



RSW „Prasa”
Wycinki Prasowe
GLOB
Warszawa, Emilii Plater 10
Tel. 8-59-59; 8-61-36

Abonent Nr

Wycinek z czasopisma

KIERUNKI

wydanie
Nr 10 z dn. 10/3 1957 r.



fot. Adam Drozdowski

Maria Kościółkowska (Antygona)
i Tadeusz Burnatowicz (Kreon).

W PRZECIWIENSTWIE do granego ostatnio w Warszawie „Skowronka”, „Antygona”, dzieło największego współczesnego dramaturga francuskiego, pozostawia po sobie wrażenie przynajmniej człowieka, dokumentując jednocześnie wyższość praw Boskich nad zarządzeniami autokratów ziemskich; św.

Przed dwoma tysiącami lat Ktoś Największy poszedł na śmierć równie dobrowolnie, ale zostały po Nim wiecznie żywe, niebieskie łaki nieziemskiego Królestwa; Sofokleska Antygona swoją świadomą, dobrowolną śmiercią nie zbawiła wprawdzie ludzkości, ale zapewniła wieczne odpoczywanie duszy jednego przynajmniej człowieka, dokumentując jednocześnie wyższość praw Boskich nad zarządzeniami autokratów ziemskich; św.

*) Teatr Stary w Krakowie. Jean Anouilh „Antygona”. Reżyseria J. Kaliszewski. Scenografia: T. Kantor.

Joanna podreptała potem dziecięcymi nóżkami dobrowolnie na stos, ale została po sobie wielką ideą religijną, narodową i społeczną.

Świątobliwe mniszki chrześcijańskich zakonów kontemplacyjnych umierają także dobrowolnie dla świata, ale zarówno w przekonaniu ich własnym jak i wszystkich wierzących modlitwy ich przyczyniają się do łagodzenia cierpień ludzkości.

Tymczasem po samobójczej śmierci Antygony Anouilha pozostaje tylko nieznosna pustka, straszliwe vacuum, którego nie potrafi wypełnić nawet cała ludzka rozpacz.

W imię czego ginie ta unowocześniona córka Edypa? Na początku sztuki, kiedy młodziutka dziewczyna decyduje się na śmierć z miłości do brata, aprobujemy to, choć z żalem — bo oczarowała nas kiedyś i uwiodła Lilla Weneda — ale kiedy nielitosne, cyniczne rewelacje Kreona przekonały nieszcześliwą, że zabity brat,

dla którego chce poświęcić życie, był pospolitym okazduszą dyblącym na życie własnego ojca, wtedy jej samobójcza decyzja ma już tylko charakter pustego protestu przeciwko obrzydliwej rzeczywistości życia. Pustego, bo choćby całe legiony oszalałych Rejtanów kładło się protestem przed drzwiami wychodzącymi na świat, gdzie wypadło nam żyć, i nie chciało doń wpuścić nikogo, aby już raz „skończyć z tym wszystkim”, to po takiej, zdawałoby się niezdołanej barykadzie „świętego” Veta przeszłoby i tak najsłabsze nawet chłopię zobaczywszy za drzwiami barwistego motyla.

Odrazę do rzeczywistości ziemskiej, gdziekolwiek ona jest, rozumiemy doskonale u pewnego typu ludzi spragnionych rajskiego cudu na naszym świecie, ludzi po prometejsku niecierpliwych, niezadowolających się ochłapami szczęścia. „Wszystko albo nic” mówił kiedyś Ibsenowski Brandt, aby przypisać o śmierć dziecko i żonę...

ANTYGONA ANOUILHA

KAZIMIERZ BROŃCZYK

„Mierzcie mnie” — powiada Antygona Anouilha Kreonowi, który chce ją zachować przy życiu, aby zakosztowała choć trochę ludzkiego szczęścia — „mierzcicie mnie wszyscy tym waszym szczęściem. Waszym życiem, które należy kochać bez względu na sens, zupełnie jak psy, które liżą wszystko, co znajduje. Ja chcę wszystkiego natychmiast i w całości; jeżeli nie — odmawiam; nie chcę być skromna i zadowalać się małym kawalczykiem” *).

Odrazę do rzeczywistości historycznej rozumiemy dzisiaj nawet u ludzi mniejszego, średniego kalibru... Ale, kiedy Anouilh w swojej ostatniej, granej teraz w Paryżu, sztuce „Biedny Bitos” posuwa się w niej tak daleko, że chciałby wysadzić w powietrze całą dotychczasową ludzkość, ażeby z jej popiołów wyrosła inna lepsza, wtedy przeciwko takiemu eksperymentowi protestują głośno na widowni i w prasie wszyscy Francuzi, nawet najbardziej zblazowani, wszyscy, ci z prawa i ci z lewa, jednolitym, samorządnym narodowym frontem. Bo taki wodorowy zabieg nie załatwi niczego. Kto zareczy, że z popiołów nie wyrośnie coś jeszcze gorszego?

Tym bardziej nie załatwi sprawy sam, choćby najbardziej patetyczny protest — i dlatego, kiedy żołdacy wloką Antygona na śmierć, odczuwamy w sposób drażniący całą niepotrzebność, po prostu nonsens samobójczej śmierci. Pomimo pożegnanych słów nieszczęśliwej dziewczyny, która przed śmiercią usiłuje w ten sposób usprawiedliwić swoją decyzję: „Bez małej Antygony wszyscy żylibyście w spokoju” co znaczy, że śmierć ofiarnicy nie pozwoli ludziom przeżuć w spokoju owoców ich „zbrodni, głupoty i niedzi”. Bo ludzie trawia, niestety, doskonale śmierć największych ofiarników, kiedy siedzą przy obficie zastawionym stole...

Na szczęście dla widza „Antygona” Anouilha miała czas w ostatnich fazach dramatu odczłowieczyć się dostatecznie, uciec sprytnie w symbol, a symbol ma to do siebie, że pobudza wprawdzie do myślenia, ale nie wycisła leż... Sw. Joanna tegoż autora jest człowiekiem od początku do końca.

„Antygona” Anouilha rozpada się wyraźnie na dwie nierówne części: w pierwszej, krótszej chodzą po scenie ludzie, w drugiej dłuższej, od chwili pojawienia się Kreona — symbole. Toteż ta pierwsza część jest najbardziej wzruszająca, najpiękniejsza, przyprowadzona do tego cudowną poezją słowa. I w tej także części najbardziej przekonuje grająca tytułową rolę M. Kościółkowska, niedawna Joanna z dramatu Shawa. Dobra rzetelna aktorka z prawdziwego zdarzenia. Świadczą o tym przede wszystkim dwie jej sceny: jedna z placem w ramionach Piastunki,

granej doskonale przez J. Żmijewską, druga miłosna z dobrym w roli Hajmonem. Gratuluje. Natomiast w części drugiej u Kreona (granego b. inteligentnie i ściśle tak, jak tego żąda tekst, przez T. Burnatowicza) trudno się dopatrzeć akcentów ludzkich nawet tam, gdzie ten, niby to tebański król, chce ocalić ofiarę dla dobra swego syna, a jej narzeczonego. Kreon z najwyższego rozporządzenia autora wchodzi na scenę od razu jako symbol i pozostaje nim zarówno wtedy, kiedy mówi o poczuciu swej odpowiedzialności za losy państwa, poczuciu, które nie pozwoliło mu uchylić się od rządów, bo byłby wtedy „jak robotnik, który odmawia wykonania pracy”, jak i wtedy, gdy przeciwstawia swój trzeźwy, realnie patrzący rozum kompleksom wszelakiego idealizmu. („Ja stoje obydwiema nogami na ziemi, więc trzymam ręce w kieszeniach i skoro jestem królem, postanowiłem, żeby porządek tego świata stał się mniej absurdalny. To nie przygoda, to zajęcie na co dzień, nie co dzień zabawne, jak wszystkie zajęcia — ale skoro tu jestem, to jestem, żeby je wykonać i chcę je wykonać”).

Wszystkie te myśli są arcyrozumne i bardzo głębokie, ale postać, która je wypowiada, pozostaje zmiennym posągiem i na to nie poradzi najlepszy aktor.

Z całej drugiej części sztuki wieje wielce szanowny, filozoficzny chłód.

Wole, gdy na scenie szamotają się z sobą nie symbole, choćby najsmaczniejsze, lecz ludzie żywi, choćby nie bardzo mądry.

Dramaturg, w przeciwieństwie do powieściopisarza, przemawia, podobnie jak mówca na wiecu do siedzącego (nie zawsze wygodnie) tłumu, a tłum daje się rozruszać nie tyle choćby najbardziej logiczną argumentacją, ile odwoływaniem się do uczuciowej solidarności żywego człowieka z drugim żywym człowiekiem.

Symbole swoje ponazywał Anouilh greckimi imionami i kazał im uczestniczyć w pretekście greckiego mitu. Czy to konieczne? Najpierw greczyzna ta gubi się i tak bardzo prędko pod współczesnymi kostiumami i pod zasłoną równie współczesnych w formie i treści wypowiedzi aktorów. A potem takie realia jak: „kogel-mogel”, „kawa”, „tartinki”, „ciasne koinierzyki”, „marynarki”, „papirosy”, „karabiny”, „kwiaty kotylionowe” czy „film z zatrzymanym dźwiękiem” niepotrzebnie przypominają mi „Piękną Helenę” czy „Orfeusza w Piekle”. Wiem, że to wszystko ma podkreślać uniwersalny, ponadczasowy charakter osób i zdarzeń, ale czy nie ma na to innego sposobu? W każdym razie wolę, jak to robi w komedii Giraudoux.

nego sposobu? W każdym razie wolę, jak to robi w komedii Giraudoux.

Reżyserował sztukę J. Kaliszewski. Pracę uławił mu sam autor, doskonały znawca teatru, który reżyserowi pozostawia tylko trud kapelmistrza, streszczający się w tym, by wydobywać umiejętnie poszczególne frazy, stosować odpowiednie tempa i pilnować stylu całego dzieła.

Kaliszewski zrobił to wszystko bardzo dobrze, a od siebie dodał marionetkowe ujęcie strażników, doskonale w efekcie. Poza tym, o ile sam dobierał aktorów, uczestniczy w sukcesie aktorskim W. Sadeckiego jako Pierwszego Strażnika. Sadecki nie czuł się dobrze w przydzielonych mu dotychczas rolach „bohater-skich”, takich, jak Ruy Blas i Dunois; teraz dorwawszy się roli „charakterystycznej” odnalazł szczęśliwie właściwy sobie genre.

Element dekoracyjny dzieła opracował nie byle kto, bo Tadeusz Kantor, ale nie umiałem jakoś polapać się na jego bieżące zresztą kolorowych konstrukcjach malarskich. Z jednej strony, na początku sztuki — zagadka, bo na czerwonych, podłużnych na całą szerokość sceny pręgach widniały trzy, białe oczywiście bramki footballowe, z drugiej zaś — łopatologia, bo z górnych regionów sceny jeżdżały na dół różne alegoryczne rekwizyty, między innymi poruszający się wahadłowo miecz, co miało uplastycznić się śmierci. Przypomniało mi to analogicznie poruszający się miecz w lochach Inkwizycji według jednego z opowiadań Edgara Allana Poe.

Dekoracja ma grać — to jasne, ale czy ma niepokoić zagadkami? Dlaczego? Ze ja nie wiem, nie dziwota, bo recenzent teatralny w przekonaniu zainteresowanych jest po to, by niczego nie rozumiał i na niczym się nie znał, ale zadając to pytanie siedzącemu przy mnie wybitnemu intelektualistcie — i on także nie rozumiał... Ani w żab.

Nie rozumieliśmy także obydwa sensu ilustracji niby to muzycznej na jakimś dziwnym instrumencie, który w dość regularnych odstępach czasem nawet podczas pauzy, wydawał z siebie cudaczny krótki kwik przypominający do złudzenia kichanie obrzydła.

Był to prawdopodobnie symboliczny dysonans ilustrujący paskudną rzeczywistość, przeciwko której zbuntowała się mała Antygona.

Ale czy sam tekst literacki nie wystarczy?

*) Wszystkie cytaty z „Antygony” wg dobrego przekładu Z. Stolaraka.