



IFIGENIA W TAURYDZIE

TEATR  
IM. CYPRIANA NORWIDA  
W JELENIEJ GÓRZE

ODZNACZONY KRZYŻEM KOMANDORSKIM  
Z GWIAZDĄ ORDERU ODRODZENIA POLSKI

Dyrektor — Alina OBIDNIAK  
Z-ca dyrektora — Henryk SZOKA  
Kierownik literacki — Janusz DEGLER

---

J. W. GOETHE

IFIGENIA W TAURYDZIE


Przekład — Edward Ćsató

Reżyseria — Alina OBIDNIAK  
Scenografia — Krystian LUPA  
Muzyka — Bogdan DOMINIK

---

PREMIERA LUTY 1978 ROK XXXIII SEZON  
(Piąta premiera sezonu 1978/78)

PREMIERA: LUTY 1977 R.



Jarosław Szymkiewicz

\* \* \*

Wysłucha tego głosu każdy człowiek,  
pod jakimkolwiek niebem się urodził,  
jeżeli tylko w jego piersi bije  
niezmałowany, czysty strumień życia.

(J. W. Goethe „Ifigenia w Taurydzie”)

Protoplastą tego przerażającego rodu był Tantal, jeden z Tytanów, bogów zdetronizowanych przez Zeusa. Zaprosił „olimpijczyków” na ucztę, na której podał potrawę z własnego syna, Pelopsa; ci stracili zbrodniarza do Tartaru, gdzie cierpi wieczyste męki pragnienia i głodu. Klątwa bogów spadła na cały jego ród.

Jest to mit wyjątkowo okrutny i krwawy. Podstępne praktyki ludożercze, kazirodztwa i gwałty, cały ciąg zbrodni i kłamstwa stwarzają obraz przerażający. A dzieje się to wszystko na oczach bogów, przy ich nieustannej, czynnej obecności. Grecy klasyczni traktowali mitologię jako tworzywo literackie, interpretując ją z dużą swobodą, przekształcając całe opowieści; być może — celowo gromadzili te okropności, by obraz zmagania człowieka z jego Przeznaczeniem stał się mocniejszy, bardziej wyrazisty. Mity, oczywiście, nie relacjonują bezpośrednio rzeczywistych wydarzeń, są sfabularyzowanym odbiciem jakichś pradawnych

obrzędów i obyczajów magicznych, stanowią echa jakichś wstrząsów, których pamięć przechodzi z pokolenia w pokolenie i kamieniuje w opowieść, gdzie najpotworniejsza zbrodnia splata się ze świętością.

Atreus, król Myken i innych krain Peloponezu, był wnukiem Tantalą. Zginął z ręki bratanka, Agjistosa, jedyne go syna Tyestesa, który ocalał z rzezi, jaką całej rodzinie sprawił Atreus, karmiąc brata potrawą, sporządzoną z ciał jego zabitych dzieci. Wprowadzony na tron mykeński Tyestes panował jednak niedługo, przepędzony przez starszego z dwóch synów Atreusa. Agamemnon pojął za żonę Klitajmestrę, zabiwszy uprzednio jej męża; miał z nią Ifigenię, Elektrę i Orestesa. Młodszy, Menelaos, ożenił się najpiękniejszą spośród ziemianek, Heleną. Ta stała się nagrodą dla jurora w boskim konkursie piękności, królewicza trojańskiego, Parysa. Obdarowana przezeń jabłkiem Afrodyta pomogła mu uprowadzić dziewczynę, w rezultacie wybuchła wojna trojańska i skończyła się unicestwieniem dumnego miasta, jak to wiemy z „Iliady”

Wodzem greckiej wyprawy był Agamemnon. Wskutek niechęci Artemidy wyprawa utkwiała początkowo w Aulidzie (leżącej nad przesmykiem między Attyką i Eubedą). Wyrocznia, dla prześlągnięcia gniewu bogini, nakazała złożenie krwawej ofiary, wybierając nań córkę wodza. Posłano do Myken po Ifigenię, pod pretekstem zaręczyn z Achil-

lesem, sprowadzono i zawleczono na ołtarz. Klitajmestra ostatecznie zniecierpliwiona Agamemnonem, ale wiatr powiał i wyprawa ruszyła. Atremida jednak, wzruszona pięknoscia i szlachetnoscia dziewczyny, tuż przed kaplanskim ciotem owinęła ją w obłok i przeniosła na daleką Taurydę, czyli dzisiejszy Krym, pod nóż ofiarny podsuwając widmo ukształtowane na obraz i podobienstwo Ifigenii (podobny chwyt zastosuje Eurypides przenosząc Helenę do Egiptu na cały czas trwania wojny trojańskiej i czyniąc z niej niemal symbol wierności małżeńskiej). Tam, wśród barbarzyńskich Taurów dziewicza Ifigenia zostaje kapłanką dziewiczej bogini.

Kiedy Agamemnon wraca z wojny do Aten, Klitajmestra morduje go podstępnie przy pomocy swojego kochanka, znanego nam już Agjistosa. Elektra dławii się rozpaczą i pragnieniem odwetu, i kiedy potajemnie wraca do zhańbionego domu jej brat — popycha go do zemsty. Orestes zabija wystepną parę. Ale matkobójstwo jest najcięższą ze zbrodni i nawet Apollo nie może go z niej oczyścić. Oszałały, ścigany przez boginie zemsty Erynie, wędruje przez świat; towarzyszy mu wierny, zrozpaczony przyjaciel, Pylades. I tak oto, umęczeni, stają przed świątynią Artemidy w Taurydzie. Wyrocznia delficka powiedziała im, że gdyby ukradli stąd posąg bogini i zawieźli do Grecji — Orestes będzie oczyszczony.



Dzieje Atrydów stanowią zespół motywów penetrowanych przez literaturę europejską od początków jej istnienia aż po lata najnowsze, od Ajsechylosa, Sofoklesa i Eurypidesa po Sartre'a, jakby ten mit zawierał jakąś ciągle jeszcze nie do końca rozwiązana zagadkę, nie wyświetloną w pełni tajemnicę losu ludzkiego. Jakby tkwiło tu jakieś wielkie pytanie, jedno z tych, które konstytuują literaturę.

Ale ten wielki nurt wywodzi się raczej z mitu o Orestesie i Elektrze, postać Ifigenii spotyka się rzadziej w literaturze. Dwie tragedie poświęcił jej trzeci z tragików greckich, Eurypides: „Ifigenię w Aulidzie”, dzieło wielkiej urody i siły, grywane w Polsce niezmiernie rzadko i — „Ifigenię wśród Taurów”, wersję tego samego epizodu, którym zajął się Goethe.

Wariant Goethego różni się znacznie od antycznego pierwowzoru. Eurypides lubił zaskakiwać swoich widzów nagłymi zwrotami akcji, nieoczekiwanymi wydarzeniami, interwencjami bogów w sytuacje beznadziejne, kiedy trzeba było uratować bohaterów i wygłosić stosowny morał. W tragedii Eurypidesa Ifigenia do końca zawodzi Toasa, układa podstępny ceremonial, który ma poprzedzić krwawą ofiarę; urządza procesję nad brzeg morski z posągami bogini, Ore-

stesem i Pyladesem, którzy muszą być oczyszczeni z szaleństwa przed zaszlachtowaniem; tam wsiadają na czekający w ukryciu statek i uciekają. Jednak nieprzychylny wiatr nie pozwala im odplynieć od brzegu, Toas ich ściga. Wtedy jednak pojawia się Atena i powiada, że Orestes działał z wyroków boskich, Toas musi poniechać zemsty. Jest to więc inna „Ifigenia”.

Goethe długo pisał swój dramat. Był już głośnym poetą, autorem „Cierpień młodego Wertera”, czytanych przez całą Europę. Rozpoczął sztukę w Weimarze, jeszcze przed „rzymską ucieczką”, prozą. Ta wersja doczekała się realizacji w teatrze amatorskim dworu weimarskiego w roku 1779. Niezadowolony, powracał do „Ifigenii” parokrotnie; ostateczna wersja wystylizowana została już w czasie podróży włoskiej w roku 1786. Postaci bohaterki patronowały dwie kobiety rzeczywiste: Corona Schroeter, aktorka, która zagrała Ifigenię w prapremierowej, pierwotnej wersji (Goethe grał Orestesa) i wielka, „idealna” miłość poety, Charlotta von Stein.

Utwór dojrzewał długo, ale dziś uchodzi za „najczystszy wzór klasycznej niemieckiej tragedii”. Znalazły w nim wyraz ważniejsze tendencje duchowe epoki: kantowski imperatyw moralny i humanistyczna historiozofia Herdera (zawarta w pracach wydanych później niż ostateczna wersja „Ifigenii” — w „Myślach o filozofii dziejów” i „Listach

wzywających do krzewienia człowieczeństwa" — ale znana dobrze Goethemu z weimarskiego kręgu, do którego należeli obaj pisarze); oświeceniowe, jakże naiwne przeświadczenie, że wystarczy człowieka nauczyć rozróżnić dobro i zło, by stał się dobry. Prostolinijna szlachetność Ifigenii, „istoty niezdolnej do kłamstwa” oświeciła barbarzyńskiego króla Taurów; Goethe żywi nadzieję, że wystarczy oświecić tyrana. Starożytność była dla poety epoką szczególną w dziejach; widział w niej harmonię między „naturą” i „kulturą”, określony porządek estetyczny i moralny. Patrzył na nią oczami kolejnego „odkrywcy” antyku, Wincklemanna (iluz było tych odkrywców, od Tomasa z Akninu począwszy!), który z kolei patrzył na Grecję przez pryzmat rzymskiego klasycyzmu. „Ifigenia” jest realizacją sławnej formuły Wincklemanna: „szlachetna prostota i cicha wielkość”, dzisiaj już trochę śmiesznej, na pewno naiwnej, fałszującej istotę antyku (jeżeli istnieje taka jakaś jedna jego „istota”), na szczęście autentyczne dzieła sztuki wymykają się wszelkim formułom, są od nich mocniejsze i trwalsze. W każdym razie ślad Wincklemanna jest w dziele Goethego wyraźny, choćby w drugorzędnej kwestii łacińskiego brzmienia imion greckich bogów (np. Diana zamiast Artemidy, Jupiter zamiast Zeusa). Wyraźny jest również ślad Racine'a, który napisał tragedię o Ifigenii w Aulidzie, szkicował też utwór o drugiej części mitu. W ślad za francuskim arcyklasycykiem

Goethe ograniczył liczbę postaci dramatu do pięciu, zrezygnował z chóru, wprowadził pewną geometryczność konstrukcji. Ale Goethe jest już autorem „Cierpień młodego Wertera”. „Ifigenia”, będąc hymnem na cześć ładu, harmonii, czystości moralnej, nie ogranicza się jednak do pochwały zwycięskiego rozumu. Wprawdzie uzdrowienie Orestesa z szaleństwa, czyli uwolnienie spod władzy ciemnej namiętności i przywrócenie mu równowagi duchowej to jeden z punktów zwrotnych tragedii, cały jednak węzeł rozwiązuje Ifigenia, istota czująca. Dramat rozstrzyga się nie poprzez logiczne następstwo wydarzeń, lecz w duszy bohaterki. Zwrot następuje w momencie, gdy Ifigenia, wiedziona impulsem, wyznaje prawdę Toasowi, gdy rozstrzyga konflikt swojego sumienia nie zgodnie z interesem swojego rodu lecz z własnym ideałem moralnym. Nie jest to rozwiązanie przypadkowe, wynika konsekwentnie z rysunku postaci Ifigenii; już wspaniały monolog końcowy IV aktu konflikt ten sygnalizuje („ratujcie mnie i własny obraz w duszy mej ratujcie!”). Klasyczne rozwiązanie tragedii, klasyczny ideał piękna i dobra ma już w „Ifigenii” motywację romantyczną.

Ifigenia pragnie na powrót utożsamić się ze wspólnotą, z której się wywodzi. Kilkanaście lat żyła wśród obcych, w dawnym jej świecie uchodzących za barbarzyńców. Była nietykalna; pozostawała jakby poza życiem. Teraz ma szan-

sę ucieczki, może wrócić do swoich. Skąd bierze się w niej impuls wyznania prawdy królowi barbarzyńców? Z „boskości” jej charakteru? Przed owymi kilkunastu laty dokonało się to, co sprawiło, że znalazła się poza prawdziwym życiem: w imię zbiorowego szaleństwa zawleczono młodziutką dziewczynę na ołtarz, własny ojciec oddał ją katu-kapłanowi. Przeszła przez bezradną samotność, upokorzenie, rozpacz i ból. I teraz znów konieczna jest ofiara — jej brata. Ludzkość nie może się wyzwolić z obłądu, wmawia swoim bogom, że to oni chciwi są krwi, historia staje się niekończącym się pasmem ołtarzy ofiarnych. I oto Ifigenia podejmuje obronę praw ludzkich przeciw szaleństwu ludzi, dziewczeczka Tytanów — buntuje się raz jeszcze. Nie istnieją konieczności wyższe od praw moralnych. Goethe wierzył, że „das ewig weibliche” jest dla ludzkości rękojmą wyzwania z poniżenia i lęku, że to, co w kobiecie najszlachetniejsze, może osłonić świat przed szaleństwem. Cóż z tego, że się mylił?

Dramat Goethego znano w Polsce od dawna, jednak prapremiera polska „Ifigenii” odbyła się dopiero w lutym 1961 r. w Teatrze Współczesnym w Warszawie, w reżyserii Erwina Axera. Wydawało się, że nie był to moment sprzyjający wprowadzeniu na scenę tragedii klasycznej; odkrywano wtedy w Polsce Becketta, Duerrenmatta, Ionesco, wracał na sceny Witkacy, debiutował Mrożek, rok wcześ-

\*\*\*

niej odbyła się prapremiera „Kartoteki” Różewicza, powiększał się krąg wtajemniczonych w praktyki Teatru 13 Rzędów w Opolu. Jeśli już antyk, to Ajschylos i Eurypides, jeśli nawet Sofokles, to głównie konflikt Kreona w jakiejś współczesnej transkrypcji. Świat jest pełen chaosu i napięć, sztuka — pełna niewiary: nawet Camus ze swoją heroiczną etyką brzmi nieco staroświecko. Kryształowa konstrukcja Ifigenii niektórym krytykom wydaje się pusta, podniosły styl brzmi fałszywie, przesłanie moralne — naiwne. A jednak ze sceny przy ulicy Mokotowskiej w Warszawie płynie coś ożywczego, jakby ktoś otworzył okna w długo nie wietrzonych sali. Stylizowany, konwencjonalny gest jednak „wyróżnia”, klasyczny rytm monologów, wbrew oczekiwaniom, przykuwa uwagę, delikatna prostota Zofii Mrozowskiej przeciwstawiona mrocznemu światu przywołuje na myśl coś znajomego. O czym nie chciałoby się już zapomnieć. „Wysłucha tego głosu każdy człowiek...” Spektakl przez kilka lat nie schodzi z afisza, tragedia Goethego pojawia się na kilku innych scenach.

Powstawały w tych czasach na zachodzie teatry awangardowe, które bardzo jasno uświadamiały sobie swoją potrzebę dzielenia się z ludźmi. Dzieleno się więc dosłownie chlebem, swoją niezgodą na określone zjawiska społeczne, dzielono się sztuką — nie w jej uświęconym „przybytku”,

lecz po prostu na ulicy. W tantym prapremierowym przedstawieniu arcyklasycznej „Ifigenii” również widziałem taką potrzebę, chociaż grano je na konwencjonalnej scenie w najbardziej konwencjonalny sposób. Dzielono się tam z nami tym, co czasem tak trudno sobie uświadomić: własną słabością, lękiem, pragnieniem ich przewyciężenia, wielkim marzeniem o prostocie.



Mimo iż „Ifigenia” tłumaczona była na polski wielokrotnie, jeden tylko przekład, ostatni, trwale przyswoił to dzieło naszej kulturze. Wszedł spod pióra nie zawodowego tłumacza, nie poety lecz krytyka i teatrologa, Edwarda Csató. Był on jednym z najwybitniejszych ludzi teatru naszej epoki: wykładając w warszawskiej PWST wychowywał twórców, jako teatrolog, wykładowca na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu, jako wieloletni redaktor naczelny dwutygodnika „Teatr” kształtował krytyków. Lubił być nauczycielem. Pisał wspaniałe eseje i felietony, już po jego śmierci ukazała się wielka książka o Leonie Schillerze. Był przy całej swojej mądrości, wrażliwości i wiedzy krytykiem wyjątkowo tolerancyjnym, nawet dobronliwym, chociaż nie przemilczał błędów — dawał je do zrozumienia. W gniew przy pisaniu nie wpadał, wszelkie recenzenckie zacierzwienia swoich uczniów traktował z pobłażliwością,

niedokuczliwą ironią. Wydawało się, że ten piękny, wyczelowany poetycki przekład jest odosobnionym epizodem w jego twórczości, że podjął się go ze szczególnych, bardzo osobistych powodów — idee dramatu były mu bliskie, wyrażała się w nich i jego postawa wobec świata. Dzisiaj, w 10 lat blisko po jego śmierci, widzę w tym coś więcej — lekcję, której Csató, przy swojej delikatnej powściągliwości expressis verbis nigdy by nie przeprowadził. Przesłanie.

(Artykuł napisany specjalnie do niniejszego programu)

Edward Csató

#### DRAMAT O POJEDNANIU

W świecie, bardzo ludzkim, a jednocześnie jakby przeponym oddechami nadziemskich sił, rozgrywa się akcja Goethowskiej „Ifigenii”. Wielu krytyków, porównując ją z tragedią Eurypidesa, zwracało uwagę, że jest to akcja „wewnętrzna”, że wszystkie niemal konflikty rozgrywają się w psychice bohaterki i innych głównych postaci. Wydaje się, że w takim opisie pewne słuszne spostrzeżenia pomieszczone są z uogólnieniami, dziś już budzącymi wątpliwość.

Oczywiście, akcja „Ifigenii” Eurypidesa jest ukształtowana inaczej niż w dramacie Goethego. Konflikty i kompli-



kacje powstają w niej przede wszystkim wskutek tego, że poszczególne postacie mają ograniczoną wiedzę o innych; Ifigenia nie wie np., że stoi przed nią Orestes, godzi się więc brać udział w zabiciu go na ofiarę bogini; Toas nie zdaje sobie sprawy, że Ifigenia go oszukuje, okazuje jej zatem powolność w dopełnieniu ceremonii, którą wymyśliła. Żadna jednak z osób nie ma wątpliwości co do swego własnego postępowania.

Mamy tam dwa obozy działające przeciwko sobie; widz, który zidentyfikował bohaterów, rozumie doskonale, że o losach akcji zdecyduje okoliczność, czy Ifigenia pozna brata, czy też nie. Autor tak skonstruował sytuację, że owo rozpoznanie jest naturalne, ale nie konieczne, co zwiększa napięcie. Słusznie Arystoteles powoływał się na tę scenę, jako na wzorowo skonstruowany moment w kompozycji dzieła i fragment sprawiający na widzu wielkie wrażenie. Dzisiaj powiedzielibyśmy, że jest to fragment bardzo „teatralny” (tzn. dający się efektownie zagrać na scenie), jak zresztą i cały dramat Eurypidesa.

Co do sceniczności dramatu Goethego natomiast wysuwano niejednokrotnie zastrzeżenia. Jednym z pierwszych był Schiller, który zabierając się do wystawienia „Ifigenii” na zawodowej scenie weimarskiej, w liście do autora wysuwał propozycje skrótów i zmian. (...)

Później jednak, co niewątpliwie wiązało się z głębszym wczytaniem się w utwór, zrezygnował z pomysłów zmian, dając przy tym bardzo piękną charakterystykę utworu:

„Właśnie do specyficznego charakteru tej sztuki należy, że to, co się właściwie nazywa działaniem, przebiega z tyłu, za kulisami, a sprawy moralne, które odbywają się w sercu, i procesy myślowe przekształcone są w działanie i przeniesione przed oczy. Taki duch sztuki powinien zostać zachowany i to, co zmysłowe, powinno zawsze ustępować przed tym, co duchowe”.

Mamy tu bardzo jasno sformułowane, co można zrozumieć pod nazwą owej „akcji wewnętrznej”; a jednocześnie uwydatniony jest niedostatek działań zewnętrznych, „przebiegających z tytułu za kulisami”. Zarzucano również Goetemu pewną niespójność akcji w „Ifigenii”, zwracano uwagę na okoliczność, że pierwszy akt wydaje się jakby odrębną sztuką; inni zaś uznawali, że dwa ostatnie akty wprowadzają temat nowy, będący przedmiotem odmiennej akcji.

Zarzuty te są zrozumiałe na tle estetyki pseudoklasycyznej, traktującej jedność akcji surowo i „zewnętrznie”. (...) Im bardziej mijał wiek dziewiętnasty, tym słabiej podnoszono te zarzuty, a w dramaturgii współczesnej tak już przyzwyczailiśmy się do bardzo swobodnego traktowania kompozycji dramatycznej, że w ogóle o nich zapomniano.

Przyzwyczajaliśmy się jeszcze do czegoś: do traktowania wydarzeń fizycznych jako wyniku pewnych konfliktów wewnętrznych, duchowych i do rozpatrywania konstrukcji utworu jako struktury wyrażającej te konflikty. Mówiąc o „jedności”, zadajemy sobie pytanie, jak tzw. „problem utworu” ucieleśnił się w perypetiach bohaterów.

Z tego punktu widzenia nie można dopatrzeć się błędu w kompozycji sztuki, raczej nasuwa się uwaga, że autor zastosował tu technikę, którą można by nazwać „kontrapunktową”. Pewien temat zostaje rozwinięty w pierwszym akcie, autor doprowadza go do momentu, w którym sprzeczności działających osób zarysowują się bardzo wyraźnie. Następnie zaczyna nowy temat i z kolei ten rozwija swobodnie; konflikty tego tematu ujawniają się z najwyższą siłą, by potem wyjaśnić się i dojść do momentu pojednania. Ale ten moment pojednania konfliktów, przedstawionych w „drugim temacie”, uwidacznia zasadnicze sprzeczności istniejące pomiędzy nim a tematem pierwszym. W ten sposób wszystkie trudności przedstawiają się znowu jako nie załatwione i akcja musi zostać rozegrana jakby na „wyższym poziomie”. Takim, w którym się da ogarnąć wszystkie problemy i konflikty i wszystkie osoby doprowadzić do zgody.

Jeżeli „Ifigenię” Goethego w przeciwstawieniu do tragedii Eurypidesa uznamy za sztukę o pojednaniu, taka kon-

strukcja akcji wyda się nie tylko logiczna, ale i nacechowana doskonałą jednością. Nie ma bowiem braku jedności tam, gdzie poszczególne wątki akcji są ze sobą ściśle splecione, gdzie jeden z nich musi wpływać na rozwój drugiego. Przy takim spojrzeniu inaczej również przedstawi się nam sprawa „akcji wewnętrznej”.

Pamiętamy określenie Schillera o działaniach za kulisami i konfliktach duchowych w sercu bohaterów. Wewnętrzność akcji oznacza tu po prostu niedostatek wydarzeń na scenie. Jakich wydarzeń? Jeżeli będziemy mieli na myśli takie zjawiska, jak walka fizyczna, pojedynki, porwania, zabójstwa itp., to oczywista, tego rodzaju wydarzeń w „Ifigenii” nie ma. Są tylko rozmowy i monologi. Rozmowa jednak może być przecież również „wydarzeniem”, jeżeli zmienia coś w otaczającym nas świecie. Nie tylko, rzecz prosta, w układzie przedmiotów fizycznych, ale i w ludziach, którzy nas otaczają. Dramaturgia klasyczna i pseudoklasyczna dawała tego liczne przykłady, a większość sztuk współczesnych oparta jest na takim właśnie rozumieniu „wydarzeń scenicznych”. Konflikt wewnętrzny w praktyce dzisiejszej dramaturgii to konflikt subiektywny jednej osoby dramatu; kiedy zaś ujawnia się on w jej stosunkach z innymi postaciami, obiektywizuje się społecznie i przestaje mieć tylko wewnętrzną charakter.

Przy takim rozumieniu akcji wcale nie odczuwamy jej niedostatku w „Ifigenii”. Owszem, wzajemne odniesienia osób dramatu ulegają zmianom, wynikającym z ich różnych działań. W pierwszym akcie obserwujemy narastanie konfliktu pomiędzy Ifigenią a jej przybraną ojczyzną, Taurydą, a szczególnie królem Toasem. Akcja zaczyna się od skargi Ifigenii na los zmuszający ją do przebywania z dala od ojczyzny, domu, rodziny. Bardzo delikatnie zaznaczony jest tu motyw żalu do bogów, którzy jej ten los zesłali, motyw, który rozwinie się potężnie w późniejszych scenach. Uczucia naszej bohaterki są dwoiste: z jednej strony jest wdzięczna Dianie za ocalenie, a Scytom i Toasowi za życzliwość, z jaką ją przyjęli, i za szacunek, jakim ją otaczają; z drugiej strony ma do Diany cichą pretensję, a Toasa się lęka, ponieważ on chciałby ją poślubić i zatrzymać na zawsze na Taurydzie. Rozmowa z Arkasem uświadamia jej groźące niebezpieczeństwo, wprowadza w stan niepokoju i rozterki, jak poprowadzić rozmowę z królem, żeby wymówić się od małżeństwa, jednocześnie go nie urażając. Okazuje się, że to niemożliwe; jak to przeważnie bywa przy odrzucaniu oświadczeń, wszelkie usiłowania załagodzenia osiągają skutek przeciwny. Toas, znając jej łagodny charakter, szantażuje ją groźbą przywrócenia krwawych ofiar, w których ona będzie musiała pełnić czynną rolę. Do konfliktu uczuciowego dołącza się tu przeciwstawne ujmowanie religii: Ifigenii zbro-

# TEATR IM. CYPRIANA NORWIDA

W JELENIEJ GÓRZE

ODZNACZONY KRZYŻEM KOMANDORSKIM Z GWIAZDĄ  
ORDERU ODRODZENIA POLSKI

DYREKTOR — Alina OBIDNIAK  
ZASTĘPCA DYREKTORA — Henryk SZOKA  
KIEROWNIK LITERACKI — Janusz DEGLER

J. W. GOETHE

## IFIGENIA W TAURYDZIE

Przekład — Edward Csató

Reżyseria  
ALINA OBIDNIAK  
Scenografia  
KRYSTIAN LUPA

Muzyka  
BOGDAN DOMINIK  
W SPEKTAKLU WYKORZYSTANO  
FRAGMENTY „AGAMEMNONA” AJSCHYLOSA

PREMIERA, LUTY 1978 ROK, XXXIII SEZON 1977/78  
(piąta premiera sezonu 1977/78)

## OBSADA:

Ifigenia . . . . .	Janina SZAREK
Toas . . . . .	Andrzej KEMPA
Arkas . . . . .	Andrzej CHUDY
Orestes . . . . .	Andrzej SZCZYTKO
Pylades . . . . .	Bogdan SŁOMIŃSKI
Chór . . . . .	Zofia FRIEDRICH Zuzanna ŁOZIŃSKA Małgorzata PERETA
Erynie . . . . .	Henryka DYGDALOWICZ oraz Jerzyna KOZAK Urszula PROKOP

Asystent reżysera — ANDRZEJ KEMPA

Konsultant słowa — MIECZYSLAWA WALCZAK

**Spektakl bez przerwy**

Przedstawienie prowadzi:  
Grażyna Kozłowska

Kierownik techniczny  
HELIODOR JANKOWSKI

Kierownik sceny  
MIECZYSLAW KULCZYK

Brygadier sceny  
ANTONI CHICZEWSKI

Rekwizytor  
STANISLAW NOWOSIELSKI

Swiatlo  
JERZY OFMAŃSKI

Akustyk  
ZBIGNIEW URBANOWICZ

KIEROWNICY PRACOWNI:

krawieckiej  
JANINA SMERECZYŃSKA

perukarskiej  
JÓZEFA GRABOWSKA

malarskiej  
HENRYK OLESZKIEWICZ

tapicarskiej  
GRZEGORZ RACKIEWICZ

elektrotechnicznej  
WALERIAN STOLARCZYK

akustycznej  
LESZEK STRZELEC

DZG 1501-2-2850/77 1500 2×12,5×12,5 G-20

dnia wydaje się to, co Toas traktuje jako czyn pobożny. A więc staje ona wobec dylematu: zbrodnia albo wyrzeczenie się marzeń o szczęśliwym powrocie do Grecji. W tej sytuacji umie się tylko zwrócić do Diany z modlitwą i prośbą o ratunek. Ale także i Toas, uległszy wybuchowi gniewu, wpadł w trudną sytuację: jeśli zmusi Ifigenię do spełnienia krwawej ofiary, traci tym samym nadzieję na zjednanie jej dla swych małżeńskich planów. Sytuacja jest więc napięta z obu stron.

Drugi akt rozpoczyna się od rozmowy Orestesa z Pyladesem, która powiadamia o ich przeszłości i na pozór wygląda bardzo statycznie. Pogłębiają to wrażenie momenty jakby teoretycznej dyskusji o woli bogów i czynach bohaterskich. Sledząc dokładniej tok tej sceny, zauważymy jednak jej dynamiczność, opierającą się na ścieraniu się postaw. Obaj znajdują się w jednakowej sytuacji: schwytani, skazani na śmierć. Ale Pylades w tej sytuacji pragnie działać, a Orestes chce się wstrzymać od działania. Zauważmy, że wstrzymanie się od działania w takim momencie jest jednoznaczne ze zgodą na śmierć własną i przyjaciela. Orestesowi żal Pyladesa, ale i to uczucie nie może go skłonić do podjęcia działań obronnych. Tak głęboko jest przesiąknięty myślą o nieuchronności zagłady. Myśl ta nie oznacza jednak u niego bynajmniej rezygnacji, przeciwnie, jest „biernie zbuntowany”, a swoim czynem obciąża bogów, którzy „zrobili

z niego" mordercą matki. Pylades nie tyle polemizuje z nim, ile wręcz toczy walkę, usiłując przemóc jego nastawienie. Jeżeli będziemy pamiętać, że od tego zależy zwiększenie się szans wspólnego ratunku, napięcie dramatyczne w tej scenie uzyska właściwy wyraz.

Podobnie też w scenach następnych drugiego i trzeciego aktu dalej toczy się walka o ocalenie Orestesa, w znacznej części przeciwko niemu samemu. Ifigenia dowiedziała się, kto przed nią stoi. Odbyło się to również nie bez walki, w której siła łagodności, prawdy i afirmacji przeciwstawiała się zwątpieniu, negacji; a także podstępom, wynikłym z roztropnej aktywności Pyladesa, wbrew spodziewaniu mogącej całą rzecz zaprzepaścić, gdyby imiona przyjaciół pozostały ukryte. Teraz Ifigenia sprzymierza się z Pyladsem, aby pomóc bratu. Całe jej życie na obczyźnie, wszystkie tęsknoty za Grecją i za rodziną, a także jej kapłańska profesja złożyły się na to, że niespodziewane spotkanie przyjmuje ona za początek ocalenia. U Orestesa przeciwnie — wszystko złożyło się na to, że rozumie je jako początek ostatecznej klęski. Już się spodziewał śmierci w kraju barbarzyńców: nie liczył się jednak z tym, że śmierć zada mu ukochana siostra i że w ten sposób zmaza zbrodni bratobójczej, dziedziczna w rodzinie Tantalidów, od niego przejdzie na nią. Tak więc jej pozytywna aktywność, przewy-

ciążająca bohatersko kolejne ciosy, w trzecim akcie dramatu toczy walkę z jego postawą negatywną.

Ifigenia argumentuje, to znów przemawia do brata najczulszymi, pieszczotliwymi słowami, a w momentach bezradności zwraca się do bogów, modli się, krzepi w sobie wiarę w dobro i sprawiedliwość. Na Orestesa jej słowa jak gdyby zupełnie nie działały. Czy rzeczywiście? Czy ich działanie nie pomogło mu w ostatecznej walce z majakami ciemności, walce, którą musi stoczyć sam, przeżywając teraz swą podróż do piekła już w całej obłąkańczej dosłowności? Okazuje się, że piekło jest wielkim obrazem pojednania bezcielesnych cieni. „Ze światłem słońca i chęć zemsty zgasła?” — pyta Orestes owych cieni — i siebie. Od tego zaczyna się proces jego uzdrowienia. Działania siostry i przyjaciela natrafiają na podatniejszy grunt psychiczny. Wspólny wysiłek wydaje wreszcie owoce.

Końcowa część trzeciego aktu triumfalnie rozwija motyw pojednania. Przeciwstawne działania postaci rozwiły się we wspólnym szczęściu. Furie — którym tym razem użył poeta życzliwego imienia Eumenid (w czym także można się dopatrzeć nawiązania do Ajschylońskiej Orestei) — schodzą do Tartaru. Orestes pojednał się ze swoim losem, swoją przeszłością, a przez to samo i z bogami, którym już nie ma powodu zarzucać mściwości. W Ifigenii także wygasły owe delikatne pretensje do niebian, z których spo-

wiadała się Dianie. Teraz już trzeba tylko działać, jak najszybciej przygotować ucieczkę z Taurydy.

Ale kiedy rozpoczyna się akt czwarty, zaczynamy jednak rozumieć, że pojednanie owo nie było tak idealne, jak to się mogło wydawać świecącym je bohaterom. Orestes i Pylades nie muszą już o nic spierać się ze sobą, mają cel wspólny, a wobec Scytów nie odczuwają żadnych zobowiązań. Przeciwnie, jako jeńcy są z nim „na stopie wojennej”; oszukać ich, wykraść posąg i uciec wydaje im się jednym z bohaterских czynów, jakich dokonywali mityczni rycerze. Ale Ifigenia znajduje się w odmiennej sytuacji. I sytuacja ta przedstawia się jej teraz jako nierozwiązalny splot sprzeczności. Ma obowiązki wobec brata, ale uważa, że dla spełnienia tych obowiązków — oczyszczenia domu, do którego wracają — sama musi być bezwzględnie czysta. Współdziałając jednak, i to bardzo czynnie, w wykradzeniu posągu i ucieczce — musi oszukać Toasa, który był dla niej dobry jak ojciec. Zdaje się tu zapominać o jego szantażowych zalotach (chyba większość kobiet na jej miejscu okazałaby w tej sprawie pewną wyrozumiałość); i nawet okoliczność, że Toas chce zabić jej najbliższych, nie wydaje się jej usprawiedliwieniem własnego złego czynu.

Nawet jednak i tutaj nie mamy do czynienia z walką tylko wewnętrzną. Oczywiście, Ifigenia musi rozstrzygnąć ten problemat we własnym sumieniu; ale jednocześnie

wplątuje się w konflikty z jedną i drugą stroną. Ponieważ zaś mogłoby się wydawać, że bogowie skończyli już swą ingerencję w losy jej rodziny, że teraz oczekują tylko spełnienia zarządzeń przekazanych w Delfach Orestesowi, z kolei ona w tej trudnej sytuacji, atakowana z obu stron i nie widząca drogi wyjścia, zaczyna znowu wątpić o boskiej czystości i sprawiedliwości, przypomina sobie dzieje swego rodu i losy tragicznych Tytanów. Akt czwarty jest relacją o jej chwili słabości. Jednocześnie jest to akt pełen szybkich spięć dramatycznych. Starcie z Arkasem, pozornie przez nią wygrane — usposabia ją tak, że z kolei powoduje konflikt z Pyladesem. Ponieważ zaś wydarzenia toczą się szybko, Orestes i Pylades, pewni jej współpracy, działają odważnie, Toas zaś, podejrzewając ją o zdradę, działa chytrze i z siłą — napięcie uzewnętrznia się już całkiem niedwuznacznie w charakterze kolejnych sytuacji. Zamiast pojednania — które, zdawało się, oglądaliśmy już na własne oczy — mamy w piątym akcie skomplikowany obraz walki, w której każda z głównych postaci zajmuje odmienną pozycję. Temat wprowadzony w pierwszym akcie łączy się obecnie z „tematem Orestesa”. Ifigenia nie tylko odkrywa w sobie samej myśl przynoszącą rozwiązanie konfliktów i dopiero teraz pełne pojednanie — ale musi też stoczyć w obronie swej idei trudną i odważną walkę z innymi. Tak więc, przy dzisiejszym rozumieniu akcji dramatycznej, „Ifigenia w Taurydzie”

wcale nie wydaje się uboga pod tym względem. Wszystkie przeżycia bohaterów są nie tylko ich sprawą osobistą, ale mają — lub mogą mieć, co dramatycznie jest w tym przypadku jednoznaczne — skutki decydujące o losach ich i innych. Mogą mieć — zastanówmy się nad tym określeniem. Ujawnienie dramatyizmu w działaniach tylko potencjalnych jest starą praktyką teatralną, którą wielokrotnie posługiwali się już tracyci greccy. U Eurypidesa dyskusja pomiędzy Orestesem a Pyladesem na temat, który z nich ma odjechać, a który zostać na Taurydzie jako ofiara, jest dramatyczna nie tylko jako spór przyjaciół, ale i przez uświadomienie perspektyw. Każdy wybór pociągnie za sobą zło, każdy przekreśli marzenia przyjaciół i Ifigenii.

Można jednak zauważyć, że w rozwoju dramatu europejskiego owe konflikty potencjalne zyskują coraz bardziej uprzywilejowane stanowisko w porównaniu z konfliktami dokonanymi. Wiąże się to niewątpliwie z ewolucją społeczną, z przemianami w obyczajowości, ze zinstytucjonalizowaniem nowoczesnego życia i ujęciem go w karby ustaw i praw. To, co nie ma tak bogatych jak dawniej możliwości ujawnienia się w gwałtownych wydarzeniach, krystalizuje się w tym dokładniejszej analizie gwałtownych przeżyć, namiętnych rozmów, ujawniających przeciwstawne postawy. Pod tym względem ukształtowanie materiału dramatycznego

w „Ifigenii” Goethego można uważać za prekursorskie w stosunku do nowoczesnego dramatu.

I jeżeli zgodziliśmy się, że w „Ifigenii” nie odczuwamy dziś bynajmniej niedowładu akcji „zewnątrznej”, to teraz możemy z pożytkiem wprowadzić termin „akcja wewnętrzna” w innym sensie, oznaczającym nie niedostatek lecz wzbogacenie.

Nie będzie tu już chodziło o subiektywny charakter konfliktów ani też o to, że w dramacie „dzieje się zbyt mało”. Dzieje się dostatecznie dużo, tylko bohaterowie sztuki są nowożytnymi ludźmi, umiającymi swoją refleksję ogarnąć możliwości, które wynikają z takich czy innych postępów. Można by ich porównać do szachistów, którzy wykonując jakiś ruch mają świadomość różnych jego konsekwencji na kilka posunięć naprzód. Wybierają pewien czyn nie dlatego, że zdaje się on im niczym nie grozić, ale że — analizując wiele możliwości — uznali go za najlepszy. I zainteresowanie autora skupia się przede wszystkim na samej analizie(...)

Skoro zaś o tym, co się ma stać, decydują duchowe kontakty i wzajemne odniesienia bohaterów, na nich trzeba skupić całą uwagę. A że jednocześnie postawa człowieka wobec innych i wobec świata uwarunkowana jest całą jego osobowością — więc i Goethowski dramat o pojednaniu



ludzi ze sobą, swoim otoczeniem i naturą — staje się jednocześnie głęboką analizą czynników psychicznych, kształtujących ludzkie charaktery.

(Wstęp do „Ifigenii w Taurydzie”, Wrocław 1965)

### Leonia Jabłonkówna

#### IFIGENIA

„Ifigenia” Goethego jest opracowaniem tragedii Eurpidesa, opowiadającej o losach najstarszej z trójki nieszczęsnego rodzeństwa, potomków wyklętego rodu Atrydów. Złożona bogom w ofierze przez własnego ojca, Agamemnona, dla ubłagania sprzyjających wiatrów, od których zawisła wyprawa greckich okrętów na Troję. Ifigenia została jednak tajemnie ocalona przez Dianę. Bogini zawiodła ją do dalekiej nadmorskiej krainy, której patronuje i uczyniła ją tu swoją kapłanką. Barbarzyński lud tej krainy, wraz ze swym królem Toasem, czci Ifigenię, jako wybrankę bogini, lecz zmusza ją, by stała na straży okrutnych praw, jakie tu panują: każdy zablakany tu obcy przybysz zostaje uśmiercony i złożony w ofierze. Ifigenia spędza tu wiele lat, dręczona tęsknotą za rodziną i krajem ojczystym, nie wiedząc nic o strasznych wypadkach, które tymczasem tam się zdarzyły. Lecz oto wraz z przyjacielem swoim Pylade-

sem zjawia się w Taurydzie Orestes, który po straszliwej zbrodni matkobójstwa odbył już część nakazanej pokuty; by jednak oczyścić się w zupełności i uwolnić się od nękających go Erynii, winien jeszcze, z nakazu Apollina, unieść z Taurydy posąg Diany i uczynić zeń przedmiot kultu w Argos. Następuje wzruszająca scena „rozpoznania” rodzeństwa. Zaledwie jednak zaznawszy krótkiej chwili radości brat i siostra stają wobec groźby, jaka zawisła nad głowami przybyszów: według obyczaju mają być uśmierceni, a Ifigenia, jako kapłanka, złożyć ma ofiarę z brata i przyjaciela. Lecz bohaterka eurypidesowa buntuje się — nie tylko w imię siostrzanej miłości. Od dawna już odczuwała sprzeciw wobec dzikiego i ciemnego okrucieństwa uświęconych tu wierzeń. Wątpliwości jej zresztą idą dalej, dotyczą również i własnych jej, ojczystych tradycji.

...Zgodzić się nie mogę

Na kruczki tej bogini, na dziwną jej drogę...

...I to mnie też zmusza

Nie wierzyć w ona ucztę Tantara! Któż powie,

Iż mogą w mięsie dzieciąt smakować bogowie?!

Ze chyba żaden z niebian występny nie będzie...

I bóstwom przypisuje, a mnie się wydaje,

Nie! Tłum do mordu skłonny, złe swoje zwyczaje

Tak więc, znalazłszy dla swego postępowania usprawiedliwienie we własnym swoim rozumie i sumieniu, Ifigenia wymyśla podstęp: oszukuje króla Toasa

i ratuje się wraz z bratem i przyjacielem ucieczką; a ostateczne szczęśliwe rozwiązanie całego dylematu załatwia u Eurypidesa „deus ex machina” — Atena, która powstrzymuje pościg Toasa za zbiegami, wyjaśnia niepojęte wyroki bóstw i ogłasza nowe, łagodniejsze prawa.

Tak, biorąc najogólniej, przedstawia się ów zapis pierwotny, jakim posłużył się Goethe do stworzenia własnego swego nieśmiertelnego oratorium ku czci Ifigenii. Nie zniweczył i nie wypaczył żadnego z podstawowych motywów antycznej pieśni; pogłębił je, wysublimował i nieskończenie wzbogacił. Przetransportował dawną tonację i podniósł ją do wyższej, nowej skali. A ta klasyczna współdzwięczność akordów, to przewyciężenie dysonansów, klarowana czystość i krystaliczność prowadzącej linii melodycznej, składające się na ów „klasycyzm” jego „Ifigenii”, dają w rezultacie całość harmoniczną, która, jak mi się zdaje, odpowiada także uchu współczesnego słuchacza, wychowanego na całkowicie odmiennej, atomizującej muzyce czasów katastrofizmu.

Goethe nie wywraca na nice tego systemu pojęć, tej podstawowej koncepcji świata i człowieka, z której wyrasta pierwowzór grecki. Nie przeczy istnieniu potęg nadrzędnych, lecz w innych relacjach ustawia wobec nich człowieka. Punktem wyjścia staje się dla niego pewna prawda, wielka prawda, wielka prawda humanizmu, której odkrycie kielkuje

już u tragika greckiego: że ludzie bóstwom przypisują własne swe winy, własny swój strach własną obłudę i małoduszność. Los, szczęśliwy czy okrutny, nie jest wynikiem niepojętego kaprysu nadziemskich potęg, lecz konsekwencją czynów ludzkich. Bezprawie i występki jednostki powoduje łańcuch nowych zbrodni i nieszczęść, które ciągną się przez wieki; i to jest właśnie klątwa, dźwigana przez całe pokolenia. Ale człowiek sam władny jest przerwać ten krąg magiczny — jeżeli tylko przyjmie na siebie odpowiedzialność jaką dotąd fatalistycznie obarczył Przeznaczenie. Tę myśl, która u Eurypidesa wyraża się jeszcze nieśmiało, ale której już samo zaznaczenie świadczy o „nowoczesności” tragika starożytnego — Goethe czyni naczelną osią swojego dzieła i przeprowadza ją niejako na wszystkich planach: filozoficznym, moralnym, psychologicznym. Jego Ifigenia ugina się pod bezlitosnym brzmieniem klątwy, która dotknęła jej ród i pod której wpływem każdy z Atrydów dopuszcza się nowych zbrodni. Ifigenia czuje się wplątana w ten krąg bez własnej winy; nie widzi dla siebie wyjścia, nie widzi ratunku — dopóty, dopóki nie olśniewa jej myśl, że ten ratunek jest w jej rękach. Droga do niego prowadzi przez ofiarę. Nie ofiarę „zewnętrzną”, rytuał starożytnego obrzędu, ale przez ofiarę moralną: przewyciężenie dotychczasowej swej natury, swych osobistych interesów, nawyków myślowych, swojego strachu i nawet swojej miłości.

Przez rezygnację z wartości niższej na rzecz wartości wznioślejszej, głębszej i prawdziwszej.

Ażeby ocalić życie własne i brata, Ifigenia ma oszukać króla, u którego zaznała gościny, zdradzić jego zaufanie, zrabować podstępnie jego świętości. A to stanie się nowym ogniwem w starym łańcuchu zbrodni: nie bóstwa zatem będą podsycać „kłątwę”, lecz sama Ifigenia. Ona wyłącznie jest odpowiedzialna i ona musi dokonać wyboru: ocalić życie i wolność, czy podjąć ryzyko śmierci, ale w imię ocalenia czegoś o wiele ważniejszego. Ktoś przecież wreszcie musi przerwać zaklęty krąg: nie deus ex machina, ale sam człowiek.

Nie jest to łatwe:  
O, gdybyś ty wiedział,  
Cóż to jest wielki czyn, co wprawia w drżenie  
Przeznaczeń złych, co pragną mną zawiadnąć...

Jak walczę z sobą, by odeprzeć atak  
Powtarzających dawne opowieści,  
Jeżeli nie działanie, które wbrew  
Nadziei wszelkiej podjął najmężniejszy?

...Oto chwila,  
Gdy we mnie rośnie wielka, śmiała myśl:  
Wiem, że spotykają mnie zarzuty, wiem —  
Jeżeli się nie uda, czeka klęska.  
U w a s z y c h s t ó p j a s k ł a d a m w s z y s t k o .

Jeśli



Jesteście tak prawdziwi, jak was sławią,  
Okażcie to przez waszą współobecność  
i uświetnijcie prawdę przez mój czyn.

Wspaniała decyzja — tym wspanialsza, że nie przychodzi łatwo, że rodzi się poprzez ciężką walkę wewnętrzną. Oto prawdziwy heroizm, heroizm *n o w o c z e s n y*. Gest, który i dzisiaj może służyć nie tylko jako jakiś wzór idealny, ale jako realny — kto wie czy nie jeden z ostatnich — sposób rozwiązania przeciwieństw. Zdumienie ogarnia na myśl, że ten właśnie fragment mógł zostać odczytany jako ogólne i wyabstrahowane idealizowanie „istoty niezdolnej do kłamstwa”. Jak można tylko tyle odnaleźć z całego kontekstu, z którego przecież wyraźnie wynika, że nie chodzi tu o jakieś moralizatorskie i utopijne potępienie kłamstwa „jako takiego”, lecz o przewyciężenie fałszu, przynoszącego komuś konkretną krzywdę i w konsekwencji prowadzącego nieunikniony odwet. Chodzi o przywrócenie wiary w człowieka, o zaufanie w stosunkach ludzkich o jakąś podstawową zasadę rzetelności. Nie zdaje mi się, ażeby te postulaty straciły swą moc i swe znaczenie nawet i dzisiaj. I widzę w nich nie „rozbiegającą naiwność” (jak to z „rozbiegającym” raczej komizmem zostało sformułowane), ale głęboka mądrość, instynkt nie tylko moralny, ale i społeczny, a kto wie? może i polityczny...

Wyraża się on zresztą w konkretności akcji scenicznej. Genialnym wynalazkiem Goethego jest wprowadzenie w dramacie trzeciego — obok Ifigenii i Orestesa — koryfeusza: Toasa. Ten król-barbarzyńca, który w starym utworze Eurypidesa występował tylko ubocznie, jako bierne uosobnienie tych często życiowych perypetii, z jakimi muszą się borykać osoby tragedii — tutaj urasta do rzędu bohatera dramatu. I on przejść musi przez kolejne stadia budzącej się z wolna świadomości, i on przeżywa głęboki proces dojrzewania i przemiany moralnej. Jeżeli Ifigenia wygrywa, jeżeli owo heroiczne ryzyko, które podjęła, w rezultacie się jej „opłaca”, to nie dlatego że z niebios zstąpiła bogini i rzuciła swój bezapelacyjny nakaz, ale dlatego że Toas z dobrej woli, z podszeptu własnego sumienia, dał się przekonać i zdobył się na wyrzeczenie. I on także musi coś złożyć w ofierze na rzecz wielkiej wartości nadrzędnej. Może nawet jego poświęcenie jest trudniejsze, bo dalsza jest jego droga do świadomości — jest przecież tylko barbarzyńcą w zestawieniu z gośćmi greckimi — i trudno go już obarczać jakąkolwiek odpowiedzialnością za zbrodnie tamtych „cywilizowanych” plemion. A jednak i on, przyjmuje na siebie konsekwencje i płaci drogą cenę za wspólną sprawę. Lecz przez to tym większego znaczenia nabiera ów „pierwszy krok”, na jaki zdobyła się Ifigenia(...)

(„Teatr” 1961, nr 6, s. 5—6)

Adres Teatru: 58-500 Jelenia Góra, Al. Wojska Polskiego 38,  
tel. 232-71 i 232-73

Kasa czynna w godz. 10.00—14.00 i 17.00—19.00; tel. 233-25  
Zgłoszenia na bilety zbiorowe przyjmuje

Organizacja Widowni w godz. 9.00—14.00, tel. 245-32

REDAKCJA PROGRAMU  
JANUSZ DEGLER

OPRACOWANIE GRAFICZNE  
KRYSZTOF LUPA

ODPOWIEDZIALNA ZA DRUK PROGRAMU  
GRAZYNA NIEPSUJ

# ARCHIWUM

Państwowego Teatru Dolnośląskiego  
w Jeleniej Górze

Nr.: 362

Adres Teatru: 53-500 Jelenia Góra, Al. Wojska Polskiego 38,  
tel. 232-74 i 232-75

Kasa czynna w godz. 10.00-14.00 i 17.00-19.00; tel. 233-23

Zgłoszenia na bilety zbiorowe przyjmuje

Organizacja Widowni w godz. 9.00-14.00, tel. 246-32