

Barbara Bibik

Uniwersytet Mikołaja Kopernika

Barbara.Bibik@bu.umk.pl

Chrześcijańska *Antygona*, czyli interpretacja tragedii Sofoklesa dokonana przez Juliusza Osterwę pod wpływem wybuchu II wojny światowej

1 września 1939 roku Juliusz Osterwa został skazany na „przymusowe bezrobocie” – jak nazwie okres II wojny światowej w liście do Czesława Miłosza z kwietnia 1945 roku: „Drogi Panie Czesławie. Pan rozumie, co to znaczy pięcioletnie przymusowe bezrobocie, czym ono jest dla człowieka przywykłego do działania, nagle odciętego od swej umiłowanej pracy” [Osterwa, 1992: 186]. Wbrew jednak temu stwierdzeniu czas ten nie był okresem bezczynności. Nie mogąc grać, reżyserować czy kontynuować działań Reduty, Osterwa skupił się na pisaniu i tworzeniu nowych projektów odnowy teatru, mającej nastąpić po zakończeniu wojny. Odrzucając dotychczasowy kształt tej instytucji, marzył o sztuce oddanej pod patronat nie Melpomenie, a świętemu Franciszkowi i świętemu Genieżuszowi. Plany te związane były z reakcją na wybuch wojny oraz z krystalizującymi się w tym czasie poglądami Osterwy.

Jak podają Ireneusz Guszpit i Dariusz Kosiński [Osterwa, 2007: 26], Osterwa „nie uważał rozpoczętej w 1939 r. wojny za walkę przeciwników militarnych o różnych, określonych interesach politycznych. Twierdził, że wojnę zesłał Bóg w celu oczyszczenia ludzkości. Tym samym dostrzegał w owym dziejowym kataklizmie sens metafizyczny – wezwanie do rewizji podstaw życia ludzkiego, do rewizji człowieczeń

hierarchii wartości”. „Nie będziemy odbudowywali domu zniszczonego przez huragan wojny – pisał – Nie będziemy «naprawiali Sztuki pospolitej» – musimy wystawić domostwo nowe. Stanie ono na tym samym miejscu. Nie żałujcie” [Osterwa, 2004: 152]. W czasie wojny i okupacji bliskie były Osterwie idee głoszące chrześcijańskie korzenie cywilizacji europejskiej i kryzys duchowy współczesnego świata [Popiel, 2005]. Krytyczne oceny współczesnej cywilizacji, przedwojennej rzeczywistości oraz przekonanie o pograżaniu się świata w anarchii i chaosie stały się podstawą do snucia programów ściśle powiązanych z ideą chrześcijańskiego odrodzenia [Popiel, 2005]. „Teatr stworzył Bóg dla tych, którym nie wystarcza kościół” [Osterwa, 1992: 44], pisał już w początkach lat dwudziestych XX wieku.

Po raz pierwszy, jak to wynika z informacji podanej przez Ludwika H. Morstina [1961: 134], Osterwa myślał o wystawieniu *Antygony* Sofoklesa w 1932 roku, kiedy to zwrócił się do poety z prośbą o przekład tragedii¹. Marzył o wystawieniu jej na Wawelu, miejscu, o którym pisał: „jego [teatronu] kolebka jest tu w Polsce. Ściślej: na Wawelu – iskrowni ducha obejmującego zasięgiem nie tylko granice Rz[eczy]pospolitej” [Osterwa, 1992: 100]. Do tych planów powrócił po wojnie. W dzienniku pod datą 9 lipca 1945 roku notował: „Kraków [...] Poszedłem do Frycza, do teatru. Chodzi o *Antygonę* /Morstina tłumaczenie/ na Wawelu, z końcem sierpnia” [Osterwa, 1991: 319]. Do premiery doszło ostatecznie 21 września 1945 roku w Teatrze Miejskim im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, w reżyserii Teofila Trzczińskiego i ze scenografią Karola Frycza.

Między tymi datami powstała *Antygona* autorstwa Osterwy, o której jej twórca pisał: „marzy mi się *Antygona* – podana tak, żeby ją zrozumieli nawet grabarze” [Osterwa, 1991: 310]. Zachowały się jej dwie wersje: warszawska z 1939 roku oraz krakowska z 1940 roku. W dzienniku [Osterwa, 2007: 21], odnotowującym przebieg prac nad *Antygoną*, Osterwa używa wprawdzie słowa „tłumaczenie”, ale jednocześnie zaznacza: „Moje opracowanie, przeznaczone dla teatru społecznego i dla szkół powszechnych, trzyma się tylko myśli i treści Sofoklesowej *Antygony* i na własnym widzeniu plastyki scenicznej”. Zdanie to wpisuje się w poglądy Osterwy wyrażone już w 1926 roku w wywiadzie:

¹ Ostatecznie do przedstawienia nie doszło, w 1938 roku ukazał się natomiast przekład poety.

[...] jestem przeciwny jednak wystawianiu sztuk klasycznych np. z chęcią dochowania w nich tzw. wierności historycznych [...]. Należy więc oprzeć się na tekście autora, dostosować do niego scenę i wymyślić, stworzyć wszystko, poczynając od dekoracji i kostiumów, a kończąc na technicznym opracowaniu ról. Twórczość, oryginalność, konsekwencja artystyczna – oto główne cele aktora i wtedy artyści [Osterwa, 1991: 106]

czy też mowie inauguracyjnej otwarcie sezonu 1924/1925 w Teatrze Narodowym:

[...] obowiązuje nas pamięć o dostojnej przeszłości, podchodzącej ku nam ustawicznie drogą tradycji żywej i uświęconych zwyczajów – obowiązuje nas czujność w obliczu współczesności, a wszelkie poczynania nasze przenika myśl o przyszłości, pod którą trudem obecnym kładziemy fundament [Osterwa, 1991: 53].

Z tego powodu historię *Antygony* traktował jako „komunikat o świecie” [Guszpit, 1977: 164], ale nie o świecie mitycznym, a o rzeczywistości pozamitologicznej, jemu współczesnej, stąd klęska wrześniowa 1939 roku jest istotnym kontekstem interpretacyjnym dzieła. Okoliczności jego powstania, podkreślające integralność tekstu z czasem twórcy, wpłynęły na dedykację w rękopisie opracowania warszawskiego: „Tę pracę, pisaną w czasie huraganu wojny 1939 r., poświęcam tym, co przeszli bombardowanie Warszawy. Ci chyba zrozumieją prościutką formę tragicznego patosu” [Osterwa, 2007: 26].

„*Antygonę* spolszczyłem i uchrześcijałem pod wpływem bombardowania stolicy” [Osterwa, 1968: 246] – napisał w liście do siostry Assumpty (Marii Sapieżanki) 20 grudnia 1940 roku. Wcześniej, w marcu tegoż roku wyraził się zaś następująco: „żeśmy na ten los zasłużyli, a że jest nam niezwykle ciężko i pragniemy odmiany na lepsze, to znowu inna rzecz. Odmiana przyjdzie, ale nie na drodze «desperackiej». Nagrzeszyło się pychą i teraz trzeba pić ten gorzki napój, którego się nawarzyło. *Antygona* jest samooskarżeniem” [Osterwa, 2007: 27]. W innym miejscu natomiast:

Celem wyjawienia *Antygony* nie jest jej twórca, nie jest sam ruch wydarzenia, lecz – ukazanie przykładu, który odstraszyć powinien od omyłek postępowania ludzi niewłaściwie służących mocy najwyższej, która tych ludzi użyła za narzędzie. *Antygona* jest jakby zwierciadłem, w którym się

człowiek odbija, „pokazuje złości żywy jej obraz a światu i duchowi wieku postać ich i piętno”. Człowiek spogląda w zwierciadło, aby się przyjrzeć swemu wyglądowi, swym oczom będącymi oknami duszy, aby następnie usunąć tegoż wyglądu usterki. Ludzie oglądający *Antygonę* mają wyzbyć się pychy [Osterwa, 2007: 28].

W samym tekście Osterwy wskazówką do takiej interpretacji *Antyfony* jest jedno z mott² stanowiących swoistą przedmowę, z poematu Juliusza Słowackiego *Poeta i Natchnienie*, kończące się słowami: „Taki był mój lament, który me oczy wnet zamienił w sito siejące perły łez. A wtem od Boga przyszła nauka wielka i przestroga” [Osterwa, 2007: 30].

Antygoną w interpretacji Osterwy miała pełnić funkcję umoralniającą i wychowawczą. Pisał: „Osoby – ludzie żywi, których poznajemy w tragedii Sofoklesa [...] – nie są nam obcy. Są nam bliscy [...] naszym zadaniem jest przypomnienie tego utrwalenia i zapylenie nim dusz stroskanych, jako nauką wielką i przestroga” [Guszpit, 1977: 174]. Takie założenia wyjaśniają wyraźne skontrastowanie głównych protagonistów tragedii oraz znaczne rozbudowanie roli Kreona w zakończeniu tragedii. *Antygoną* miała stanowić wzór i przykład należytej postawy, Kreon natomiast, schodzący ze sceny ze słowami: „pamiętajcie mnie – przestroge!”, postawy przeciwnej, pokazując, do czego prowadzi lekceważenie Bożych praw czy zatracenie hierarchii wartości. Widzowie czy słuchacze mieli traktować tę historię jak codzienną modlitwę [Osterwa, 2007: 29], miała być przestroga przed „niezrozumieniem metafizycznego sensu tragedii wrześnieowej, przed urąganiem Opatrzności” [Guszpit, 1977: 161]. Taka wskazówka pojawia się już we wstępnych didaskaliach *Antyfony*: „Słyszymy dźwięczny oddech miejsca: słyszymy z od dali poranną modlitwę chwili osobliwej”. Po pierwszej scenie natomiast w miejsce Sofoklesowego powitania słońca, rozpoczynającego *parodos*, usłyszymy słowa *Pieśni porannej* Franciszka Karpińskiego. Wprowadzenie pieśni religijnych, przy zachowaniu układu i treści tragedii, jest jednym ze sposobów „uchrześcijanienia” Sofoklesa. W didaskaliach do *parodosu* Osterwa pisze: „przez miasto idąc, pod sam tron królewski,

² Osterwa opatrzyl parafrazę pięcioma mottami: z T. Zielińskiego (*Sofokles i jego twórczość tragiczna*), J. Słowackiego (*Poeta i natchnienie oraz Fantazy*) oraz A. Mickiewicza (dwa cytaty z *Dziadów*, cz. III). Stanowią one istotną wskazówkę interpretacyjną.

gędźba wygrywa marsze, a starcy śpiewają chórem pieśni pobożne, powszechnie znane i często słyszane w świątyniach lub podczas odwiecznych obrzędów”. Kontynuują śpiew słowami: „Bądź pochwalon, żeś oddalił huk piorunów i ocalił nasze mienie od zguby, żeś kraj wyrwał z ciężkiej próby, że obalił ludzką pychę, żeś dał poznać szczęście ciche, żeś odwrócił krwawe noże, bądź pochwalon Wielki Boże”. W *parodosie*, podczas opisu okoliczności wojny, padają także słowa: „niech sprzyja im łaska święta! O godność się biją” czy taki fragment dialogu:

- Czy nie ma ratunku?
- W sumienia rachunku – zwrócić się myślą do Boga –
- W milczeniu, w skupieniu – w samooskarżeniu
- Ta jedna, jedyna droga.

Niedopowiedziane zakończenie improwizacji Adama Mickiewicza, z której, jak zauważają Guszpit i Kosiński [Osterwa, 2007: 40]³, pochodzą ostatnie słowa, brzmi: „ta jedna, jedyna droga, stąd (z gestem wskazującym na serce) do Boga”. Następnie zaś, zwracając się twarzą ku kolumnie Boga i składając ręce do modlitwy, śpiewają chorał, rozpoczynający się od słów *Chorału* Kornela Ujejskiego [Guszpit, 1977: 171-172]⁴: „Z dymem pożarów, z kurzem krwi bratniej do Ciebie Panie bije ten głos”, w którym pada prośba o błogosławieństwo Boże.

Podobnie jak *parodos*, również *stasimon* pierwsze i piąte oraz *eksdos* nacechowane są elementami religijnymi czy wręcz przybierają kształt pieśni religijnych.

Stasimon pierwsze w tragedii Sofoklesa jest pieśnią o potędze człowieka, podkreślającą, że dobrym obywatelem jest wyłącznie ten, kto w swoim postępowaniu łączy szacunek wobec praw i sprawiedliwość bogów z szacunkiem wobec praw kraju. W parafrazie Osterwy pieśń tę rozpoczynają słowa Ducha z monologu zamykającego Prolog części III *Dziadów* Mickiewicza: „Człowieku, gdybyś wiedział, jaka twoja władza

³ Guszpit słowa te porównuje z fragmentem Psalmu 111: „Szczęśliwy i nie zna karni, / kto żyje w Pańskiej bojaźni. / Najmilsza jemu jest droga, / Isć według przykazań Boga” [Guszpit, 1977: 170].

⁴ Guszpit zauważa, że „zmodyfikowany tekst Chorału zajmuje w *Antygonie* ważne miejsce, jednocząc w sobie wszystkie główne cechy przerabianej tragedii: opowiada o niedawnych wydarzeniach w Tebach, o wrześniowym oblężeniu Warszawy, nawołuje do chrześcijańskiej pokory i ufności w Bogu” [Guszpit, 1977: 171-172].

/ Kiedy myśl w twojej głowie, jako iskra w chmurze / Zabyśnie niewidzialnie, obłoki zgromadza / I tworzy deszcz rodzajny lub gromy i burze”, po których – jak informują didaskalia – chór, uderzając w dźwięczne przedmioty, rozpoczyna godzinki (modlitwę liturgiczną o charakterze wstawienniczym). Guszpit w początkowej fazie *stasimonu* pierwszego przytacza fragment będący zmienioną wersją fragmentu modlitwy *Na jutrznię* z godzinek do NMP: „Zacznijcie wargi nasze wychwalać Człowieka / jego władania urok niepojęty” [Guszpit, 1977: 169], którego brak jednak w opublikowanej krakowskiej wersji. Dalsza część *stasimonu*, ukształtowana na podobieństwo godzinek, przedstawia umiejętności i zdolności człowieka, które, zgodnie z interpretacją Osterwy, są darem Bożym. Po skończeniu godzinek, didaskalia informują, że ciąg dalszy *stasimonu* pierwszego ma charakter psalmu. Starszyzna, stanowiąca chór, „posągowieje: Prawica powstaje z miejsc – i zamknąwszy oczy podnosi głowy i prawe ręce w górę, lewe składa na sercu i wywołująco śpiewa [...] lewica nie ruszając się, opuszcza głowy, wyciąga wyprostowane lewe ręce w bok i odpowiadając śpiewa” [Osterwa, 2007: 49] błogosławieństwa, na wzór ośmiu błogosławieństw z Kazania na górze wygłoszonego przez Jezusa Chrystusa, wskazując na wartości, którymi należy się kierować, oraz postawy, które należy przybierać w życiu, jak miłość bliźniego, pozostawanie w zgodzie z sumieniem, szacunek dla wędrowca, bojaźń Boża, poświęcenie dla innych, szacunek dla prawa czy dążenie do pokoju. W utworze Sofoklesa *stasimon* pierwsze jest kluczową wskazówką interpretacyjną tragedii. Wydaje się, że w parafrazie Osterwy nabiera ono analogicznego znaczenia.

W kolejnym *stasimonie* w ustach starszyny, w reakcji na poprzedzającą scenę rozmowy Antygony z Kreonem, pojawia się następujące wezwanie: „Boże wszechwładny! I nieogarnięty! Ty nieśmiertelny! Niezmożony! Święty! Ty poza czasem! W niebie królujący! Od słońca bardziej jasny! I gorący! Zmiłuj się! Zmiłuj nad synami ziemi, nad grzesznikami, nad dziećmi twojemi”, które Guszpit [1977: 171] porównuje z dwiema pieśniami do Matki Boskiej: *Witaj święta i poczęta niepokalanie* oraz *Serdeczna Matko*. Chwilę wcześniej natomiast padają słowa, jakże ważne w kontekście zakończenia tragedii: „Złudna nadziejo! Przypinasz nam skrzydła, a Życie uczy, że to tylko sidła. Wzbudzasz w nas wiarę w naszych żądź Płomienie – a prawda mówi, że to oмамienie – to ty, nadziejo, hodujesz w nas pychę – której owoce podłe

są i liche – przez ciebie, złudo, poprzez twoje czary – robimy błędy, ponosimy kary”.

Stasimon piąte z kolei – które u Sofoklesa jest hymnem na cześć Bakchosa, do którego chór, tuż przed katastrofą, kieruje prośbę o opiekę nad cierpiącym miastem i wybawienie go z nieszczęść – staje się w parafrazie Osterwy litanią do Boga, rozpoczynającą się od słów: „Istoto Boża promienna, litanijnie wieloimienna, słyszą o tobie wielojęzyczne ludy i narody całego świata”. Chór śpiewa ją, stojąc przed kolumną Boga, któremu oddaje się w opiekę, którego prosi o wspomnienie i pociechę oraz o ulgę w niedoli. Imię Bakchosa nie pada, natomiast Bóg, do którego kierowana jest litania, nabiera cech Boga chrześcijańskiego, przy jednoczesnym zachowaniu przymiotów boga pogańskiego – jak Bakchos, jest bogiem wieloimiennym, jest promieniem wiosny, gronem winnym, jest włodarzem bogactw jesiennych, gospodarzem obfitości płodów, rozdawcą mleka i miodu, chleba i wina, przewodnikiem girland gwiazd, kierownicą rozśpiewanych chórów, opiekunem pieśni i patronem muz. Jak refren powracają zaś słowa: „Przybądź ku pomocy!”, „Bądźże nam obroną!”.

Wprowadzenie pieśni religijnych bądź nadanie charakteru pieśni religijnych kolejnym *stasimonom* jest jednym z elementów nacechowania religijnego tragedii Sofoklesa w wykonaniu Osterwy. Nadając parafrazie taki charakter, Osterwa zadbał także o odpowiednie gesty czy ruch sceniczny. Kolejnym jest zamienianie imion bogów greckich bądź wprowadzanie imienia Boga o atrybutach i cechach Boga chrześcijańskiego. Następnym zaś wprowadzenie do tekstu tragedii słów kojarzonych z religią chrześcijańską, takich jak: sumienie, rachunek sumienia, dusza, grzech, pokuta, łaska, błogosławieństwo, opatrność boska, dar Boży, życie pozagrobowe, przykazanie(-a) boskie, modlitwa, pacierz, ofiara czy pastorał. Odwołania do sumienia i wartości chrześcijańskich obecne były już we wcześniejszych przekładach *Antygony*, znanych Osterwie, Kazimierza Morawskiego oraz Ludwika Hieronima Morstina, co jasno wynika z dziennika prac nad *Antygoną*. Najważniejsze jednak, jak się wydaje, jest takie przedstawienie postaw protagonistów, by wpisywały się w cel powstania parafrazy, były zgodne z poglądami jej autora oraz aby po zakończeniu tragedii nie było wątpliwości co do właściwej interpretacji utworu.

Tytułową postacią jest Antygona. Osterwowa interpretacja nie odbiega od interpretacji tej postaci pojawiającej się w tłumaczeniach czy

opracowaniach powstających od połowy XIX wieku do wybuchu II wojny światowej, a czasem i późniejszych. Przede wszystkim zatem Antygona jest orędowniczką praw Bożych⁵, w imieniu których stanowczo występuje, nie mając żadnych wątpliwości co do należytego postępowania: „Tu nie ma czasu na zastanowienia, ja wątpliwości nie mam ani cienia, bo wiem, że trzeba związek krwi szanować, rodzeństwo kochać, a umarłych chować”. Z tego powodu starszyzna określi jej duszę jako „niezłomną”. W rozmowie z Ismeną powie:

Bóg każe zmarłych grzebać, czy rozumiesz? To obowiązek każdego człowieka, co wierzy w Boga⁶. Tak każe sumienie. A mnie nie wolno grzebać mego brata? Kreon uważa, że to zbrodnia! Może... tak, ale święta – mów mi sumienie. Cóż mnie wstrzymuje? Kreon nie jest Bogiem! Wolę śmierć z ręki bezmyślnego kata, niż się ugiąć przed przemocą władzy i łamać w sobie święte, boskie prawa! [Osterwa, 2007: 35].

Określenie czynu Antygony „świętą zbrodnią” (powtórzone w rozmowie z Kreonem) pojawiało się już w przekładzie Morawskiego; podobnie jak określenie praw bożych „świętymi” Osterwa spotkał wcześniej i u Morawskiego, i u Morstina. Ponownie na święte prawa Boga, które są silniejsze niż prawa człowieka, powoła się w konfrontacji z Kreonem:

Ja stoję bez maski i też cię drażnię, choć nic nie ukrywam ani żałuję. Czuję się szczęśliwa, bo wyzwolona. Że brata uczciłam swymi rękami – ja się nie zapieram. Stoję bez maski! Nie wstydzę się czynu, który mnie przecież hańbą nie okryje, lecz chyba wielką, wiekuiącą sławą, bo choć wzgardziłam rządową ustawą i zawiniłam, to jednak z tą troską, że ponad prawem człowieka i światem najwyżej świeci prawo mocy Boskiej – ukryte w sercu, a żywe w sumieniu. Bóg od nas żąda uczynku jawnego [Osterwa, 2007: 55].

Powtórzone słowa „stoję bez maski” wydają się odwoływać zarówno do *Wyzwolenia* Stanisława Wyspiańskiego, do sceny z maskami,

⁵ W ten sposób odczytywali postawę Antygony m.in. T. Zieliński, K. Morawski, L.H. Morstin, K. Kaszewski, S. Srebrny, W. Steffen, Z. Węclewski, S. Stabryła, A. Szastyńska-Siemion, B. Wróbel, J. Starnawski.

⁶ Guszpit porównuje te słowa z fragmentem *Ofertorium*: „Myśl jest święta i zbawienna / modlić się za zmarłymi / Tobie, Boże, rzecz przyjemna / zlitowanie się nad nimi” [Guszpit, 1977: 170].

w której pada żądanie, by na scenę wkroczyli „polska Antyгона i polski Edyp”, jak również do poglądów Osterwy na temat zadań aktora: do jego uczciwości, bezinteresowności, ofiarności czy też etosu pracy [Guszpit, 2003: 16-24]. Wiara Antygony, jej uczciwość powodują zatem, że w konfrontacji z Kreonem ma odwagę powiedzieć, że jego rozkaz jest rozkazem człowieka, który stoi poniżej nakazów Boga, że mając czyste sumienie i wierząc w Boga, nie obawia się śmierci i sądu Bożego. Antyгона, która ma być wzorem postawy oraz przedstawicielką praw boskich, odznacza się także głęboką miłością, która staje się jej jedną z wiodących cech:

Za taką zawiść odpowiesz przed Bogiem!
Serce mi mówi: miłuję, więc biję –
Dusza mi mówi: miłuję, więc żyję –
nie znenawidzić przyszedł: się zmiłować [Osterwa, 2007: 56].

Jest to Osterwowy przekład najślynniejszego wersu tragedii, znanego z przekładu Morawskiego: „współkochać przyszedł, nie współnienawidzić”, który niejednokrotnie pozbawiony kontekstu nabierał charakteru uniwersalnego, interpretowanego w kontekście religii chrześcijańskiej. Osterwa wpisuje się w tę tradycję. Ufność Antygony w Boga oraz jej wiara znajdują kilkakrotne podkreślenie w tragedii. Bez zawahania, w rozmowie z Ismeną, Antyгона oddaje się pod sąd Boga, który oceni, czy postępuje właściwie, natomiast w scenie przed śmiercią wyraża swoją głęboką ufność w Boga, nawet jeśli nie do końca rozumie jego zamierzenia: „modlić się trudno w rozżalenia chwili – jedna iskierka jeszcze we mnie tleje, która mi mówi: Stwórca się nie myli – i ta śmierć moja (taką mam nadzieję), choć bezlitosna, choć taka haniebna, jest komuś na coś dobrego potrzebna”. W tej ostatniej scenie didaskalia informują, że Antyгона „kroczy ku śmierci dostojnie, jak siostra zakonna ku ołtarzowi. Spokojna, jakby namaszczona ostatnimi olejami”. Starszyzna natomiast, widząc ją podążającą na śmierć, określa ją „białą lilią” oraz „kwieciami bez zmyty”. Tymi epitetami określa się Maryję⁷. Tym samym Antyгона zostaje zrównana z chrześcijańskim ideałem czystości, a jej postawa znajduje całkowite usprawiedliwienie. W ostatniej scenie także, dwukrotnie, didaskalia kierują naszą uwagę

⁷ Por. Zawitaj, *Królowo różańca świętego*.

na jej wyjątkowość: „ciało jej skarży się i żali, a dusza świeci obok”, „sztywnieje, posągowieje – duch w nią wstępuje i głosi”. W tym uniesieniu po raz ostatni podkreśla, że „była woli Bożej o powołaniu wierna”. Analogie są czytelne.

Jak Antyгона jest wzorem postawy o wyraźnych odwołaniach chrześcijańskich, tak Kreon jest negatywnym przykładem uwidaczniającym wszelkie konsekwencje, do których prowadzą pycha, upór, pewność siebie oraz brak wiary w Boga i lekceważenie Jego przykazań; jednym słowem jest przykładem tego, do czego prowadzi życie niezgodne z systemem wiary chrześcijańskiej. Na ten ostatni aspekt zwraca naszą uwagę sam Kreon, który po złowieszczej wróżbie Tejrezjasza, mówi: „O, jak szczęśliwy ten, który przez życie, do samej śmierci ufał tylko Bogu”. Podobnie wybrzmi zakończenie tragedii. Takiemu jej zrozumieniu ma zresztą służyć rozbudowana scena końcowa, stanowiąca lament Kreona nad martwym synem i żoną oraz własnymi błędami. Osterwa nazwał ją operą dionizyjską, wzbogacił o cytaty z *Psalterza Dawidów* Jana Kochanowskiego [Guszpit, 1977: 172-173] i podzielił na dwa stadia obłędu króla. Kreon przyznaje się w nich do winy, a na początku drugiego stadium mówi: „Zarządzam sąd, ogłaszam sąd! Otwieram Sąd – nad samym sobą. Oskarżam się! Swoją skargę rząd! Obwiniam się o pychy trąd, o duszy chorobę!”. Po czym w apostrofie do jawiącej się mu przed oczami pychy następuje samooskarżenie króla, rachunek sumienia, kończący się trzykrotnym powtórzeniem „moja wina”, wypowiedzianym w pozycji klęczącej. Jak Antyгона oddawała się pod sprawiedliwy sąd Boga, tak i Kreon nie ma wątpliwości, że o jego losie rozstrzygnęła „mądrość Boża – niedościgną”. Zanim jednak wypowie ostatnie słowa: „Pamiętajcie mnie – przestrozę”, zniszczony i cierpiący porówna się jeszcze do prochu. Porównanie Kreona do prochu obecne było także w tłumaczeniu Morstina. Słowa te mają oczywiście za sobą autorytet Biblii.

Zakończenie *Antyfony* Sofoklesa eksponuje wartość rozsądku i pobożności jako podstaw źródła szczęścia: „Szczęścia podstawy szukajmy w rozwadze. / Na nic postawa buntu wobec bogów, / a butne słowa pyszałków zuchwałych / ściągają na nich / równie wielkie kary, / rozważaj uczyć dopiero na starość” [Sofokles, 2004: 157]. W interpretacji Osterwy *eksodos* zachowuje tę wymowę, z tym że wzbogaconą o jakże istotny w kontekście całego utworu element religii chrześcijańskiej.

Stąd wplecione weń słowa z Psalmu 91: „kto się w opiekę podda Panu swemu, a całym sercem szczerze ufa Jemu – śmieie rzec może: mam obrońcę Boga – nie będzie dla mnie straszną żadna trwoga” podkreślają religijną wymowę całego utworu.

Jak podają Guszpit i Kosiński, Osterwa przewidywał przedstawienie *Antygony* na 20 stycznia 1940 roku w Sali Konserwatorium na Okólniku w Krakowie. Do przedstawienia nie doszło ani wówczas, ani nigdy potem, choć Osterwa jeszcze w czasie wojny, a także po jej zakończeniu wielokrotnie notował w swych zapiskach daty i obsady planowanych wystawień [Osterwa, 2007: 23-24].

Juliusz Osterwa przez całe życie stawiał wysoką poprzeczkę daniom aktora oraz teatru i konsekwentnie rozwijał swoją wizję. Reduta była swoistą ideą teatru, ideą człowieka. Nie chciał być jednak reformatorem teatru, zwłaszcza w czasach, w których słowo „reforma” odmieniano przez wszystkie przypadki. Nie chciał także, by jego działalność sytuowano wyłącznie w kontekście teatralnym. Zdaniem Guszpita

[...] międzywojenne usiłowania twórcy Reduty są bodaj najpełniejszą w historii sceny polskiej próbą realizacji teatru religijnego, to znaczy takiego, który nie przez temat czy atrybuty zewnętrznej sakralności, lecz przez dążenie do przeniesienia w swój obręb wartości strictly religijnych odrodzi człowieka (aktora, reżysera, w konsekwencji widza) i tym samym zmieni świat. Są próbą wcielenia w życie utopii zakonu [Osterwa, 2004: 36].

Teatr był dla Osterwy tajemniczym miejscem, w którym odbywa się nabożeństwo. Był przede wszystkim kategorią etyczną, moralną [Osterwa, 1986: 103-105]. Osterwa był wizjonerem dążącym do wykształcenia nowego aktora i nowego zespołu teatralnego, wierzącym w odrodzenie narodowe i duchową odnowę ludzi teatru [Osterwa, 2004: 57]. To czas okupacji przyniósł owo przeczucie przemiany, wezwanie do rewizji postaw i hierarchii wartości. W dzienniku pod datą 6 marca 1940 roku określił swoje przeznaczenie następująco:

[...] a to wszystko: aby ten król, i ci Maury, i ten infant, i ziemi gdzieś końce, Chrześcijanie i księżyc, i słońce, i niebiosy, i ziemia, i chmury, i zwierzęta, i morza, i góry, i kto jeszcze na powietrzu przytomny, a pieczęć żywota nosi, tu widzieli: jak księżę niezłomny wiarę swoją prześwieta

podnosi, w obronie praw Bożych stawia i przed Maurami wyznawa Jego Przenajświętsze Imię.

Takie jest moje przeznaczenie⁸ [Osterwa, 2004: 68].

Bibliografia:

- Guszpit I. (1977), „Juliusza Osterwy parafraza *Antygony*”, *Acta Universitatis Wratislaviensis* 418, *Prace Literackie*, 19, Wrocław, s. 149-184.
- Guszpit I. (1986), „Poglądy na teatr w zapiskach Osterwy”, *Dialog*, 4, s. 103-114.
- Guszpit I. (2003), *Sceny z mojego teatru*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław.
- Morstin L.H. (1961), *Moje przygody teatralne*, Czytelnik, Warszawa.
- Osiński Z. (2003), *Pamięć Reduty: Osterwa, Limanowki, Grotowski*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Osterwa J. (1968), *Listy Juliusza Osterwy*, zebrała E. Osterwianka, red. E. Kraśniński, PIW, Warszawa.
- Osterwa J. (1991), *Reduta i teatr. Artykuły, wywiady, wspomnienia 1914-1947*, Wiedza o Kulturze, Wrocław.
- Osterwa J. (1992), *Z zapisków*, oprac. I. Guszpit, Wiedza o Kulturze, Wrocław.
- Osterwa J. (2004), *Przez teatr – poza teatr*, wybór i oprac. I. Guszpit, D. Kosiński, Towarzystwo Naukowe Societas Vistulana, Kraków.
- Osterwa J. (2007), *Antygona, Hamlet, Tobiasz dla Teatru Społecznego*, oprac. i red. I. Guszpit, D. Kosiński, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Popiel J. (2005), „Z zapisków Juliusza Osterwy”, *Didaskalia*, 65/66, s. 128-131.
- Sofokles (2004), *Antygona*, Prószyński i S-ka, Warszawa.

STRESZCZENIE

Antygona Juliusza Osterwy jest parafrazą jednej z najsłynniejszych i najczęściej tłumaczonych na język polski tragedii starożytnych, napisaną na początku II wojny światowej przez wybitnego artystę i reformatora teatralnego, założyciela słynnej Reduty. Okoliczności powstawania utworu, reakcja autora na wybuch wojny oraz krystalizujące się w tym czasie jego poglądy na temat

⁸ Cytat pochodzi z *Księcia Niezlomnego* J. Słowackiego. Testamentem Reduty są zaś słowa z *Promethidionu* C.K. Norwida: „I ja tak widzę przyszłą w Polsce sztukę, jako chorągiew na prac ludzkich wieży, nie jak zabawkę ani jak naukę, lecz jak najwyższe z rzemiosł apostoła i jak najniższą modlitwę anioła” [Osiński, 2003: 15].

chrześcijańskich korzeni cywilizacji europejskiej oraz kryzysu duchowego współczesnego świata, jak również zadań teatru wpłynęły na nasycenie całej tragedii, powstałej w V w. przed Chr., pierwiastkiem religijnym, chrześcijańskim, na wszystkich w zasadzie płaszczyznach – zarówno konstrukcyjnych, jak i interpretacyjnych utworu. Dzięki temu *Antygona* autorstwa Juliusza Osterwy jest nie tylko kolejnym oczkiem w długim łańcuchu translatorskim polskich *Antygon*, ale przede wszystkim jest oczkiem wyjątkowym jako jeden z niezwykle interesujących świadków swojego czasu, dodatkowo wpisującym się w pewien charakterystyczny dla krytyki polskiej nurt interpretacji tragedii Sofoklesa.

Słowa kluczowe: *Antygona*, Sofokles, Juliusz Osterwa

SUMMARY

Christian Antigone

Sophocles' *Antigone* is one of the most famous ancient tragedy in Polish culture and it is also most often translated one into Polish. In 1939/1940 Juliusz Osterwa, famous actor, director and leader of the Reduta theatre, translated Sophocles' *Antigone* into Polish. The outbreak of the II World War, that moved Osterwa very deeply, and his ideas of the Christian roots of European culture as well as the ideas of the crisis of spirituality in modern culture, that crystallized at that time, caused that he filled his translation of Greek tragedy, on its every possible level, with as many elements connected with Christian religion as possible. It makes Osterwa's *Antigone* one of the units in the long translation chain, in which Greek Antigone becomes Polish Antigone. But most of all it makes Osterwa's *Antigone* very significant and characteristic witness of its own time.

Key words: *Antigone*, Sophocles, Juliusz Osterwa