

# zkami"

ANDRZEJ MULTANOWSKI

RASZKI Z DIABŁEM Drdy. Przekład Grochoczyński, scen. Józef Napiór-Władysław I. Kowalski, teksty piosenki II 1984 r.

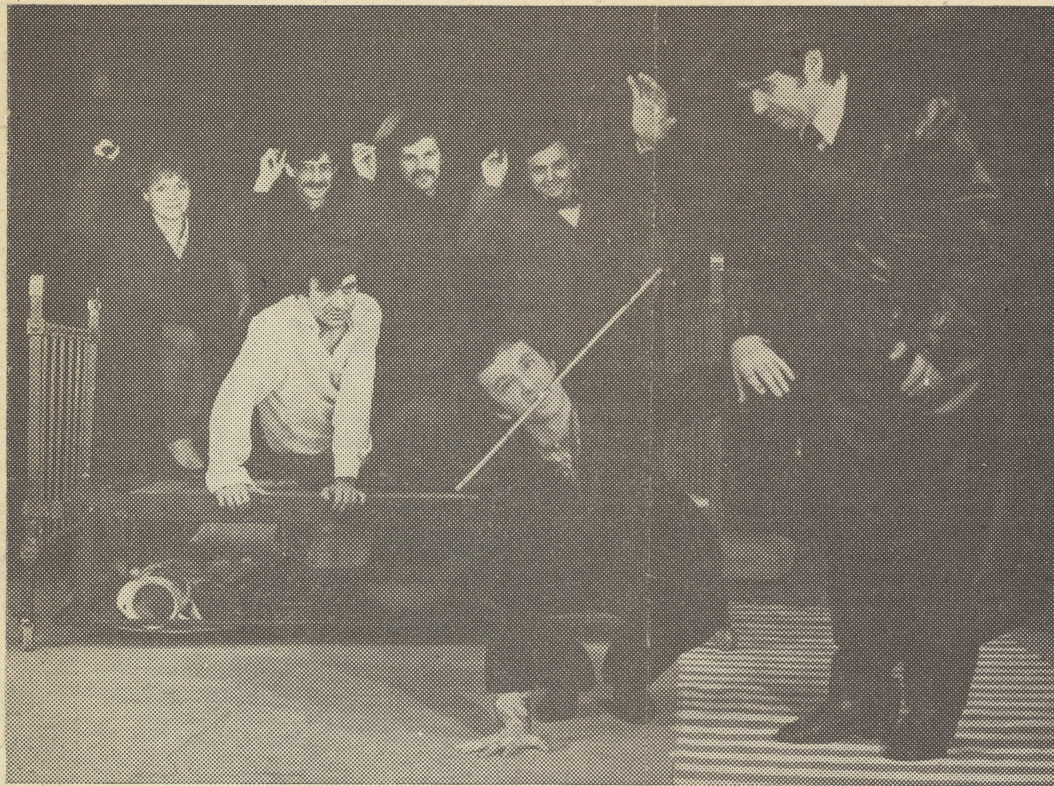
skierowane do Belzebuba: „Ta cała wasza sztuka, żeby ogłupić człowieka, zrobić z niego zastraszone, bezsilne bydło, męczyć go tak długo, żeby stracił rozum i wszystkie zmysły” rozumiano jednoznacznie — jako namiętne oskarżenie faszyzmu. Ba, w niektórych inscenizacjach postaci króla piekieł przydawano rysy czeskiego zausznika Hitlera — Rudolfa Hachy.

Leon Schiller, przenosząc w 1948 r. *Igraszki z diabłem* na scenę Teatru Wojska Polskiego w Łodzi, choć uszanował prawo Czechów do takich interpretacji, zrobił z *Igraszek* przedstawienie inne, odwołujące się do rodzimej tradycji teatralnej i wrażliwości polskiego widza. O sukcesie łódzkiego przedstawienia prócz oryginalnej koncepcji inscenizacyjnej i perfekcji wykonawczej — zadecydowało coś co zdarza się w teatrze nie tak często: idealne współbrzmienie intencji twórców z oczekiwaniami widzów. Klimat ówczesnych dni, atmosfera radości ze zwycięstwa sprawiły, że ludzie przyszli do teatru z silną po-

nująca niepowtarzalnością poetyckiej formuły „teatru wewnętrznego”, burząca groteską snu wszelkie konwencje starego teatru, ma „w lekkiej, pełnej surrealistycznego humoru formie celnie atakować widza i zmuszać go do nieobojętności”. Konfrontując ową wypowiedź z przedstawieniem, trzeba postawić natrętne pytanie: kto tu kogo nabija w butelkę? Czy od roku 1959 nic się w teatrze nie zmieniło? Czy nic się aby nie zdezaktualizowało? Czy surrealizm formy zakłada pełną dowolność, serwowanie efektów dla efektów i purnonsensowych pomysłów? Czy dramat Różewicza rzeczywiście jest tak „otwarty” i pojemny, że wszystkie chwytły dozwolone? Dlaczego w tekście pobocznym czytamy, że postaci „nie wolno stroić w żadne efektowne kostiumy, kolorowe szmatki itp. akcesoria” i żeby było „jak najmniej barw i efektów?”

Ze sceny raz po raz wychyla się ironicznie uśmiechnięta twarz purblagisty Witkacego. Nareszcie bowiem, choć w części ziścił się jego *Manifest*, czyli *fest-Mani*. Na przykład: pojawiają się dwaj panowie w kufajkach, zrzucają Bohatera na podłogę, ściągają materace i podczas gdy Gość w czapce z pomponem odpiłowuje fragment łóżka, a Gość w berecie czyta życiorys Bohatera, Chór starców-sprzątaczy chowa się za okratowane wezłowie. Po skończonej robocie, tzn. po skróceniu łóżka, ten w czapce płaci temu w berecie. Pewnie dlatego, żeby nikt się nie domyślił. Momentów tyleż zabawnych, co niezrozumiałych znajdziemy w tym przedstawieniu znacznie więcej. Ogra-

Scena zbiorowa. Na łóżku Henryk Sobiechart (Bohater)



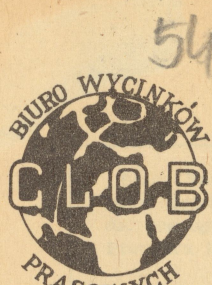
nić się do aktu drugiego: Moment pierwszy — Bohater nie chce się przyznać do swojego zawodu, więc Kelner poddusza go serwetą; maltretowany podbiega do pojemnika na śmieci (wymiotuje?), a następnie nerwowo szarpie łóżko stwierdza, że „nie wie, gdzie leże” i że „stoi pod ścianą”. Moment drugi — rozmowę Bohatera z młodą Niemką przerywa wtargnięcie ekipy

filmowej (klaps 236), która kręci scenę z filmu *Krew naszych ojców*, czyli jak żołnierz celnym strzałem kładzie uciekającego cywila, po czym odbywa się tzw. akt przyjaźni polsko-niemieckiej. Moment trzeci — Chór rozbiera Dziennikarkę, pokazując widzowi ciekawsze fragmenty jej garderoby. Moment czwarty — ekipa telewizyjna rozmawia z Bohaterem „o życiu” na tle grupki

ćwiczącej aerobic. I bardzo dobrze.

Zamiast podsumowania pozwolę sobie sparafrazować kwestię Króla z Gombrowiczowskiej *Iwo-ny*: „Musi być dużo świateł, dużo ludzi i dużo strojów... Blask, świetność... Z góry krzyknąć na myśl, to ona się udławi... Na pewno. Udławi się na śmierć”.

## 665 „Antygona” ze Starego Teatru



Prasowe Wydawnictwo Dokumentacyjne „RSW „P-K-R”

Warszawa Pl. Starynkiewicza 7 Tel. 28-59-59

TEATR  
Warszawa, ul. Jakubowska 14

wydanie .....  
6 ..... -06-84  
Nr ..... z dn. ....

czterdzienną przelwę, ale — przecież — bez działalności obojga tych wielkich artystów — Stary Teatr nie byłby tym, czym był. Zresztą Kraków też lubi jubileusze...

Premiera się odbyła, pojawiły się recenzje i plotki. Plotki były różne. Surowym pomrukiem to-

w Krakowie: *ANTYGONA* Sofokle-owskiego. Reżyseria: Andrzej Waj-owicz, muzyka: Stanisław Radwan. w Markowski)

warzyszyły nieliczne głosy zachwytu. Spokojna, choć pełna zastrzeżeń, aprobaty mieszała się ze smutkiem, że tym razem Wajdzie spektakl się jednak zupełnie nie udał. Recenzje — natomiast — w większości były niedobre, choć utrzymane w tonie dość urozmaiconym. Tomasz Raczek, z właściwą sobie bezkompromisowością, rzecz rozszyfrował, zaktualizował do końca i nazwał w *Polityce* plakatem głoszącym nienawiść. Michał Misiorny zaręgał w *Trybunie* spokojniej. Zaprzeczył plotkom, oddał Wajdzie co należy, skrytykował banały i uproszczenia jego interpretacji.

Na premierę ani na pierwsze spektakle nie pojechałem. Nie lubię premierowych nastrojów i tych naiwnych, którzy uparcie wierzą, że rewolucje zaczynają się o 19.15. Pojechałem w marcu. Na zwykły spektakl. Grali akurat o 20-ej...

Na widowni „dziurawy” komplet. Publiczność powszednia,

krakowska: dorośli i trochę młodzieży. Scena — a wszystko na niej tylko dziać się będzie — przedstawia plac przed pałacem Kreona. Pałac? To raczej willa, z białą, prostą fasadą i wejściem z lewej strony, w stylu takim, jaki — powiedzmy — od czasów Bauhausu, panuje na całym niemal świecie. Dopiero pod koniec spektaklu przeświecili się na chwilę ekran-ściana, wisząca nad czarnym oknem sceny i wtedy zobaczymy korynckie pałacowe kolumny. Biel i czerń przeważa w tej scenografii eleganckiej, sterylnej i gładkiej.

Spektakl zaczyna się. Chórem i dymem. Młodzi ludzie, mężczyźni i kobiety, w mundurach takich, jakie noszą wszyscy komandosi świata, wracają z wojny. Obronili miasto przed wrogami i teraz w paradosowej, wspieranej uderzeniami w kotły pieśni, głoszą radość zwycięstwa i nadzieję lepszych dni. Zdejmują mundury, składają automaty do wojskowych skrzyń i odchodzą. Dymy rzedną. Dopiero teraz następuje prologowa scena tragedii: rozmowa Antygony z Ismeną. Nie rozumiem wprawdzie, do czego była potrzebna Wajdzie ta zamiana kolejności scen, bo nie śmiem sądzić, że chodziło w niej tylko o początkowy efekt, zasko-

czenie widzów aurą bliżej nie dookreślonej współczesności, ale — ostatecznie — kontrast między pogodą pierwszej sceny Chóru i ponurością prologu i w takim układzie zostanie zachowany, więc nie ma się co spierać o bardziej delikatne konsekwencje takiej operacji. *Antygona* (Ewa Kolasieńska) zapowiada, że sama pogrzebie ciało Polinika. Odma-wiając pomocy Ismenę (Elżbieta Karkoszka) oskarża o sprzeniewierzenie się odwiecznym, boskim prawom. Jest to rozmowa — jak u Sofoklesa — gniewnej, fanatycznej, od początku zdecydowanej na wszystko bohaterki z konformistką. Na tym polega zasadnicza pomiędzy nimi różnica, bo poza tym w spektaklu Wajdy są one właściwie do siebie podobne: obie zszarzałe z bólu, wypalone rodowym nieszczęściem, równe wiekiem, obie w czarnych sukniach, czepkach i chustach, w jakich można zobaczyć chłopki na greckich filmach. Nieszczęsne córki prawowitego władcy Edypa na dworze niedobrego wuja i tyrana.

Kiedy aktorki schodzą ze sceny, widownię opuszcza też kilka osób. Później jeszcze wyjdzie parę. Znudzeni czy zawiedzeni? Raczej to pierwsze, bo spektakl to-



# zkami”

ANDRZEJ MULTANOWSKI

RASZKI Z DIABLEM Drdy. Przekład Grochoczyński, scen. Józef Napiór-Władysław I. Kowalski, teksty piona 3 II 1984 r.

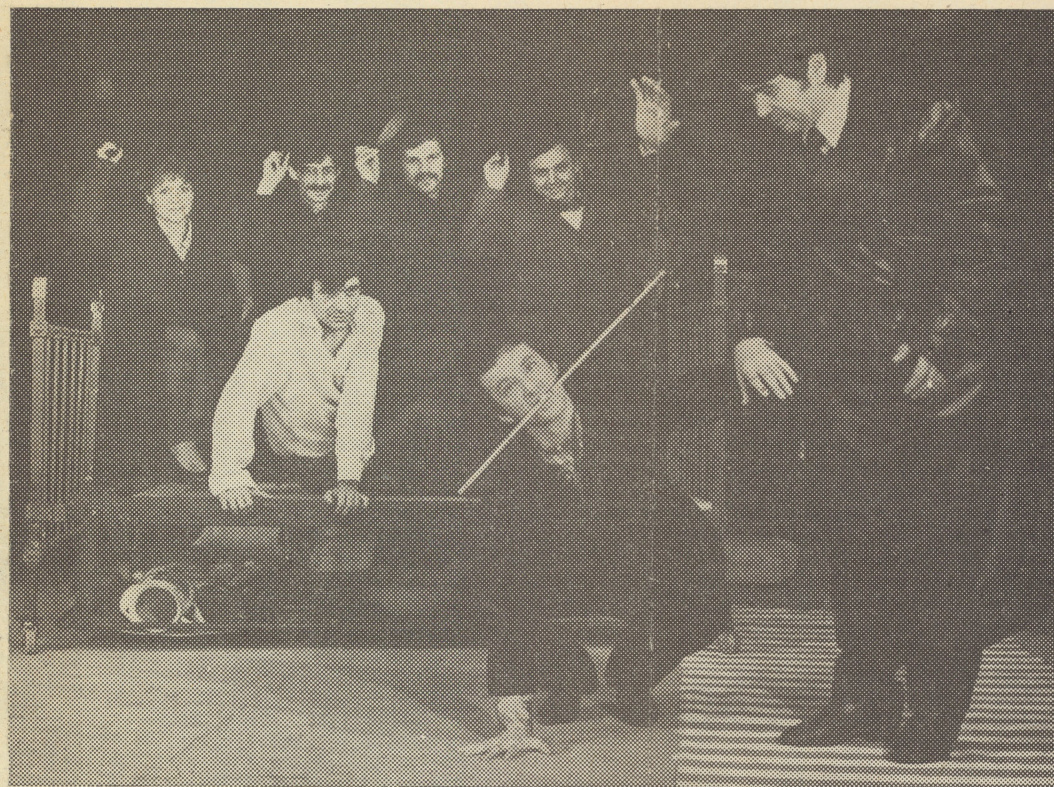
skierowane do Belzebuba: „Ta cała wasza sztuka, żeby ogłupić człowieka, zrobić z niego zastraszone, bezsilne bydlę, męczyć go tak długo, żeby stracił rozum i wszystkie zmysły” rozumiano jednoznacznie — jako namiętne oskarżenie faszyzmu. Ba, w niektórych inscenizacjach postaci króla piekieł przydawano rysy czeskiego zausznika Hitlera — Rudolfa Hachy.

Leon Schiller, przenosząc w 1948 r. *Igraszki z diablem* na scenę Teatru Wojska Polskiego w Łodzi, choć uszanował prawo Czechów do takich interpretacji, zrobił z *Igraszek* przedstawienie inne, odwołujące się do rodzimej tradycji teatralnej i wrażliwości polskiego widza. O sukcesie łódzkiego przedstawienia prócz oryginalnej koncepcji inscenizacyjnej i perfekcji wykonawczej — zadecydowało coś co zdarza się w teatrze nie tak znów często: idealne współbrzmienie intencji twórców z oczekiwaniami widowni. Klimat ówczesnych dni, atmosfera radości ze zwycięstwa sprawiły, że ludzie przyszli do teatru z silną po-

nująca niepowtarzalnością pce-tyckiej formuły „teatru wewnętrznego”, burząca groteską snu wszelkie konwencje starego teatru, ma „w lekkiej, pełnej surrealistycznego humoru formie celniej atakować widza i zmuszać go do nieobojętności”. Konfrontując ową wypowiedź z przedstawieniem, trzeba postawić natrętne pytanie: kto tu kogo nabija w butelkę? Czy od roku 1959 nic się w teatrze nie zmieniło? Czy nic się aby nie zdezaktualizowało? Czy surrealizm formy zakłada pełną dowolność, serwowanie efektów dla efektów i purnonsensowych pomysłów? Czy dramat Różewicza rzeczywiście jest tak „otwarty” i pojemny, że wszystkie chwytły dozwolone? Dlaczego w tekście pobocznym czytamy, że postaci „nie wolno stroić w żadne efektowne kostiumy, kolorowe szmatki itp. akcesoria” i żeby było „jak najmniej barw i efektów?”

Ze sceny raz po raz wychyla się ironicznie uśmiechnięta twarz purblagisty Witkacego. Nareszcie bowiem, choć w części ziścił się jego *Manifest, czyli fest-Mani*. Na przykład: pojawiają się dwaj panowie w kufajkach, zrzucają

Scena zbiorowa. Na łóżku Henryk Sobiechart (Bohater)



niczę się do aktu drugiego: Moment pierwszy — Bohater nie chce się przyznać do swojego zawodu, więc Kelner poddusza go serwetą; maltretowany podbiega do pojemnika na śmieci (wymiotuje?), a następnie nerwowo szarpie łóżko stwierdza, że „nie wie, gdzie leże” i że „stoi pod ścianą”. Moment drugi — rozmowę Bohatera z młodą Niemką przerywa wtargnięcie ekipy

filmowej (klaps 236), która kre- ci scenę z filmu *Krew naszych ojców*, czyli jak żołnierz celnym strzałem kładzie uciekającego cywila, po czym odbywa się tzw. akt przyjaźni polsko-niemieckiej. Moment trzeci — Chór rozbiera Dziennikarkę, pokazując widowni co ciekawsze fragmenty jej garderoby. Moment czwarty — ekipa telewizyjna rozmawia z Bohaterem „o życiu” na tle grupki

ćwiczącej aerobic. I bardzo dobrze.

Zamiast podsumowania pozwolę sobie sparafrazować kwestię Króla z Gombrowiczowskiej *Iwo-ny*: „Musi być dużo świateł, dużo ludzi i dużo strojów... Blask, świetność... Z góry krzyknąć na myśl, to ona się udławi... Na pewno. Udławi się na śmierć”.

## ” ze Starego Teatru

ANDRZEJ WANAT

Stary Teatr im. Modrzejewskiej w Krakowie: *ANTYGONA* Sofoklesa w przekładzie Stanisława Hebanowskiego. Reżyseria: Andrzej Wajda, scenografia: Krystyna Zachwatowicz, muzyka: Stanisław Radwan. Premiera 20 I 1984 r. (fot. Stanisław Markowski)

Zanim jeszcze doszło do tej premiery, już było o niej głośno. Pewna entuzjastka przybiegła do mnie z tajemniczym szeptem: „Wajda reżyseruje w Krakowie *Antygonę*! Zachwatowicz i Wajda obchodzą jubileusz 20-lecia pracy w Starym Teatrze!” Jarocki też... — zapytałem — bo nic o tym sły- chać nie było. „Ano — nie”. To normalne — pomyślałem sobie — widać nie lubi jubileuszy. Są twórcy cisi i rozgłośni. Jednym spokój pomaga, innym odrobina szumu. Andrzej Wajda — wpra- wdzie — przez osiem z tych lat dwudziestu niczego w Starym nie robił, Krystyna Zachwa- towicz też ma w tej współpracy czteroletnią przerwę, ale — prze- cież — bez działalności obojga tych wielkich artystów — Stary Teatr nie byłby tym, czym był. Zresztą Kraków też lubi jubileu- sze...

Premiera się odbyła, pojawiły się recenzje i plotki. Plotki były różne. Surowym pomrukiem to-

warzyszyły nieliczne głosy za- chwyty. Spokojna, choć pełna zastrzeżeń, aprobaty mieszała się ze smutkiem, że tym razem Waj- dzie spektakl się jednak zupełnie nie udał. Recenzje — natomiast — w większości były niedobre, choć utrzymane w tonie dość urozmaiconym. Tomasz Raczek, z właściwą sobie bezkompromiso- wością, rzecz rozszyfrował, zak- tualizował do końca i nazwał w *Polityce* plakatem głoszącym nie- nawiść. Michał Misiorny zaręba- gował w *Trybunie* spokojniej. Zaprzeczył plotkom, oddał Waj- dzie co należy, skrytykował ba- nały i uproszczenia jego inter- pretacji.

Na premierę ani na pierwsze spektakle nie pojechałem. Nie lubię premierowych nastrojów i tych naiwnych, którzy uparcie wierzą, że rewolucje zaczynają się o 19.15. Pojechałem w mar- cu. Na zwykły spektakl. Grali akurat o 20-ej...

Na widowni „dziurawy” kom- plet. Publiczność powszednia,

krakowska: dorośli i trochę mło- dzieży. Scena — a wszystko na niej tylko dziać się będzie — przedstawia plac przed pałacem Kreona. Pałac? To raczej willa, z białą, prostą fasadą i wejściem z lewej strony, w stylu takim, jaki — powiedzmy — od czasów Bauhausu, panuje na całym niemal świecie. Dopiero pod koniec spektaklu przeświecili się na chwilę ekran-ściana, wisząca nad czarnym oknem sceny i wtedy zobaczymy korynckie pałacowe kolumny. Biel i czerń przeważa w tej scenografii eleganckiej, sterylnej i gładkiej.

Spektakl zaczyna się. Chórem i dymem. Młodzi ludzie, męż- czyźni i kobiety, w mundurach takich, jakie noszą wszyscy ko- mandosi świata, wracają z woj- ny. Obronili miasto przed wroga- mi i teraz w paradosowej, wspieranej uderzeniami w kotły pieśni, głoszą radość zwycięstwa i nadzieję lepszych dni. Zdejmują mundury, składają automaty do wojskowych skrzyń i odchodzą. Dymy rzędą. Dopiero teraz na- stępuje prologowa scena trage- dii: rozmowa Antygony z Isme- ną. Nie rozumiem wprawdzie, do czego była potrzebna Wajdzie ta zamiana kolejności scen, bo nie śmiem sądzić, że chodziło w niej tylko o początkowy efekt, zasko-

czenie widzów aurą bliżej nie dookreślonej współczesności, ale — ostatecznie — kontrast mię- dzy pogodą pierwszej sceny Chó- ru i ponurością prologu i w ta- kim układzie zostanie zachowany, więc nie ma się co spierać o bardziej delikatne konsekwencje takiej operacji. *Antygona* (Ewa Kolasieńska) zapowiada, że sama pogrzebie ciało Polinika. Odma- wiając pomocy Ismenę (Elżbieta Karkoszka) oskarża o sprze- niewierzenie się odwiecznym, boskim prawom. Jest to rozmo- wa — jak u Sofoklesa — gniew- nej, fanatycznej, od początku zdecydowanej na wszystko boha- terki z konformistką. Na tym po- lega zasadnicza pomiędzy nimi różnica, bo poza tym w spekta- klu Wajdy są one właściwie do siebie podobne: obie zszarzałe z bólu, wypalone rodowym nie- szczęściem, równe wiekiem, obie w czarnych sukniach, czepkach i chustach, w jakich można zoba- czyć chłopki na greckich fil- mach. Nieszczęsne córki prawo- witego władcy Edypa na dworze niedobrego wuja i tyrana.

Kiedy aktorki schodzą ze sce- ny, widownię opuszcza też kilka osób. Później jeszcze wyjdzie pa- rę. Znudzeni czy zawiedzeni? Ra- czej to pierwsze, bo spektakl to-

a na imię Albertyna, oczywiście

acji po Cherbourgu, w jakimś óści wybornego wina Françoise a aktorem, powinienem coś za- ucila swoje sakramentalne „oh, ej się z Twego starego dziadzi- ym, co za chwilę usłyszysz, bo cchiwy Leonard zupełnie dostał- basta. Pewnego majowego, so- mieście Cherbourg Twój pra- kiej ambicji nie dał się prosić z których każda mogłaby być i ryknął: Nie szydźcie ze mnie! arzec; mam lat osiemdziesiąt- więcej. Boję się, mówiąc otwar- ych zmysłach etc. etc.

chwilę o Albertynie i spytała: n: Szekspir, moje dziecko, Szek- ally? Zaś Françoise biła brawo- chociło, że zaśpiewałem jeszcze, ale nic to. Jak mówił Strzyga- degraliśmy Ptasznika z Tyrolu- ścina jest nie gorsza od Cher-

o zaferowana, wszyscy pytali, kto — zawołała Françoise — s grand! Ktoś wtedy krzyknął: e sante! Co było dalej, mało pa- onie milczą.

nic nie mów, i w ogóle nikomu

dziadzia Leonard



czy się dalej w rytmie monotonnym i bez większych niespodzianek. Jeśli jeszcze coś zaskakuje, to nagłe przeobrażenia żołnierskiego tłumu. Najpierw w mieszanym Chór kombatantów, witających nowego tebańskiego władcę. Kreon jest w białym współczesnym ubraniu, a kombatanci i kombatantki w czarnych. Niektórzy noszą medale zwycięstwa, ktoś podpiera się laską, kto inny ma teczkę. Powitanie i składanie cześci Kreonowi odbywa się w sposób różnicowany, w zależności od charakteru kontaktów, stopnia zażyłości ze zwycięskim przywódcą. W tym miejscu (ale biorąc pod uwagę całą tę scenę) Peter Stein i scenografowie jego *Oresteji* kłaniają się wyrozumiale, bo przecież z pomysłów Andrzeja Wajdy i Krystyny Zachwatowicz też na pewno ktoś już korzystał bez pytania, a tym razem związek jest wprowadzicie powierzchowny, ale tak wyraźny, że może być uznany za teatralną aluzję.

Kreon (Tadeusz Huk) w imię racji stanu ogłasza zakaz grzebania Polinika. Chór nie protestuje. Nadchodzi Strażnik (Wiesław Wójcik). Ten żołnierz, jeden zapewne z tych, którzy walczyli pod murami Teb, panicznie boi się Kreona, kiedy przychodzi z wieścią o naruszeniu świeżo ustanowionego prawa. Kreon rzeczwiście wpada w gniew. Zakazany pogrzeb jest przecież akcją wymierzoną przeciwko jego władzy. Kreon poczuł się zagrożony. Będzie więc bardziej czujny, nieufny, coraz bardziej uparty, będzie chodził jak rewolwerowiec, z rękoma odchylonymi od korpusu, tylko patrzeć, kiedy wyciągnie broń. Strażnik zaś to już u Sofoklesa figura niemal komediowa. W spektaklu Wajdy ma w sobie coś ze Szwejka, zupaka, kompanijnego ofermy, knajczka i nawet opowiada z krowoderskim zaśpiewem. Nawiasem mówiąc: krakowska intonacja Strażnika to jedyny pewny akcent polski w przedstawieniu. Inne, o których mówiła plotka, zdają się być tworem przeczulonej albo też nazbyt obsesyjnej wyobraźni: robotnicze kaski wszędzie są podobne.

Ale dajmy już spokój tej szkodliwej plotce. Pora też przerwać opis przedstawienia, bo już widać, że ze szczegółów nie wynika tym razem zbyt wiele. W krakowskiej *Antygone* nie widać rezultatów precyzyjnej analizy tekstu, myślenia o strukturze tragedii i zawartym w niej porządku świata, konsekwencji dogłębnych studiów nad postaciami. To jest teatr z grubą ciolą. Jeśli był jakiś projekt tej konstrukcji teatralnej, myślę że opierał się na jednym, apriorycznym przyjętym pomysłem: zrobić współczesną *Antygone*, pokazać, że w dzisiejszej rzeczywistości istnieją konflikty podobne Sofoklesowym. I to się udało. Dzięki dekoracji, kostiumom, rekwizytom i reżyserskim ornamentom, takim jak: tranzystorek w ręku Hajmona, dalekopisowy rytm wypowiedzi Posłańca, aktorskie ukłony w prywatnych ubraniach. Udało się. Tyle, że wcale nie wymagało dowodzenia ani, tym bardziej, ilustracji, bo jest to prawda oczywista, dostrzegana i nawet w szkołach przerabiana na lekcjach polskiego. Ten generalny i z góry powzięty zamysł, który przytłacza wszystko, jest wszakże niebezpieczny. Zamazuje uniwersalne

przesłanie dramatu, niszczy jego metafizyczną i egzystencjalną aurę, niweluje szczegóły, zmniejsza konkurencyjność racji protagonistów, osłabia tragizm, słowem — prymitywizuje Sofoklesa. Najlepszy przykład w Chórze. W tej kwestii myślenie Wajdy tylko tak mogło sobie przedstawić: skoro dziś trudno już mówić o jedności opinii publicznej (jakby kiedykolwiek było można), to — inaczej niż uczynił Stein — należy pozbawić Chór jego tożsamości i rozmnóżyc na Chór żołnierzy, obywateli, konstatatorów, robotników, bez przesadnej zresztą w tym działaniu konsekwencji. Niby można. Sofokles — w przeciwieństwie do Musseta — wytrzyma wszystko. Tylko, że koszt takiego zabiegu są ogromne. Porzucając antyczną konwencję z jej kanonami, przenosimy się ze sfery czasu mitycznego w świat historii i mit przekształca się w incydent, zdarzenie. A to naprawdę niebyłoby opłacalne.

Współczesne aspiracje reżysera zaowocowały też prostotą, oceną moralnych, niemożliwą do pogodzenia z istotą tragizmu. Antygona jest bowiem w tym spektaklu ucieleśnieniem prawdziwych wartości, a Kreon tylko podrzędnych, fałszywych i — przede wszystkim — egoistycznych racji. Antygona ma być wielką dzięki swojej gniewnej i monumentalnej niezłomności, Kreon zaś nikczemny i co najwyżej godny liłości, kiedy rozpacza pokarany przez los śmiercią syna. Taka opozycja dobrze się zmieści w poetyce dramy mieszczańskiej, ale każdą tragedię (a zwłaszcza *Antygone*) zepchnie w mizериę melodramatu. Konsekwencje głównego zamysłu inscenizatora muszą się więc okazać bolesne również dla aktorów tragedii, Andrzej Wajda zbyt szybko zbudował dla swojej tezy — deklaracji etycznej, mocno obwarowany kanał i wpuścił weń aktorów niewiele myśląc o przeszłości, które napotkają mówiąc ze sceny wiersze Sofoklesa. Protagonisci grają więc tak, jakby dopiero w czasie występów odkrywali bogactwa tek-

stu, wprowadzają akcenty i wątki, których w ramach narzuconych przez Wajdę nielicznych, ale sztywnych rygorów rozwinąć nie mogą, brną z uporem przez nie wyreżyserowane obszary tragedii. Tak więc — w efekcie — rola Antygony jest pozbawiona bicia liryzmu i ludzkiej słabości, nawet w scenie żegnania się ze światem. Kreon jest bardziej uzurpatorem niż prawowitym dziedzicem tronu, a jego duma — pomimo usilnych starań aktora — jest tylko pychą tyrana. A przecież oboje, i Antygona, i Kreon, grzeszą pychą, tym prze-

klenstwem, nieszczęściem i znaniem wielkości ludzkiej kondycji.

Protagonistom mimo wszystko łatwiej. Czego w jednej scenie nie dograją, mogą próbować naprawić w kolejnej. Cóż jednak ma robić Tereźjusz (Jerzy Bińczycki) w swojej jedynej i zupełnie nie ustawionej scenie z Kreonem? Gra ślepcę, mówi tekst na granicy zrozumiałości, swoim prorocstwem usypia raczej niż zatrwaja. Co z tego, że ma efektowne wejście, co z tego, że scenę tę Wajda — jakby świadomie jej bylejakości — podpira

wzruszającą sekwencją, w której niewinne pachole patrzy w oczy Kreonowi? To wszystko tylko ornamenty, kwiatki na nie wyprawionym kozuchu.

Nie ukrywam, że źle znoszę efekty tego rodzaju reżyserskiego myślenia, w którym z góry powzięty zamysł ma przewagę nad wnioskami możliwymi do wprowadzenia po żmudnej i wszechstronnej analizie tekstu. Nie wierzę, że wytrychem da się bez szkody otworzyć arcydzieło zamknięte przed teatrem na skomplikowane zamki. Ten typ reżyserii wydaje mi się powierzchowny, niezbyt poważny, zadufany w sobie i staroświecki, bo odległy od tych tendencji, które od kilku już lat ożywają europejski teatr, a i w Polsce nieśmiało, zwłaszcza w pracach młodszych reżyserów, przychodzą na szczęście do głosu. Dziś nawet, jak donoszą zagraniczne gazety, reżyser-włamywacz tak brutalny, jak Peter Zadek, zabrał się do solidnej i precyzyjnej roboty. Tak, spektakle oparte na pomysłach oraz jednej idei nadrzędnej diabli biorą, a moja satysfakcja z tego powodu nie ma nic wspólnego z tradycjonalizmem, nawoływaniem do powielania stereotypów inscenizacyjnych, czyli do tzw. grania po bożemu. Wygląda po prostu na to, że nowoczesny historyzm, wzbogacony o reguły myślenia strukturalnego, wkracza nareszcie do teatru wraz z przekonaniem, że wszystko, co chce się powiedzieć ze sceny, trzeba przekazywać za pośrednictwem zdyscyplinowanego, ale też świadomego celu swojej twórczości aktora. Przykładem od lat wielu teatrów Petera Steina.

Krakowską *Antygone* trzeba — pomimo współczesnego blichtru — umieścić na antypodach nowego teatru. Jest to nieudany spektakl ciągle jeszcze dobrego teatru, a to znaczy tyle, że przedstawienie, choć źle pomyślane i powierzchowne, to jednak ma jakąś — zewnętrzną przynajmniej — spójność oraz fragmenty nie pozbawione wartości i urody. Nie ma też — z wyjątkiem Tereźjusza — ewidentnie położonych ról. Chór, jeśli pominąć scenę pierwszą, jest wyćwiczony solidnie, bo recytuje swoje partie czysto, równo i zrozumiale, co nie jest — wbrew pozorom — rzeczą najłatwiejszą. Są w tym przedstawieniu efektowne światła i jest dobra muzyka Stanisława Radwana, która pomaga także Chórowi. W finale muzyka jest może zbyt „ładna”, ale za to — jako jedyny element spektaklu — próbuje opowiadać mit.

O czym jest to przedstawienie? O prawdach szlachetnych i prostych. O tym, że naturalne prawa człowieka są wartością najwyższą i o tym, że tyrania jest złem. Ale niewielka jest siła tego przedstawienia. Publiczność słuchała i patrzyła na scenę z szacunkiem i umiarkowanym zainteresowaniem. Brawa były dość średnie i tylko jedna pańcia poderwała się do stojącej owacji, ale zaraz, rozejrzawszy się na boki, usiadła. W pretensjonalnie zrehabilitowanym programie zamieszczono informację, że „dymy użyte w spektaklu są nieszkodliwe dla zdrowia!!!” Adnotacja nie była konieczna. Dymy nawet nie przedostały się na widownię.

Elżbieta Karkoszka (Ismena), Ewa Kolasińska (Antygona)



Krzysztof Globisz (Hajmon), Tadeusz Huk (Kreon)

