

OLGA ŚMIECHOWICZ

(Kraków)

DRAMATURG POD TROJĄ. PRACA NAD TEKSTEM *TROJANEK* W REŻYSERII JANA KLATY*

Pracuję z dramaturgami, ponieważ teatr nie jest dla mnie formą ilustrowania literatury¹.
Jan Kłata

Historia starożytnej Grecji jest kapitałem kulturowym europejskiej cywilizacji. I choć minęło ponad dwa i pół tysiąca lat (i co za tym idzie, nie czujemy już zbytnej więzi z naszymi wielkimi poprzednikami), z humanistycznej konieczności głosimy frazesy o narodzinach demokracji, filozofii, teatru². Wciąż powtarzamy, że rozterki Sofoklesowego *Króla Edypa* są ponadczasowe. Jakbyśmy wstydzili się przyznać, że cechujemy się już zupełnie innym metabolizmem kulturowym. Nasze problemy i pojmowanie świata są całkowicie inne.

Gdy mówimy o starożytnej Grecji, mamy do czynienia z antykwaryczną kulturą i martwym językiem. Możemy jedynie wsłuchiwać się w echo głosów, spisane na podartych i nadjedzonych przez szczury fragmentach papirusów; zakodowane w języku, który jest bardzo kontekstowy, a co za tym idzie – niejednoznaczny. Nie jesteśmy w stanie dokładnie stwierdzić, co antyczni autorzy mieli do powiedzenia swojej społeczności. Nie potrafimy powiedzieć, w jakim kontekście powstały ich dzieła. Nie powinniśmy również zakładać, że w swoich tekstach pozostawili dla nas jakiś ponadczasowy przekaz. Z całą pewnością ani Ajschylos, ani Sofokles, ani Eurypides nie przypuszczali, że ich dramaty będą czytane i wystawiane jeszcze ponad dwa i pół tysiąca lat od momentu ich napisania. Uprawiana przez nich dziedzina sztuki była równie ulotna i nietrwała, jak bałwan ulepiony ze śniegu przez Michała Anioła³.

* Tekst powstał na marginesie mojego udziału w przygotowaniu niedawnego przedstawienia *Trojanek* Eurypidesa w reż. Jana Klaty w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku (premiera 8 września 2018 r.). Ukaże się również w wersji anglojęzycznej w tomie pod red. Olgi Kraszy-Ryabets, wydanym przez Centre for Aliative Research, działające przy Faculteit der Geesteswetenschappen, Universiteit van Amsterdam. Pełnym opisem naszej pracy nad tym przedstawieniem zajęłam się w monografii spektaklu; zob. niżej, przyp. 27. Por. recenzję w poprzednim numerze „Meandra”: M. Szarmach, *Trojanek Eurypidesa na scenie w Gdańsku*, *Meander* 74, 2019, s. 161–164.

¹ J. Derkaczew, *Dzika dramaturgizacja*, *Notatnik Teatralny* 58–59, 2010, s. 56.

² Więcej o potrzebie mitów fundacyjnych: M. *Eliade, Sacrum – mit – historia. Wybór esejów*, przeł. A. Tatarkiewicz, PIW, Warszawa 1970, oraz J. Campbell, B. D. Moyers, *The Power of Myth*, Doubleday, New York 1988.

W V wieku p.n.e. nikt nie przejmował się archiwizacją tekstów dramatycznych, nikt nie spisywał biografii ich autorów⁴. Byłabym więc bardzo ostrożna w twierdzeniu, że do naszych czasów zachowały się arcydzieła. Wygląda raczej na to, że utwory autorów, którzy stanowili awangardę ówczesnej literatury, spisane w pojedynczych egzemplarzach, znane wąskiemu gronu odbiorców, nie przetrwały próby czasu⁵. Teksty, które czytamy dzisiaj, to bizantyjski kanon lektur szkolnych, które były przepisywane w największej liczbie egzemplarzy⁶. Gdy armia turecka zbliżała się do murów Konstantynopola, uciekający z niego uczeni zabrali ze sobą najcenniejsze manuskrypty, zawierające między innymi znane nam dziś teksty antycznych tragedii. Na ich podstawie włoscy drukarze przygotowali edycje, które rozprzestrzeniły się po całej renesansowej Europie tworząc podstawy nowożytnego humanizmu⁷.

Jesteśmy więc spadkobiercami starożytnej Grecji. Jednak raczej ze snobizmu niż duchowej potrzeby kupujemy kolekcjonerskie wydania niezbyt zrozumiałych filozofów rozprawiających o narodzinach myśli ludzkiej i cieniach prawdziwego świata figlujących na ścianie jakiejś zapomnianej przez bogów i ludzi jaskini. Na tym tle szczególnie interesująco wygląda współczesna recepcja dramaturgii antycznej. Dawne teksty wykorzystuje się, by mówić o mniejszościach seksualnych⁸, niewinnych ofiarach Holocaustu⁹, wyemancypowanym feminizmie¹⁰ i ostatnich latach aktywności politycznej Lecha Wałęsy¹¹. Są to najlepsze przykłady łatwej do zauważenia tendencji: każda epoka ma własną wizję antyku i wykorzystuje ją do swoich celów¹². Przywołane przeze mnie najnowsze polskie inscenizacje tekstów starożytnych są podręcznikowym przykładem „recyklingu”¹³. Marvin Carson w książce *The*

³ J. M. Walton, *Found in Translation. Greek Drama in English*, Cambridge University Press, Cambridge 2006, s. 5.

⁴ Jako pierwszy archiwizację tekstów dramatycznych zlecił Likurg z Aten ok. 330 r. p.n.e. Zob. Ps.-Plut. *Vitae X or. (Lycurgus), Mor.* 841 f, L. Reynolds, N. Wilson, *Skrybowie i uczeni. O tym, w jaki sposób antyczne teksty literackie przetrwały do naszych czasów*, przeł. P. Majewski, Wydawnictwa UW, Warszawa 2009, s. 20, i K. Pietruczuk, *Dzieje tekstu Ajschylosa, Sofoklesa i Eurypidesa między Atenami i Aleksandrią*, Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa, Warszawa 2014 (Parnassus 7), s. 33–58.

⁵ Por. przypadek Agatona i jego zaginionej tragedii zatytułowanej *Antheus*; Agath. fr. 2a Snell-Kannicht ap. Aristot. *Poet.* 1451 b 19–26.

⁶ P. Marciniak, *Greek Drama in Byzantine Times*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2004, s. 49.

⁷ N. G. Wilson, *From Byzantium to Italy. Greek Studies in the Italian Renaissance*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1992, s. 133.

⁸ Por. *Żaby*, reż. Michał Borczuch, premiera 6 maja 2018, Teatr Studio, Warszawa.

⁹ Por. *(A)pollonia*, reż. Krzysztof Warlikowski, premiera 16 maja 2009, Teatr Nowy, Warszawa.

¹⁰ Por. *Bachantki*, reż. Maja Kleczewska, premiera 7 grudnia 2018, Teatr Powszechny, Warszawa.

¹¹ Por. *Wałęsa w Kolonos*, reż. Bartosz Szydłowski, premiera 8 września 2018, Łąźnia Nowa, Kraków.

¹² Dlatego na tym tle najlepszym przejawem współczesnej recepcji dramaturgii antycznej ostatnich lat wydaje mi się „warzywna” wersja *Króla Edypa* Sofoklesa wyreżyserowana przez Jasona Wishnowa pt. *Oedipus*, https://www.youtube.com/watch?v=8OkMqp_a188 (dostęp 5 listopada 2020).

¹³ Recykling – zmiana schematów percepcji dawnych dzieł. Zob. J. Féral, *Odpadki i zagadki. Od Mony Lisy do Rambo*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Didaskalia, 2010, nr 95, s. 41.

Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine twierdził, że dramat był zawsze gatunkiem „nawiedzonym” przez pamięć o przeszłości¹⁴. Zdaniem Carsona, jego głównym celem jest przedstawianie historii dobrze już znanych publiczności w nowy sposób. Podstawowym zadaniem autorów jest więc modyfikacja bohaterów, zdarzeń, czasem całych schematów narracyjnych – doświetlanie ich z nowej strony i proponowanie nowych możliwości interpretacyjnych. Sprawienie, by dobrze znane opowieści nabrały nowych znaczeń.

Ponieważ języki nowożytnie nie stoją w miejscu, każda epoka potrzebuje nowych przekładów, które dostosują dawne teksty do zmieniających się standardów języka i umożliwią kolejne reinterpretacje, warunkowane aktualną sytuacją historyczno-społeczną. W tym miejscu pojawia się osobnik coraz częściej przyrównywany do wymarłego ptaka dodo¹⁵, nazywany również „bibliozaurem”¹⁶ – filolog klasyczny. Wraz z postmodernistycznym przewrotem w badaniu literatury przestano postrzegać pracę filologa-tłumacza jako transfer międzyjęzykowy, raczej jako skomplikowaną i wielowymiarową przestrzeń kontaktów międzykulturowych¹⁷. Obowiązujące jeszcze w pierwszej połowie XX wieku kategorie – „wierność” lub „niewierność” wobec oryginału – w oczach badaczy literatury przestały mieć dominujące znaczenie. Zgodnie z tą konwencją, podstawowym zadaniem tłumacza jest zajęcie „liminalnej pozycji” pomiędzy kulturami i ułatwienie wzajemnego zrozumienia¹⁸. Przekład ma być przede wszystkim „celebracją kulturowych różnic”¹⁹, a tych w odniesieniu do antyku mamy pełen róg obfitości.

Dramaturg, filolog, tłumacz przygotowujący tekst antyczny do współczesnego wystawienia nie ma szans wejść w umysł autora, który po trzeciej próbie generalnej (czy taka w ogóle istniała w czasach Eurypidesa?) stawał na orchesterze teatru Dionizosa i patrzył na pustą jeszcze widownię. *Trojanki* wystawiono po raz pierwszy w 415 roku p.n.e. Niedługo po tym, jak Ateńczycy spacyfikowali wyspę Melos. Jej mieszkańcy dość naiwnie myśleli, że mogą bezkarnie wystąpić z sojuszu wojskowego z Atenami. Te w odpowiedzi wysłały dyscyplinujący oddział żołnierzy – wszystkich mężczyzn zabito, a kobiety i dzieci sprzedano w niewolę. Miała to być przestroga dla pozostałych sojuszników. W odpowiedzi na te wydarzenia Eurypides napisał tragedię o tym, czego nie opowiedział nam Homer w *Iliadzie*: jak wyglądał poranek po zdobyciu Troi. Jak zwycięzcy rozprawili się ze swoimi ofiarami, tytułowymi Trojankami, przedstawicielkami królewskiego rodu, które znalazły się na samym dnie

¹⁴ M. Carlson, *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2003.

¹⁵ V. D. Hanson, J. Heath, *Who Killed Homer? The Demise of Classical Education and the Recovery of Greek Wisdom*, Free Press, New York 1998, s. 5.

¹⁶ *Ibid.*, s. XVII.

¹⁷ M. Heydel, *Zwrot kulturowy w badaniach nad przekładem*, Teksty Drugie, 2009, nr 6, s. 21.

¹⁸ S. Bassnett, *Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre*, [w:] *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*, oprac. S. Bassnett, A. Lefevere, Multilingual Matters, Clevedon 1998, s. 106.

¹⁹ E. Bal, *Jak działać przekładami? O tłumaczeniu tekstów dla teatru w kontekście performatywnego zwrotu w humanistyce*, Przekładaniec 31, 2015, s. 34.

ludzkiej egzystencji, zostały seksualnymi niewolnicami greckich dowódców. Zwycięzcy nie potrafili unieść swego zwycięstwa. W jedną noc chcieli zadośćuczynić dziesięciu latom, które spędzili pod murami Troi, z dała od swoich domów i rodzin. Mordowanie niewinnych trwało w najlepsze, choć wojna właśnie się skończyła. Trudno uwierzyć, że Eurypidesowi nasunął się taki temat w oderwaniu od niedawnych wydarzeń²⁰. Możemy z dużą dozą pewności przyjąć, że wszyscy siedzący na widowni doskonale zdawali sobie sprawę, że tragediopisarz użył mitologicznej alegorii: mówił o Troi, o Grekach z zamierchłych czasów, ale tak naprawdę wszyscy myśleli o Melos. Ateńczycy byli wyjątkowo drażliwi na swoim punkcie, pewnie dlatego Eurypides przegrał w konkursie tragediowym. Czy przewidywał, z jakim przyjęciem spotka się jego sztuka?



Próba *Trojanek*, od prawej Jan Klata i autorka tekstu.

Fot. Michał Szlaga

Teatr antyczny był przede wszystkim zadawaniem pytań. To od Greków nauczyli się dzisiejsi pisarze nie udzielać bezpośrednich, jednoznacznych odpowiedzi, lecz zakładać różne możliwości i rozpatrywać wynikające z nich konsekwencje²¹. *Trojaniki* Eurypidesa na fali późniejszej recepcji szybko stały się symbolem *everywar*²².

²⁰ Choć tak twierdzi m.in. Hugh Bowden w swojej książce *Classical Athens and the Delphic Oracle. Divination and Democracy*, Cambridge University Press, Cambridge 2005, s. 52–53.

²¹ Por. W. H. Auden, *Grecy i my*, [w:] id., *Starożytni i my. Eseje o przemijaniu i wieczności*, przeł. P. Nowak, Fundacja Cieszkowskiego, Warszawa 2017, s. 41.

²² S. Mills, *Affirming Athenian Action: Euripides' Portrayal of Military Activity and the Limits*, [in:] *War, Democracy and Culture in Classical Athens*, oprac. D. M. Pritchard, Cambridge University Press, Cambridge 2010, s. 165.

Przywołuje się je zawsze, gdy na świecie wybuchają kolejne konflikty zbrojne. Na początku naszej pracy bardzo atrakcyjne wydawało się pokazanie *Trojanek* w kontekście czekającej nas III wojny światowej²³. Zwłaszcza że podjęliśmy się wystawienia tekstu o upadku bogatego, portowego miasta w Gdańsku – bogatym, portowym mieście. Równie łatwo byłoby przerobić tę historię na opowieść o losie kobiet ze statku Wilhelm Gustloff lub tych, które dostały się w ręce radzieckich żołnierzy idących w 1945 r. na Berlin. Gdy czytamy *Trojanki*, przede wszystkim myślimy o ponadczasowym cierpieniu kobiet, które zostały wciągnięte w tryby wyniszczającej wojny. Dlaczego tak łatwo zapominamy, że gnębiący je Grecy dali nam demokrację, filozofię i teatr?

To właśnie być może jest najbardziej fascynujące w tekstach Eurypidesa. Ten kontrast dwóch wizji rzeczywistości antycznej. Jedna to ta, którą chcemy się żywić: cywilizowany świat, zbudowany na filozofii, sztuce, szlachetnie realizowanej demokratycznej polityce, złoty wiek ludzkości. Konserwatywne środowiska z chęcią kultywują taką wizję, kompletnie nieprawdziwą. Realizują tym samym, w sposób zaskakująco spójny z wizją Eurypidesa, swoisty mechanizm społecznego oszustwa. To działanie, za sprawą którego wspólnota „robi sobie dobrze”, zakłamując przeszłość i prezentując jej wygładzony propagandowo obraz. Z drugiej strony jest natomiast ten obraz epoki antycznej, który u Eurypidesa jest na pierwszym planie: greccy bohaterowie jako zbrodniarze wojenni. Próbuje sobie wyobrazić, jaką trzeba było mieć odwagę, żeby coś takiego powiedzieć publicznie, rzucić taki spektakl przed oczy ateńskiej, upojonej imperialnymi wizjami widowni²⁴.

Starożytnym Grekom daleko było do szlachetności marmurowych rzeźb, na podstawie których Johann Joachim Winckelmann sformułował kanon antycznego piękna²⁵. W przeświadczeniu o własnej potędze przypisywali sobie wyższość nad innymi nacjami, jednak sami potrafili zachować się jak barbarzyńcy, którymi pogardzali. Pacyfikacja Melos nie była odosobnionym przykładem. Naszym głównym zadaniem było więc wydobyć na światło dzienne, co chciał powiedzieć Eurypides i czemu przegrał. Bezwzględnie podążając za jego tekstem, poszliśmy wbrew powszechnym wyobrażeniom. Użyliśmy dzieła z epoki, by zmienić współczesne myślenie o tamtych czasach. Dużo bardziej interesujące i radykalne jest poddanie recyklingowi ludzkich przekonań niż mitycznych opowieści. Dokonanie głębokiego zabiegu chirurgicznego na idealistycznym obrazku wdrukowanym podczas licealnych lekcji historii.

Naszym polem bitwy była więc przestrzeń liminalna pomiędzy tekstem a przedstawieniem. Chyba jeszcze nie znalazł się teoretyk, który zdołałby nazwać, co dokładnie robi tekst w kontekście swojej realizacji na scenie²⁶. Podczas pracy twórcy starają się wynegocjować powstanie nowego bytu pomiędzy dwoma

²³ W spektaklu wykorzystaliśmy teksty *Trojanek*, *Hekabe* oraz *Heleny* Eurypidesa w przekładach Jerzego Łanowskiego.

²⁴ P. Gulda, *Tu bije jedno z serc polskiego teatru*, rozmowa z Janem Klatą, Gazeta Wyborcza. Trójmiasto, 2018, nr 208, s. 12.

²⁵ N. I. Painter, *The History of White People*, Norton, London 2010, s. 61.

²⁶ W. B. Worthen, *Drama: Between Poetry and Performance*, Wiley-Blackwell, Chichester 2010, s. XII.

wymiarami. A może najbezpieczniej byłoby powiedzieć, że słowami rzeźbimy przestrzeń dla wyobraźni? Co jeszcze bardziej komplikuje sprawę – w przekonaniu Jana Klaty granie greckiej tragedii nie polega na graniu słów. Aktor swoją obecnością ma stworzyć rzeczywistość, która *de facto* – jest daleka od realizmu. W naszym przedstawieniu jest więc normą, że aktorzy grają wbrew znaczeniom napisanym przez Eurypidesa: jeżeli postać mówi, że klęka przed kimś w błagalniczym geście – pozostaje nieruchomo, jeśli mówi o rozpaczach – pozostaje niewzruszona. Zgodnie z zasadą, że jeśli się o czymś mówi, to nie ma sensu tego pokazywać. Całą naszej pracy nad tym spektaklem przyświecała zasada, by nie dawać widzowi tego, czego się spodziewa. Nawet plakat jest mylący, bo sugeruje komedię, a nie przepełnioną okrucieństwem tragedię. Analiza pracy nad tym przedstawieniem jest więc przede wszystkim raportem, czego widz od nas nie dostał.

Początek spektaklu to świat widziany z greckiej perspektywy. Na scenę wbiega Posejdon, starszy brat Zeusa, bóg mórz, trzęsień ziemi i opiekun żeglarzy. Swoją narracją wprowadza widzów w czas i miejsce akcji. Atena podpowiedziała Odyseuszowi podstęp, by zbudowali wielkiego drewnianego konia... I właśnie wstał pierwszy poranek po zdobyciu Troi. Według jednego z mitów Posejdon wraz z Apollem wznosił obwarowania miasta. Jest więc na rzeczy, że gdy staje nad usypaną z piasku Troją, nie oplakuje ludzi, lecz „piękne mury”²⁷. Za jego plecami skrada się Atena, bogini mądrości i wojny sprawiedliwej. Gdy ten najmniej się tego spodziewa, popycha go w piasek. Nic już nie zostało z miasta Priama, co wywołuje u niej histeryczny atak śmiechu. Przyszła, by nakłonić swojego stryja do połączenia sił. Chce krwawej zemsty na Grekach, którzy zbezczeszili jej świątynię²⁸. Rozpościera przed Posejdonem atrakcyjną wizję wszechogarniającego pandemonium zagłady. Chce, by ich powrót okazał się „powrotem niepowrotnym”²⁹.

Widza powinno ogarnąć przerażenie: dzięki Atenie Grecy zdobyli Troję, również dzięki niej – nigdy nie wrócą do domów. Bóstwa z homeryckiego uniwersum zostały stworzone na podobieństwo człowieka. Są więc nieobliczalne i mściwe. Mają w sobie „starotestamentowe” okrucieństwo. W spektaklu Klaty są ubrane w białe, lekarskie fartuchy. Nie do końca wiadomo, czy to pensjonariusze szpitala psychiatrycznego, czy sadystyczni naukowcy, którzy założyli własny Westworld – park cierpienia³⁰. W religijnym światopoglądzie Eurypidesa bogowie nie dość, że istnieją, to interesują się naszym losem. I co najgorsze, w każdej chwili mogą się do niego wtrącić. Przez cały spektakl będziemy więc patrzeć, jak zwyczajcy – Grecy – nieświadomi, co ich czeka, nadużywają swojej władzy wobec ofiar.

²⁷ Wszystkie odniesienia do tekstu przedstawienia na podstawie wydania: O. Śmiechowicz, *Trojanki Jana Klaty*, Universitas, Kraków 2019, s. 26.

²⁸ Ajas Mniejszy porwał (i prawdopodobnie zgwałcił) Kasandrę, która schroniła się w świątyni Ateny. Grecy zaniechali jednak ukarania wojownika, przyniesie to zgon całemu greckiemu wojsku. Historii tej Sofokles poświęcił niezachowaną do naszych czasów tragedię *Ajas Lokryjski* (Soph., fr. 10a–18 Radt).

²⁹ Śmiechowicz, op. cit., s. 27.

³⁰ *Westworld* – amerykański serial science fiction (wyświetlany od 2016 r.).

Poliksenę, niezachowaną do naszych czasów tragedię Sofoklesa, otwierał duch Achillesa, który żądał, by na jego grobie złożono w ofierze niewinną dziewczynę³¹. *Hekabe* Eurypidesa rozpoczyna pojawienie się zjawy Polidora, najmłodszego syna króla Priama. Na początku wojny został odesłany na dwór króla Tracji Polimestora – przyjaciela rodziny. Gdy Grecy zdobyli Troję, zdrajca zabił dziecko, a ciało wrzucił do morza. Kiedy Atena i Posejdon schodzą ze sceny, wysoko nad głowami widzów pojawia się trup, makabrycznie zwieszony ze sztankietu³² – nie *deus*, lecz *cadaver ex machina*³³. Jego obecność otwiera metafizyczny poziom przedstawienia. To dziecko grane przez dorosłego mężczyznę, w którym tli się pretensja do ojca, że niedane mu było zginąć w bohaterskiej walce³⁴. Przepowiada, czego będziemy świadkami. Jego słowa stają się świętym tekstem, żadne nie może uciec uwadze widza. Tli się w nich *anankē* – nieuniknioność rozkazów przeznaczenia.



Próba *Trojanek*, Dorota Kolak jako Hekabe.

Fot. Michał Szlaga

³¹ P. Michelakis, *Achilles in Greek Tragedy*, Cambridge University Press, Cambridge 2002, s. 79.

³² Początkowo chcieliśmy go próżniowo zassać tak, jak pekluje się mięso w rzeźni. Niestety okazało się to technicznie niemożliwe, ponieważ tak „opakowany” aktor nie byłby w stanie powiedzieć ani słowa.

³³ Gdy gramy poza Teatrem Wybrzeże, często okazuje się, że nie ma odpowiedniej maszynierii, która pozwalałaby na opuszczenie aktora spod sufitu. Wówczas używamy podnośnika kosowego – jest to dość przewrotne nawiązanie do antycznej praktyki scenicznej. Konstrukcja nazywana γέρανός (*geranos*) – „żuraw” – służyła do przedstawiania epifanii bóstw.

³⁴ Ważną inspiracją podczas tworzenia tej sceny był dla nas pomnik Małego Powstańca w Warszawie.

Dopiero po tak skonstruowanym prologu światło na scenie rozjaśnia się i widzimy wyłaniające się zza trupów Trojanki. Na początku chcieliśmy, by ich obecność poprzedzał dźwięk pracujących golarek – wszystkie kobiety gołą głowy. Jednak prawdziwie mocny efekt udałoby się uzyskać tylko podczas premierowego spektaklu. W opinii Jana Klaty chór w greckiej tragedii jest absolutnie najważniejszy. Już na samym początku pracy trzeba odpowiedzieć na pytanie: jaki jest jego ontologiczny status. Trojanki, członkinie rodziny panującej, jako towar luksusowy zostaną rozlosowane pomiędzy greckich dowódców. Wszystkie łączy ortalionowa, czarna szata, symbol ich wspólnoty i zniewolenia, wymuszająca bardzo precyzyjne zaplanowanie ruchu scenicznego. Ciekawym zabiegiem formalnym (wbrew strukturze antycznego tekstu) jest również wchłonięcie Hekabe (protagonistki) we wspólną jaźń chóru. Całość ich kostiumu staje się przez to wielkim połączeniem nerwowym³⁵. Dzięki niemu chór nie tylko na poziomie tekstowym, ale też somatycznym rezonuje działania królowej. Tworzona przez kobiety wspólnota cierpienia nie pozwala na zindywidualizowanie. Wszystkie teksty chóru są wypowiedzane wspólnie, ale gdy słowa już nie wystarczają, sięgamy po eksklamacje bólu, które zachowały się w starożytnym tekście. Stopniujemy je i cieniujemy – od momentu, kiedy jeszcze potrafi się nazwać emocje. Z gardeł dobiega: *feu feu* (φεῦ φεῦ)³⁶, *ottototototot* (ὀττοττοττοττοτ)³⁷, *ojmoy* (οἴμοι)³⁸, *ajaj* (αἰαῖ)³⁹. Pracując nad tymi scenami trzeba było przekroczyć wyobrażenia o możliwościach dźwięków, jakie aktorki potrafią z siebie wydobyć. Przetworzyć je przez akustyczną maszynię, by powstała „fonosfera cierpienia”. Mimowolnie nasuwa to skojarzenia ze starożytną formułą *pathei mathos*⁴⁰. Antyczny Hiob. Hekabe posiwała w ciągu jednej nocy. Musieliśmy sprawić, by zagrał paradoks sytuacji, w której się znalazła. Królowa bogatych złotem Trojan została sługą. W wielu greckich tragediach jest widoczne założenie, że jeżeli bogowie sprowadzają na jakiegoś nieszczęśnika zgubę, oznacza to, że ten odznaczył się wyjątkową *hybris*. Co takiego zrobiła Hekabe, że Zeus pozostawił ją przy życiu, by musiała oglądać śmierć wszystkich swoich bliskich? Co najważniejsze, wobec tego wszystkiego jej postać nie jest sentymentalna. Przez dziesięć lat wyniszczającej wojny nauczyła się funkcjonować w twardym męskim świecie. Ma w sobie siłę, by pewnego dnia przejść na stronę oprawców. Mści się na Polimestorze zabijając jego dzieci, *de facto* są to jej własne wnuki...⁴¹ Dopiero wtedy chór ją opuszcza. Trojanki nie chcą uczestniczyć w popełnionym przez nią morderstwie. Naszym zadaniem było bardzo

³⁵ Ma również funkcję estetyczną – całkowicie „odkobieca” Trojanki, które zostały seksualnymi niewolnicami greckich żołnierzy. Dopiero gdy pod koniec spektaklu „wychodzą z szaty”, widzimy, jak piękne są to kobiety.

³⁶ Eur. *Tro.* 190, 584, 610.

³⁷ *Ibid.*, 1287, 1294.

³⁸ *Ibid.*, 115 (dwa razy), 176, 345, 578, 720, 796, 1187, 1230, 1231.

³⁹ Np. *ibid.*, 105 (dwa razy), 130, 193, 197 (dwa razy).

⁴⁰ Aesch. *Ag.* 177: *πάθει μάθος* – „nauka poprzez cierpienie”. Więcej na ten temat: M. Maślanka-Soro, *Nauka poprzez cierpienie (pathei mathos) u Ajschylosa i Sofoklesa*, Universitas, Kraków 1991.

⁴¹ Polimestor był mężem Ilione, najstarszej córki Hekabe i Priama.

mocne podkreślenie, że zemsta nie wymazuje zła, które już się dokonało, jedynie nakręca machinę kolejnych zbrodni.



Próba *Trojanek*.
 Fot. Michał Szlaga

W *Trojanekach* najważniejsze jest odwrócenie perspektywy⁴². Historii nie piszą zwycięzcy, ale bezbronne kobiety. W tym, jak są traktowane, ucieleśnia się całe barbarzyństwo Greków. Jeżeli pamiętamy, że o wyniku konkursu tragediowego decydowali mężczyźni, to trudno się dziwić, że Eurypides przegrał.

Greckie wojsko pojawia się dopiero na początku drugiego aktu, w scenie sądu nad Heleną. W kostiumach spoza czasu, w maskach, które odzwierciedlają oblicza z greckich posągów. Patrzymy na nich i słyszymy odgłosy ordynarnej, męskiej fizjologii. Dżicz. Która przez dziesięć lat koczowała w namiotach i każdego ranka patrzyła na mury nie do zdobycia. Ile razy fantazjowali o chwili, gdy wejdą do Troi z miotaczami ognia...

Menelaos, Odyseusz, Taltybios – wszystkie postaci Eurypidesa przedstawione są wbrew wyobrażeniom statystycznego widza. Menelaos nie dość, że nie potrafił upilnować własnej żony, to jeszcze, by ją z powrotem sprowadzić do domu, musiał prosić o pomoc starszego brata. Wbrew swoim charakterologicznym predyspozycjom musi grać rolę wodza, choć po dziesięciu latach spędzonych pod Troją żołnierze śmiali się, że jego zbroja nie ma ani jednego draśnięcia. Podczas sceny sądu powinien zabić Helenę na oczach całego wojska, by wszyscy zobaczyli, że ich trud nie poszedł

⁴² Podobnego zabiegu użył Ajschylos w *Persach*.

na marne. Problem w tym, że Menelaos jest w niej patologicznie zakochany. Wystarczy, że na nią spojrzy, by dziesięć lat wojny puścić w niepamięć.

Podobnie przedstawiamy Odyseusza. „Dzielny wojownik, świetny mówca, mądry doradca, zręczny dyplomata, najprzemysłniejszy z Greków”⁴³ – tyle encyklopedia. W interpretacji Jana Klaty to Odyseusz wymyślił zjawę Achillesa. Wspólnocie zwycięzców potrzebna była wielka ceremonia, dzięki której prości żołnierze zobaczyliby, że warto dzielnie umierać za ojczyznę. Rytualne zabicie wroga na grobie największego bohatera wydawało się idealnym pomysłem. W ofierze zostanie więc złożona najmłodsza córka króla Priama – Poliksena. I choć widownia do ostatniej chwili ma nadzieję, że bóstwo zadziała – dzielna dziewczyna nie zostaje uratowana⁴⁴. Jej ciało jest jeszcze ciepłe, gdy greckie wojsko dokonuje na niej zbiorowego gwałtu. W tekście Eurypidesa nie ma bezpośredniego nawiązania ani aluzji do takiej sytuacji. Był to jednak najlepszy moment, by pokazać skalę okrucieństwa, na jakie Grecy pozwolili sobie względem Trojan.



Próba *Trojaneł*.
Fot. Michał Szłaga

To również Odyseusz przekonał greckich dowódców, że trzeba zabić Astyanaksa – jedynego syna Hektora⁴⁵. Choć znów nie dajemy widzowi tego, czego oczekuje.

⁴³ *Encyklopedia PWN*, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Odyseusz;3950117.html> (dostęp 5 listopada 2020).

⁴⁴ Por. złożenie w ofierze córki Agamemnona Ifigenii, którą w ostatniej chwili uratowała Artemida.

⁴⁵ Eur. *Tro.* 721–725; Śmiechowicz, op. cit., s. 59.

Astyanaks nie jest rozkosznym bobasem tulącym się do piersi Andromachy. To rozpieszczony bachor z teledysku *Toy* grupy Young Fathers. Wcześniej wysłany do szkoły kadetów, dla własnej rodziny jest kimś obcym. Po śmierci ojca – nagle stał się jedyną nadzieją na to, że pewnego dnia Troja znów odżyje. Nie budzi jednak najmniejszej sympatii.

Odyseusz przez cały czas kłamie. To przebiegła szara eminencja, która nie musi oficjalnie dowodzić; wystarczy, że podpowiada rozwiązania we właściwych momentach. W naszej interpretacji tej historii, gdy jako szpieg zakradł się do Troi, uwiódł Hekabe, by pozyskać jak najwięcej informacji⁴⁶. Lecz teraz, gdy wojna się skończyła, już nie pamięta, że królowa wypuściła go zamiast oddać w ręce Priama. Boleśnie uświadamia jej, że była jedynie wytrychem. Co może otwierać nam nowe pole do interpretacji. Jeżeli słusznie wyczytujemy z tekstu Eurypidesa, że coś się wydarzyło pomiędzy królową Trojan a władcą Itaki – to otwiera nam możliwość spekulacji, czy Poliksena nie jest jego córką. Z jakiegoś powodu, gdy Hekabe instruuje ją, jakich słów ma użyć błagając o życie, mówi: „Argument, on także ma dziecko”⁴⁷. Ukonstytuowanie wspólnoty wokół ducha zmarłego bohatera jest jednak ważniejsze niż prywatne sentymenty.

W Taltybiosie badacze starają się dostrzec jedyną pozytywną postać *Trojanek*⁴⁸. Na poziomie tekstu wygląda na to, że tylko on prawdziwie współczuje Hekabe jej losu. Ale Grecy tamtych czasów doskonale wiedzieli, że mówić to jedno, a myśleć – drugie⁴⁹. W interpretacji Jana Klaty to psychopata, który sadystycznie cieszy się każdym niesionym cierpieniem. Dziesięć lat czekał na tę chwilę. I teraz, gdy jest dla królowej jedynym źródłem informacji o losie jej i jej córek, nagle zrobił się małowówny. Dawkuje przekazywane Hekabe informacje. Świadomie i perwersyjnie bawi się dwuznacznościami. Co znaczy, że Poliksenie „będzie dobrze”?⁵⁰ Widz powinien kupić nadzieję na szczęśliwe zakończenie. Nie może podejrzewać, że Taltybios właśnie w eufemistyczny sposób zakomunikował, że śmierć jest lepsza od życia w niewoli. Jego słowa są jak małe pociski. Z fascynacją patrzy, jak reagują kobiety, które w jedną noc straciły wszystko. On sam nie wierzy, że los człowieka tak potrafi się odmienić⁵¹.

Reżyserowi marzyło się wystawienie pełnej tetralogii: trzech tragedii z dramatem satyrowym na koniec. Początkowo chcieliśmy połączyć *Trojaniki*, *Hekabe*, *Androma-*

⁴⁶ Według mitu cyklicznego (*Parva Ilias*, fr. 1 Evelyn-White) to Helena odkryła obecność Odyseusza w Troi. W przedstawieniu wykorzystano inną sztukę Eurypidesa, *Hekabe*, w której jest mowa o tym, że Helena podzieliła się odkryciem z Hekabe, a ona okazała litość Odyseuszowi (Eur. *Hec.* 239–250). Bez jednoznacznej odpowiedzi pozostaje pytanie, po co Eurypidesowi było wprowadzenie Hekabe do tego epizodu. Jaką interpretację i skojarzenia chciał podsunąć swojemu widzowi?

⁴⁷ Może wcale nie ma na myśli Telemacha? Ibid., 340–341; Śmiechowicz, op. cit., s. 49.

⁴⁸ K. Gilmartin, *Talthybius in the Trojan Women*, AJP 91, 1970, s. 213–222.

⁴⁹ Por. np. Hdt. IX 54, gdzie Ateńczycy nieufnie podchodzą do Lacedemończyków ὡς ἄλλα φρονεόντων καὶ ἄλλα λεγόντων.

⁵⁰ Eur. *Tro.* 267: εὐδαιμόνιζε παῖδα σὴν· ἔχει καλῶς; Śmiechowicz, op. cit., s. 37.

⁵¹ Ibid., s. 63.

chę i jako dramat satyrowy wystawić *Helene*, fabuła *Andromachy* zaburzyłaby jednak całość przedstawionego świata. Stworzyliśmy zatem dylogię (*Trojanki, Hekabe*) z dramatem satyrowym (*Helena*). Zgodnie z antyczną konwencją, po tak nieprawdopodobnej dawce cierpienia konieczne było odkręcenie wentyla bezpieczeństwa. Dlatego jeszcze w trakcie oklasków, po zakończeniu drugiego aktu (gdy widownia jest absolutnie przekonana, że po wielkim finale z szałem Kasandry to już koniec spektaklu), z głośników dobiega niski, męski głos czytający *Helene* Eurypidesa w greckim oryginale. Wracamy do wersji prapremierowej, gdy Helena była grana przez mężczyznę, i zaprzęgamy pełen wachlarz wywołujących śmiech chwytów właściwych dla dramatu satyrowego. W tak skonstruowanym epilogu opowiadamy historię wojny trojańskiej, którą Eurypides najprawdopodobniej znał z *Palinodii* Stezychora⁵². Helena nigdy nie była w Troi. Zazdrosna Hera stworzyła widziadło, które porwał Parys. Prawdziwa córka Tyndareosa przez cały czas trwania wojny trojańskiej była w Egipcie. To tutaj odnajduje ją Menelaos – rozbitek z okrętu wracającego spod Troi. Po wieloletniej rozłące dochodzi do szczęśliwego spotkania kochanków. Wbrew wszystkiemu, co widz zobaczył do tej pory – zaczyna kibicować tej miłości. Jednak nawet jeśli publiczność zaczyna się śmiać, to takie zakończenie nie daje uczucia ukojenia. „Nieszczęsna Trojo, giniesz za to, co się nie stało”⁵³ – to najbardziej dotkliwe podsumowanie opowiadanej przez nas historii.

olgasmiechowicz@op.pl

ARGUMENTUM

Spectaculum a Ioanne Klata anno 2018 Gedani factum describitur a femina antiquitatis atque rerum theatralium perita, quae directorem adiuvit in Troadis Euripideis nostris temporibus aptandis.

⁵² Stes., fr. 15–16 Page.

⁵³ Eur. *Hel.* 362: *ιὸ, Τροία τάλαινα, δι' ἔργ' ἀνεργ' ὀλλυσαι*; Śmiechowicz, op. cit., s. 92.