zakolem wznoszącym się ku górze, zasiadało kilkanaście tysięcy widzów śledzących przez cały dzień ciąg dramatów. Każdy z poetów wystawiał zwykle trzy tragedie i jeden dramat satyrowy, razem oglądano w ciągu tych trzech dni dwanaście sztuk, porcję literacką pokaźną, jak się nam wydaje, mimo że te dramaty były krótsze od dziś oglądanych w naszych teatrach. To nie była tylko rozrywka, lecz istotna część święta, choć nie żadne nabożeństwo. Nastrój musiał być jakby odpustowy, z wszystkimi wahaniem, od podniosłego przeżycia i przejęcia się treścią oglądanego dramatu po realność świątecznego sąsiedztwa na ławach wyściełanych przyniesionymi z domu poduszkami i posilaniu się wziętymi ze sobą zapasami. To było jeszcze jedno wielkie zgromadzenie ludowe, z jego hierarchiami, z jegożywieniem i podnieceniem, aktywnością tłumu, podobnego do publiczności zawodów sportowych. Losowanych dziesięciu sędziów z urzędu oceniało agon tragiczny, pięciu z nich ustalało przy końcu kolejność sztuk, przyznając pierwszą, drugą i trzecią nagrodę, przy czym trzecia była dotkliwą porażką, ale zebrany czujny tłum reagował bardzo żywo. Kiedy na orchesterę wpadały z okropnym krzykiem i pieśnią okrutne psiookie Erynie, tłum mógł się poderwać w odruchu przerażenia, ludzie mdleli, kobiety brzemienne ronły. Kiedy aktor „sypnął się” przez postawienie złego akcentu lub zabawne przekręcenie wyrazu albo wiersza, widownia trzęsła się od śmiechu. Była to bardzo żywa, bardzo nerwowa, i, jak się zdaje, bardzo wymagająca publiczność.

Treść, zawartość podstawowa, tragedii, które z zasady czerpały z mitów, była tej publiczności w ogólnym zarysie znana, z opowieści mitycznej, z eposu, z opracowań lirycznych. Poeci sięgali chętnie po te same tematy, więc całą uwagę można było skupić na tym, jak ukazuje autor swoją rzecz i nieraz po co, w sensie



treści i myśli, które chce widzowi przekazać z pokaźną pomocą chóru, który — zbiorowy aktor — był też często komentatorem dyktującym głębszy sens scenicznego dziania się i dramatyczny nastrój.

Jeśli wierzyć, a pewnie można wierzyć, przekazanej w Poetyce Arystotelesa wiadomości, Sofokles miał powiedzieć, że przedstawia ludzi takimi, jakimi być powinni, Eurypides takimi, jakimi są (i to właśnie za złe mieli

modernizującemu poecie konserwatywni wielbicielowie wzniesłego tragicznego widowiska). Gdyby chcieć włączyć do tego zestawienia herosów Ajshylosa, mieliby oni już wymiary nadludzkie, bliskie archaicznym boskim posągom. Dopiero potomność rozmyślała się w Erypidiesie, „filozofie sceny”, „najtragiczniejszym z poetów”, którego współcześni i pochwalić nie mogli, i pominąć nie umieli, bo — jak celnie powiedziano „wprowadził na scenę swego widza”, każąc mu zamiast dramatu bóstw i herosów w uroczystym świątecznym przystroju przeżywać w łachmanach heroicznych szat losy własne.

Eurypides mit odheroizował, próbując wyobrazić sobie i przedstawić widzom postacie i wydarzenia mitu jako osoby i wydarzenia życia codziennego. Tu także marmury ożyły nie bogowie, i nie ludzie lepsi, niż są, występowali w dramacie, tylko ludzie tacy, jacy są. Wielcy poprzednicy Eurypidesa bywali anachroniczni, podobnie jak wielcy malarze późniejszych epok, przybierali swoje postacie z zamierzchłych epok w kostiumy własnej epoki, nikt nie żądał, aby sprawy na scenie przedstawiać z pedantycznym realizmem historyka albo antykwariusza. Królowie mityczni zapytywali o radę zgromadzonego ludu, bo ich dzieje widziano przez pryzmat realiów demokratycznych Aten V wieku. Nikogo to nie raziło, póki byli heroiczni i dostojni, choć nie w kostiumach „z epoki”. Ale Eurypides podarł kostiumy, co więcej, pokazał, że noszą je ludzie tacy, jak ja i ty, mimo że imiona ich pobrzmiwają starą legendą. Tego nie mogli mu darować zgorzeleni, zaszokowani widzowie współcześni. Eurypides przeprowadzał swoją analizę mitu, jak prawnik bada przypadek prawny, jak psycholog rozważa typowe reakcje, i wtedy musiał dojść do rozumienia i rozsądzenia spraw wręcz bluźnierczego dla konserwatywnego widza swoich czasów. Bo, na przykład, jeśli gwałt dokonany na dziewczynie jest czynem niegodnym, to sprawca gwałtu jest przestępcą, kimkolwiek by był.

A jeśli jest bogiem? W kulcie, w legendzie to były święte tajemnice, nie podlegające osądowi pobożnych czcicieli, a w każdym razie takiemu osądowi. Bo Eurypides świadomie przykłada do starej legendy miarę współczesnego sobie społeczeństwa i współczesnej moralności. Nie akceptuje mitu, nie przyjmuje dla mitu innej miary moralnej. Czy można się dziwić, że takiego pisarza okrzyczą konserwatywni krytycy za niemoralnego? Czy można się dziwić, że uznają go za niebezpiecznego, bo nie tylko sam krytykuje, ale zasiewa krytykę?

Nazwano go filozofem sceny. Eurypides nie tyle daje gotowe odpowiedzi, co stawia pytania i wysuwa problemy, rozmiłowany w intelektualnym dialektycznym sporze, drogim także dla jego widzów i słuchaczy, udziela głosu zawsze obu stronom, pozwala na wszystkie nawet wątpliwe argumenty i z rzadka opowiada się, najczęściej ustami chóru, po jednej ze stron, pozwalając zazwyczaj, choćby pozornie, odbiorcom dramatu na własny wybór. Potępić w człowieku i w społeczeństwie trzeba tylko jedno: nieludzkość w jej przeróżnych formach, krzywdy i wojny. Ale rzeczą poety tragedii i dramatu, a więc tego, co odbija działanie się świata rzeczywistego, nie jest malowanie obrazu idealnego. Wie on, aż za dobrze, ilu przemianom podlega świat i człowiek, i choć z widocznym umiłowaniem przedstawia to, co jest w życiu wdzięczne i piękne, młodego dzielnego, cnotliwego chłopca, poświęcającą się, nie znającą jeszcze życia, a już w grób idącą dziewczynę, nie ukryje tego, co przyniesie klęskę chłopca, co spowoduje konieczność ofiary dziewczyny. Co więcej, ujrzy załamanie wielkich żywotów, odmiany losu, szaly przychodzące jakby z zewnątrz i niszczące z trudem uchronione szczęście.

Wiek przedtem, nim Diogenes wyruszył w poszukiwanie człowieka, Eurypides zaczął go szukać bez światła w mrokach ludzkich namiętności i pasji, tam gdzie go nie szukano przedtem, we wszystkich stanach, we

władcy i człowieku prostym, w Greku i nie Greku, w mężczyźnie i kobiecie, w ludziach wolnych i niewolnikach. Tęsknił do natur podniosłych i pogodnych, kreślił piękne sylwety natur młodych i ofiarnych, ale wciągały go i patologicznie już namiętności, i szarpące napięcia nieszczęśliwych dusz. Widział, jak los wtrąca w opętanie bohaterów, jak doprowadza do upadku niewinnych, ale w swoich największych sztukach ukazywał wyjście, wierzył że jest z opętania wyleczenie i droga w górę, że obok nienawiści, przewrotności, pasji jest ofiara, bohaterstwo, miłość, przyjaźń. Twórca herosów w łachmanach odnajdywał na nowo heroizm, tylko gdzie indziej, już nie w micie, ale w człowieku.

Ze wstępu do „Tragedii” Eurypidesa,
Warszawa 1967 r.





Scena walki z wojny trojańskiej.

IFIGENIA

Niespełna czterdzieści kilometrów na wschód od Aten leży niepokazane miasteczko Brauron. Brauron to nie taka sobie zwykła miejscina jak inne. Z jej nazwą spotykamy się w bogatym zbiorze mitów o Ifigenii... Jest ona, jak wiadomo, bohaterką wielu dramatów, oper i poematów, a szczególnie tragedii Ajschylosa, Sofoklesa, Eurypidesa i Goethego. Otóż w jednej z wersji, bo jest ich aż kilka, wojska greckie, zgromadzone w beskiej Aulidzie, nie mogły przez długi czas pozełgować na Troję, ponieważ nie sprzyjały im wiatry. Wróżbita Kalchas, zapytany o przyczynę tego niepomysłnego stanu rzeczy, ujawnił, że dzieje się tak za sprawą Artemidy, rozgniewanej na Agamemnona za to, że upolował jej ulubioną łanię. Winowajca powinien przebłagać boginię składając jej w ofierze życie ukochanej córki Ifigenii. Agamemnon, po długiej bolesnej rozterce wewnętrznej, postanowił dla dobra sprawy zdobyć się na tę potworną ofiarę. Pod pozorem, że pragnie za-

ślubić ją Achillesowi, sprowadził Ifigenię wraz z matką Klitajmestrą do Aulidy. Gdy obie niewiasty, uradowane i ubrane weselnie, przybyły na miejsce, straszliwa prawda wyszła na jaw. Ifigenię porwano i pozbawiono życia na ołtarzu nieublaganej bogini. Tu zapewne tkwi najdawniejsza przyczyna krwawego dramatu Myken, kiedy to Klitajmestra wraz ze swym kochankiem zamordowała powracającego z Troi Agamemnona. W Aulidzie znajdowała się świątynia Artemidy, której w dawnych okresach Grecji składano nawet ludzkie ofiary. Stąd zapewne wywodzi się mit o Ifigenii. Ciekawą rzeczą jest to, że archeolodzy znaleźli w ruinach świątyni ołtarz, na którym Agamemnon miał złożyć ofiarę z córki.

Zenon Kosidowski: „Rumaki Lizypa”
Warszawa 1965 r.



Achilles zabijający Pantezileję.

O „Sędziach“

Stanisław Lack

„Sędziowie” nazywają się tragedią. W „Sędziach” dokonywa się zabójstwo, dokonywa się sąd, więc musiał Wyspiański mieć na widoku problem sumienia. Budowa „Sędziów” jest taka, że przebieg zdarzeń doprowadza do odkrycia prawdy, i w sprawie niejasnej, pogmatwanej, przez okoliczności — (współdziałania złej woli, żądzy ukrycia czynu i przypadek), w której biorą udział ludzie skryci, przebiegli, mistrze panowania nad sobą, ludzie którzy o swem zamierzeniu powiedzą właśnie tyle, ile do pogmatwania sprawy trzeba, powiedzą naumyślnie tyle, że coś ma być wykonane. Ale co? Jak? nie wiadomo. Świadkowie całego zajścia, widzowie na widowni, nie mogliby stanowczo orzec, kto czynu dokonał. Kto go pomyślał, tak — ale tego żaden aktor na scenie powiedzieć albo nie może, albo nie potrafi. Więc idzie o to, kto jest materialnym sprawcą. Tu przypadek i świadome kierowanie przypadkiem stwarza takie pogmatwanie, że orzec trudno. Zabicie Jewdochy jest rzeczą zagadkową. Może, korzystając z bójki Natana z Urlopnikiem, podstawiła się sama pod łufę? Ile tu było zmywy? Tylko wykrycie moralnego sprawcy da nie do rozwiązania kłębaka.

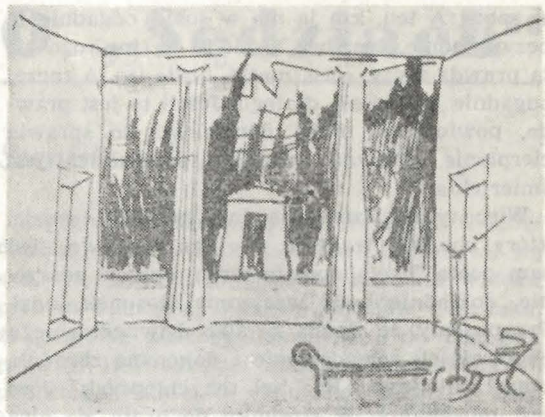
Schodzą się sędziowie dla wykrycia sprawcy, dla wykrycia prawdy. Mają więc sądzić. Jakie są środki i kryteria sędziów dla wykrycia prawdy? Zwykłym trybem przeprowadza się śledztwo, czyli szuka się prawdy. Prawdy materialnej nie dojdziemy. Strzał padł wśród okoliczności (wśród bójki), które nie pozwalają na stanowcze wskazanie sprawcy. Idzie więc o wyszukanie sprawcy moralnego.

Prawdy nie można szukać, prawdę trzeba odgadnąć. Ale odgadnie ją jedynie ten, kto ją ma

w sobie. A ten, kto ją ma w sobie, odgadnie ją bezwzględnie, tzn. bez względu na to, kogo się ta prawda dotyczy: ojca, matki, brata itp. A raczej odgadnie ją właśnie dlatego. Jeżeli to jest prawda, powiedzmy, małej doniosłości, to sprawia cierpienie, prawda wielkiej doniosłości jest śmiertelna.

Więc tym niezmiernie inteligentnym sędzią, który zbuduje tragedię, nie zaś śledztwo, jest sam poeta. Poeta opisuje teren, opisuje zdarzenie, dokładnie bada wzajemny stosunek ludzi. Przypuścimy, że wpada na ślad dziwnego zbiegu okoliczności: równocześnie z dokonaną zbrodnią umarł chłopczyk. Kto był ten chłopczyk? Joas jest muzykalny. W stosunku do brata, do ojca nie jest dziecinny — jest wiedzący. Przeczul już zbrodniczość brata, siłą miłości wewnętrznej mocy musiał odgadnąć, kto jest sprawcą moralnym tego czynu. Takiej umysłowości nie mówić, że nie zna ludzi, że nie zna życia. Zna... Życie Joasa sprzegło się z życiem ojca wziętem miłości nierozzerwalnym, przeto już tragicznym: Joas żyje, czuje czysto, o ile ojciec jest czysty. Inaczej czystość mu się własna mąci. Mąci mu się przez to, że musi odgadnąć prawdę. Ten Joas odgaduje, tu miłość nie zaślepia, jak to bywa w romansach, tu miłość daje jasnowidzenie: we wszystkim (zaznaczmy, że taka była miłość samego Wyspiańskiego dla ludzi: spojrzenie mocne, chwytające prawdę, chociaż bolesną, i razem łagodne). Joas swem wejściem na scenę przerywa śledztwo tragedią. Więc tu nie idzie o dowód prawdy, o udowodnienie komu prawdy, bo dowodem jest cierpienie, a nawet śmierć, lecz to, dlaczego jedynie takie nagłe, tragiczne odkrycie prawdy jest tu możliwe...

Wyspiański patrzy na ludzi artystycznie: jak gdybyśmy patrzyli na portret. Portret stworzył artysta, człowieka stworzyły kolejno czasy i ludzie, rozmaite konieczności i przypadkowości. I dlatego jeszcze ci ludzie mówią wierszem, który te wszystkie siły formujące oddać jedynie jest w stanie. Mówi jednostka o dokładnie określo-



Stanisław Wyspiański — „Protesilas i Laodamia”.
Szkic dekoracji.

nej wrażliwości. Te charaktery się dokładnie definiują. Definiują się właśnie tym, co mówią, nijkich tu tajemnic swego życia wewnętrznego, nie strzeżonych, nie wymawiając: na scenie nie ma życia wewnętrznego, wszystko jest życiem zewnętrznym. Wchodzą na scenę i są, tak, jak są chociaż sami o tym czasem nie wiedzą, wchodzą z całą przeszłością, z całym swym życiem, które przebyli w umyśle artysty, na scenę. Tłumaczą się całkowicie na scenie, nie szukając wyjaśnień poza sceną. Nie ma tu stopniowań: od ekspozycji do konfliktu i do rozwiązania konfliktu. Wszystko jest dramatem.

Studia o Stanisławie Wyspiańskim 1924 r.

Wojciech Natanson

Dwa dramaty Wyspiańskiego, pisane w latach 1899 i 1900, „Kłątwa” i „Sędziowie”, stanowią z wielu względów — pozycje odrębne. Uderza przede wszystkim, że są to utwory, które zawdzięczają swe powstanie wydarzeniom należącym niemal... do kroniki kryminalnej. Na wiosnę 1900 roku, przeczytał Wyspiański w gazetach o wydarzeniu, którego przebieg dość ściśle odpowiada zewnętrznej akcji „Sędziów”. A załem nie z rozmyślań, nie z lektury książek historycznych czy mitów helleńskich powstały te utwory — ale z bezpośredniej inspiracji życia.

„Sędziów” z nieznanых powodów nie drukował Wyspiański przez siedem lat i dopiero tuż przed śmiercią wrócił do nich... Pisał chorą ręką w pozycji leżącej, z na wpół obezwładnionymi palcami. Tę nową redakcję dramatu ukończył na siedem tygodni przed śmiercią.

Z punktu widzenia społecznego, okrutna i niezwykle skondensowana tragedia przeciwstawia sobie dwa środowiska... Rodzina Samuela — to bogacze, którym przeciwstawiony jest biedak i włóczęga Jukli. Czyli są tu z jednej strony ludzie przedsiębiorczy, bez skrupułów, niezwykle zaciężni, sięgający po wszystkie zarobki, od handlowania wódką aż po sprzedaż żywego towaru: z drugiej — biedacy i fataliści jak Jukli. Ale i sama rodzina Samuela jest zróżnicowana: bezwzględności jednych przeciwstawiono mistyczną i surową religijność oraz etykę muzyka, Joasa.

Mamy tu też środowisko ukraińskich chłopów. To z jednej strony Dziad, lekkomyślny utracusz, pijak znęcający się nad rodziną, dający się uwikłać w lichwiarskie sieci, a potem pokutujący w więzieniu. Ale należy tu także bezradny a szlachetny Urlopnik, a przede wszystkim — jedna z najpiękniejszych postaci kobiecych w twórczości Wyspiańskiego, tragiczna

Jewdocha. Jak Laodamia, jak Młoda w „**Klątwie**”, jest Jewdocha aż do samego końca wier-
na swej miłości. Miłość była dla niej wszystkim;
miłość wynagrodziła jej strach i mękę dzieciń-
stwa, poniewierkę służby. Z miłości popełnia
zbrodnię: miłość kazała jej zabić dziecko i mi-
łość jest jedynym jej usprawiedliwieniem. Dla
Jewdochy wszystkie drogi są zamknięte — prócz
śmierci. Można powiedzieć, że jej zamordowanie
przez nikczemnego i niegodnego kochanka było
zarazem czymś w rodzaju śmierci dobrowolnej,
przywołanej z tęsknotą jako wybawienie i ulga...

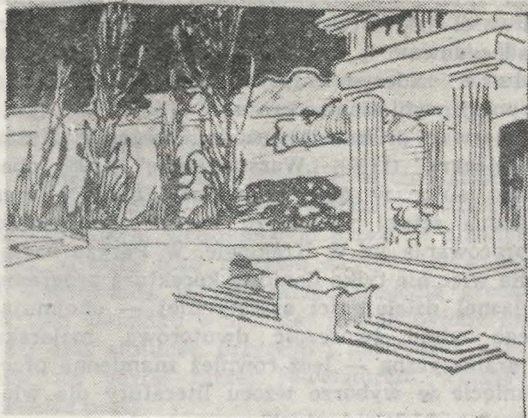
Proszę zważyć, jak dokoła sprawy śmierci
przenikliwie krąży myśl Wyspiańskiego — i jak
znajduje w niej coraz to inne, coraz nowe zna-
czenie. W „**Sędziach**” nie jest to już śmierć,
wynikająca z niezdolności do życia (którą poe-
ta zawsze zwalczał), ani śmierć dekoracyjna
(o której mowa w „**Warszawiance**”), ani śmierć
która ma połączyć istoty na wieki rozdzielone
(„**Protesilas i Laodamia**”), ani śmierć ofiarno-
męczeńska („**Legion**”), ani wybór jednej postaci
śmierci zamiast innej („**Legenda**”). Marzenie
Jewdochy to śmierć jako jedyne rozwiązanie
nierozwiązalnego matematycznego rachunku lu-
su.

„Stanisław Wyspiański”, Poznań 1965 r.

Aniela Łempicka

Wyspiański

Od pierwszego wyjazdu Wyspiańskiego za gra-
nicę jego drugą poza studiami malarskimi pa-
sają staje się teatr. W sierpniu 1890 r. w Mo-
nachium i Dreźnie poznaje opery Wagnera. Pi-
sał wtedy do Estreichera, że pod ich wrażeniem
postanowił zająć się dramaturgią. W Paryżu



Stanisław Wyspiański — „*Protesilas i Laodamia*”.
Szkic dekoracji.

uczęszcza na operę i operetkę, zostaje wielbi-
cielem Comédie Française i klasycznego dra-
matu francuskiego. Wielkim przeżyciem było
poznanie tragedii greckiej, czterokrotnie oglądał
„**Edypa—króla**” Sofoklesa, czytał Ajschylosa. Po-
znał dramaty i teatr naturalistyczny w Théâtre
Libre, czytał Ibsena i Hauptmanna, oglądał
Szekspira, zachodził na pantomimę i na melo-
dramat grywany w teatrach popularnych, śle-
dził pilnie repertuar francuskiego dramatu
dziewiętnastowiecznego, odwiedzał (przygodnie)
awangardowy Théâtre D'Art, nabył i studiował
dramaty Maeterlincka.

O charakterze pierwszych utworów Wyspiań-
skiego zdecydowała właśnie ta obfitość w krót-
kim czasie przeżytych doświadczeń teatralnych,
poznanie dziesiątków dramaturgów z różnych
epok, wielorakich gatunków sztuki dramatycz-
nej, rodzajów teatru, stylów inscenizacji, kie-
runków literackich objawiających się w drama-

cie. Pragnienie wypróbowania olbrzymich możliwości artystycznych, jakimi dysponuje teatr, zdecydowało o tym, że pisze. O tym, co pisze, zdecydowały najpierw wyobrażenia o poezji wyniesione z kraju.

Pierwsze drukowane utwory, „**Legendę**” (1898), „**Meleagra**” (1899), „**Warszawiankę**” (1898), opatrzył autor w datę podwójną, znaczącą czas pisania sztuki w Paryżu i czas ostatecznego opracowania jej w Krakowie. W Paryżu nastąpiła więc nie tylko doniosła korektura programu własnej działalności artystycznej — obejmującego odtąd twórczość dwutorową, malarską i dramatyczną — lecz również znamienne przesunięcie w wyborze wzoru literatury dla własnych ambicji pisarskich.

W ciągu dwu lat od debiutu ogłosił prócz sztuk wymienionych „**Protesilasa i Laodamię**” (1899), „**Klątwę**” (1899), „**Lelewela**” (1899). Powstała wtedy również duża część „**Sędziów**”, dramatu, nad którym pracę przerwał, by wrócić do niego dopiero pod koniec życia. Wszelkie do sztuki, mimo różnorodności ich tematu i kształtu artystycznego, mają wiele cech wspólnych, które pozwalają ująć je w grupę dzieł wczesnego okresu twórczości Wyspiańskiego.

Z siedmiu utworów tej grupy trzy osnute są na wątku patriotycznym, ale nawet w tych trzech nie problem narodowy określa zawartość sztuki. Przewijają się w nich — i w pozostałych dramatach — inne motywy myślowe: tajemnica ludzkiego losu, jego indywidualnych i pozaindywidualnych determinant, krytycznego momentu, w którym los się spełnia; wielkość i siła namiętności; wymykający się przenikliwości ludzkiej odwieczny porządek świata i obecność w nim sił nadprzyrodzonych. Nielatwo określić znaczenie tych motywów. Niewątpliwie odnaleźć w nich można inspiracje postronne, przede wszystkim Maeterlincka i tragedii greckiej, odczytywanej poprzez twórczość belgijskiego poety. Wpływy te zachowują w tym czasie charakter elementów obcych, wprowadzonych

do własnej twórczości w stanie gotowym, z zewnątrz, pod ciśnieniem umysłowej mody lub urzeczywistnienia wyobraźni. Były to lata, w których Wyspiański dopiero przymierzał do swojej dramaturgii różnorodne idee i treści, tak jak przymierzał style i propozycje artystyczne.

Najbardziej samodzielnym i najtrwalszym — jak miała tego dowieść twórczość późniejsza, najsilniejszym wreszcie było przeżycie zjawiska losu. Genezę tego motywu krytycy wywodzili z oczarowania Wyspiańskiego tragedią grecką. W tym wypadku właściwiej jednak byłoby inaczej ująć stosunek przyczyn i następstw: antyk stał się chyba raczej rewelatorem własnych przeżyć poety.

Należy bowiem oddzielić w ujęciu motywu losu przez Wyspiańskiego to, co naśladowcze, od tego, co autentyczne. Kiedy układając intrygę dramatu Wyspiański obciąża swoich bohaterów splątanym łańcuchem klątw rodowych i przydaje im jeszcze równie zawily splot ich własnych „win”, którymi narazili się bogom lub wyzwali los — kieruje nim gorliwość stylizatora rozmiłowanego w anegdocie greckiej mitologii i grozie antycznego Fatum...

W zjawisku losu najbardziej uderzało Wyspiańskiego połączenie spontaniczności z koniecznością. Pasma swych losów przędą ludzie sami, ale przędą je zdeterminowani sobą i światem. Dziwna dialektyka, w której konieczność spełnia się przez akty wolnej woli, a człowiek, działając z własnego wyboru, sam ściągą na siebie utajoną konieczność losu.

Z czasem w dojrzałym okresie twórczości stworzył Wyspiański swoistą koncepcję losu i zajmie własną wobec niego — bohaterską postawę. W dramatach wczesnych zainteresowania zjawiskiem losu, wzajemną grą między losem i jego partnerem, człowiekiem, nie występują jeszcze w postaci rozwiniętej filozofii, a przy tym mają one pożyczony nieraz kształt literacki. Ale to w nich należy szukać punktu wyjścia dla in-

nych wątków myślowych, z którymi w tym czasie spotykamy się w dziełach Wyspiańskiego.

Na pytanie, czym jest los, odpowiada się wpisując los w porządek świata. Można uznać los za krzyżujące się determinanty natury i dziejów człowieka: można rozszerzyć determinanty o działanie sił pozanaturalnych. Zarówno jednak sama gra losu, jak bohaterstwo człowieka, podejmującego wezwanie do tej gry, domagają się sensu świata. W świecie bezsensownym bezsensowne staje się bohaterstwo. Wyspiański nigdy też nie zgodzi się na absurd świata. Będzie natomiast przez cały czas swojej twórczości pisarskiej przemierzał do świata różne porządki bytu. W niektórych wczesnych dramatach odwołuje się do istnienia bytu pozanaturalnego. Los — jako wykładnik przeznaczenia, nadprzyrodzony porządek moralny, i Bóg stojący na straży praw swojego świata — oto idee, które najsilniej wyrażone zostały w „Kłątwie” i w nie dokończonych „Sędziach”.

„Literatura okresu Młodej Polski”
Warszawa 1967 r.



Stanisław Wyspiański — Ilustracja do „Iliady”.
Agamemnon.

wszystkich artystek sceny naszej. 3) Zakończą „Sędziowie”, tragedia w 1 akcie St. Wyspiańskiego. Tragedja ta napisana była przez Wyspiańskiego kilka lat temu, pozostawała jednak długo w rękopisie i teraz dopiero ukazała się na polkach księgarskich, jako ostatnie dzieło nieboszczyka. Sztuka ta nie była jeszcze grana na żadnej scenie i dziś po raz pierwszy ujrzy światło kinkietów na scenie wileńskiej. Nie wątpię, że Wilno weźmie udział w hołdzie składanym pamięci geniusza, który zabłysnął jak meteor, oślnił nas wspaniałym światłem prawdziwej poezji i zagasił, pogrążając nas w ten większym cieniu i smutku.

Dramat Wyspiańskiego jest teatralny. Wyspiański nie usiłuje stworzyć złudzenia życia, chociaż jego teatr jest najwierniejszym zwierciadłem życia. Każdy temat dramatyczny jest dla niego nowym problemem formy dramatycznej, dla każdego znajduje nowe rozwiązanie. Wyspiański kruszy i burzy teatralność starych teatrów, czy je nazwiemy romantycznymi czy naturalistycznymi. Burzy je w imię Prawdy... W imię Prawdy... nie w imię psychologicznego lub ideowego realizmu.

Leon Schiller: „Nowy Teatr w Polsce:
Stanisław Wyspiański”

ROZMOWA z REŻYSEREM

Wojciech Jesionka jest słuchaczem wydziału reżyserii Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Warszawie. Długi czas związany był z teatrami studenckimi, m. in. z warszawskim STS-em, współpracuje także z telewizją. „Ifigenia w Aulidzie” i „Sędziowie” — to jego reżyserski warsztat absolutoryjny. A oto przedpremierowa rozmowa z reżyserem:

— Mam ogromną treść. Przedstawienie jest wyjątkowo trudne. Teatr w ogóle jest zabawą dość skomplikowaną, a zaczynam od razu od antyku „no i „Sędziów”.

— Widzów naszych zainteresuje na pewno powód zestawienia tych dwu tragedii. „Sędziowie” grywani byli przecież przeważnie z „Klątwą”. O ile wiem, nigdy dotąd nie łączono ich w teatrze z antykiem.

— Wyspiański interesował się antykiem. Rzecz charakterystyczna, że w tych jego zainteresowaniach antyk i sprawy Polski łączyły się dość ściśle i wzajemnie przeplatały. „Skamander lśnił wiślaną falą”, Wawel stawał się Akropolis lub Troją. Zafascynowanie antykiem wyraża się więc nie tylko w jego dramatach antycznych, opartych na wątkach z mitologii. Jest widoczne niemal wszędzie, nawet w tak polskich sztukach jak „Noc listopadowa”.

Tematem, który chyba najbardziej interesował Wyspiańskiego, jest sprawa ludzkiego losu; ludzie uwikłani w zło istniejące na świecie, a wynikające moim zdaniem — ze zła stosunków międzyludzkich. Ten tragizm ludzkiego losu jest we wszystkich prawie dramatach Wyspiańskie-

go, podobnie jak we wszystkich tragediach antycznych.

„Ifigenia w Aulidzie” Eurypidesa jest dramatem wyboru, ale wyboru, który w efekcie zawsze jest tragiczny. Agamemnon musi poświęcić własną córkę, aby wojska greckie mogły odpłynąć pod Troję. Powód wojny trojańskiej jest śmieszny. Porwanie Heleny przez Parysa pociąga za sobą tragiczne konsekwencje i śmierć setek ludzi. Agamemnon wie o tym, ale wie także, że Ifigenia musi zginąć. Ifigenii z kolei pozostaje tylko wybór postawy, z jaką zginie. Jest ofiarą. Ofiarą jest tu zresztą także Klitajmestra, jest też Agamemnon.

I właśnie motyw losu i ofiary łączy „Ifigenię” z „Sędziami”. W „Sędziach” ofiarą pada Jewdocha, dalej Joas i wreszcie Samuel. Tu tragizm polega na tym, że sprawiedliwość musi się dokonać kosztem niesprawiedliwości: po to, żeby ukarać Samuela, żeby Samuel „przejrzał” swoje zło musi zginąć Joas. To właśnie jest wspólne dla dramatu antycznego i dramatu Wyspiańskiego.

— Obydwie te tragedie pisane są jednak w różnych poetykach, dla absolutnie odmiennych teatrów.

— Oczywiście trzeba było poszukać wspólnej klamry teatralnej dla ich scenicznego powiązania. O tym jednak wolałbym nie mówić. Pomysł teatralny sprawdza się tylko wtedy, jeśli widzowie sami odczytają go właściwie i tak, jak wymyślił to sobie reżyser.

Rozmawiała: B. W.



Stanisław Wyspiański - Protesilas. Szkic kostiumu

Obsługa przedstawienia:

Przedstawienie prowadzi	ELŻBIETA BORKOWSKA
Kontrola tekstu	EWA LICHODZIEJEWSKA
Kierownik techniczny	ZDZISŁAW WALOSZEK
Główny elektryk	ZDZISŁAW WITKOWSKI
Brygadier sceny	MIECZYŚLAW ADAMKIEWICZ
Rekwizytor	KAROL STÓJ
Prace fryzjerskie	HELENA JANICKA
Prace ślusarskie	JAN KALWASIŃSKI
Garderobiana	EUGENIA ADAMKIEWICZ

Kierownicy pracowni:

malarskiej	MICHAŁ PUKLICZ
stolarskiej	BERNARD KOKTYSZ
krawieckiej damskiej	MARIA LASECKA
krawieckiej męskiej	STANISŁAW NASZCZYNICZ

Składał:

Józef Pauliński
Lechosław Mazurkiewicz

Łamał:
Franciszek Warchlewski

Drukował:
Sylwester Rybarczyk

Cena 3,— zł

W repertuarze:

Eugeniusz Szware
CZERWONY KAPTUREK

W przygotowaniu:

Jürgen Fricke
DRUGA TWARZ
Calderon de la Barca
ŻYCIE SNEM

Opracowanie i redakcja
programu:

BOŻENA WINNICKA

Zdjęcia do programu
wykonał:

ZBIGNIEW ŁACKI

ZE ZBIORÓW
Andrzeja Klausbrandta