

SOFOKLES ANTYGONA



Historia teatru europejskiego rozpoczyna się u stóp ateńskiego Akropolu. Na ziemi attyckiej zakiełkowała i wyrosła artystyczna forma dramatu, której wartości twórcze i estetyczne wykazują niesłabnącą siłę oddziaływania od przeszło dwu i pół tysiąca lat.

U źródeł tej formy dramatu odnajdujemy swego rodzaju układ wymienny, uzależniający zawsze i wszędzie ludzi od bogów, a bogów od ludzi. Mamy tu na myśli obrzędy o charakterze ofiarniczym, tanecznym i adoracyjno-dziękczynnym. W Grecji Homerowej były to zwłaszcza obrzędy ku czci Dionizosa, boga wina i płodnych sił przyrody, boga rozrodczej i kipiącej siły życia. Święte Dionizosa tworzyli sylenowie, bachantki, satyrowie i menady; jemu poświęcone były wiejskie święta tłoczenia wina w grudniu oraz ateńskie Antesteria w lutym i marcu. Pod znakiem Dionizosa odbywały się swawolne tańce, zawody w picciu wina i wesołe procesje attyckich winogrodników, jego czcili w pieśniach biesiadnych i uroczystych dytyrambach mieszkańcy Aten. Gdy z dionizyjskich szaleństw rozwinęła się tragedia i komedia, Dionizos został bogiem teatru.

Prądy płynące z Mezopotamii, Krety i Myken zbiegły się na oblanym morzem Półwyspie Attyc-

kim, gdzie ateńskie miasto-państwo z wolna torowało sobie drogę do potęgi. Ambitnym celem politycznym i mądrze wprowadzanej intensyfikacji życia religijnego zawdzięczał swe powstanie okazały program Panatenajów, urządzonych na cześć bogini miasta, Pallas Ateny. W tym samym czasie ustanowiono Dionizje Wielkie (czyli miejskie), kilkudniowe święto ku czci Dionizosa, w programie którego znalazły się także zawody poetów dramatycznych.

Teatr jest artystycznym wytworem społeczeństwa, wspólnoty. Nigdzie i nigdy nie był nim bardziej niż w antycznej Grecji, nigdzie też nie doszedł, choćby w przybliżeniu, do tak wielkiego znaczenia. Rzeszę zgromadzoną w teatrze tworzyli nie tylko widzowie, lecz i w pełnym znaczeniu tego słowa współuczestnicy religijno-teatralnych obrzędów kultowych. Bogów i ludzi nie dzieliła przepaść. Na gruncie wspólnych wyobrażeń religijnych i wielbionego dziedzictwa Homerowych bohaterów wyrosły igrzyska w Olimpii, w świątyni Apollina pytyjskiego w Delfach, jak również igrzyska istmijskie i nemejskie — a więc imprezy, które na przekór rozbiciu politycznemu podtrzymywały nadrzędne poczucie wspólnoty.

(...)

Ku czci bogów, „których bezlitosna ręka rządzi niebem i Hadesem”, zbierali się ludzie w przestronnym półkolu teatru. Chór obchodził orchesterę skandując uroczyście:

Zejdź, Muzo, ku nam i przydaj uroku
Pieśni solennej!
Spójrz na tych widzów, co obsiedli w tłoku
Stopnie kamienne!

Hymniczne linijki wiersza pochodzą z *Żab* Arystofanesa. Właśnie on, „niepoprawny szyderca”, u schyłku swej działalności komediopisarskiej raz jeszcze przyzywał moce tragedii. Jej rozkwit trwał lat mniej więcej sto. Poprzedzające ją etapy przygotowawcze



sięgają czasów ślepego pieśniarza Homerowego, Demodoka, który biesiadującym bohaterom śpiewał swoje pieśni o łasce i gniewie mieszkańców Olimpu, albowiem „kiedy się pozbyli głodu i pragnienia, Muza skłoniła aojda, by śpiewał chwałę mężów”.

Z dwóch impulsów, które doprowadziły do narodzin tragedii, jeden zawdzięczamy legendarnemu pieśniarzowi z zamierzchłej przeszłości, drugi zaś chórom satyrowym biorącym udział w obrzędach kultowych. Według Herodota chóry satyrowe istniały od roku 600 p.n.e. Pierwotnie pielęgnowały one kult bohatera Argiwów, Adrastosa, owego powszechnie opiewanego króla Argos i Sykionu, który zorganizował wyprawę siedmiu przeciwko Tebom. Kleistenes, od roku 596 p.n.e. władca Sykionu, ze względów polityczno-państwowych nakazał, by te „satyrowe korowody” odbywały się na cześć Dionizosa, ulubionego boga attyckiego ludu.

Dionizos, symbol upojenia i szaleństwa, uosabia niesfornego ducha przeciwieństw, ekstatyczną sprzeczność między szczęściem a grozą. Tryska z niego zmysłowość i okrucieństwo, życiodajna siła i śmiertelne zniszczenie. Ta dwoistość boga — jeden z pramotywów mitologicznych — znalazła swój elementarny wyraz w greckiej tragedii.

Do jej powstania przyczynił się także Arion z Metymany, który żył około roku 600 p.n.e. na dworze Periandra, tyrana Koryntu. Ciesząc się przyjaznym poparciem swego władcy i „mecenasa”, Arion postanowił ująć w poetyckie karby kultury płodnych sił przyrody rozpowszechnione wśród ludności wiejskiej. Z tańczących satyrów utworzył chóry satyrowe wykonujące pantomimę przy wtórze jego uroczystych dytyrambów. Tak oto twórca literackiego dytyrambu zapoczątkował proces, który w dwa pokolenia później dał w rezultacie tragedię.

Pizystrat, mądry tyran Aten, popierający rozwój sztuk i handlu, twórca Panatenajów i Wielkich Dionizjów, dokładał wszelkich starań, aby tym uroczystościom państwowym nadać efektowną oprawę. W marcu roku 534 p.n.e. sprowadził do miasta poetę Tespisa z Ikarii i wciągnął go do udziału w Wielkich Dionizjach. Tespis wykazał się inscenizacyjną pomysłowością — i przeszedł do historii. Sam stanął naprzeciw chóru satyrowego, wprowadzając tym samym do teatru aktora lub też „odpowiadającego” (*hypokrites*), który odtąd otwierał przedstawienia krótką przemową i nawiązywał dialog z przewodnikiem chóru. Powstał wstępny kształt tragedii, początkowo jedynie jej załączek w otocze obrzędu ofiarnego.

(...)

Aischylosowi zawdzięcza tragedia antyczna swój ostateczny kształt artystyczny, który miał pozostać miarodajny po wszystkie czasy. Jako syn arystokraty

i właściciela ziemskiego z Eleuzis, Aischylos brał bezpośredni udział w życiu kulturalnym Aten. W roku 490 p.n.e. walczył pod Maratonem i należał do tych, którzy ideał wspólnoty *polis* uznawali za wartość nadrzędną. Sam ułożył dla siebie epigram nagrobny sławiący walecznego żołnierza, przemilczający natomiast zasługi dramatopisarza.

Zwycięski wawrzyn w agonie tragicznym przypadł Aischylosowi dopiero po kilkakrotnych próbach. Już od roku 500 p.n.e. zgłaszał do udziału w Wielkich Dionizjach swoje tetralogie — czyli obowiązkowe trzy tragedie i należący do nich dramat satyrowy. Według źródeł starożytnych, Aischylos napisał łącznie 90 tragedii; znanych jest 79 tytułów, ale zachowało się tylko 7 dramatów.

(...)

W cztery lata po nagrodzeniu *Persów* Aischylos po raz pierwszy zetknął się w dorocznych zawodach tragicików z rywalem, którego sława niczym kometa coraz silniej błyszczała na firmamencie. Był nim 29-letni Sofokles, potomek zamożnej rodziny ateńskiej. Już w młodzieńczym wieku sprawował on funkcję przodownika chóru chłopięcego podczas święta zwycięstwa po bitwie pod Salaminą.

Obaj kandydaci przedłożyli archontowi swoje tetralogie przeznaczone na Dionizje w roku 468 p.n.e. Obie zostały przyjęte i wystawione. Dzieło Aischylosa spotkało się z uznaniem, ale nagrodę zdobył młodszy o 30 lat Sofokles. Niemniej, aż do czasu, gdy Aischylos opuścił Ateny, obaj poeci po-

zostawali w przyjaznych stosunkach i równoprawnie dzielili między sobą laury w agonach tragiczków. Sofokles wywalczył zwycięstwo 18 razy. Ze 123 jego utworów, które jeszcze w II wieku p.n.e. były przechowywane w Bibliotece Aleksandryjskiej, 111 znanych jest z tytułów; ocalało 7 tragedii i większe fragmenty jednego dramatu satyrowego.

Sofokles podziwiał Fidiasza, który w tym samym czasie tworzył w marmurze, brązie i kości wizerunki człowieka równego bogom. Jak Fidiasz ożywił rzeźbę archaiczną, tak Sofokles tchnął życie w postaci swoich tragedii. Uwolnił je od monumentalnego schematyzmu postaci tragedii archaicznej. Wprowadził na scenę indywidualności, które ośmieliły się stawiać czoła rozkazowi silniejszego. Przykładem — niepozorna Antygona, dorastająca dopiero do podjętego przez siebie zadania: „Współkochać przyszłam; nie współnienawidzić!”

Bogowie wtrącają buntownika „w otchłań cierpień bez wyjścia”. Poddają go próbom, w których kosztem męczarni może zachować swoją godność. Człowiek jest świadomy tego zagrożenia. Ale swoim działaniem zmusza bogów do rozstrzygnięć krańcowych. Bohaterowie Sofoklesa doświadczają cierpienia jako najsurowszej, a zarazem uszlachetniającej szkoły „poznawania samego siebie”. Sprawdzani na rozdroża przez okrutne wyrocznie, zdani na zagadkowe odmiany losu, wtrąceni w zgubny zamęt umysłu, zmuszani do nie chcianych działań występnych — sami wydają się w ręce Erynni-mścicielki podziemi oraz karzącej sprawiedliwości „Di-

ke, wykonawczynie wyroków”. Ajas odbiera sobie życie rzucając się na ostrze własnego miecza, król Edyp sam siebie oślepia, Elektra, Dejanira, Jokasta, Eurydyka, Antygona same szukają śmierci.

Sofokles pozwala bogom bez zastrzeżeń triumfować nad nieubłaganym ziemskim losem, nad otchłanią nienawiści, szaleństwa, krwawej zemsty, przemocy i gotowości do ponoszenia ofiar. Sens cierpienia polega na jego pozornym bezsensie. Albowiem „Zeusa woła w tym dziele” — jak czytamy w zakończeniu *Trachinek*.

Z Sofoklesowej koncepcji nieodwracalności losu wysnuł Arystoteles swoją sławną definicję tragedii antycznej, której interpretacja od setek lat pozostaje sporna; Lessing objaśniał ją jako oczyszczenie namiętności przez lęk i współczucie; Wolfgang Schadewaldt interpretuje ją dzisiaj jako rozkoszne wytchnienie od grozy i rozpacz”. Píše Schadewaldt: „... tragedia wywołuje wstrząs, a przez to, że wraz z pożądanym dreszczem grozy, będącej obliczem wszelkiej prawdy, i z zaspokojeniem potrzeby skargi przynosi na koniec *katharsis* i płynące z niej poczucie ulgi, można tym większą mieć nadzieję, iż — choć z natury swojej mierzy w całkiem inną stronę — od czasu do czasu dotknie czegoś, co w człowieku najistotniejsze, i być może pod wpływem tego zetknięcia z prawdą rzeczywistości człowiek wyjdzie odmieniony”.

Margot Berthold „Historia teatru”
Warszawa 1980
tłum. Danuta Zmij-Zielińska



Między Antygoną i Kreonem nie ma dialogu albo jest to dialog głuchych. Od pierwszej sceny powtarza się uparcie, że wszyscy umrzemy i żyjemy tylko chwilę w porównaniu z całą wiecznością, w której nie żyjemy. Ale po tamtej stronie nie ma nic i żaden Charon nie przewozi nas na drugi brzeg. Gdybyśmy przenieśli Sofoklesową Antygonę w świat naszych pojęć judeo-chrześcijańskich, musielibyśmy powiedzieć, że jest pobożna, ale niewierząca. Antygoną nawet nie grzebie brata, rzuca tylko garść ziemi na jego sponiewierane ciało. Antygoną dokonuje symbolicznego gestu. Ten gest niczego nie zmienia, choć zakazany jest pod karą śmierci. Antygoną jest bohaterką absurdalną w sensie camusowskim: żyjemy, żeby umrzeć. Wszystko, co możemy zrobić, to są gesty w pustce. Heroiczna Antygoną, żeby nadać wartość pustce, wybiera symboliczny gest zakazany pod karą śmierci.

Antygoną skazana została na śmierć z głodu i pragnienia. Prowadzą ją przez miasto. Wszyscy spuszcza ją wzrok albo odwracają głowy. I dopiero w tym momencie zrozumiała Antygoną, że jest „obca” nie tylko w milczącym kosmosie, że jest „obca” również i w mieście. Przedtem śmierć była jej własnym wyborem, teraz śmierć zostaje jej narzucona cudzym rozkazem. Wybiera śmierć, żeby nadać wartość życiu;

teraz rozumiała, że temu co ograniczone nie można nadać wartości. Jakże się teraz śpieszy biedna Antygoną, już rozwiązała pasek od sukni. Samobójstwo Antygoną już nie jest wyborem, tylko aktem rozpacz. Antygoną pokonuje absurd.

Kreon zmienił już zdanie, biegnie pogrzebać Polinika i uwolnić Antygonę. Gdyby poszedł naprzód po Antygonę, może by ją jeszcze zastał żywą. Nieuniknioność uznawana jest za zasadę tragedii. Ale wydaje się, że Sofokles świadomie i z okrutną ironią odebrał samobójstwu Antygoną tę ostatnią godność konieczności. Samobójstwo Antygoną nie było potrzebne. Teraz wszyscy są już zarażeni śmiercią: przebija się mieczem Hajmon, potem Eurydyka, Kreon ucieka w popłochu z trupem syna na rękach.

Tragedia jest jednak zawsze nieunikniona. Zniszczenie Teb było zapowiedziane. Mechanizm był uruchomiony z góry. Wszystkie gesty Antygoną, heroiczne i nie-heroiczne, niczego nie mogły zmienić, może najwyżej przyspieszyły działanie mechanizmu. Camus ma rację, nie jest absurdem, że Edyp spał z własną matką i zabił swego ojca, absurdem jest, że to było konieczne.

Jan Kott
„Zjadanie bogów”
Kraków 1986

W *Antygonie* są trzy samobójstwa. Według klasycznej interpretacji Hegla Antygon dokonuje tragicznego wyboru między wartościami, które są ze sobą sprzeczne, między rodziną i państwem, prawem boskim i ludzkim. Ale prawdziwa Sofoklesowa Antygon nie waha się ani przez chwilę, ponieważ nie istnieje dla niej nic, co jest tymczasowe. Wybiera tylko Kreon, szalony w swoim pragmatyzmie, absurdalny w swoim ślepych uporze, że uratować można, co jest nie do uratowania. Kreon wierzy, że władza jest nieograniczona, że panować można nie tylko nad ludźmi, ale nad czasem. Spór o granice wolności i władzy, między prawem boskim, naturalnym, i ludzkim, toczy się tylko między Kreonem i Hajmonem, między Kreonem i Tejrezjaszem.

Pojęcie kompleksu Edypa, tak świetnie przedstawione przez Freuda, stało się jednym z kamieni węgielnych jego systemu psychologicznego. Freud wierzył, iż pojęcie to stanowi klucz do zrozumienia historii i ewolucji religii oraz moralności. Był przekonany, że ten właśnie kompleks jest podstawowym mechanizmem rozwoju dziecka, i utrzymywał, iż kompleks Edypa jest przyczyną wywiązywania się stanów psychopatologicznych i „jądrem neurozy”.

Freud powoływał się na mit o Edypie w wersji, jaką nadał mu Sofokles w tragedii *Król Edyp*. Ów mit można pojmować nie jako symbol kazirodczej miłości między matką a synem, lecz jako bunt syna przeciw władzy ojca w rodzinie patriarchalnej; małżeństwo Edypa i Jokasty jest jedynie drugorzędnym elementem, stanowi tylko jeden z symboli zwycięstwa syna, który zajmuje pozycję ojca, a wraz z nią przechwytyje wszystkie jego przywileje.

Słuszność tej hipotezy można sprawdzić rozpatrując cały mit o Edypie, szczególnie w postaci przedstawionej

przez Sofoklesa w dwu innych częściach jego trylogii, w *Edypie w Kolonos* oraz *Antygonie*.

W *Antygonie* odkrywamy konflikt ojca z synem jako jeden z głównych motywów tej tragedii. Kreonowi, przedstawicielowi zasady autorytatywnych rządów w państwie i rodzinie, przeciwstawia się jego syn, Hajmon, który wyrzuca mu bezlitosny despotyzm oraz okrucieństwo wobec Antygony. Hajmon usiłuje zabić ojca i, nie spełniając swego czynu, sam sobie śmierć zadaje.

Stwierdzamy, że motywem przewijającym się przez te trzy tragedie jest konflikt między ojcem a synem. W *Królu Edypie* Edyp zabija swego ojca Lajosa, który zamierzał odebrać mu życie jako niemowlęciu. W *Edypie w Kolonos* Edyp daje upust swej głębokiej nienawiści do synów, a w *Antygonie* odnajdujemy znowu tę samą nienawiść między Kreonem a Hajmonem.

Freud interpretował antagonizm między Edypem a jego ojcem jako nieświadomą rywalizację wywołaną kazirodczymi dążeniami Edypa. Jeśli nie zgodzimy się na to wyjaśnienie, staniemy wobec problemu: jak inaczej można by wyjaśnić konflikt między ojcem a synem, który znajdujemy we wszystkich trzech tragediach. Na pewien trop naprowadza nas wątek *Antygony*. Bunt, jaki Hajmon podniósł przeciw Kreonowi, tkwi korzeniami w szczególnym układzie pokrewieństwa łączącego Kreona z Hajmonem. Kreon reprezentuje ściśle autorytatywną zasadę rządzenia, zarówno rodziną, jak i państwem, i właśnie przeciw tego typu władzy buntuje się Hajmon. Analiza całej obracającej się w kręgu Edypa trylogii wykaże, iż walka z władzą ojcowską stanowi jej główny temat i że korzenie tej walki sięgają aż do starodawnych zmagani między patriarchalnym a matriarchalnym syste-

mem społeczeństwa. Edyp, jak również Hajmon i Antygona są przedstawicielami zasady matriarchalnej; wszyscy oni atakują społeczny i religijny porządek oparty na uprawnieniach i przywilejach ojca, reprezentowany przez Lajosa oraz Kreona.

Sprawy, które mają wielką wagę dla Kreona i reprezentowanego przez niego patriarchalnego porządku — to państwo, ustanowione przez człowieka prawa oraz posłuszeństwo wobec nich. Dla Antygony zaś liczy się sam człowiek, prawo naturalne i miłość. Edyp staje się zbawcą Teb, przekonując odpowiedzią daną Sfinksowi, iż należy do tego samego świata, którego przedstawicielką jest Antygona; wyraża on porządek matriarchalny.

Konflikt między zasadą patriarchalną i matriarchalną jest tematem trzeciej części trylogii, *Antygony*. Tutaj postać Kreona, która w dwu poprzednich tragediach rysowała się nieco mgliście, nabiera barwy i określoności. Został on władcą Teb po tym, jak legli w boju dwaj synowie Edypa — jeden szturmując miasto, aby zdobyć władzę, drugi zaś w obronie swego tronu. Kreon rozkazał, by prawowitego króla pogrzebano, ciało zaś współzawodnika odmówiono pogrzebu; największe to upokorzenie i krzywda, jaką według greckich pojęć można było człowiekowi wyrządzić. Zasada, którą Kreon reprezentuje, polega na supremacji prawa państwowego nad więzią krwi, posłuszeństwa wobec władzy nad wiernością naturalnemu prawu ludzkości. Antygona wzbrania się przed pogwałceniem praw pokrewieństwa i solidarności wszystkich istot ludzkich w imię jakiegoś autorytatywnego, hierarchicznego stanowiska.

Zasada matriarchalna polega na związku krwi jako zasadniczej i niezniszczalnej więzi, na równości wszystkich ludzi, poszanowaniu ludzkiego życia oraz na mi-

łości. Zasada patriarchalna sprowadza się do tego, iż więź między mężczyzną a kobietą, między rządzącym a rządzonym ma pierwszeństwo przed więzią krwi. Jest to zasada rangi i władzy, posłuszeństwa oraz hierarchii.

Władza w rodzinie i władza w państwie — to dwie powiązane ze sobą najwyższe wartości, których rzecznikiem jest Kreon. Synowie są własnością swych ojców, mają im być użyteczni, na tym polega ich funkcja. *Patris potestas* w rodzinie jest odpowiednikiem władzy panującego w państwie. Obywatele są własnością państwa i jego władcy.

Nie ma zaś większej klęski od nierzędu.

Hajmon, syn Kreona, reprezentuje zasady, w imię których walczy Antygona. Chociaż próbuje on najpierw ułagodzić i przekonać ojca, otwarcie wyraża swój sprzeciw, gdy widzi, że ten nie odstąpi od swego zamiaru. Hajmon polega na rozumie, który ceni jako najwyższy dar łaski bogów u człowieka i na woli ludu.

Kreon ponosi ostateczną klęskę, a wraz z nim załamuje się zasada autorytatywności, męskiego zwierzchnictwa nad ludźmi, panowania ojca nad synem i władzy dyktatora nad ludem. Jeśli uznamy teorię matriarchalnych form społeczeństwa i religii, wówczas istotnie nie będzie chyba wątpliwości, iż Edyp, Hajmon oraz Antygona są przedstawicielami dawnych zasad matriarchatu, równości i demokracji, w przeciwieństwie do Kreona, który reprezentuje patriarchalne zwierzchnictwo oraz posłuszeństwo.

Erich Fromm
„Zapomniany język”
Warszawa 1972
tłum. Józef Marzęcki

SOFOKLES ANTYGONA

przekład

Kazimierz Morawski

reżyseria

WŁODZIMIERZ NURKOWSKI

scenografia

MAREK BRAUN

muzyka

ADAM KORZENIOWSKI

choreografia

TOMASZ GOŁĘBIEWSKI

asystent reżysera

Jarosław Szvec

OBSADA:

Chór:

Agata Jakubik

MARTA BIZOŃ, MAŁGORZATA KOCHAN, ~~KATARZYNA KRZANOWSKA~~,
RENATA NOWICKA, BEATA SCHIMSCHEINER, ZINAIDA ZAGNER,
ANDRZEJ DESKUR, RAFAŁ DZIWIŚ, TADEUSZ P. ŁOMNICKI,
ROLAND NOWAK (gościnnie), PIOTR PIECHA, PIOTR PILITOWSKI,
KRZYSZTOF RADKOWSKI, TOMASZ SCHIMSCHEINER,
JAROSŁAW SZWEC

Antygoną, córka Edypa

MARTA BIZOŃ

Ismena, jej siostra

~~KATARZYNA KRZANOWSKA~~ *Agata Jakubik*

Przodownik Chóru

RAFAŁ DZIWIŚ

Kreon, król Teb

ROLAND NOWAK

Strażnik

TADEUSZ P. ŁOMNICKI ✓

Haimon, syn Kreona

KRZYSZTOF RADKOWSKI

Tyrezjasz, wróżbita

TOMASZ SCHIMSCHEINER

Posłaniec

ANDRZEJ DESKUR

Eurydyka, żona Kreona

JAROSŁAW SZWEC

RENATA NOWICKA

Chłopiec

ZINAIDA ZAGNER ✓

MAŁGORZATA KOCHAN

instrumenty perkusyjne

Sławomir Berny, Andrzej Popieł

fortepian

Jerzy Kluzowicz, Michał Kluzowicz

inspicjent

Anita Wilczak-Leszczyńska

sufler

Ewa Kursa

PREMIERA — PAŹDZIERNIK 1996



Jeśli prawdziwa jest wiadomość przechowana przez starożytną tradycję, że wielkie uznanie, jakie zdobyła u widzów w teatrze ateńskim ta tragedia, przyczyniło się do wybrania jej autora jednym ze strategów, którzy w roku 440 p.n.e. mieli kierować ateńską wyprawą przeciw wyspie Samos — jako datę wystawienia utworu można przyjąć rok 441. Wynika z tego, że został on przedłożony archontowi — kwalifikującemu sztuki do teatru Dionizosa — w roku 442, a napisany zapewne niedługo przedtem. Sofokles miał wówczas pięćdziesiąt kilka lat.

Sceną tragedii są Teby, miasto w Beocji, a wydarzenia poprzedzające akcję sztuki należą do owych legend tebańskich — skoncentrowanych głównie wokół postaci króla Edypa — które odtwarzały dwa (do naszych czasów nie przechowane) eposy z tzw. cyklu homeryckiego, Tebaida i Edypodia, i na których oparte są również dwie późniejsze tragedie Sofoklesa: *Król Edyp i Edyp w Kolonos*. Wydarzenia stanowiące punkt wyjścia dla akcji *Antygony* są chronologicznie późniejsze. Syn Edypa, Polinik, wygnany z Teb przez brata, Eteokla, opowiadający w *Edypie w Kolonos* o organizowanej przez niego i jego teścia, Adrastosa, wyprawie siedmiu wodzów przeciw Tebom, pożegnany klątwą Edypa — już nie żyje. W walce, jaka się rozegrała pod murami Teb, poległ i Eteokl, i Polinik, zadając sobie nawzajem śmierć w pojedynku. Ogólny jednak wynik wojny był taki, że najeźdźcy ponieśli klęskę, a w mieście pozabawionym wszystkich dotychczasowych pretendentów do tronu objął władzę królewską szwagier Edypa, brat niezżyjącej już dawno Jokasty, Kreon.

Taki jest punkt wyjścia: wydarzenia, o których wiadomo na pewno, że należały do kręgu tebańskich legend. Od razu jednak w prologu tragedii czytelnik dowiaduje się — z rozmowy toczącej się między Antygoną i Ismeną — o nowym elemencie, wokół którego zawiąże się akcja sztuki. Oto Kreon nakazał Eteokla — tego, który bronił miasta — „pogrzebać w ziemi wśród umarłych rzeszy”, ciało Polinika zaś — tego, który chciał miasto zdobyć — rzucić nie pogrzebane na pożarcie ptakom i dzikim zwierzętom.

Ten element tebańskiej legendy nie został przekazany przez żadne wcześniejsze od Sofoklesa źródło. Nasuwa się więc zagadnienie, którego interpretatorzy nie zdołali dotychczas rozstrzygnąć w sposób zadowalający: czy brak wcześniejszej od utworu Sofoklesa wiadomości o takim rozwoju legendarnych wydarzeń wynika tylko z przypadku, z tej okoliczności, że wcześniejsze źródła zaginęły?

Również postać Antygony pojawia się dopiero w attyckiej tragedii; nie ma o niej żadnej wzmianki ani u Homera, ani w przechowanych fragmentach greckiej liryki, ani w występujących u antycznych pisarzy streszczeniach i aluzjach dotyczących eposów cyklu tebańskiego.

Czyżby więc akcja tego utworu — wbrew powszechnemu obyczajowi dramaturgów antycznych, zazwyczaj dosyć ściśle opierających się na tradycyjnych wersjach mitów — została wymyślona przez samego Sofoklesa?

Kiedy jednak w tragedii Przodownik chóru mówi o Antygonie przemierzającej ostatnią swą drogę do grobowca:

*Pieśni ty godna i w chwały rozkwicie
W kraj śmierci niesiesz twe życie*

— można odnieść wrażenie, że musiała ona już przed Sofoklesem być przedmiotem jakichś sławiących ją pieśni, których nie znamy.

Jest to oczywiście możliwe. Przechowała się ze starożytności wiadomość, że współczesny Sofoklesowi niejaki Ion z Chios w jednym ze swych dytyrambów opowiadał, iż „Antygonę i Ismenę spalił w świątyni Hery Laodamas, syn Eteokla”. Jeśli ta wiadomość jest prawdziwa i jeśli założymy, że Ion opierał się na dawniejszej tradycji, to musimy przyjąć, że Sofokles, pisząc swą tragedię, dokonał w stosunku do tradycyjnej wersji daleko idących zmian — bardziej radykalnych, niż to było w innych wypadkach praktykowane przez antycznych dramaturgów, nawet przez najswobodniejszego wobec mitów Eurypidesa.

Można się bowiem domyślać, że w wersji, na której przypuszczalnie oparł się Ion, człowiekiem sprzeciwiającym się pogrzebaniu Polinika był syn zabitego przez Polinika Eteokla, Laodamas, a więc ten, który w swoim postępowaniu mógł się powołać na prawo zemsty rodowej — jako najbliższy krewny Eteokla. I oto zakazowi temu — w hipotetycznie rekonstruowanej wersji — przeciwstawiły się obie siostry zmarłych, Antygonę i Ismenę, dla nich bowiem obaj zmarli byli pod względem pokrewieństwa jednakowo bliscy, nie chciały więc się zgodzić, żeby jednemu z nich odmówiono pogrzebu. A wówczas na nich zemścił się Laodamas: dwie strażniczki ro-

dowej wierności zostały przez niego, również strażnika rodowej wierności, spalone w świątyni Hery.

Jeśli istotnie taka była wersja pierwotna, to Sofokles — właśnie wbrew powszechnemu obyczajowi antycznych dramaturgów — wprowadził do niej dwie zasadnicze zmiany, kreujące na nowo samą bohaterkę i stwarzające to, co przyszłe wieki nazwą „problemem Antygony”. Pierwsza zmiana polega na tym, że człowiekiem zakazującym pogrzebienia ciała Polinika jest nie Leodamas, ale Kreon. On zaś nie może się powołać na prawa zemsty rodowej; obaj zmarli są mu jednakowo bliscy — czy dalecy. Działa nie jako uczestnik porachunków rodowych, ale jako władca, który swoim obowiązkom wobec miasta nadaje taką, a nie inną interpretację. Czy słuszną interpretację — o to się będzie toczył jego spór z Antygoną, która, postępując tak, jak postępuje, też nieraz przywołuje *pro domo sua* argumenty przekraczające ścisłą problematykę rodową. Drugą zmianę — pod względem artystycznym prawdopodobnie równie ważną — stanowi to, że w wersji Sofoklesa siostra Antygony, Ismena, nie współdziała z nią; dopiero po czynie Antygony Ismena wyraża solidarność, odrzuconą jednak przez siostrę; bohaterka tragedii jest w swoim postępowaniu osamotniona.

Motyw miłości Hajmona, syna Kreona, do Antygony jest też, być może, kreacją Sofoklesa. Postać ślepego wróżbity tebańskiego, Tyrezjasza, odgrywa ważną rolę również w *Królu Edypie*.

Zygmunt Kubiak w:
Sofokles „Tragedie”
Warszawa 1969

Swojego państwa Kreon nie zbuduje
Na naszych grobach. Swojego porządku
Potęgą miecza tutaj nie ustali.
Wielka jest władza umarłych. Nikt od niej
Nie jest bezpieczny. Choćby się otoczył
Gromadą szpiegów i milionem straży,
Oni dosięgną. Czekają godziny.
Są ironiczni, stąpają ze śmiechem
Koło szaleńca, który w nich nie wierzy.
A kiedy będzie sporządzał rachunek
Nagle pojawi się błąd w tym rachunku.
Małe błąd, ale pomnożony,
Wystarczy! Oto błąd w obłąd urasta,
Zbrodnia płomieniem pali wsie i miasta.
Krew! Krew! Czerwonym pragnie atramentem
Przekreślić błąd. Za późno. Skończone.
Nieszczęsny Kreon tak rządzić zamierza
Jakbyśmy byli barbarzyńskim krajem.
Jakby tu każdy kamień nie pamiętał
O łzach rozpaczy i o łzach nadziei.

Czesław Miłosz
„Antygona”



Kult zmarłych znajduje racjonalne oparcie w wierze w ponadczasowość duszy; irracjonalną jego postawę odnaleźć można natomiast w psychologicznej potrzebie żywych, żeby zrobić coś dla zmarłych. Jest to potrzeba elementarna, narzucająca się nawet najbardziej światłym osobnikom, gdy zdarza się, że umiera ktoś z rodziny czy przyjaciół. Dlatego właśnie — światli czy nieoświeceni — wciąż mamy wszelkiego rodzaju obrzędy służące zmarłym. Możemy być zupełnie pewni, że skoro trzeba było zabalsamować Lenina i niczym egipskiego faraona wystawić go na widok publiczny w okazałym mauzoleum, to nie dlatego, że jego zwolennicy wierzyli w zmartwychwstanie ciała. Jednakże, jeśli pominąć msze za spokój duszy odprawiane w Kościele katolickim, zaopatrzenie zmarłych jest w naszej kulturze ledwie podstawowe i stoi na najniższym poziomie — nie dlatego, iżbyśmy nie mogli przekonać siebie do nieśmiertelności duszy, ale dlatego, że w wyniku racjonalizacji usunaliśmy ową potrzebę psychologiczną w niebyt. Zachowujemy się tak, jakbyśmy tej potrzeby nie mieli, a ponieważ nie możemy uwierzyć w życie po śmierci, to wolimy nic z tym nie robić. Bardziej naiwne uczucie postrzega się jednak samo, wznosząc sobie — jak na przykład we Włoszech — grobowce dość makabrycznej uro-

dy. Katolickie msze za zmarłych stoją na znacznie wyższym poziomie, gdyż najwyraźniej odprawiane są w intencji psychicznego dobra zmarłego, a nie ku zwykłemu zaspokojeniu ławych sentymentów. Najwyższy jednak duchowy wysiłek na rzecz zmarłego znajdujemy niewątpliwie w instrukcjach *Bar-do Thos-grol* (Tybetańskiej Księgi Zmarłych). Są one tak szczegółowe i dokładnie dostosowane do oczywistych kolei losu zmarłego, że każdy poważnie myślący czytelnik musi zadać sobie pytanie, czy jednak ci starzy mądrzy lamowie nie ujrzeni choćby na mgnienie oka czwartego wymiaru i nie zdarli zasłony z największej z tajemnic życia. Nawet gdyby prawda na zawsze miała pozostać złudzeniem, to jakby nas coś kusiło, by wizjom życia w *Bar-do* przyznać przynajmniej trochę realności. W każdym razie: co najmniej nieoczekiwanie osobliwe jest ujrzenie owej krainy pośmiertnej, w której nasza wyobraźnia religijna nadała kształt najbardziej imponującym pomysłom — krainy odmalowanej w ponurych kolorach, jako przerażający sen o charakterze postępującej degeneracji.

Carl Gustaw Jung „Podróż na Wschód”
Warszawa 1989
tłum. Wojciech Chelmiński



W REPERTUARZE

DUŻA SCENA

William Shakespeare
POSKROMIENIE ZŁOŚNICY
reż. Jerzy Stuhr

Molier
MIESZCZANIN SZLACHCICEM
reż. Jerzy Stuhr

Sławomir Mrożek
TANGO
reż. Krzysztof Orzechowski

SCENA „POD RATUSZEM”
Rynek Główny 1

Jacques Brel
piosenki ze spektaklu
„PORT WIELKI JAK ŚWIAT”
w reż. Marty Stebnickiej

STARE PIANINO
piosenki Ludwika Jerzego Kerna
reż. Marta Stebnicka

Joanna Olczak-Ronikier
Kabaret
POKOCHAJ MNIE

Molier
LEKARZ MIMO WOLI
reż. Tomasz Obara

Stanisław Lem
MASKA
reż. Ziuta Zającówna

A WŁAŚNIE TAK
ballady Roberta Burnsa
reż. Tadeusz Zięba

SCENA „NURT”

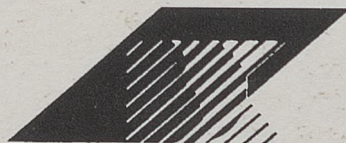
William Shakespeare
MACBETH
reż. Jerzy Stuhr



PHILIP MORRIS POLAND



**POWSZECHNY
ZAKŁAD
UBEZPIECZEŃ**



**BANK
DEPOZYTOWO-KREDYTOWY
w LUBLINIE SA**

II Oddział w Krakowie, ul. Szpitalna 15
tel.: 22-40-55, fax: 21-70-89

**Mam nosa
do 
interésów**

**Panorama
Firm**

**IUSWEST
POLSKA**



**KRAKOWSKA
FABRYKA
KABLI**

Kraków, ul. Wielicka 114
tel.: 55-31-00

- kable
- druty,
- przewody,
- maszyny kablowe



TEATR LUDOWY • KRAKÓW-NOWA HUTA

Dyrektor: Jerzy Fedorowicz

Z-ca Dyrektora ds. administracyjno-technicznych: Jerzy Meissner

Z-ca Dyrektora ds. koordynacji artystycznej: Elżbieta Mach

Kierownik literacki: Joanna Olczak-Ronikier

Kierownik muzyczny: Krzysztof Sz wajgier

Kierownik techniczny: Zenon Maciak, oświetlenie: Krzysztof Sysło, akustyka: Krzysztof Kuligowski, rekwizytor: Zdzisław Kowzuń, brygadier sceny: Ryszard Świstak, pracownia krawiecka damska: Maria Marcinkowska, Danuta Szkarłat, kierownik pracowni krawieckiej męskiej: Antoni Folfasiński, pracownia perukarska: Elwira Jargosz, Lidia Jargosz-Poręba, pracownia modniarska: Ewa Englert-Sanakiewicz, prace modelatorskie i malarskie: Witold Krawczyk, prace stolarskie: Tomasz Istrati, prace tapicerskie firma „Stanisław Kasprzyk”, os. Teatralne 23.

Organizacja widowni prowadzi sprzedaż biletów, przyjmuje zamówienia na bilety indywidualne i zbiorowe, tel. 43-71-01, 44-27-66. Kierownik: Włodzimierz Brodecki.

Redakcja programu: Joanna Nowak.

Opracowanie graficzne programu: Agnieszka Dobosz.

Skład, łamanie i druk: Dom Wydawnictw Naukowych s.c.

30-507 Kraków, ul. Celna 11

tel. 23-57-62

CENA 2 zł