



Duża scena

XLVIII sezon artystyczny

Dyrektor naczelny i artystyczny STANISŁAW ŚWIDER

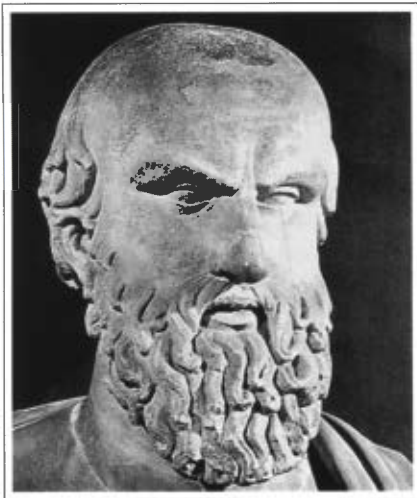
SOFOKLES

ANTYGOŃA

przekład Mieczysław Brożek



PREMIERA 9 LUTEGO 2002 r. _____



SOFOKLES (496 - 406 p. n. e.)

„Burzowy wicher porywa wszystko zmartwiałe, spróchniałe, połamane, zmarniałe, wirując okrywa to wszystko chmurą czerwonego pyłu i porywa jak sęp w powietrze. Nasze zdeorientowane spojrzenia szukają tego, co znikło, to bowiem, co widzą, jest jak wydobyte z topieli na złote światło (...) tak tęsknie niezmierzone.”

Narodziny tragedii F. Nietzsche

„...zoł, która, choć atakowana przez swoje absolutne przeciwieństwo, tanathosa, pozostaje przecież w swym najgłębszym rdzeniu nietknięta.”

Dionizos Karl Kerényi

Sofokles, syn zamożnego wytwórcy broni z ateńskiego przedmieścia Kolonos, otrzymał staranne wykształcenie tradycyjne, w którym główną rolę odgrywała lektura poetów i nauka muzyki wraz z rytmiką, gimnastyką, tańcem i śpiewem. Zwycięstwo Aten nad Persami pod Salaminą przeżył jako szesnastoletni młodzieniec i miał już wtedy brać udział w chórze tańców i śpiewów na cześć tego zwycięstwa. Z pierwszymi tragediami wystąpił na scenie w roku 468, mając lat dwadzieścia osiem, i odniósł zwycięstwo nad pięćdziesięciosiedmioletnim Ajschylosem otrzymując pierwsze miejsce w konkursie. Nie znamy tragedii, które mu zapewniły to zwycięstwo, nie mamy też utworów Ajschylosa z tego roku, by móc ocenić kryteria, którymi kierowali się w swej decyzji sędziowie konkursu. (...)

Długoletnia praca Sofoklesa dla sceny przypadła w większości na okres największego rozkwitu Aten, zrazu pod opieką Kimona, potem, od roku 461/60, a szczególnie od 445, pod opieką Peryklesa. (...) Sofokles patrzył więc na dokonujący się w jego oczach materialny i kulturalny rozkwit Aten, zwłaszcza pod przewodnictwem Peryklesa, z którym łączyła go osobista przyjaźń. W Atenach cieszył się wielką popularnością. Znalazła ona wyraz w tym, że w roku 443/442 powierzono mu przewodnictwo w zarządzie skarbu związkowego, a w roku 441/440 zaszczycono go nawet stanowiskiem stratega. (...) Ale nie to pole działania miało zyskać Sofoklesowi prawdziwą i trwałą sławę, choć w opinii współczesnych udział w życiu publicznym był znacznie ważniejszy niż pisanie tragedii, jak to możemy wnioskować z epigramu nagrobnego Ajschylosa, który sobie podobno poeta sam ułożył: wymieniając w nim swój udział w walkach o wolność ojczyzny ani słowem nie wspominał o swych zasługach poetyckich. (...) Sofokles tworzył przez 62 lata (468 - 406) i napisał około 120 utworów, otrzymując pierwsze miejsce 18 razy na wielkich Dionizjach i prawdopodobnie 6 razy na Lenajach, do których konkursy tragediowe wprowadzono od ok. 420 roku przed n.e.

Z około stu dwudziestu utworów Sofoklesa doszło do naszych czasów siedem tragedii i jeden dramat satyrowy. Resztę znamy przeważnie tylko z tytułów

i drobnych fragmentów. Znaczną ich część wypełniały mity z tzw. cyklu trojańskiego, a więc związane z wypadkami pod samą Troją lub losami bohaterów powracających spod Troi.

Z zachowanych tragedii przypuszczalnie najstarszą jest *Aias*. Drugim z kolei w porządku chronologicznym utworem jest *Antyгона*, wystawiona około roku 442, najpóźniej w roku 440. Trzecim – *Król Edyp*, przypadającym na lata między 429 a 426. *Elektrę*, wystawił poeta mając około 80 lat. Z tego samego czasu co *Elektra* pochodzą *Trachinki*. Z mitu trojańskiego wziął poeta treść do *Filokteta* z roku 409. Ostatnim dziełem naszego poety, wystawionym na scenie wkrótce po jego śmierci, jest *Edyp w Kolonos*.

Antyгона znalazła naśladowców już w starożytności jednak Eurypides w niezachowanej tragedii pt. *Antyгона* dał jej jakieś inne ujęcie: *Antygonie* przy grzebaniu brata pomagał – jak się zdaje – Hajmon; została mu też oddana za żonę i urodziła mu syna. (Faktem jest również, że starożytność znała jeszcze inne rozwiązania tragedii, dla którego koncepcja Eurypidesa mogła być ogniwem przejściowym: Kreon polecił Hajmonowi ukarać *Antygonę*; ten jednak ukrył ją, a ojcu oświadczył, że ją stracił. Ona zaś urodziła mu syna, którego Kreon raz na igrzyskach przypadkiem rozpoznał po charakterystycznym dla potomków Echiona, protoplasty rodu Kreona, znamieniu i mimo wstawiennictwa i próśb Heraklesa kazał go stracić, a wtedy Hajmon z *Antygoną* pozbawili się życia.)

Kto jest autorem tej wersji, nie wiadomo. Wiemy, że po Eurypidesie wystawił *Antygonę* w Atenach w roku 341 przed n.e. tragik Astydamos (starszy), ale treści jej nie znamy. Potem w Rzymie napisał *Antygonę* najznakomitszy tragik rzymski Akcjusz (III/I wiek przed n.e.). Fragmenty tej łacińskiej *Antygony* wskazują, że wzorem dla niej była *Antyгона* Sofoklesa.

W początkach naszej ery dokonany został wybór czytanych i objaśnianych utworów Sofoklesa. Dzięki temu właśnie wybrane do lektury szkolnej tragedie w liczbie siedmiu przetrwały do naszych czasów. Reszta twórczości poety pozostała w zapomnieniu i przepadła.

W średniowieczu łacińską tradycją Sofoklesa, podobnie jak i innych pisarzy greckich, przeszła bez echa. Wzmoczone zainteresowanie dla kultury greckiej i wielkich dzieł antyku przypada dopiero na okres Renesansu. Odkrywane od XV wieku rękopisy tragedii Sofoklesa pochodzą z wieku X, XIII i dalszych. Od XVI wieku powstaje też szereg utworów inspirowanych przez mit o *Antygonie* lub będących naśladownictwem *Antygony* Sofoklesa. Tak np. włoski poeta Luigi Alamanni dał już w roku 1533 swobodną, w dostojnym tonie utrzymaną próbkę Sofoklesowej *Antygony*, a francuski poeta dramatyczny, Robert Garnier, napisał w roku 1580 utwór pt. *Antigone ou la Piété*. (W sztuce tej Garnier zastosował praktykowaną także w innych swych utworach fuzję dwu sztuk: *Antygony* Sofoklesa z Fenicjankami Seneki.) I takich dramatycznych przeróbek doczekała się *Antyгона* więcej. Francuski poeta Jean Rotrou oparł swą *Antygonę* w roku 1637 na utworze Sofoklesa, ale poprzedził ją jeszcze wziętą z Eurypidesowych Fenicjanek sceną walki Eteoklesa z Polinejesem. Jego *Antyгона* była wzorem dla utworu jednego z głównych przedstawicieli francuskiej tragedii klasycznej, Jeana Racine'a, pt. *La Thébaïde ou les frères ennemis* (1633). W roku 1783 pisze *Antygonę* sławny poeta włoski Vittorio Alfieri. Inny Włoch, Tommaso Traetta, muzyk, stworzył w roku 1772 operę pt. *Antyгона*, jedną z najlepszych oper włoskich. Ten sam temat do swych oper obrali również liczni inni twórcy, zwłaszcza w XVIII wieku; ostatnio zaś wykształcony we Francji kompozytor szwajcarski, Artur Honegger (1930), a w najnowszych czasach, w roku 1949, C.Orff.

Szczególnym powodzeniem cieszyła się *Antyгона* w Niemczech w wieku XIX i XX. Wtedy to obok poetyckich przeróbek, takich jak *Antigone* Marbacha z roku 1839 czy E. Reichela z roku 1877 i *Antygony* młodego Waltera Hasenclevera, który w r. 1917, a więc jeszcze w czasie pierwszej wojny światowej, w utworze swym przeciwstawiał wojnie i nienawiści miłość i pokój, powstaje szereg przekładów tragedii Sofoklesa na język niemiecki, między innymi najczęściej przekłady *Antygony*. Dodajmy tu, że muzykę do pieśni *Antygony* Sofoklesa ułożył niemiecki muzyk J. L.F. Mendelssohn (w roku 1841), a potem także muzyk francuski, Camilla Sain-Saëns.

W Rosji Sofokles budził duże zainteresowanie od XIX wieku. Znajomość Antyfony i jej wpływ na literaturę i kulturę rosyjską notujemy głównie od pierwszych jej przekładów rosyjskich (np. Wodowozowa z roku 1895). Do repertuaru teatrów rosyjskich weszła Antyгона od pierwszego roku działalności Moskiewskiego Teatru Artystycznego (od roku 1897).

W Polsce wpływ Antyfony widoczny jest już w Odprawie posłów greckich Jana Kochanowskiego. Zygmunt Krasiński próbował tłumaczyć Antygonę na język polski. Do dziś dnia nie schodzi ona ze scen najpoważniejszych teatrów europejskich, do dziś dnia postacie tego utworu nasuwają się twórcą literatury jako wymowne symbole ich idei. Prócz Antyfony J. Cocteau z roku 1922 i R. Wörmera z roku 1939 możemy tu wymienić Antygonę pisarza francuskiego, J. Anouilha, wystawioną po raz pierwszy w roku 1941. Anouilh ujmuje problem Antyfony ze stanowiska człowieka współczesnego, z właściwym temu człowiekowi stosunkiem do życia i otoczenia. W swojej interpretacji i inscenizacji wystawiał też Antygonę w roku 1948 poeta niemiecki, Bertold Brecht, adaptując do swego przedstawienia przekład niemiecki Antyfony Hölderlina i poprzedzając go, potężnym w swej wymowie prologiem, rozgrywającym się w kwietniu 1945 roku w Berlinie.

Inną kreacją Antyfony jest córka hitlerowskiego dygnitarza w utworze Rolf Hochhutha pt. Antygoną z Berlina, wystawionym przez wiedeński Volkstheater. Wykrada ona z kostnicy ciało zabitego przez nazistów narzeczonego i grzebie je na cmentarzu, za co sama z kolei zostaje zamordowana („Życie Literackie”, 1966, nr 9).

Antygoną - Mieczysław Brożek

Sztuka dramatopisarska Sofoklesa.

„(...) Sofokles dostrzega w życiu nie to, co proste, lecz to, co złożone. Pewne postacie, z tej racji, że są takie, a nie inne, i że takie a nie inne jest ich położenie, łączą się, sprowadzając katastrofę. I nie nastąpiłaby ona, gdyby choć jeden element był inny. Działanie Prawa uchwytne jest w układzie tych wszystkich subtelnych zawiłości, które zazębiają się tworząc wzór – nagle postrzegany jako coś nieuchronnego.

Bohater Sofoklesa, z racji swej złożoności i z tego powodu, że jego działaniem nie kieruje jedna myśl, wymaga więcej niż jednego punktu widzenia. Nie dowiemy się kim jest Kreon czy Edyp, i nie będziemy mogli przeto pojąć, na czym polega ich tragedia, jeśli nie zrozumiemy, jak postępują względem innych postaci oraz – co równie ważne – te inne postacie postępują względem nich. Szacunek, jaki Edyp okazuje swemu ludowi, jego uprzejmość wobec Kreona i Tejrezjasza, która wnet przeradza się w podejrzliwość i gniew, nastawienie Kreona względem Hajmona – nie są to elementy urozmaicające czy wprowadzone gwoli upiększenia; w ten sposób bowiem poznajemy naszych bohaterów, i jest to sprawa zasadnicza. Podobnie sytuacja, w której Strażnik ociągając się staje przed Kreonem, nie jest jedynie graniczącym z komizmem urozmaiczeniem. Istotna jest natomiast jako okoliczność uboczna, rzucająca światło na charakter króla. (...) Katastrofa nigdy nie następuje samoistnie, a główny winowajca nie działa w pojedynkę – w grę wchodzi też inni.

Dla Sofoklesa idea urzeczywistnia się w całej złożoności w bezpośrednio danej sytuacji, w którą natychmiast uwikłani zostają inni. (...) Dalej, o ile możemy wierzyć naszym skąpom świadectwom, Sofokles w coraz większym stopniu zwracał uwagę na wzajemne powiązania między bohaterem a okolicznościami, w efekcie czego sytuacja tragiczna coraz bardziej komplikowała się. (...)”

Tragedia Grecka - H.D.F. Kitto

Antyгона jako dramat o ludzkiej destrukcyjności.

Antyгона jest przede wszystkim dramatem o ludzkiej destrukcyjności. I to destrukcyjności dotykającej człowieka zarówno w kontekście społecznym, historycznym, jak i ściśle indywidualnym. Jest tekstem pokazującym niebezpieczeństwo destrukcji kryjącej się w naszej nieświadomości, w naszej miłości, w naszych potrzebach sprawiedliwości, prawa, porządku i władzy. O destrukcji kryjącej się w naszych emocjach, ale również w naszym umyśle czy rozumie. W naszej pysze, nadziejach i żądзах. O destrukcji kryjącej się w naszej przeszłości, w naszej pamięci. To tragedia człowieka, który staje się istotą społeczną i, który do tego nie dojrzał. Jest dramatem traktującym o konflikcie pomiędzy dążeniami indywidualnymi czy dążeniami rodu a dobrem społeczności. Jest dramatem o podstawowych potrzebach emocjonalnych i konflikcie pomiędzy nimi a dążeniami władzy, polityki i prawa.

Antygony nie można zrozumieć, nie można zrozumieć postaci w niej występujących, bez wiedzy na temat historii całego rodu Labdakidów. Bo nie jest to nawet tragedia *Antygony* czy Kreona, nie jest to nawet tragedia tycząca się wszystkich postaci tego dramatu, to tragedia rodu, to tragedia człowieka uchwycona w jego zmaganiu z losem, w jego zmaganiu z czasem, z bogami, z siłą własnej destrukcyjności (nieprzypadkowo w dramatach Sofoklesa bogowie działają przez wydarzenia...). Losy Labdakidów są pejzażem ludzkiego bólu, nieuchronności błędów i winy (nieuchronności wynikającej nie ze złej woli bogów, ale z natury człowieka!). W samej *Antygonie* świat ludzki ulega zupełnej przemianie, przewartościowaniu. W świecie, w działaniu, w losach i wydarzeniach zostaje odkryta prawda o ludzkiej kondycji i ukazane zostają konieczne konsekwencje ludzkich działań i postaw. Siła prowadzi do słabości, pewność do zwątpienia, miłość do autodestrukcji, umiłowanie prawa do bezprawia, „bezprawie” zrównuje z bogami...

Ananke nie jest wytworem boskim, lecz siłą znajdującą się w świecie, i to w świecie człowieka i może zarzut pesymizmu wobec Greków nie jest całkiem bezpodstawny... może tylko niekoniecznie: zarzut! To perspektywa patrzenia na świat w sposób głęboki, a ten musi być pozbawiony złudzeń – wszak mamy do czynienia z dramatem, a ten jest dionizyjski, więc obce mu są wszelkie apollinijskie złudzenia (por. *Narodziny tragedii* Nietzsche).

W *Antygonie* nikt nie jest bez winy, każdy jest ofiarą, każdy nosi piętno błędu. To ludzie i ich działania, zdarzenia doprowadzają do katastrofy, która jest nieuchronną konsekwencją. I może, co szczególnie ważne w przypadku Sofoklesa, religia i potrzeba religijna nie jest tylko obrzędem pozostawionym przez przodków czy też obowiązkiem wobec bogów; w *Antygonie* religia jest indywidualnym przeżyciem, podstawową ludzką potrzebą, jest gestem człowieka wobec siebie, wobec społeczności, wobec świata. W *Antygonie*, ale i w innych dramatach Sofoklesa, religijność jest zjawiskiem czysto ludzkim, obrzęd staje się wyrazem emocji (podobnie analizuje religijność Freud), zaś bogowie stają się prawem świata jego cykliczności, zmienności, przyczynowości. Nie ma sprawiedliwości ludzkiej (zarówno w odniesieniu do *Antygony*, jak i Kreona), ale jest sprawiedliwość zapisana w nieuchronnej konsekwencji ludzkich czynów w świecie.

Antyгона pokazuje, że niekiedy religijny szal, irracjonalność, intuicja, emocje są równie ważne i celne jak rozum. Mądrość bowiem obejmuje to, co w człowieku racjonalne (rozumowe) i to, co w człowieku irracjonalne (np. religijne). Rozum pozbawiony zaufania czy wrogi wobec intuicji, i tego, co przynosi „dionizyjski szal”, prowadzi do pychy, ta zaś nieuchronnie zaślepia i uniewrażliwia.



Posąg - VI w. p.n.e.



Relief ok. 460 r. p.n.e.

Poszukując głównej postaci dramatu ...

Bohater tragiczny - ofiara tragiczna: Kreon - Antyгона

Jak słusznie zauważa H.D.F. Kitto w odniesieniu do *Antyfony* Sofoklesa: „...bohaterka w połowie wypadu i zostawia nas w najlepsze z Kreonem, Hajmonem i ich losami. (...) ostatnia część *Antyfony* nie miałaby żadnego sensu, o ile nie uświadomimy sobie, że w tej sztuce nie występuje jedna główna postać, lecz dwie, i że z tych dwóch postacią znaczącą zawsze pozostawał dla Sofoklesa Kreon.”

Wydaje się, że nie sposób nie wyciągnąć z tego konsekwencji inscenizacyjnych. „To po prostu kwestia perspektywy” jak pisze Kitto. I oczywiście ta perspektywa jest znacząca. Szczególnie znacząca jeśli chodzi o rozumienie całego konfliktu dramatycznego. Co teraz zrobić z tak rozpowszechnionym hasłem określającym konflikt dramatyczny w *Antygonie* jedynie jako „konflikt pomiędzy postaciami Antyfony i Kreona”, jako „konflikt pomiędzy prawem boskim i ziemskim”? O czym w takim razie jest *Antygonia*, gdzie konflikt się teraz lokuje? Kto jest naprawdę bohaterem tragicznym i kogo losy śledzimy? H.D.F. Kitto uznaje za błąd rozpoznawanie w *Antygonie* głównej postaci. Trudno się z tym nie zgodzić, bo przecież bez trudu „możemy zauważyć, że rola Kreona jest o połowę dłuższa od roli Antyfony i jest rolą dynamiczniejszą. Rola Antyfony wzrusza i pozostawia wystarczająco głębokie wrażenie, jednakże rola Kreona ma szerszą skalę i jest bardziej złożona.”

Jak w takim kontekście można sprowadzić źródło wszystkich napięć dramatycznych do konfliktu, który w pewnym sensie kończy się w połowie dramatu? Czy cała „tragedia Kreona”, która rozgrywa się od połowy sztuki jest tylko konsekwencją konfliktu, który wynikł w pierwszej jej części? Czy jest to jedynie dramat opierający się na jednym konflikcie z całą grupą statystów? (Bo to, że „*Antygonia* znika, jest nieuniknione, ale to, że tak mało mówi się o niej w *Eksodosie*, że to nie jej ciało, lecz ciało jej ukochanego ma zostać sprowadzone z

powrotem, że Kreon tak długo biada nad swoim losem, że Eurydyka tak nieoczekiwanie zostaje wprowadzona i od razu odbiera sobie życie, to już inna sprawa. Dlaczego Eurydyka? (...) Postać Eurydyki nabiera znaczenia jedynie w odniesieniu do Kreona.”)

Wydaje się, że konflikt Kreona i Antygony kreuje dwie główne postacie i to Kreon jest z nich przede wszystkim bohaterem tragicznym, natomiast Antygona (pozwolę sobie użyć takiego określenia) staje się: ofiarą tragiczną, „katalizatorem” tragedii Kreona.

Niemniej jednak *Antygona* jest tragedią tyjącą się zbiorowości. I to konflikty i relacje pomiędzy wszystkimi postaciami dramatu budują dopiero właściwą dramaturgię, nie zaś jeden konflikt, który tak często bywa tak łatwo nazywany.

Nie trudno dostrzec w każdej z postaci rys tragiczny. Nosi go zarówno Ismena (głównie w relacji z siostrą), jak i Hajmon oraz Eurydyka. I niewątpliwie jest to tragedia tyjącą się zbiorowości jaką jest rodzina czy raczej: ród. („W tej perspektywie pozostałe elementy sztuki nabierają znaczenia. Wchodzi Hajmon. Za wszelką cenę pragnie pozostać lojalnym synem. Kreon niezmiennie twierdzi, że ochronę rodzinie gwarantują dyscyplina i posłuszeństwo, i że miłość Hajmona do Antygony nie ma żadnego znaczenia. Posuwa się do groźby mówiąc, że z miejsca zabije Antygonę. Doprowadza Hajmona do wściekłości i rozpacz. (...) Nieludzkie postępowanie Kreona posłużyło nie wzmocnieniu, lecz zniszczeniu jego rodziny”).

Ale Kitto zauważa jeszcze i jeden konflikt w którym uczestniczy Kreon: „Konflikt między Kreonem a Antygoną jest ostry i zażarty, niemniej u jego podstaw tkwi konflikt jeszcze głębszy: konflikt między Kronem a bogami, między tyranem a najwyższymi istotami. Tyran może im urągać, ale one odpowiadając rozetrą go w proch.” Ale co ciekawe „...kara (...) spada na Kreona niejako automatycznie, jest bezpośrednim następstwem tego, co sam zrobił.



Grafika - Katarzyna Jędrzejczyk



duża scena

XLVIII sezon artystyczny

Dyrektor Naczelny i Artystyczny STANISŁAW ŚWIDER

SOKRATES
SOFOKLES

ANTYGONA

przekład Mieczysław Brożek

reżyseria, scenografia, opracowanie muzyczne

IRENEUSZ JANISZEWSKI

ANTYGONA - Anna Nowicka

ISMENA - Anna Lenczewska

KREON - Marek Kępiński

EURYDYKA - Beata Pszeniczna

HAJMON - Przemysław Sejmicki

TEJREZJASZ - Jerzy Ogrodnicki

STRAŻNIK - Marcin Popczyński

POSŁANIEC - Dawid Żłobiński

PRZODOWNIK CHÓRU - Jan Mancewicz

POLINEJKES - Robert Żurek

CHŁOPIEC - Marcin Hycnar

współpraca scenograficzna

NATALIA KOWALSKA

CHÓR:

Katarzyna Jędrzejczyk, Beata Pszeniczna, Przemysław Sejmicki, Robert Żurek

inspicjent, sufler - Katarzyna Jędrzejczyk

PREMIERA 9 LUTEGO 2002 r.

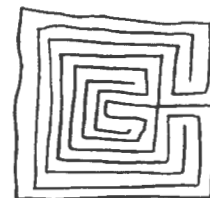
Bogowie nie kierują zdarzeniami z zewnątrz; działają niejako w zdarzeniach.” Jeśli więc miarą postaci tragicznej jest konflikt z bogami Kreon również i pod tym względem staje się głównym bohaterem tragedii. Jak zatem scharakteryzować Antygonę?

Po pierwsze jest ona konieczną ofiarą tragedii, podobnie zresztą jak Kreon, tyle że jej ofiara jest innego rodzaju. W jakimś sensie jest ofiarą o charakterze prawie obrzędowym, religijnym, wykraczającym może nawet poza ramy i znaczenia dramatu jako akcji i fabuły. Jest ofiarą konieczną dla rozpoczęcia przemiany dramatycznej Kreona, jest kolejną ofiarą w odniesieniu do losów własnego rodu (dzięki którym ród ten staje się naznaczony i wyniesiony). Ale jest również samoofiara odnoszącą się do pewnych aspektów kultu Dionizosa, jako boga samoofiaryującego się (*Dionizos* Karla Kerenyiego). (Wystarczy zauważyć szczególnie charakter, samobójczy w konsekwencjach, poszczególnych decyzji Antygony oraz to, w jaki sposób jej „odejście” jest charakteryzowane przez Chór).

Kitto analizując postać Antygony stawia podsta - wowe pytania: „Dlaczego w istocie przeciwstawia się Kreonowi? Z poczucia obowiązku religijnego?” i stara się na nie rzetelnie odpowiedzieć: „O obowiązku religijnym Antygoną wspomina raz, do Ismeny, w prologu: starając się zawstydzić siostrę. Natomiast to, co naprawdę myśli, dochodzi do głosu w takich oto zdaniach: „...on nie ma nad moimi prawa. / Tak! Brata mego, a dodam... i twego.” Żarliwie zabiega o to, co należy się jej bratu i jej rodowi. (...) W obliczu legalnego postępowania Kreona odpowiada w rzeczy samej zgodnie z prawem. W istocie jednak nie poprzestaje na przeciwstawieniu jednego prawa innemu prawu, bo dla czci brata poświęca wszystko. (...) Jej ton staje się wyraźnie osobisty. W miarę jak sztuka dobiega końca, jej argumenty upadają jeden po drugim, aż w niezwykle poruszającej i przenikniętej tragizmem mowie, która nie w smak była tym, którzy w Antygonie dostrzegali głównie męczennicę Wyższego Prawa; zarzuca wszelką

argumentację, poprzestając na stwierdzeniu tego, co uczyniła i że uczynić to musiała. Stojąc w obliczu śmierci, opuszczona przez chór, nie znajduje żadnego oparcia nawet u bogów i poddaje w wątpliwość pobudki swojego działania.”

Trudno nie przyznać racji Kitto skoro rzeczywistość: „postać Antygony okazuje się ciekawsza, gdy nie dostrzega się w niej jedynie antytezy Kreona”. Ale i Kreon w takim ujęciu przestaje też być jedynie: „zawziętym głupcem, który zabija Antygonę. (...) Kreon jest co najmniej niewrażliwy, o ile nie okrutny; jak tyran, skory jest do podejrzeń i nie wie, co to ustępstwo. Ale jest na swój sposób uczciwy, ma swoje racje, swoje poczucie odpowiedzialności. (...)” Na pierwszym planie rozgrywa się konflikt z Antygoną, a „w tle tego wszystkiego stopniowo narasta tragedia Kreona. Można o nim powiedzieć wszystko, ale nie to, że brak mu rozumu czy odpowiedzialności. Ma swoją przestrzeń działania i swoje zasady; nie dla niego są, jak sądzi, gwałtowne porywy i prawa niepisane; nie potrafi poruszać się w tej niepisanej sferze i autentycznie czuje, że nie do niego należy. Natomiast w swoim świecie konsekwentnie myśli po swojemu i czuje grunt pod nogami.(...) Prawda, że to wrodzona skłonność do uporu sprawia, że swego zdania broni do upadłego, ale też nie szaleństwo czy upór sprawiły, że od początku je ma. Niemniej jednak jego niepodważalny wyrok okazał się błędny; Kreona zawiódł rozum. To prawda, że gdyby nie jego upór, kara mogłaby być lżejsza, stąd jednak wynika gorycz, że jego rozum zblądził, zaś instynkt Antygony podpowiadał prawdę.”



„...W świecie tragicznym umarli nie odchodzą. Bohater tragiczny jest może właśnie dlatego sam wśród ludzi, że żyje jak Antygona w świecie zmarłych. Tych, którzy zostali zamordowani, albo tych, których sam zamordował. Zmarli domagają się najpierw pochowania, ale potem jeszcze zadośćuczynienia.”

Jan Kott *Zjanie Bogów*

Antygona i Kreon jako osobowości nekrofilityczne...

Rozpatrując *Antygonę* w kontekście pewnych teorii psychologicznych można zaryzykować stwierdzenie, że jest ona tekstem (nie jedynym zresztą!) prezentującym postawy nekrofilityczne (lub im bardzo bliskie), czyli takie, które kształtują się, wynikają (jak chce Fromm) z Freudowskiego „popędu śmierci”.

Nekrofilityczny rys osobowości możemy odnaleźć zarówno u Antygony, jak i u Kreona. Paradoksalnie obydwie antagonistyczne postacie noszą go w sobie. Oczywiście *Antygona* jest dramatem o agresji i niszczeniu, ale jak żaden inny pozwala on w tak wyraźnym stopniu uchwycić pierwiastek destrukcji i zniszczenia, na który wskazuje E. Fromm w swej *Anatomii ludzkiej destrukcyjności*.

Niewątpliwie Antygona jest osobowością nekrofilityczną wraz z kazirodczą charakterystyką często występującą w przypadku rysu nekrofilitycznego. Już sama jej „mitologiczna biografia” pozwala odnaleźć źródła i przyczyny powstania takiego kształtu jej osobowości. Zaś w samym dramacie sfera jej działania odnosi się głównie do zmarłego brata, jak i do zmarłego ojca i matki, do całego wymarłego już prawie rodu. W przeciwieństwie do Ismeny, która jest nośnikiem libidarnego instynktu życia, Antygona dokonuje gestu, który jednocześnie jest gestem samobójczym. Natomiast Ismena, jej siostra, zachowuje instynkt przetrwania. (Choć oczywiście uproszczeniem byłoby twierdzić, że mamy tutaj do czynienia z przyporządkowaniem tych dwóch instynktów, życia i śmierci, na dwie postacie dramatu.)

Podobnie, nekrofilityczne cechy możemy uchwycić w osobowości Kreona, którego cechuje zamięłowanie do porządku i statyczności, do powtórzeń i, jak wielu władców, do ceremonii. Wystarczy zauważyć, że jego pierwszą decyzją po objęciu rządów, jest decyzja dotycząca obrzędów i ceremonii żałobnych, dotycząca się losów zmarłych. Kreon jest zniewolony przeszłością pomimo deklaracji dotyczących się troski o przyszłość państwa. Fromm charakteryzując jeden z aspektów osobowości nekrofilitycznej, pisze: „ Jeszcze innym wymiarem nekrofilitycznych reakcji jest nastawienie wobec przeszłości i własności. Dla charakteru nekrofilitycznego jedynie przeszłość jest doświadczana jako całkowicie rzeczywista, nie zaś teraźniejszość czy przyszłość. To, co było, tzn. co jest martwe, rządzi jej życiem: instytucje, prawa, własność, tradycje, posiadanie. Mówiąc krótko: rzeczy rządzą człowiekiem; posiadanie rządzi byciem; martwi rządzą żywymi. W myśleniu nekrofilitycznym osobistym, filozoficznym i politycznym przeszłość jest święta. Nic nowego nie ma wartości, drastyczne zmiany oznaczają przestępstwo przeciwko „naturalnemu” porządkowi.” W przypadku Kreona - „Kolejnym objawem charakteru nekrofilitycznego jest przekonanie, że jedynym sposobem rozwiązania konfliktu jest siła i przemoc. Kwestia ta nie sprowadza się do pytania, czy można w pewnych określonych okolicznościach użyć siły; dla nekrofila charakterystyczne jest, że siła, jak to mówi Simon Weil „władza przekształcenia człowieka w zwłoki”, stanowi pierwsze i ostatnie rozwiązanie wszystkich problemów; że węzeł gordyjski musi zostać rozcięty, że nie da się go cierpliwie rozwiązać.”



„Poeta powinien – powiada Arystoteles – traktować chór jako jednego z aktorów.” - cytuje Kitto i dodaje: „W rzeczy samej; ale w jakim sensie?”

Niewątpliwie w *Antygonie* ingerencje Przodownika Chóru mają wpływ na przebieg i na kształt poszczególnych scen, zaś pieśni Chóru budują pod względem konstrukcyjnym dramat. (U Sofoklesa, jak zauważa H.D.F Kitto: „Rola chóru zostaje ograniczona do rozgrywanej się obecnie akcji i w tym sensie chór jest bardziej dramatyczny”, a jednocześnie – „tempo sztuki jest teraz całkowicie uzależnione od postaci. Logika dramatu opiera się już nie na dramatyczno-muzycznej emocji, lecz ma charakter logiki realnego życia. (...) Chór nie może już wyznaczać ram akcji i nią kierować, niemniej zawsze się w nią angażuje.”) Pozostaje jednak pytanie o to, jaką właściwie rolę pełnił kiedyś i może dziś pełnić chór wraz z koryfeuszem? Jaką funkcję należy mu przypisać, a co za tym idzie, jaki kształt i charakter działań należy mu nadać?

Spośród wielu koncepcji rozumienia roli chóru, już F. Nietzsche w *Narodzinach tragedii* wymienia dwie najpowszechniejsze i odrzuca je:

„...Tradycja mówi nam jednoznacznie, że tragedia powstała z tragicznego chóru i, że pierwotnie była tylko chórem i niczym więcej. Dlatego mamy obowiązek wejrzeć w serce temu tragicznemu chórowi jako właściwemu pradramatowi i nie zadowalać się rozpowszechnionymi kliszami estetycznymi, jakoby był on widzem idealnym lub ludem w przeciwstawieniu do książęcego rejonu sceny. To ostatnie wyjaśnienie (...) jakoby niezmiennie prawo moralne demokratycznych Ateńczyków przedstawione było w ludowym chórze, który swą racją góruje zawsze nad namiętymi wykroczeniami i nadużyciami królów – choć zasugerowane przez Arystotelesa, nie ma wpływu na pierwotne ukształtowanie tragedii (...) Z perspektywy znanej nam klasycznej formy chóru u Ajschyłosa i Sofoklesa chcielibyśmy uznać też za błąźnierstwo mówienie tu o antycypacji „konstytucyj-

nej reprezentacji ludu”, błąźnierstwo, którego inni się nie ulekli (...) O wiele słynniejsza od tej politycznej wykładni chóru jest idea W. A. Schlegla, który zaproponował nam uznanie chóru za w pewien sposób sumę i eks-trakt zbioru widzów, za „widza idealnego”. Ten pogląd, podtrzymywany wraz z historyczną tradycją, że pierwotnie tragedia była tylko chórem, okazuje się tym, czym jest surową, nienaukową, choć błyskotliwą tezą (...) Dziwimy się mianowicie, przyrównując dobrze nam znaną publiczność teatralną do chóru i pytając, czy to rzeczywiście możliwe, by z tej publiczności wyidealizować jakiś odpowiednik tragicznego chóru. Zaprzeczamy temu w duszy...”

W tym samym jednak rozdziale swojej książki F. Nietzsche oczyszczając pole z formalizujących teorii sięga, w szalenie inspirujący sposób, do źródeł istnienia chóru i rozwija jego charakterystykę, oraz analizuje zasadę oddziaływania tragedii na widza w ścisłym z nim związku:

„...dionizyjski choreuta żyje w uznanej przez religię rzeczywistości pod sankcją mitu i kultu. (...) Pierwszy zaś wpływ dionizyjskiej tragedii polega na tym, że państwo i społeczność, w ogóle dystans między ludźmi ulegają przemożnemu poczuciu jedności, które prowadzi na powrót do serca natury. Metafizyczna pociecha (...), że mimo wszelkiej zmiany zjawisk życie jest u podstawy wszystkich rzeczy niezniszczalne, potężne



(...) pociecha ta zjawia się z cielesną wyrazistością jako chór satyrów, chór istot, które niejako żyją nieusuwalnie w naszej cywilizacji i pomimo zmian pokoleń i narodowych dziejów pozostają zawsze te same. Tym chórem pociesza się głęboki i uzdolniony do najsubtelniejszych i najtrudniejszych cierpień Hellen, który przenikliwym wzrokiem wejrzał w okropne, unicestwiający dzieło tak zwanych dziejów świata, a podobnie w okrucieństwo natury i grozi mu tęsknota za budaiczną negacją woli. (...) Zachwyt stanu dionizyjskiego z jego unicestwieniem zwykłych ograniczeń i granic istnienia zawiera mianowicie podczas swego trwania żywioł *Letargiczny*, w którym pograża się wszystko osobiście w przeszłości przeżyte. Tą wiec otchłanią zapomnienia oddzielają się od siebie świat powszedniej i dionizyjskiej rzeczywistości. Gdy zaś owa powszednia rzeczywistość ponownie znajdzie się w obrębie świadomości, wzbudzi wstręt, owocem tego stanu jest nastrój ascetyczny, negujący wolę.”

Jednak nawet idąc tropem Nietzschego – uznając za trafną jego analizę stanu mentalnego chóru i jego roli dramatycznej, wciąż pozostaje pytanie: w jaki sposób dziś rozwiązać w teatralnej praktyce sprawę chóru?

A może dosłownie potraktować zalecenie Arystotelesa i „traktować chór jako jednego z aktorów”?

Wydaje się, że jest taka możliwość... być może partie chóru mógłby przejąć koryfeusz, który stanąłby na scenie wraz z innymi postaciami dramatu? Może wówczas udałoby się stworzyć pełną rolę, nasyconą dionizyjskością taką, jaką ją widział w chórze Nietzsche? Może warto zrezygnować z „mglistej figury dramatycznej” na korzyść pełnej postaci, która może w sposób szczególny funkcjonować w materii dramatycznej tragedii?

Kitto pisze: „Sofokles (...) wyposażał chór w cechy jednostkowe i zazwyczaj mu się to udawało.”- i być może należy wyciągnąć inscenizacyjne konsekwencje z kierunków, które wyznaczył sam autor Antyfony?

Ireneusz Janiszewski - reżyser

O sposobach inscenizacji.

Podmiotowość tekstu zwalnia z obowiązku wierności literze tekstu.

Reżysera nie obowiązuje posłuszeństwo wobec didaskaliów, greckie dramaty zachowały się bowiem bez żadnych uwag inscenizacyjnych i wszelkie wskazówki są zwykle wtętami tłumacza. Znajomość antycznej praktyki teatralnej pomoże autorowi inscenizacji zbudować własne didaskalia, zależne bardziej od pracy na próbach niż filologicznych analiz czynionych samotnie w uniwersyteckich gabinetach. Podmiotowość nie należy bowiem mylić z autorytetem. Tekst nie ma autorytetu, sam o niczym nie decyduje, staje się tekstem przeznaczonym do inscenizacji dopiero w momencie podjęcia decyzji przez reżysera, który określa zakres kompetencji tekstu. To właśnie fakt uznania podmiotowości tekstu uwalnia reżysera od zniewolenia literą tekstu.

Inszenizacja nie musi wyrażać tego, co jest w tekście.

Nie wiadomo bowiem, cóż by to mogło być? Może „idea” autora? Ale – jak powtarzają współcześni teoretycy teatru – są to dziś terminy „szczególnie podejrzane i niejasne”. Problem staje się dominujący w przypadku pracy nad choreografią chóru: Czy chór ma wyrażać myśl autora? A może powinien być „widzem idealnym”? Jeśli tak, to którym? Antycznym? Współczesnym? A może powinien być wyłącznie osobą dramatu? Badania nad praktyką teatru antycznego wyraźnie jednak dowodzą, że chór był przede wszystkim postacią wieloznaczną, funkcjonował na kilku poziomach równocześnie. Jak taką ideę wcielić w przedstawienie.

Problem nie ogranicza się do chóru. Rozstrzygnięcie z góry, kto ma słuszność, na przykład w Antygonie – zbuntowana bohaterka, jej siostra czy król, prowadzi jedynie do inscenizowania tezy, a nie autentycznego wydarzenia teatralnego. Tomy komentarzy jasno bowiem dowodzą, że nie jest możliwa jednoznaczna wykładnia sporu o pochowanie ciała Polinejka. Może więc nie należy zajmować się interpretowaniem tekstu dramatu, czemu nie potrafią sprostać najwięksi filolodzy, a lepiej zająć się kwestiami z obszaru kompetencji reżysera, to znaczy skupić uwagę na zagadnieniach praktycznych.

Bibliografia:

1. Erich Fromm „Anatomia ludzkiej destrukcyjności”
- Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 1999 r.
2. Fridrich Nietzsche „Narodziny tragedii albo Grecy
i pesymizm”- „interesse”, Kraków 1994 r.
3. Jan Kott „Zjadanie bogów” Wydawnictwo Literackie,
Kraków 1986 r.
4. H.D.F. Kitto „Tragedia Grecka” Wydawnictwo
Homini, Bydgoszcz 1997 r.
5. Mirosław Kocur „Teatr antycznej Grecji”
Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław
2001 r.
6. Karl Kerényi „Dionizos” Wydawnictwo Baran
i Suszczyński, Kraków 1997 r.

Tarnowski Teatr im. Ludwika Solskiego
33-100 Tarnów, ul. Mickiewicza 4
tel./fax (14) 621-02-00, centr. 622-12-51(52)

Biuro promocji i organizacji widowni
rezerwacja biletów w godz. 7.30 - 16.00
tel. (14) 622-14-77 i 621-58-66

Sprzedaz biletów codziennie (oprócz poniedziałków)
w godz. 9.00-15.00
oraz na dwie godziny przed spektaklem

e-mail: teatr@tarnow.ipl.net
www.teatr.tarnow.ipl.net

redakcja programu: Ireneusz Janiszewski
e-mail: ireneuszjaniszewski@poczta.onet.pl
współpraca: Natalia Kowalska

Dyrektor naczelny i artystyczny
STANISŁAW ŚWIDER
Zastępca dyrektora
GRAŻYNA NOWAK

Koordynator pracy artystycznej
WIOLETTA ŁAWNIAK
Kierownik działu technicznego i administracji
JERZY PRZYSTUFA

Mistrz pracowni elektryczno-akustycznej
TADEUSZ WIŚNIEWSKI

Elektryk
WIESŁAW HABEL
Akustyk

JERZY MILEWSKI

Rekwizytor
ZBIGNIEW BANACH

Fryzjerka
MAŁGORZATA ZAJĄC
Garderobiana

ZOFIA CZAJA

Brygadier sceny
RYSZARD POCIECHA

Pracownia stolarska
JÓZEF KIELBASA

EUGENIUSZ WROŃSKI
Kierownik pracowni plastycznej i reklamy
ANDRZEJ KRZYCZMONIK

Plastyk
BOGUSŁAW BILIK

Specjalista d/s reklamy
KRYSTYNA SZAFORZ

Starszy referent d/s reklamy- plastyk
JANINA STYCUŁA

Mistrz pracowni krawieckiej

MARIA KAŃDUŁA

Pracownia krawiecka

JOLANTA KRAJ

MAŁGORZATA JERZYKOWSKA

asystent scenografa
KRYSTYNA KUZIEMSKA

Biuro promocji i organizacji widowni
MAŁGORZATA GUTWIŃSKA
STANISŁAWA JĘDRZEJEC
MARIA KRAWCZYK
ANDRZEJ NACHMAN

Na afiszu

Gabriela Zapolska
MORALNOŚĆ PANI DULSKIEJ

reżyseria, opracowanie muzyczne Stanisław Świder
scenografia Krystyna Kuziemska

Aleksander Fredro

ZEMSTA

inscenizacja i reżyseria, opracowanie muzyczne
Stanisław Świder
kostiumy Krystyna Kuziemska, dekoracje Marian Figiel

Molier

TARTUFFE CZYLI ŚWIĘTOSZEK

reżyseria Maciej Sobociński
scenografia Elżbieta Wójtowicz-Gularowska

Zbigniew Herbert

DRUGI POKÓJ

adapt. reżyseria, opracowanie muzyczne Stanisław Świder
scenografia Krystyna Kuziemska

Samuel Beckett

CZEKAJĄC NA GODOTA

przekład Antoni Libera
reżyseria Stanisław Świder, scenografia Krystyna Kuziemska

Sławomir Mrożek

ZABAWA - NA PEŁNYM MORZU

reżyseria Stanisław Świder, scenografia Krystyna Kuziemska
opracowanie muzyczne Paweł Banasik

Jan Brzechwa

KOT W BUTACH

reżyseria Lech Chojnacki, scenografia Dariusz Panas
muzyka Robert Łuczak

Anonim Francuski XV w.

MISTRZ PIOTR PATHELIN

przekład Adam Polewka
reżyseria Damian Kierek, scenografia Krystyna Kuziemska

Konstanty Ildefons Gałczyński

ZIELONA GĘŚ

reżyseria Krzysztof Prus, scenografia Katarzyna Tomaszewska
muzyka Jerzy Kołodziej

William Shakespeare

HAMLET KSIĄŻĘ DANII

reżyseria, opracowanie muzyczne Stanisław Świder
scenografia Krystyna Kuziemska

wg utworów Antoniego Czechowa

ŻART

reżyseria, opracowanie muzyczne Stanisław Świder
scenografia Sophie Sochor

Sofokles

ANTYGONA

reżyseria, opracowanie muzyczne Ireneusz Janiszewski
scenografia Ireneusz Janiszewski,
współpraca scenograficzna Natalia Kowalska

Źródło Dokumentacji

ZG ZASP