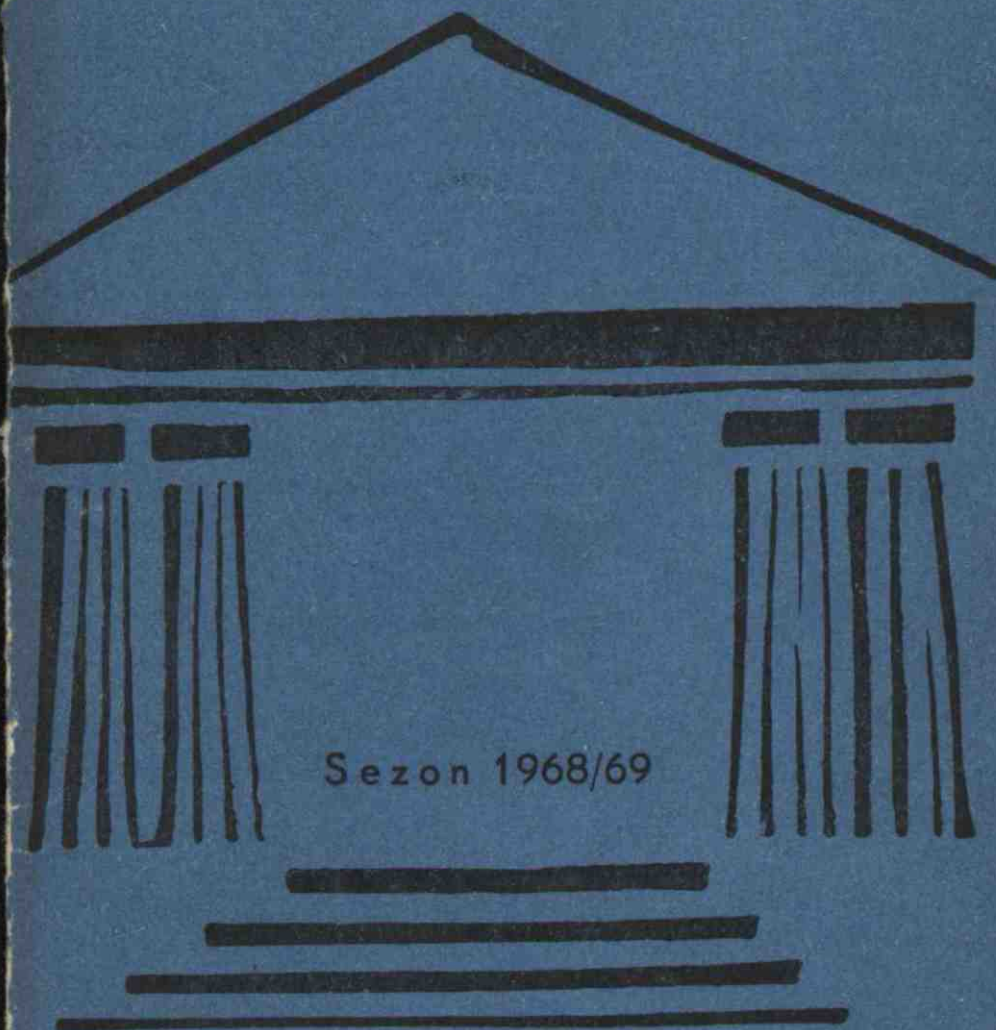


XIV 7.2 1968

TEATR im. J. OSTERWY w GORZOWIE WLKP.

1249



Sezon 1968/69

Eurypides

IFIGENIA W AULIDZIE

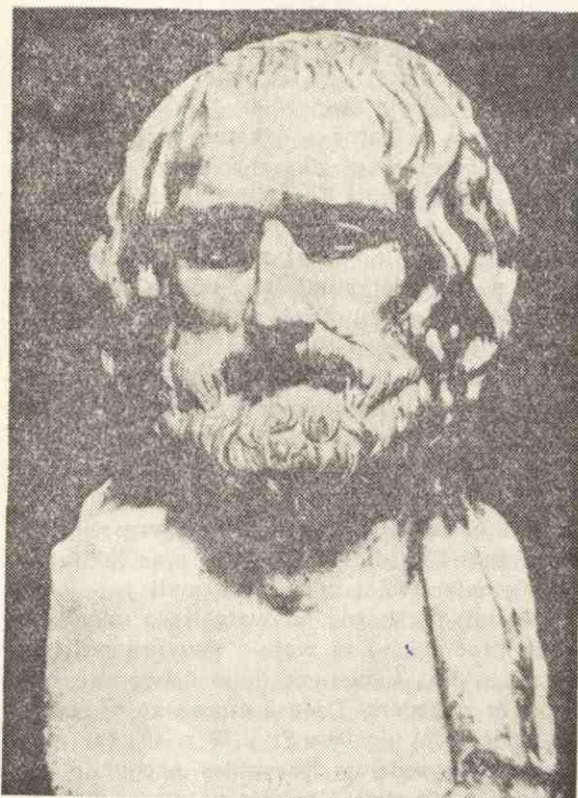
Stanisław Wyspiański

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

Premiera 25. 01. 1969 r.

Stanisław Wyspiański

SĘDZIOWIE

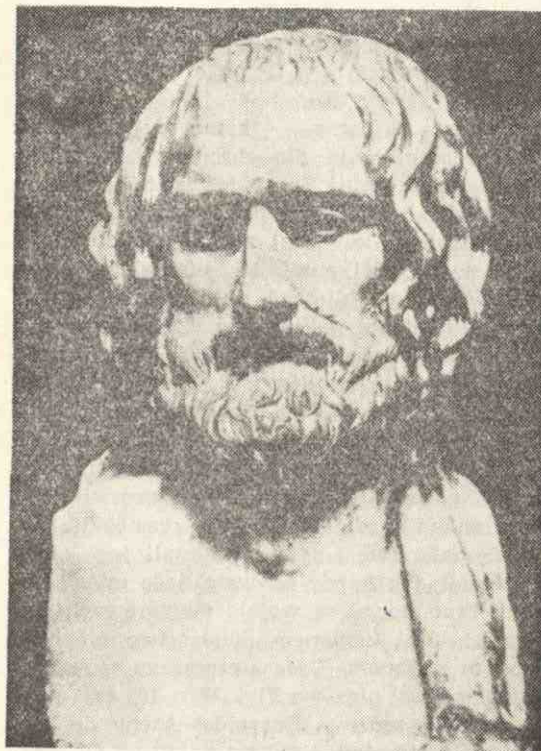
Tragedia

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 ZYDRŃ**
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



Eurypides

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

„Ifigenia w Aulidzie”

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 Salamonie. 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, dalek 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 archonta 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 wyścielanych 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 roniły. 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 pokazną pomocą chóru, który — zbiorowy aktor — był też często komentatorem dyktującym głębszy sens scenicznego działania 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 wielbiciele wzniosłego tragicznego widowiska). Gdyby chcieć włączyć do tego zestawienia herosów Aj-schylosa, mieliby oni już wymiary nadludzkie, bliskie archaicznym boskim posągom. Dopiero potomność rozmiłowała się w Eurypidesie, „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 lachmanach heroicznym 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?

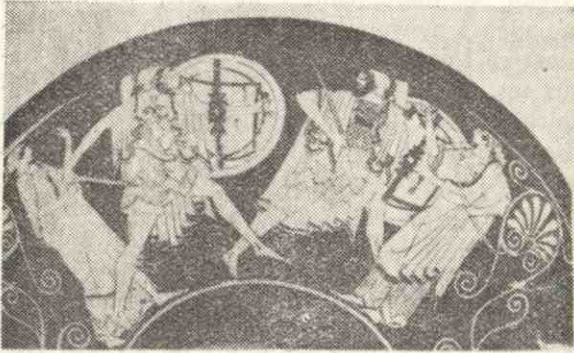
Nazwano go filozofem sceny. Eurypides nie tyle daje gotowe odpowiedzi, co stawia pytania i wysuwa problemy, rozmiłowany w intelektualnym dialektycznym sporze, drogim także dla jego widzów i słuchaczy, udziela głosu zawsze obu stronom, pozwala na wszystkie nawet wątpliwe argumenty i z rzadka opowiada 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, szalę przychodzące jakby z zewnątrz i niszczące z trudem uchronione szczęście.

Wiek przedtem, nim Diogenes wyruszył w południe z latarnią szukać 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 szarpiące 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 lachmanach 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 niepokazne 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 beockiej Aulidzie, nie mogły przez długi czas pożeglować 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 Klitajmestrą 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.



Stanisław Wyspiański

**Sędziowie! mojej duszy dzieło,
z tych moich myśli się poczęło,
przeciwko mnie powstaje.**

„Sędziowie”

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 doprowadzą 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 poogmatwanie, że orzec trudno. Zabicie Jewdochy jest rzeczą zagadkową. Może, korzystając z bójki Natana z Urlopnikiem, podstawiała się sama pod lufę? Ile tu było zmyśli? Tylko wykrycie moralnego sprawcy da nie do rozwiązania kłębka.

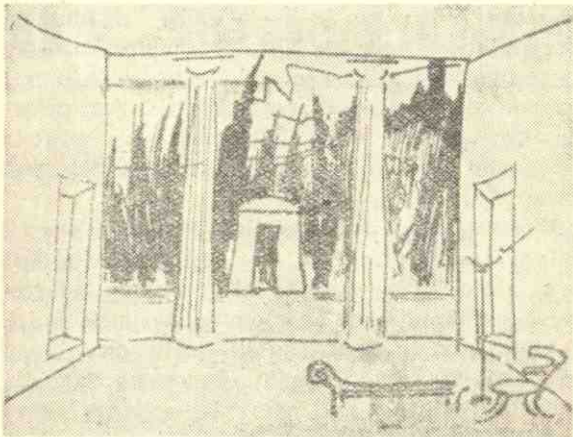
Schodzą się sędziowie dla wykrycia sprawy, dla wykrycia prawdy. Mają więc sądzić. Jakie są środki i kryteria sędziów dla wykrycia prawdy? Zwykłym trybem przeprowadza się śledztwo, czyli szuka się prawdy. Prawdy materialnej nie dojdziemy. Strzał padł wśród okoliczności (wśród bójki), które nie pozwalają na stanowcze wskazanie sprawy. Idzie więc o wyszukanie sprawy 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 tyczy: 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. Przypuśćmy, 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. Przeczui 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 sprzęgło się z życiem ojca węzłem miłości nierozzerwalnym, przeto już tragicznym: Joas żyje, czuje czysto, o ile ojciec jest czysty. Inaczej czystość mu się własna mać. Mać mu się przez to, że musi odgadnąć prawdę. Ten Joas odgaduje, tu miłość nie zaślepią, jak to bywa w romansach, tu miłość daje jasnovidzenie: 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 nagle, 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 przeżyli 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, „Klątwa” 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 zatem nie z rozmyślań, nie z lektury książek historycznych czy mitów helleńskich powstały te utwory — ale z bezpośredniej inspiracji życia.

„Sędziów” z nieznanych 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 zachłanni, 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 utracjusz, 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 wierna swej miłości. Miłość była dla niej wszystkim; miłość wynagrodziła jej strach i mękę dzieciństwa, poniewierkę służby. Z miłości popełnia zbrodnię: miłość kazała jej zabić dziecko i miłość 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...

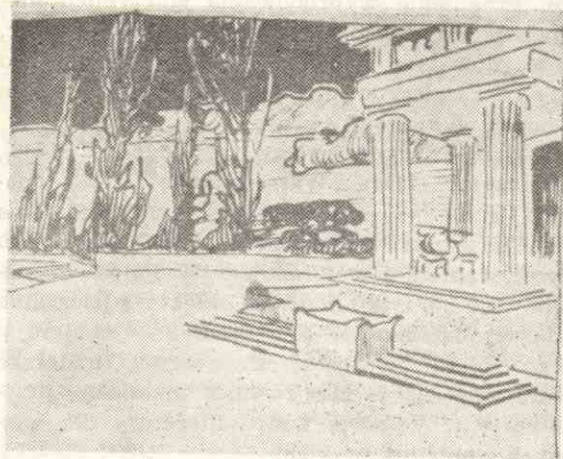
Proszę zważyć, jak dokoła sprawy śmierci przenikliwie krąży myśl Wyspiańskiego — i jak znajduje w niej coraz to inne, coraz nowe znaczenie. W „Sędziach” nie jest to już śmierć, wynikająca z niezdolności do życia (którą poeta zawsze zwalczał), ani śmierć dekoracyjna (o której mowa w „Warszawiance”), ani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

„Stanisław Wyspiański”, Poznań 1965 r.

Aniela Łempicka

Wyspiański

Od pierwszego wyjazdu Wyspiańskiego za granicę jego drugą poza studiami malarskimi pasją staje się teatr. W sierpniu 1890 r. w Monachium i Dreźnie poznaje opery Wagnera. Pisał 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 wielbicielem Comédie Française i klasycznego dramatu francuskiego. Wielkim przeżyciem było poznanie tragedii greckiej, czterokrotnie oglądał „Edypa—króla” Sofoklesa, czytał Ajschylosa. Poznał dramat i teatr naturalistyczny w Théâtre Libre, czytał Ibsena i Hauptmanna, oglądał Szekspira, zachodził na pantomimę i na melodramat grywany w teatrach popularnych, śledził pilnie repertuar francuskiego dramatu dziewiętnastowiecznego, odwiedzał (przygodnie) awangardowy Théâtre D'Art, nabył i studiował dramaty Maeterlincka.

O charakterze pierwszych utworów Wyspiańskiego zdecydowała właśnie ta obfitość w krótkim czasie przeżytych doświadczeń teatralnych, poznanie dziesiątków dramaturgów z różnych epok, wielorakich gatunków sztuki dramatycznej, rodzajów teatru, stylów inscenizacji, kierunków 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), „*Kłatwę*” (1899), „*Lelewela*” (1899). Powstała wtedy również duża część „*Sędziów*”, dramatu, nad którym pracę przerwał, by wrócić do niego dopiero pod koniec życia. Wszelkie te 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 urzeczeń 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 spletanym łańcuchem klątw rodowych i przydaje im jeszcze również zawiły 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 ściąga na siebie utajoną konieczność losu.

Z czasem w dojrzałym okresie twórczości stworzy 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 przymierzał 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.

WTORKU 11 (24) XII 1907.

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 podkach 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, obsił nas wspaniałym światłem prawdziwej poezji i zagasił, pogrążając nas w ten większy ciemny 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. Długo 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 kłamry 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
 Składał:
 Jerzy Sziapiński
 Łamał:
 Franciszek Warchlewski
 Drukował:
 Andrzej Marciniak
 Sylwester Rybarczyk

Przedstawienie pro

Kontrola tekstu

Kierownik technicz

Główny elektryk

Brygadier sceny

MIE

Rekwizytor

Prace fryzjerskie

Prace ślusarskie

Garderobiana

Kierow

malarskiej

stolarskiej

krawieckiej damski

krawieckiej męskie

Opracowanie i redakcja programu:

BOŻENA WINNICKA

Zdjęcia do programu wykonał:

ZBIGNIEW ŁĄCKI



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 NASZCZYNIEC

BEZPŁATNY

Cena 3,- zł

W repertuarze:

Eugeniusz Szware
CZERWONY KAPTUREK

W przygotowaniu:

Calderon de la Barca
ŻYCIE SNEM

Jürgen Fricke
DRUGA TWARZ