

Odnaczony Złotą Odznaką „Zasłużony dla Dolnego Śląska”
oraz „Medalem XXV-lecia Odzyskania Dolnego Śląska”

**TEATR
DOLNOŚLĄSKI**

w Jeleniej Górze

1972/1973
Sezon XXVIII

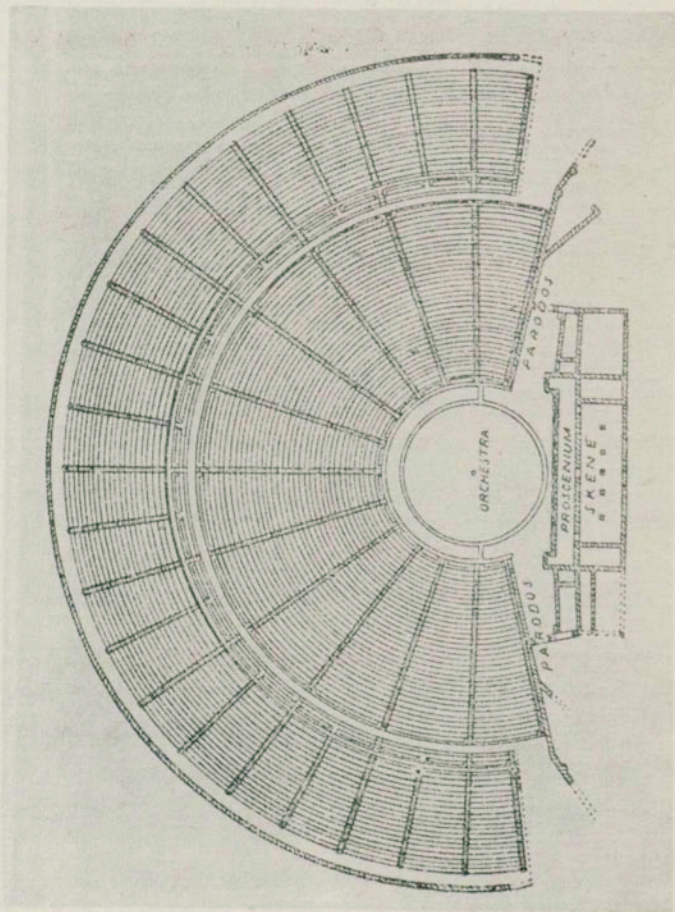
ARCHIWUM
AJSCHYLOS

Państwowego Teatru Dolnośląskiego
w Jeleniej Górze
ORESTEJA

Nr. 324

18

★ PREMIERA, MAJ 1973 R. W JELENIEJ GÓRZE ★



PLAN TEATRU W EPIDAUURZE

TEATR GRECKI

Teatr i dramat grecki, które legły u podstaw całej historii teatru w Europie, biorą swój początek ze źródeł obrzędowych: ze świątecznych zgromadzeń ludowych, śpiewów, pochodów, tańców i obrzędów ku czci Dionizosa — boga i patrona winorośli, a więc i wina radości, uctowania i w ogóle żyznych upraw, i żywotnych sił przyrody odradzającej się z każdą wiosną. (Tak zwane Wielkie Dionizje wypadły właśnie wczesną wiosną, mniej więcej w okresie zbliżonym do Świąt Wielkiejnocy). Tego rodzaju zresztą zawiązki teatru — o charakterze obrzędowym i świątecznym — stanowią swego rodzaju prawidłowość kulturową, którą odnajdujemy zarówno w pierwocinach teatrów Wschodu i powtórnie w Europie — po zagubieniu żywych tradycji antycznych — u początków teatru w średniowieczu.

Ku czci Dionizosa tańczono, śpiewano pieśni chóralne (dytyramby), początkowo improwizowane doraźnie, potem ujmowane w ściślejsze formy. Chór miał swojego przewodnika. Już w połowie VI wieku p.n.e. pomiędzy chórem a przewodnikiem zaczęło się kształtować coś w rodzaju śpiewanego dialogu (i tak narodził się pierwszy „aktor” towarzyszący chórowi), a w śpiewach tych i dialogach zaczęły się pojawiać tematy nie związane ściśle z opowieściami o Dionizosie, obracające się jednak zawsze wokół znanych wszystkim słuchaczom motywów mitologii greckiej. I to były zawiązki greckiej tragedii. Podobnie kształtują się początki komedii, której punktem

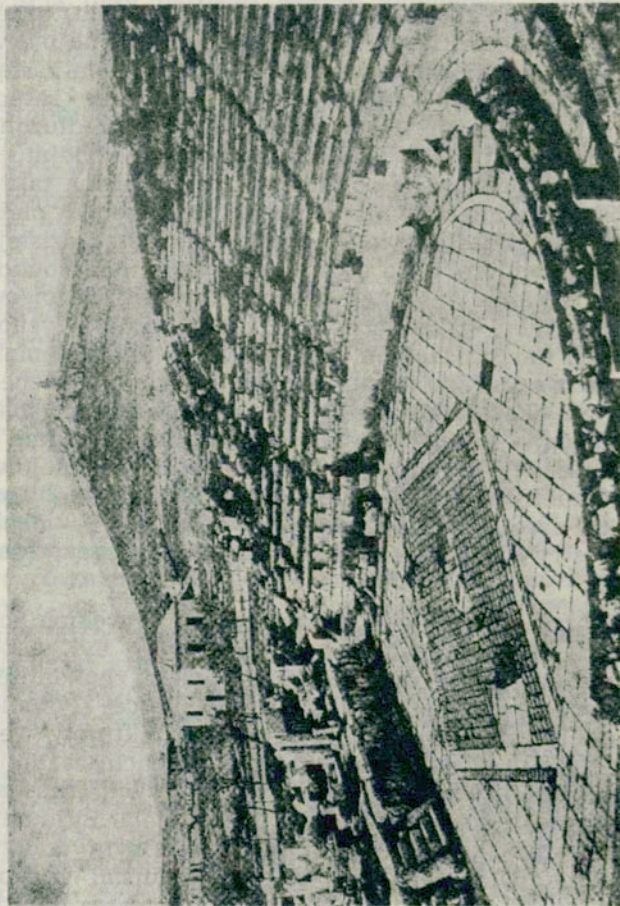
wyjścia były bardziej jeszcze żywiłowe i ochocze maskarady dionizyjskie, kończące się zazwyczaj pieśnią falliczną.

Stopniowo na przestrzeni drugiej połowy VI w. p.n.e., zaczęła się kształtować w Atenach tradycja dorocznych konkursów teatralnych i dramatycznych, organizowanych w okresie wiosennych Wielkich Dionizji. W wieku V p.n.e. — „złotym wieku” demokracji ateńskiej — teatr i dramat antycznej Grecji osiąga swój najpełniejszy rozkwit, a doroczne igrzyska teatralne stają się jedną z najdonioślejszych manifestacji kulturowych i społecznych owego czasu.

Owe igrzyska teatralne trwają z reguły przez kilka dni, a bierze w nich udział cała wolna ludność Aten i liczni goście z całej Hellady, często zresztą i niewolnicy, dopuszczeni do udziału w ogólnym świętowaniu przez swoich panów. Widownia jest zatem conajmniej kilkunastotysięczna. Miejsce akcji musi być również obszerne — z uwagi na chór, bynajmniej nie statyczny — i doskonale widoczne przez wszystkich widzów. Te podstawowe wymagania określają kształt zewnętrzny pierwszych teatrów antycznej Grecji i kolejnych ich przekształceń, przystosowań, udoskonalień. Punktem wyjścia będzie więc zawsze przestrzeń naturalna, oczywiście pod gołym niebem, skomponowana w dość rozległych zboczy pagórka przeznaczonych dla widowni (kilkunastotysięcznej!) i płaskiej kolistej przestrzeni u stóp pagórka, zwanej „orchestra”, przeznaczonej dla chóru i aktora — potem dwóch, a na ostatek trzech aktorów.

Stopniowo nagie zbocza pagórka (teatr w Atenach mieścił się na zboczach i u podnóża Akropolu) przekształcają się w klasyczny amfiteatr grecki: najpierw w zbocza wbudowano drewniane ławy, potem zastąpiono je ławami kamiennymi. W dojrzałej zatem postaci grecki amfiteatr kamienny, z przedłużoną sztucznie po bokach wzgórza pochyłością, obejmuje już półkolistą płaską „orchestrę”, wzbogaconą także o podwyższenie drewniane dla aktorów, rodzaj platformy czy podestu, zwane „proskenion” (stąd dzisiejsze „proscenium”). Za owym podwyższeniem zbudowano wreszcie budynek zwany „skene”, najpierw służący tylko jako garderoba dla aktorów wychodzących na „proskenion” (grając wiele ról, zmieniali przede wszystkim maski), potem — kiedy „skene” była już okazałą kamienną budowlą o bogatych malowidłach — pełniący funkcję umownego „tła akcji”, czyli niejako „dekoracji” stalej. Jeszcze później, w odosobnionych jednak wypadkach, dach „skene” bywał też czasami wykorzystywany jako trzeci — obok „orchestry” i „proskenionu” — poziom rozgrywanej akcji.

Aktorzy występowali w maskach, na wysokich kolumnach. W amfiteatrze greckim „aktor był słabo widoczny z oddali, ale głos jego, dzięki znakomitej akustyce i odpowiednio zbudowanej masce, słyszano z najdalszych miejsc. Dobierano więc aktorów według rodzaju głosu, zwłaszcza że w partiach ważniejszych musieli śpiewać (...). Twarz zakrywała maska, dla ekspresji pozostawała więc reszta ciała. Była ona w kostiumie kontrastowym lub jaskrawym dobrze widzialna. Dlatego aktor opanować musiał znakomicie sztukę mimu, pantomimy i tańca. Przez efekty



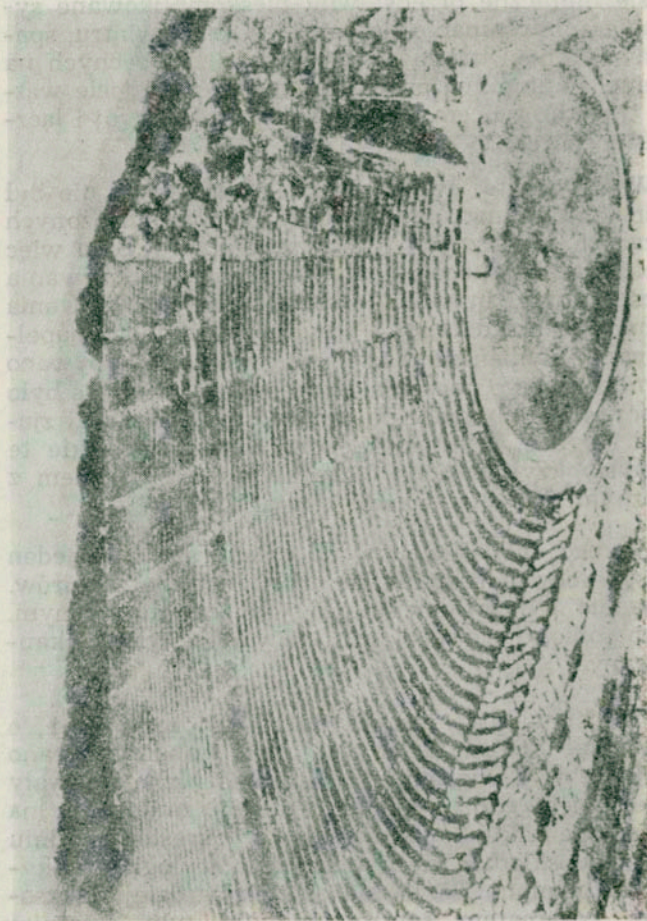
TEATR W EPIDAUURZE

ściśle mimiczne przedstawiał nieskomplikowane sytuacje, np. wspinanie się pod górę, szum wiatru, spadanie kamieni, także obecność ludzi nieobecnych na scenie. Pantomimą pomagał dłuższej anegdocie wątku tragedii, tańcem zaś reprezentował nastrój i łączność z chórem”.

W rozwiniętej swojej postaci teatr grecki nie był jednak, skądinąd, pozbawiony bardziej złożonych urządzeń scenicznych i „maszynerii”. — „Była więc zapadnia dla duchów i zjaw, żuraw dla porywania ze sceny przedmiotów i machina do fabrykowania grzmotów: składała się z glinianych dzbanów, napełnionych kamieniami, które z wysoka wsypywano do miedzianego naczynia, Przede wszystkim zaś było napowietrzne urządzenie z platformą, na której zjawiał się bóg, czyli deus ex machina. Wszystkie te pomysły krył w sobie budynek za proskenionem z bocznymi przybudówkami” (czyli „skene”).

„Taniec, nie oddzielony od pieśni, stanowił jeden ze sposobów poruszania się chóru, a nawet aktorów. Tragedia była widowiskiem rytmiczno-muzycznym. O sposobie miarowego gestu decydował wiersz skandowany.”

Przedstawienia rozpoczynały się zazwyczaj o wschodzie słońca, a zwyczaj ten wykorzystywano niekiedy w zawiązaniu akcji dramatycznej. Trwały przez wiele godzin, niekiedy aż do zmierzchu; na całość spektaklu konkursowego w określonym dniu festiwalu składała się bowiem cała trylogia tragiczna, uzupełniona jeszcze na ostatek bardziej relaksowym „dramatem satyrowym” (w tym ostatnim



ORCHESTRA TEATRU DIONIZOSA W ATENACH

„Chór składał się z satyrów przybranych w skóry, z doczepionymi ogonami. Tematem musiały być opowieści awanturnicze, obfitujące w elementy wesołe i kończące się szczęśliwie”). Obozowano więc na zbocz Akropolu przez wiele dni, od świtu do zmierzchu. „W pierwszych rzędach, czyli w marmurowych fotelach, siadali wygodnie, na poduszkach, przystrojeni wieńcami chroniącymi łysę czaszki od słońca sędziowie konkursowi, kapłani i goście zagraniczni. W dalszych rzędach całe Ateny z koszykami jedzenia i dzbanami wina. Wstęp był bezpłatny. Gdy teatry wydzierzawiono, przedsiębiorcy pobierali niewysokie opłaty. Perykles założył wobec tego kasę dla niezamożnych i polecał wypłacać pieniądze na pokrycie biletów dla chętnych. Taką stosowano wtedy formę subwencji państwowej i organizacji widowni...”

(Cytaty w tekście z: Allardyce Nicoll — „Dzieje teatru”; Andrzej Banach — „Wybór maski”)

A I S C H Y L O S

Najwybitniejszym tragediopisarzem Grecji antycznej, pierwszy i najstarszy z wielkiej trójki tragiców greckich (zaliczani są do tej trójki nadto Sofokles, 496—406 p.n.e. oraz Eurypides, 480—406 p.n.e.), obywatel ateński, urodził się w Eleusis w roku 525 p.n.e., umarł na Sycylii w roku 456. Odznaczył się jako żołnierz, walcząc z najazdem

perskim pod Maratonem (490) i pod Salaminą (480). Debiutował jako dramatopisarz i twórca teatralny w roku pięćsetnym p.n.e. Po raz pierwszy zwyciężył w konkursie dionizyjskim w roku 484 i potem jeszcze dwunastokrotnie był triumfotorem tego festiwalu.

Jednym z rewolucyjnych dokonań Aischylosa było wprowadzenie do akcji drugiego mówiącego aktora (niemych statystów, niezależnie od chóru, bywało zawsze więcej; trzeciego mówiącego aktora wprowadził z kolei Sofokles), dzięki czemu Aischylos uważany jest za właściwego twórcę dialogu dramatycznego w rozwiniętej postaci i „ojca” greckiej tragedii. Jego zasługi w rozwoju techniki sceny greckiej są równie wielkie. Udoskonalił maskę i kostium sceniczny, ustalił najpierwotniejsze zasady inscenizacji. Sam był wybitnym aktorem i sam grał główne role we wszystkich swoich utworach.

Aischylos napisał około dziewięćdziesięciu tragedii i „dramatów satyrowych”, z których zachowało się w całości tylko siedem; „Błagalnice”, „Persowie”, „Prometeusz w okowach”, „Siedmiu przeciw Tebom”, „Agamemnon”, „Ofiarnice”, „Eumenidy”. Trzy ostatnie stanowią jedyną zachowaną w całości trylogię tragiczną Aischylosa i składają się razem na jedno dzieło łącznie zwane „Oresteją” — od imienia Orestesa, syna Agamemnona i Klitaimestry, który, wedle odwiecznych praw zobowiązany do pomsty za morderstwo popełnione na ojcu, zmuszony był zabić matkę...

PAŃSTWOWY TEATR DOLNOŚLĄSKI
w Jeleniej Górze

Dyrektor i Kier. Artystyczny – TADEUSZ KOZŁOWSKI
Z-ca Dyrektora – HENRYK SZOKA
Kier. Literacki – JÓZEF KELERA

AJSCHYLOS

ORESTEJA

Tragedia w 2 aktach

Przekład — Stefan SREBRNY

Asystent reżysera — Irena KRAWCZYKÓWNA
Muzyka — Bogdan DOMINIK
Scenografia — Stanisław BĄKOWSKI
Reżyseria — Janusz KOZŁOWSKI (PWST)

PREMIERA, MAJ 1973 R. w JELENIJ GÓRZE
XXVIII SEZON 1972/73

Orestes

Klitaimestra, Erynia I

Elektra, Erynia II

Kassandra, Erynia III

Ifigenia, Erynia IV

Agamemnon

Strażnik, Sluga

Aigistos

PRZEDSTAWIENIE PROWADZI

Władysław Sawko

O S O B Y

— Wojciech PISAREK

— Krzysztof KURSA

— Irmina BABIŃSKA

— Danuta LEWANDOWSKA

— Irena KRAWCZYKÓWNA

— Małgorzata MREŁA

— Zbigniew SZYMCZAK

— Jan BOGUSZ

— Bogusław MARCZAK

KONTROLA TEKSTU

Krystyna Kozłowska

Kierownik techniczny
MIECZYSLAW KULCZYK

Kierownik sceny
TADEUSZ TEKIELA

Brygadier sceny
ANTONI CHICZEWSKI

Rekwizytor
TADEUSZ HALPERN

Światło
MARIUSZ SCHMIDT
JERZY OFMAŃSKI



Kierownicy pracowni:

krawieckiej
JANINA NICEK

stolarskiej
WACŁAW SMERECZYŃSKI

perukarskiej
JÓZEFA GRABOWSKA

szewskiej
ALEKSANDER DRAL

malarskiej
HELIODOR JANKOWSKI

tapicerskiej
FRANCISZEK BRZEGOWY

modelarskiej
GRZEGORZ RACKIEWICZ

elektrotechnicznej
BENEDYKT ZIENTALAK

POMSTA RODOWA W STAROŻYTNEJ GRECJI

Pisze o tym Stefan Srebrny, tłumacz Aischylosa: Kult duszy zmarłego i wiara w jej moc i możliwość wpływu na losy żyjących łączą się ściśle ze sprawą reakcji żyjących, przede wszystkim najbliższych krewnych, na fakt zabójstwa. Dusza taka, którą w pełni sił życiowych strącono do mrocznego Podziemu, pogrążona jest w smutku i żalu po stracie gwałtem sobie wydartej światłości słonecznej, i jedyne, co może ból jej choć w części ukoić — to ukaranie winowajcy. Przeciw niemu wre ona gniewem, ściga go strachem, niepokoi przerażającymi widziadłami i żąda krwi za krew.

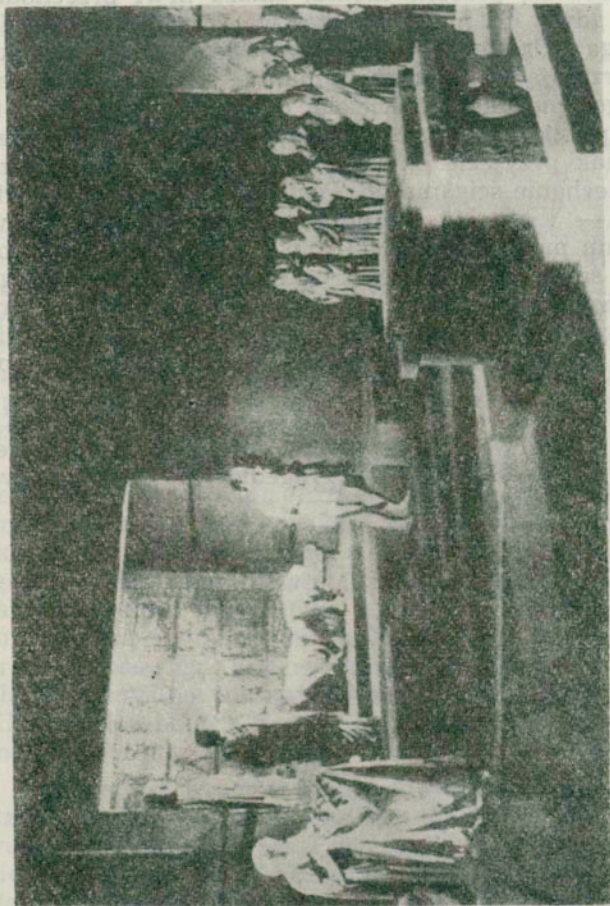
Sama jednak dokonać aktu zemsty nie może. Jest jednocześnie i potężna i bezradna; podobne sprzeczności w żywym, ludowym życiu religijnym spotykamy niejednokrotnie. Jak w zwykłych, normalnych warunkach zmarły potrzebuje od żywych pomocy w postaci kultu, tak również w wypadku śmierci gwałtownej „żywi muszą śpieszyć z pomocą zmarłemu”. Jest to tradycyjna formuła, z którą spotykamy się w attyckiej literaturze V wieku, a więc w okresie współczesnych Aischylosowi i nawet od niego późniejszym.

Obowiązek tej „pomocy zmarłemu” spada, podobnie jak obowiązek kultu, przede wszystkim na syna.

Musi on odnaleźć zabójcę i wytoczyć mu proces przed radą zasiadającą na ateńskim Wzgórzu Aresowym, czyli Areopagu, radą, której podstawową funkcję stanowią sądy w sprawach o przelaną krew. O ile oskarżonemu wina zostanie dowiedziona i przy tym zabójstwo nie okaże się mimowolnym ani „sprawiedliwym”, tj. dokonany w własnej lub cudzej obronie albo z jakiegoś innego względu usprawiedliwionym, zabójca ukarany zostaje śmiercią.

Pierwotnie, w stosunkach prymitywnych, obarczony obowiązkiem ukarania mordercy syn lub najbliższy krewny wykonywał to osobiście, mścił się krwawo na winnym. Przy tym kwalifikacja winy nie była w ogóle brana w rachubę, skoro nie było rozprawy sądowej ustalającej tę kwalifikację; zemsta krwawa dokonana na zabójcy była nowym zabójstwem, wymagającym ze strony krewnych ofiary nowej zemsty. W praworządym państwie ateńskim było to, oczywiście, niedopuszczalne: wykonanie zemsty brało na siebie państwo. Ale wytoczenie sprawy pozostawało obowiązkiem rodziny; nie było prokuratury, która by się samorzutnie zainteresowała dokonany mordercem. Jeśli zamordowany przed śmiercią przebaczył swemu zabójcy, rodzina nie tylko nie miała obowiązku, ale traciła prawo ścigania winnego. W centrum zagadnienia stała nie sprawa ładu społecznego i publicznego bezpieczeństwa, ale sprawa zabitego, jego krzywda i jego prawo do zadośćuczynienia. Jego zasmucony i gniewny duch był bohaterem dramatu. (...)

Jeśli syn lub najbliższy krewny nie spełnił ciężkiego na nim obowiązku, wówczas gniew zmarłego



ORESTEJA W TEATRZE POLSKIM W WARSZAWIE, 1947

zwraca się przeciw niemu, zmaza krwi przechodzi jak gdyby na niego. Orestes w „Ofiarnicach” (część druga „Oresteii” — Red.) w jaskrawych i głęboko wstrząsających obrazach maluje straszliwy los takiego opieszalego mściciela. Potępia go również opinia publiczna, zwłaszcza jeśli ważył się na coś takiego jak przyjęcie okupu od mordercy w zamian za zaniechanie ścigania go. Postąpił tak niejaki Teokrynes — i oto jak piętnuje go wymierzona przeciw niemu mowa z IV wieku p.n.e.: „Gdy brat jego poległ śmiercią gwałtowną, on tak się względem niego zachował: odnalazł winowajców, dowiedział się, kim są, wziął pieniądze i pozostawił ich w spokoju... Zaiście, dzielny człowiek, godny zaufania i nieprzekupny!”

(Wyjątki ze wstępu do „Oresteii”, w tomie: Aischylos — „Tragedie”, PIW, Warszawa 1954)

„ORESTEJA ”

O bok dwóch poematów przypisanych Homero-
wi — „Iliady” i „Odysei” — właśnie „Oreste-
ja” uznawana jest przez znawców antyku za
jedno z najznamienitszych dzieł, jakie starożytność
grecka przekazała nam w spadku. Jak już wspomnia-
no, jest to jedna zachowana w całości trylogia drama-
tyczna Aischylosa. Jej pełna akcja — nie w pełni
jednak dziejąca się przed oczyma widzów, bo w wie-
lu istotnych partiach relacjonowana tylko przez chór
i poszczególnych aktorów — wygląda w najogólniej-
szym zarysie następująco:

1) „Agamemnon”. W pałacu Atrydów w Argos
oczekuje się powrotu króla Agamemnona, który
przed dziesięciu laty wyruszył był na wojnę trojań-
ską. Kiedy jednak ukazują się luno ognisk zwiastu-
jących oczekiwany powrót bohatera, chór wyraża
zaniepokojenie: przypomina ofiarę Ifigenii, starszej
córkę, którą Agamemnon, wódz naczelny wyprawy
greckiej, poświęcił był na ołtarzu Artemidy, by wy-
błagać pomyślne wiatry dla greckiej floty. Królowa
Klitaimestra hoduje skrycie myśl o zemście za ofia-
rowanie córki.

Agamemnon wraca z branką trojańską, Kasandrą.
Czuje nieszczerłość powitania Klitaimestry, podejrze-
wa skrywaną nienawiść. Przeczucie go nie myli: gi-
nie z ręki żony, w zasadzce, w łaźni, oplątany pod-
stępnie własnym płaszczem jak siecią. Po tym mor-

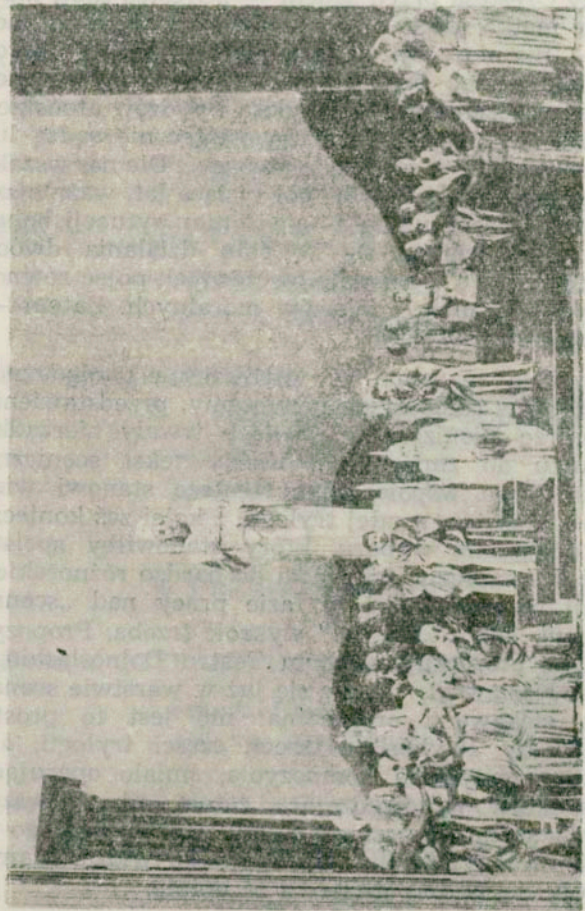
derstwie Aigistos, kochanek i wspólnik Klitaimestry, a brat stryjeczny Agamemnona, domaga się współudziału w rządach. Wówczas chór przypomina, że prawowitym dziedzicem Agamemnona jest nieletni Orestes...

2) „Ofiarnice”. W siedem lat później, osiemnastoletni już Orestes, znalazłszy się w Delfach, w świątyni Apollina, otrzymuje rozkaz boga: pomścić śmierć ojca. Wraca do Argos. Spotyka siostrę, Elektrę: rozstali się jako dzieci — teraz rozpoznają się i postanawiają działać wspólnie. Orestes morduje matkę. Popada w obłęd, ścigany przez Erynie, boginie zemsty.

3) „Eumenidy”. Orestes znajduje schronienie w Delfach, w przybytku Apollina. Wokół niego czyhają Erynie, Apollo skłania Orestesa, by udał się wraz z nim do Aten, gdzie sprawiedliwi sędziowie uwolnią go od winy i cierpień. Ruszają obaj w drogę, nadal ścigani przez Erynie.

Sama Atena dokonuje osobiście wyboru członków Areopagu, którzy sądzić będą Orestesa. Erynie wnoszą oskarżenie, Apollo jest obrońcą. Głosy sędziów padają równo „za” i „przeciw” — zatem głos Ateny rozstrzyga sprawę na korzyść oskarżonego (zgodnie zresztą z obyczajem ateńskim i procedurą Areopagu rzeczywiście stosowaną: przy równym podziale głosów sędziowskich rozstrzygał „w domyśle” właskawiający oskarżonego głos bogini). Orestes wraca do Argos, Atena uspokaja na koniec rozszalałe Erynie, które odtąd zwać się będą „Boginiami Łaskawymi” — „Eumenidami”.

Komentatorzy Aischylosa zwracają uwagę, że równy podział głosów Areopagu „za” i „przeciw” w



ORESTEJA W TEATRZE POLSKIM W WARSZAWIE, 1947

sprawie Orestesa nie jest przypadkowy. Formuła obrony Orestesa przed sądem — „Orestes zabił matkę, ale matka zabiła ojca i te dwie zbrodnie się znoszą” — nie może być zadowalająca w żadnej optyce ludzkiej; pomoc bogów jest więc niezbędna, choć nie bez znaczenia dla Aischylosa i widzów ateńskich był właśnie fakt, że Orestesa ostatecznie sądzą ludzie: sprawiedliwi sędziowie ateńscy... Dla nas wszakże, z perspektywy dwóch i pół tysiąca lat, ważniejsze jest to klasyczne ujęcie t r a g i z m u: sytuacji bohatera, który znalazł się w polu działania dwóch s p r z e c z n y c h, a wedle ówczesnych pojęć równoważnych nakazów i zakazów moralnych. Zatem — w sytuacji bez wyjścia.

„Oresteja” grywana jest współcześnie bardzo rzadko. Nigdy w całości: jak pamiętamy, przedstawienia w Teatrze Dionizosa w Atenach trwały nierzadko od świtu do zmierzchu... Każdy tekst sceniczny „Orestei” we współczesnym teatrze stanowi więc w y b ó r tekstów z całej trylogii, z kolei zaś konieczność dokonania wyboru, który stanowiłby spoistą całość dramatyczną, prowadzi do bardzo różnorodnych decyzji rozwiązań już w fazie pracy nad „scenariuszem”, jaki z „Orestei” wykroić trzeba. Propozycja, jaką prezentuje widzom Teatru Dolnośląskiego Janusz Kozłowski, wydaje się już w warstwie scenariusza ciekawa i oryginalna: nie jest to prosty „skrót” czy „wybór” z trzech części trylogii, ale dobrze przemyślana kompozycja, śmiało operująca retrospekcją, wprowadzająca zatem od pierwszej sceny w sedno tragicznego splotu i rozwijająca go w sposób atrakcyjny dla współczesnego widza. Mamy nadzieję, że Widz potwierdzi tę opinię.

W REPERTUARZE:

St. Wyspiański „LEGENDA”

insc. choreogr. i reż. T. Tomaszewski
scen. Wł. Wigura
muz. Z. Karnecki

I. Örkény „ZABAWA W KOTY”

reż. T. Żuchniewski
scen. A. Markowski

I. Jurandot „RACHUNEK

NIEPRAWDOPODOBIENSTWA”

reż. W. Laskowska
scen. St. Bąkowski

W PRZYGOTOWANIU:

E. Rostand „CYRANO DE BERGERAC”

reż. A. Obidniak
scen. A. Sell-Walter

C. Norwid „PIERŚCIEŃ WIELKIEJ DAMY”

reż. G. Mrówczyński
scen. M. Iwanowicz

Exemplarz bezpłatny

Jel. Zakł. Graf. 1155/73 2.000 B6 N-17/321/73