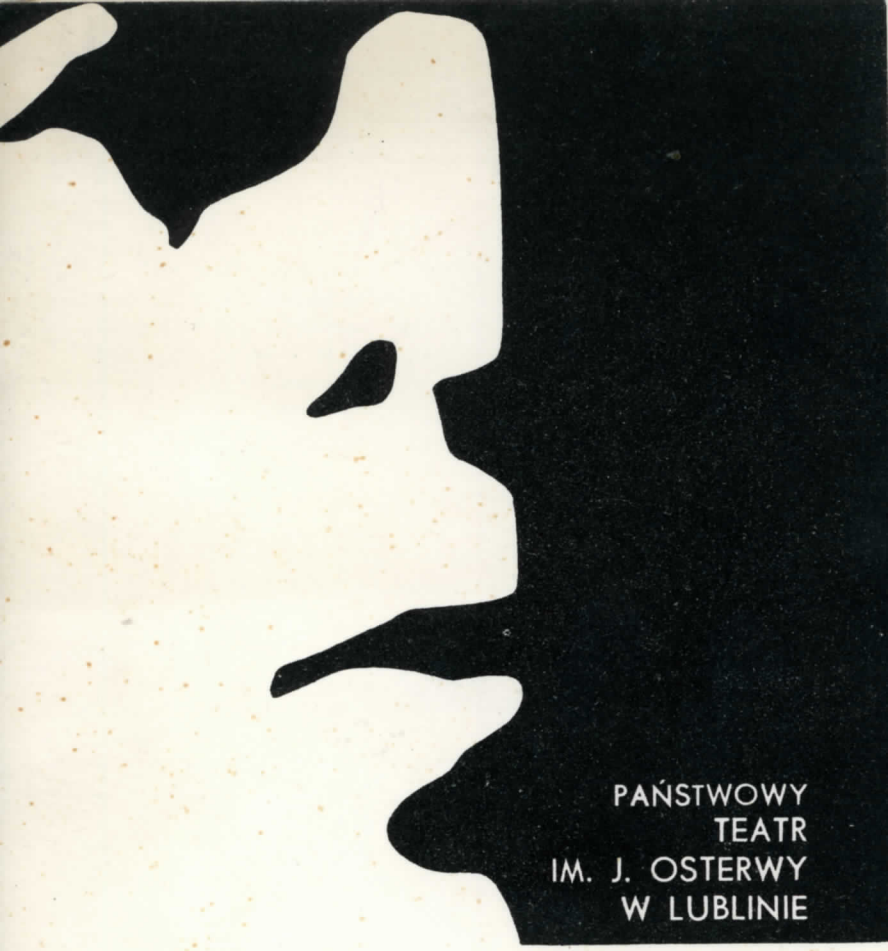

PAŃSTWOWY
TEATR
IM. J. OSTERWY
W LUBLINIE

DYREKTOR: JERZY TOROŃCZYK
KIEROWNIK ARTYSTYCZNY: KAZIMIERZ BRAUN

SOFOKLES
ANTYGONA

21

PREMIERA W LUTYM 1971

TRAGEDIA to jeden z odwiecznych i podstawowych gatunków dramatycznych. Zazwyczaj mianem tym opatruje się utwory, w których ośrodkiem i siłą napędową akcji jest konflikt dążeń bohatera z niedającymt się przezwyciężyć przeciwnościami, konflikt zakończony zawsze klęską bohatera. Bohater tragedii – najczęściej człowiek o nieprzeciętnych walorach umysłu i woli – jest stawiany w sytuacjach wymagających wyboru i działania, przy czym każdy wybór zwraca się nieuchronnie przeciw niemu.

Klasyczna tragedia starogrecka wyrosła z obrzędów kultowych, z chóralnych śpiewów i tańców ku czci boga Dionizosa. Pewną rolę w jej kształtowaniu odegrały też tzw. misteria eleuzyńskie. Szczególne znaczenie miały kolejne stadia przekształceń dytyrambu (chóralnej pieśni dionizyjskiej), zwłaszcza wprowadzenie pierwszego aktora, które tradycja przypisuje Tespisowi.

Stąd też tak wielką rolę w tragedii klasycznej odgrywał chór, który wprowadzał do dramatu elementy liryczne, komentował bieg przedstawianych zdarzeń, czasem nawet sam uczestniczył w akcji. Akcja tragedii, budowana zwykle na treściach mitologicznych ukazywała nieuchronne przeciwieństwo dążeń bohatera i przeznaczenia, zwanego z grecka fatum, które w każdym wypadku wiodło bohatera ku katastrofie. Lecz mimo to w kolejach losu tegoż bohatera, a nawet w jego ostatecznym upadku zawarte są według teorii Arystotelesa znamiona wielkości moralnej, ukazujące wartość idei przezeń reprezentowanej. Świadomość tych nadzmysłowych wartości powinna budzić w widzu oczyszczające przeżycia estetyczno-moralne, tzw. katharsis.

Zasady kompozycyjne tragedii kształtowały się stopniowo, w miarę wyłaniania się drugiego i trzeciego aktora, co przyniosło naturalne ograniczenie roli chóru na rzecz akcji i dialogu. Niemniej rygory kompozycji zasadzające się na podziale tragedii na części (prolog, parodos, epejsodion, stasimon, exodos) były zawsze te same

Najdoskonalszą postać nadali tragedii greckiej trzej wielcy tragicy z V. w. p.n.e.: Ajschylos, Sofokles i Eurypides. Z ich dzieł czerpali natchnienie późniejsi tragicy rzymscy, a także europejscy w wieku XVII. i XVIII.

SOFOKLES, wielki tragediopisarz ateński, urodził się w roku 496 p.n.e. w gminie attyckiej w Kolonos, a zmarł w Atenach w roku 406 p.n.e. Syn Sofilosa, bogatego wytwórcy broni przyjciel Peryklesa i Herodota, sam brał czynny udział w życiu politycznym Aten. Napisał około 120 sztuk dramatycznych w tym blisko 90 tragedii. Niestęty zaledwie 7 z nich dochowało się do naszych czasów: AJAS, ANTYGONA, EDYP KRÓL, TRACHINKI, ELEKTRA, FILOKTET, EDYP W KOLONIE.

Sofoklesa wyraźnie pasjonował człowiek, silny o mocnym, w pełni dojrzałym i ukształtowanym charakterze. Człowiek świadomy odpowiedzialności za swoje czyny, świadomy idei, której oddaje życie. Źródło konfliktów tragicznych upatrywał Sofakles właśnie w charakterach swych bohaterów i od nich, nie od czynników zewnętrznych jak Ajschylos, uzależniał bieg wydarzeń,

Sofokles wprowadził szereg inowacji do tragedii antycznej. On to właśnie dodał trzeciego aktora, (u Ajschylosa było ich jeszcze dwóch), zmniejszył udział chóru w akcji, zwiększył zaś samodzielność przodownika chóru. W dziedzinie poetyckiego słownictwa i miar wierszowych był niedoścignionym mistrzem.

ANTYGONA (Antigónē) mitologiczna córka Edypa, króla Teb, i matki jego, a zarazem żony Jokasty, siostra Ismeny, Polinika i Eteoklesa była jedyną towarzyszką ojca w jego dobrowolnym wygnaniu. Wbrew zakazowi Kreona, władcy Teb, pochowała ciało poległego w pojedynku z bratem Polinika, za co została żywcem zamurowana w jaskini, gdzie popełniła samobójstwo. Wraz z nią zginął Hajmon jej narzeczony i ostatni syn Kreona.

Sofokles budując na tymże micie swoją tragegię o Antygonie bronił przyrodzonych wartości moralnych przed przemocą praw państwowych będących tworem spekulatywnym, wymyślonym.

Temat Antygony po Sofoklesie podejmowało wielu pisarzy poprzez Eurypidesa, Racine'a, Alfieriego, aż po współczesnego Anouilha.

Józef Jasielski

NOTATKI Z PRÓB

5.I.71

Sofokles, gdy się go czyta, może zafascynować. Jest w nim coś z egzotyki i modlitewnego uniesienia. Przywodzi na myśl Dostojewskiego, jest moralistą. Spisuje tragiczne dzieje Edypa i Antygony ku nauce i przestrodze. Zdaje się być moralistą wierzącym bez zastrzeżeń w prawdy moralne, które propaguje. Jeśli sprawia wrażenie, że w nie wątpi, to jest to ustępstwo na rzecz dramaturga i ulubionej przez niego sofistyki. Czy rzeczywiście tak to wygląda? Czy pod maską niezmąconej pewności moralnej nie ukrywa się czasem twarz człowieka poszukującego formuły trwałości, jakiejś moralnej zasady scalenia wewnętrznie rozdartej jednostki? Byłby to Sofokles współczesny. Tak, jak: Malraux, Camus, Sartre, Gide, Conrad, Bernanos, Claudel, Anouilh. Właśnie Anouilh! Dla niego Antygona jest bojowniczką ruchu sporu. Dla Brechta – zamordowaną antynazistką. W „Living Theater" Antygona jest mała, blada i brudna. Nie wie, czego chce.

6.I.71

Dramat antyczny jest tak obcy naszej dzisiejszej scenie, że właściwie nie powinien być na niej grany. Powstał dla takiego aktora i takiej architektury teatralnej, o jakiej my nawet nie mamy pojęcia. Mimo tych zasadniczych trudności, a może właśnie dzięki nim, tragedie Aischylosa, Sofoklesa, Eurypidesa często pojawiają się w teatrze.

Inscenizator Sofoklesa nie ma zbyt wielkiego wyboru. Rekonstrukcję „muzealną" musi odrzucić. Wskrzeszenie spektaklu sprzed 25 wieków jest rzeczą z góry skazaną na niepowodzenie. Zupełnie inna była architektura teatru starożytnego, inny był aktor, inne były problemy tamtego okresu. Nikt zresztą nie wie, jak wyglądało przedstawienie w antycznym amfiteatrze. Źródła historyczne są niezwykle skąpe. Operujemy w sferze domniemań. Wszelkie próby urealistycznienia tej tragedii, narzucenia jej postaci mieszczańskiej tragedii rodzinnej, odwołanie się do „miłościwie nam panującego" realizmu psychologicznego – wszystko to prowadzi nas w jeden ślepy zaułek.

Pozostaje więc ostatnia, powszechnie wykorzystywana możliwość – stylizacja. Jednym słowem: artystyczny kompromis. Stylizowane gesty (ani to realistyczne, ani symboliczne, ani archeologiczne – nijakie).

7.I.71

To nie tylko karnawał, nieco posępny, ale karnawał jak wszelkie święto, w którym jawi się człowiek ze swoimi pożądaniami!

(z Gheldorode'a)

8.I.71

Nikt nie wymyślił jeszcze precyzyjnej definicji zjawiska zwanego „teatrem". Możemy przyjąć b. ogólnie, że jest to jakakolwiek pusta przestrzeń, w której zjawia się człowiek (aktor) obserwowany przez innego człowieka (widza). I to już wystarczy, aby powstało tzw. zjawisko teatralne. Dla mnie teatr jest przede wszystkim zorganizowaną emocją; która powstaje za każdym razem na nowo, inaczej. Każda emocja niesie za sobą jakieś znacznie; rodzi się ona ze znacznia, z sensu. Takie pojęcie teatru (zorganizowana emocja) nie neguje potrzeby i możliwości przekazywania społecznie wszelkich znaczeń i sensów przez teatr. Teatr staje się syntezą emocji i formy, powstającą w twórczej wyobraźni aktora i reżysera. Teatr operujący nawet najbardziej wyszukaną formą, pozbawioną autentycznej podstawy emocjonalnej, jest tylko nudnym interesem. I tylko od czasu do czasu pojawia się spektakl, który zwycięża nie pomimo nudy, ale właśnie z powodu nudy !

20.I.71

Dawniej aktor miał mocno skonwecjonalizowane gesty i środki wyrazu. Dzisiejsza swoboda wyboru jakichkolwiek gestów wziętych z codziennego życia jest również ograniczona, ponieważ, aktor opierając swe gesty na własnych obserwacjach i na własnej spontaniczności, nie czerpie sił z prawdziwie głębokiego przeżycia twórczego. Sięga on po równie skamieniały alfabet. Nie jest to język odkrywczy, lecz przez niego przetworzony. To, co uważa on za spontaniczne, jest wielokrotnie filtrowane i kontrolowane. Sam powtarza jedynie wyuczone i społecznie zaaprobowane schematy reakcji psychofizycznych (i jeśli mówi się o tzw. wychowawczej funkcji teatru, to żąda się od niego takiej właśnie reprodukcji społecznie pożądanych schematów). Reprodukowane jest więc to, co typowe, powszechne, właściwe (naturalne?), a nie to, co indywidualne, nowe, niepowtarzalne. Aktor musi pobudzić w sobie chęć do tworzenia, a nie tylko przetwarzania wyuczonych refleksów. Nie schemat, nie sztampa, nie mechaniczne naśladowanie rzeczywistości.

26.I.71

Teatr powinien „obnażać istotę swej sztuki". Jest to postulat niejako ze sfery moralistyki. Jest to postulat „uczciwej gry". Jest to przyznanie się do fałszu i mistyfikacji, właśnie jako do środka demonstrowania swoistej prawdy o człowieku. „Żeby pokazać oczom ludzkim, co ma w brzuchu piękny manekin, którego pokazywałem wszędzie, chciałem go strzaskać" (Camus–„Upadek").

SOFOKLES
ANTYGONA

tragedia

przekład i adaptacja tekstu – JÓZEF JASIELSKI

O S O B Y

ANTYGONA – córka Edypa	– Ewa Kania	TYREZJASZ, wróżbita	– Józef Onyszkiewicz
ISMENA, jej siostra	– Wanda Wieszczycka	EURYDYKA, żona Kreona	– Barbara Wronowska
KREON, król Teb	– Raman Bartosiewicz	POSŁANIEC,	– Marian R. Miczka
HAIMON, syn Kreona	– Jerzy Schejbal	STRAŻNIK	– Tadeusz Kuduk

Chór – Marek Kępiński, Stanisław Olejarnik, Stanisław Stojko, Witold Zarychta

Rzecz dzieje się przed pałacem królewskim w Tebach.

Reżyseria – Józef Jasielski

Scenografia – Jerzy Torończyk

Współpraca pantonimiczna	– Jerzy Leszczyński
Opracowanie dźwiękowa	– Stanisław Pawluk
Asystent reżysera	– Marian R. Miczka

27.I.71

Interesuje mnie w tym wszystkim aktor – człowiek współczesny biorący do ręki taki tekst, natykający się na postać ukształtowaną przed wiekami, a którą ma ożywić. Obcą. Nie można wymagać od niego, aby zagrał zgodnie z intencją autora. To zresztą nic nie znaczy. Kto zna intencje Sofoklesa ? Może tylko prof. Srebrny ? Aktor może tylko „zagrać siebie" Tekst, rola, sens domniemany – to tylko impuls, sugestia formy i emocji, baza na której aktor pokaże akt twórczy na wskroś współczesny. Pokaże to poprzez siebie, poprzez własne obsesje, postawy, przekonania, kompleksy, słabostki etc. Będzie sobą. W bezpośrednim kontakcie z widzem. Jak pod mikroskopem. Rozmawiać uczciwie można tylko twarzą w twarz.

28.I.71

Dramat jest środkiem a nie celem, jest trampoliną, od której odbija się samorodna, autentyczna, spontaniczna twórczość aktora; jest inspirującym składnikiem jego aktu twórczego; jest sposobem wyrażania siebie; jest katalizatorem.

Należy przede wszystkim zapomnieć, że jest to dramat właśnie Sofoklesa, właśnie antyczny, bo bezradna świadomość tego pcha nas w ślepy zaułek, z którego nie ma wyjścia, a pozostaje tylko kompromis. Sztuka teatru zbudowana na nieustannym kompromisie staje się zaprzeczeniem sztuki; jest partacką zabawą w teatr, jakiej pełno na naszych scenach.

29.I.71

Gdy uczestniczę w akcie teatralnym, nie interesuje mnie antyczna Antygona. Interesuje mnie aktorka, człowiek współczesny, który ukazuje mi swój stosunek do „sprawy Antygony", pokazuje co mu jest bliskie, a co już dalekie, i ja szukam w tym wszystkim siebie, swoich prywatnych spraw i kłopotów. Teatr jest tylko pretekstem w najszlachetniejszym tego słowa pojmowaniu.

Nie szukajmy odpowiedzi na niedorzeczne pytania: co autor chciał przez to powiedzieć? – ale spróbujmy sie zastanowić nad tym, co może znaczyć.

2.II.71

Szalony jestem tylko przy wietrze północno – zachodnim; kiedy z południa wieje, umiem odróżnić jastrzębia od czapki.

– Hamlet –

5.II.71

Przekład dramaty to zło konieczne.

Mieliśmy przykłady oświeceniowe, pseudoklasyczne, młodopolskie. . . . W każdym wypadku były i mniej lub bardziej udane przeróbki (tylko przeróbki !) dyktowane przez epokę, interes, upodobania i słabostki tłumaczy. Nie traktujemy tych propozycji literackich zbyt poważnie. Jeśli zdarzają się przeróbki znakomite, to niewiele mają one wspólnego z antycznym orginałem. Jeśli tłumaczenie cechuje się wysokim stopniem „wierności filologicznej", to najczęściej niewiele ma wspólnego z tzw. prawdziwą sztuką dramatopisarską.

Czyli – nie ma tego złego – co by na jeszcze gorsze nie wyszło. (Witkacy).

Tak więc nie chodzi o wierność wobec orginału, ale o użyteczność. Jeśli zdecydowałem się wystąpić w roli tłumacza i adaptatora, to chodziło mi przede wszystkim o wzmocnienie dramatyczności tekstu, uwspółcześnienie warstwy językowej, przeforsowanie własnej koncepcji postaci, uwypuklenie problemu własnej koncepcji postaci, uwypuklenie problemu władzy i polityki.

6.II.71

Zasadniczy liryczny motyw twórczy. –

Pokazuję poprostu moją bezradność, pokazuję przeszkody, które uniemożliwiają mi znalezienie wyjścia z tej sytuacji. Jako artystę stać mnie tylko na to.

Jest to postulat pokory.

9.II.71

Może będzie to usprawiedliwienie, jeśli powiem, iż wydaje mi się, że teatr nie staje się objawem prawdy, ale jest perfidną penetracją ludzkiej wrażliwości.

10.II.71

I Kreon, i Antygona odwołuje się do wartości, którą we własnym przekonaniu uważają za najwyższą w danej sytuacji egzystencjalnej (umocnienie swojej władzy za wszelką cenę, zapanowanie nad anarchią – dochowanie wiary własnym przekonaniom i zaakceptowanym obowiązkom). Racja jest po obu stronach. Kreon jednak musi przegrać. W ferworze walki zapominał o wielkiej humanistycznej prawdzie: nie można uratować człowieka przez zniszczenie innego człowieka. Obyśmy wreszcie uwierzyli we współczesność tej prawdy.

Gdyby to był film, wszystko zaczynałoby się od wielkiego zbliżenia trupa Polinika. Trup jest nagi. Rozpada się prawie w naszych oczach w deszczu i słońcu, i wietrze. Od niego wszystko się zaczyna i na nim się kończy. Jest samą fizycznością; fizycznością która umiera; dla której umiera młoda dziewczyna.

Chciałbym aby w moim teatrze był taki trup. To on stanowi centrum aktu twórczego; jest „najważniejszym aktorem". Martwa cielesność, która powoli przemienia się w proch, upodabnia do ziemi, od której była tak różna; aż rozpłynie się zupełnie — człowiek. To też chciałbym pokazać. I jeszcze nie wiem, czy mi się to uda, ale jak mówi poeta:

„And I must borrow avery changing shape
To find expression... dance, dance
Like a dancing bear."

Muszę chwytać każdy zmienny kształt... tańczyć... tańczyć...

W repertuarze Teatru:

KORDIAN
Juliusza Słowackiego

ŚLUBY PANIEŃSKIE
Aleksandra Fredry

POSKROMIENIE ZŁOŚNICY
Wiliama Szekspira

PRZYPADKI ROBINSONA KRUZOE
Daniela Defoe

Scena Mała:
„Reduta 70"

CZASU JUTRZENNEGO
Józefa Czechowicza

PROTESILAS I LAODAMIA
Stanisława Wyspiańskiego

W przygotowaniu:
Scena duża:

PENSJA PANI LATTER
wg Bolesława Prusa

Scena Mała:
„Reduta 70"

RAJSKI OGRÓDEK
Tadeusza Różewicza

Przedstawienie prowadzi:
IRENA KOMAN

Kontrola tekstu:
SIMONA WŁOCH

Kierownik muzyczny:
STANISŁAW CHROMCEWICZ

Kierownik techniczny:
MARIAN GĘBALA

Kierownik sceny:
STEFAN KULCZYCKI

Światło:
EDWARD CIECHOŃSKI

Kierownik prac. krawieckiej:
ANIELA MICHOŃSKA

Prace malarskie dekoracji i kostiumów:
ROMUALD LEMAŃSKI

Peruki:
MARIAN MARZYCKI

Rekwizyty:
RYSZARD RUDAŚ

Pracownia modelatorska:
JADWIGA MARKOWSKA

Realizacja akustyczna:
STANISŁAW PAWLUK

Operator dźwięku:
ANNA PIASECZNA

Kierownik prac. szewskiej:
STANISŁAW KUNA

Redakcja programu:
ZOFIA REKLEWSKA

Projekt okładki:
JERZY TOROŃCZYK

Program Nr 171/2

Cena 2,50 zł

„Intrograf" — Lublin, zam. 460 A6/673 nakł. 2000