



TADEUSZ HUK (Kreon) i RYSZARD LUKOWSKI (Koryfeusz Chóru) w „Antygonie” na scenie Teatru Starego w Krakowie

„CO SIĘ NA SCENIE GRA”

Nie ma innej możliwości. Konflikt Antygony i Kreona nie może dziś nie mieć wymiaru politycznego. Sytuacja taka ukształtowała się gdzieś z końcem wieku XIX, kiedy Europa weszła w epokę, której dewizą stało się znane powiedzenie, „że wszystko jest polityką” i trwa do naszych czasów. W tych warunkach silnie się na obiektywne, wyważone konfrontowanie równorzędnych racji musiało niejednokrotnie okazać się bezcelowe. Homo politicus czuje się bowiem zobowiązany do opowiedzenia się po jednej ze stron. Nie jest to czas sprzyjający teatrowi tragizmowi, a już z pewnością nie „Antygonie” Sofoklesa. Rzecz jednak w tym, że człowiek epoki, w której „wszystko jest polityką”, nie może jej analizować nie odwołując się do tragedii Sofoklesa, a ściślej — do konfliktu Kreona i Antygony.

W roku 1982 na afiszu warszawskiego Teatru Powszechnego zapowiadającym „Antygonę”, w miejscu należnym autorowi znalazło się nazwisko Helmuta Kajzara i jedynie w podtytułe zawarta była informacja, że jest to transkrypcja z Sofoklesa. Gdyby w programie, w który widz zaostrza się wychodząc do Teatru Starego im. Modrzejewskiej w Krakowie, potraktowano sprawę podobnie, można by prawdopodobnie uniknąć dyskusji na temat, jak przedstawienie Andrzeja Wajdy ma się do arcydzieła greckiego tragika.

Reżyser powinien zająć miejsce autora, oczywiście nie dlatego, że dokonał jakiejś zmiany w przewidzianej przez Sofoklesa kolejności scen, czy też z uwagi na parę skreśleń, w teatrze przecież nieuniknionych — lecz ze względu na naruszenie żelaznych reguł tragedii, co w konsekwencji zmieniło ideę utworu, jego filozoficzne i moralne przesłanie. Inscenizacja powinna być zatem traktowana jako dzieło w zasadzie autonomiczne. Mamy tu bowiem do czynienia z kolejną transformacją znanego tematu, zasadniczo różniącą się od wersji postawionej przez greckiego tragika, choć aktorzy mówią jego tekstem. Gdyby-

śmy ten nowy wariant zaprezentowany na krakowskiej scenie chcieli umieścić w szufladce określającej cechy gatunkowe, najprawdopodobniej trzeba byłoby się zdecydować na melodramat.

Melodramatyczna konwencja najdobitniej wyraża się w sposobie potraktowania głównych bohaterów. Ukształtowani oni zostali według modelowych wzorów: tyran, syna — z pobudek moralnych — przeciwstawiającego się woli ojca, bojowniczkę o wolność.

Tadeusz Huk zagrał Kreona bez wdawania się w głębsze rozterki duchowe, czy też wątpliwości, jakie nasuwać może sytuacja, w której się znalazł obejmując rządzący w Tebach wyczerpanych przeciągającą się wojną. Początkowo jest nawet wiarygodny w swoich oświadczeniach. Wierzymy mu, że pierwszym obowiązkiem władcy jest zaprowadzenie ładu w zdeorganizowanym kraju. Kreon Tadeusza Huka przekonująco mówi, że porządek musi się opierać na trwałych zasadach. Jest twardy, ale nie zacięty. Twierdzi, że ów ład będzie zbudowany na poszanowaniu władzy przejętej przez niego w majestacie prawa oraz na potępieniu działań szkodziących interesom kraju. Jesteśmy gotowi uwierzyć, że rzeczywiście pragnie działać w imię dobra ogólnego.

Deklarację Kreona, choć brzmi to może zaskakująco, w jakimś sensie uzasadnia postawa Antygony Ewy Kolaszki. W rozmowie z Ismeną (Elżbieta Karkoszka), informując ją o decyzji pogrzebania brata, powołuje się wprawdzie na uświęconą tradycję obowiązków, ale jej słowa są pustym dźwiękiem. Aktorka wypowiada je tak, jakby sama nie przykładała większej wagi do wartości prawa moralnego, na które się powołuje. Z jej zachowania wynika raczej, że kieruje nią nienawiść.

Wielce charakterystyczna dla tego przedstawienia jest scena, w której Ismena proponuje Antygonie swój udział w poniesieniu kary. Odmowa powinna wynikać z pragnienia respektowania tego samego

prawa, które — nakazując grzebanie zmarłych — nie pozwala także godzić się na karanie człowieka za nie popełniony czyn. Zachowanie Antygony nie dopuszcza jednak możliwości takiej interpretacji. Na propozycję Ismeny da odpowiedź negatywną, bo nie chce się z nikim dzielić tym, co osiągnęła. Powie ktoś — ależ to nader prymitywne. Nie zapominajmy jednak, że Antygoną Ewy Kolaszki, podobnie jak Kreon Tadeusza Huka, narysowana została wedle uproszczonego, szampańskiego wzoru.

W miarę jak narastają naciski o ulaskawienie Antygony, w Kreonie potęguje się początkowo stanowczość, a następnie już tylko tępy upór. Zaczyna go ponosić pycha. Scena z Hajmonem (Krzysztof Globisz) mówi to wyraźnie. Od tego momentu wiemy, że do Kreona nie trafiają już żadne argumenty. Słowa Terezjasza (Jerzy Bińczycki), wzywające do opamiętania, są głosem wołającego na puszczy. Możliwości perswazji zostały wyczerpane.

Ważnym elementem przedstawienia Wajdy jest chór. To on zaczyna i kończy spektakl, jest osobą dramatu. W pierwszej scenie składa się z żołnierzy cieszących się z zakończenia wojny. W ich radości zawiera się także tęsknota za życiem w spokoju. Można więc powiedzieć, że uwagi Kreona o potrzebie ulżenia kraju po okresie wojennej zawieruchy gruntuje postawę chóru. Zaaprobuję on działania władcy, kiedy stanie przed nim już nie w polowych panterkach, lecz w dobrze skrojonych garniturach i przy orderach. Ale właśnie w tej scenie rodzi się zaczynają pierwsze poważne wątpliwości. Zbyt wiele bowiem w zachowaniu tego chóru służyłczej umiżoności. Kreon, przyjmując ją za dobrą monetę, zaczyna się zachowywać jak typowy łasy na pochlebstwa autokrata. Dalszy rozwój wydarzeń przebiega stereotypowo. Młodzież tracąca kontakt z pokoleniem rodziców, nie aprobująca jego konformistycznej postawy, opowiada się po stronie protestu. Wznosi okrzyki, w których powtarza imię Antygony, trzymając w ręku jej portrety. Dalszy ciąg jest wiadomy, następuje katastrofa, z której wyciąga wnioski chór. W scenie finałowej mówi on o konieczności kierowania się mądrością. Apel ten nie jest oczywiście adresowany do Antygony ani do Kreona, lecz do publiczności zasiadającej w sali Teatru Starego.

Spektakl krakowski angażuje publiczność głównie emocjonalnie. Ogranicza się uruchomienie schematów myślowych zakodowanych w świadomości widza. Niedostatek ten rekompensuje nastrój tworzony w sposób bardzo przemyślany. Dużą rolę w jego kreowaniu odgrywa muzyka Stanisława Radwana, rozkładająca pięknie akcenty — od dramatycznych po finałowe liryczne solo na trąbce. Nastrój kształtują również aktorzy, jest on wpisany w pomysły sytuacyjne wielu scen, reżyser wydobywa go przez odpowiednie oświetlenie sceny i częste rozsuwanie na niej tajemniczych oparów. Obok ciekawych, sporo tu jednak pomysłów banalnych, jak w scenie, w którym Antygoną wznosi okute w kajdany ręce, pokazując je oczywiście nie Tebańczykom, lecz publiczności. Po nie mniej tanie efekty sięga Tadeusz Huk, gdy ma wyrazić rozpacz Kreona po stracie syna. W obu tych rolach aktorzy nie wychodzą poza granicę stereotypu. W nim również mieści się Hajmon Krzysztofa Globisza.

Twórcy przedstawienia, kierując uwagę na sprawy mieszczące się wyłącznie w uniwersalnym doświadczeniu (czego najbardziej potwierdzeniem jest chór, kolejno występujący w wojskowych panterkach, garniturach, dzinsach), zdają się stawiać sobie cele raczej doraźne. Nie mogła się w tej sytuacji udać próba uniwersalizowania problematyki. Tym bardziej gdy zamiar taki był zrealizowany za pomocą kilku dość formalnych zabiegów. Jednym z nich jest zastosowanie poziomo dwudzielnej konstrukcji sceny. Większość sytuacji zakomponowana została na kondygnacji niższej. Wyższa, niemal nie wykorzystana, przez aktorów, przywołuje antyczny rodowód „Antygony” (głównym elementem jest tu fronton greckiej świątyni). Ale ten formalny pomysł nie sprawdza się rozpraszając uwagę widza.

Andrzej Wajda posługuje się językiem, zdawałoby się, komunikatywnym, łatwym. Zbyt daleko jednak posunięte uproszczenie znaków tego kodu powoduje zmniejszenie się jego precyzji, co przy jednoczesnym odwołaniu się do emocji, do nastroju — odgrywającego w tym spektaklu ważną rolę — musi prowadzić do sprzecznych ocen, nieuniknionych szczególnie wówczas, gdy się je próbuje podejmować pod światłym wrażeniem wyniesionym z przedstawienia.

„Antygoną”, zwłaszcza dziś — w epoce, w której „wszystko jest polityką”, wymaga bardzo precyzyjnego ukazania złożoności problemu. Andrzej Wajda, uruchamiając stereotypy, nie mógł tego osiągnąć.

Mówiło się o tym spektaklu sporo, zanim jeszcze widzowie mogli go obejrzeć. Gdy więc „Antygoną” ujrzała w końcu przysłowiowe światła ramy, trudno się dziwić zainteresowaniu. Im jednak dalej od premiery, coraz bardziej chyba będzie przysała aureola sensacji, jaką próbowało otoczyć spektakl. Plotka bowiem może funkcjonować dopóty, dopóki sami nie zobaczymy przedstawienia — spektaklu o dynamicznej kompozycji, zwłaszcza w scenach z udziałem chóru, przedstawienia sugestywnego, ale jednocześnie uboższego intelektualnie, powtarzającego prawdy wielokrotnie powielane.

Można, oczywiście, doszukiwać się bułwersujących aluzji i niejedną z widzów, zachęcany tym co wcześniej usłyszał, próbuje to robić, ale ta droga, podobnie jak porównania z tragedią Sofoklesa, prowadzi donikąd.

W „Nocy listopadowej” Stanisława Wyspiańskiego jest pamiętna scena rozgrywająca się w Teatrze Rozmaitości, w której widzowie oglądają trawestację motywu Fausta. Sytuację komentuje zza kulis dwóch satyrów.

1 Satyr

(... wskazując publiczność)

— O czym oni myślą?—

2 Satyr

Co innego.

Nie to, co się na scenie gra.

Kiedy opadnie już w nas, wzniesiona przez „Antygonę” fala emocji i gdy z pewnej perspektywy czasu (niewielkiej, ale pozwalającej na spojrzenie z dystansu) zacznemy spokojnie analizować przedstawienie, dojdziemy do wniosku, że liczy się jednak „to, co się na scenie gra”.

MARIUSZ ZINOWIEC