

268

Zeby od razu było wiadomo, o co chodzi — o „Antygone” Sofoklesa. „Antygona” Sofoklesa jest arcydziełem greckiej tragedii, „Antygona” Sofoklesa jest wreszcie lekturą w liceach ogólnokształcących, „Antygona” Sofoklesa jest wreszcie symbolem i wyzwaniem dla twórców wszystkich epok, o aktualności trwalszej niż czasy, w których powstała. Można naliczyć kilkadziesiąt mniej lub bardziej znanych i udanych przeróbek, opracowań oryginalnych i mniej oryginalnych dramatu królowej tebańskiej. Na szczęście nie broni tekstów antycznych prawo autorskie, niech się bronią same. Robią to na ogół nieźle, nawet poprzez zniekształcające przekłady.

Najnowsza „Antygona” określona jest na afiszach i w programach jako „Helmuta Kajzara parafraza tekstu Sofoklesa”. To interesujące. Parafrazy są teraz częste, zacytujmy choćby Eurypidesowe „Trojanki” w parafrazie aktualizującej Sartre’a, grane i u nas w Polsce.

Im bardziej znany tekst, tym bardziej interesujący, ale i ryzykowna może być parafraza. Mało kto zna „Trojanki”, wszyscy po liceum powinni znać „Antygone”. Przez ryzyko rozumieć odpowiedzialność. Jaki jest, jaki może być cel parafrazy? Przybliżyć utwór odległej epoki do widza czasu dzisiejszego? Wydobyc zeń treści i piękno ukryte i niedostatecznie widoczne? Przeciwnie, stawiamy inną koncepcję na „własnym gruncie” dzieła parafrazowanego? „Ulepszyć” je? — tak pojmowali swe zadanie właśnie starożytni Grecy, i z wdzięczamy tej praktyce sporą ilość rywalizujących ze sobą arcydzieł. Parafraza dzisiejsza winna badać częściowo zrealizować któryś z tych celów, coś dać. W zamian wolno jej coś niecoś ująć.

Parafraza klasyka dokonana przez pisarza nowoczesnego, autora oryginalnego, człowieka teatru, wzbudza na kredyt niejako jeszcze większe zainteresowanie. Jak wygląda stary temat w młodych oczach? Co nowego w antyku i ile z antyku w nowości?

Piszący te słowa nie jest ani krytykiem teatralnym, ani człowiekiem teatru — jest nie za częstym widzem teatralnym, a z profesji filologiem klasycznym. Wielu ludzi oburza się, kiedy filologowie klasycy pisa- o tematach antycznych, którymi się całe życie zajmują, natomiast nie oburza ich, gdy na tematy antyczne głos zabierają ludzie mający o antyku raczej mgławicowe pojęcia — to jest ponoć kwestia świeżości spojrzenia. Ale przyznajmy filologowi prawo napisania paru słów o rzeczy, którą zatytułowano „Antygona” i „parafraza Sofoklesa”, bo na parafrazach starożytnej tragedii może

„ANTYGONA” KAIZARA

się chyba bodaj trochę poznać filolog, a trochę i domyślać przyczyn procedury parafrazowania.

Myślę, że niezrozumiałe dla dzisiejszej publiczności, a może nieznosne dla współczesnego twórcy byłoby konwencje dramatu antycznego. Nikt ich zresztą nigdy w całości nie realizuje i nie może zrealizować — nie mamy oryginalnej muzyki, zatraciły się oryginalne układy taneczne chórów, nie zgadzamy się na maski aktorów, odrzucamy w przekładach subtelności metryczne. Dobra!

Tragedia starożytna to dialogi i chóry, chóry liryczne, podkreślające nastrój, podsuwające „idealny odbiór” i ocenę widza. Nas i to razi. Odrzucamy i to. Zgoda, choć może żal rzeczy tak klasycznych, jak apoteoza do słońca nad Tebami, albo słynny hymn o potęgę umysłu ludzkiego. Chcemy zostawić tylko to, co w „Antygonie” najistotniejsze.

Może razić nas konwencja wiersza, jakkolwiek byśmy go oddawali, razią filologiczne przekłady, dawne i nowe, razią dłuższy tyrad, albo geometryczny wprost pojedynek kwestii aktorskich w stycho-mitach, wolimy to przełożyć na prozę prawie współczesnego dialogu, krótkie zdania nowoczesnej konwersacji, a znowu niektóre do niemożliwości zwięzłe i zwarte gnomy-sentencje wolimy „rozwiązać”. Niech i tak będzie. To kwestia przyjętej formy. Żadnej starzyny!

Zostaje to, co jest istotą dramatu — jego problem, albo problemy. Jakie są problemy „Antygony” powie każdy starszy licealista. „Prawa niepisane” wyższe od każdorazowej władzy i praw, poświęcenie w ich służbie, choć nie bez żalu, własnego życia, niepodległość jednostki — to Antygona; obo- wiązki władzy przechodzące w opętanie władzą, gorzki bezsens sensownych z pozoru zarządzeń — to Kreon.

Kajzar akcentuje miłość, robi to dobitnie. Słowa Antygony „Chcę kochać. Nie zmuszaj mnie do nienawiści”, brzmią na pewno bardziej bezpośrednio niż zabójczo wierny, lecz nie piękny przekład Morawskiego: „Współkochać przysłałem, nie współnienawidzić!”. I to jest dobre. Niestety, nie wszystko jest takie dobre.

Zacytujmy kawałeczek tekstu:

ISMENA do ANTYGONY: Więc idź i kochaj go, ale wiedz, że robisz głupio.

CHÓR: Oto nadchodzi Kreon, nowy władca Teb. O czym myśli władca I dlaczego zwołał radę starszych.

KREON: Obywatele. Burza zagraża nawet państwu. Zniszczeniem groziła miastu. Ale bogowie Uspokoiłi fale buntu i domowej wojny. Jest pokój. Mamą pokój. Wezwalem was, ponieważ wiem, że zawsze swą radą, mądrością i doświadczeniem wspierałicie tron i rządy moich poprzedników...

Umyslnie biorę pierwszy lepszy urywek. To proza. Ale ta proza parafrazująca wiersz Sofoklesa jest zbyt prozaiczna. To proza rozmówek. To, przepraszam, bryk do Sofoklesa (dla tych, którzy nie znają już słowa bryk, objaśniam: „nie-dozwolona pomoc, szkolna upraszczająca i objaśniająca teksty tłumaczone”). Cechą bryków bywa niejednoznaczność stylu. Jeśli w tej „Antygonie” ma się mówić językiem prostym, to nie można dawać w przesadnie prostych zdaniach mieszaniny stylistycznej. Jeśli „Obarcz tym zadaniem...”, to nie zaraz za chwilę „Już hycłom kazalem pilnować trupa”. Bywa i gorzej! Polinejk „obleżył” Teby. Po jakimu to?

Niebezpieczne może być parafrazowanie archaizowanego przekładu. W dyskusji Kreona z Hajmonem padają — w przekładzie Morawskiego — takie słowa:

KREON: Ten, jak się zdaje, z tamtą dziewczką trzyma.

HAJMON: Jeśli ty dziewczką; o ciebie się troskam przy czym oryginal mówi tu po prostu oba razy o kobiecie, podkreślając „kobiecość” charakteru. Kajzar zatratwia to morderczym skrótem, nie mającym żadnego uzasadnienia w całym przebiegu sztuki: „Nie zawracaj mi głowy, dziwkarszu!” Tak nie można!

Parafrazę Kajzara reżyseruje Kajzar. Pochodną reżyserii jest chyba „funkcjonalna” scenografia. Bo uproszczono w tej „Antygonie” język, pocięto tekst na krótkie rwane zdanki, za to dodano ruchu. Strażnik czołga się po piśmiu przed Kreonem, potem dwu strażników żongluje schwytaną Antygona; na schodkach — tronie-mównicy też mnóstwo ruchu, Hajmon w białych portkach wpuszczonych w czerwone buty skacze oknem z pięterka, że aż się człowiek boi. Tyrezjasz prowadzony przez małą dziewczynkę do złudzenia przypomina św. Mikolaja lekko podrasowanego diabłem.

Jedną scenę Antygony z Hajmonem w przedstawieniu „dograno” — skromna, ledwie nacięniowana, właśnie taka, jaka jest nie do pomyślenia u Sofoklesa, bo mimo że krótką to i sentymentalną, i banalną, i nieprawdopodobną.

Więc mimo wszelkich koncesji, jakie bylibyśmy gotowi poczynić, nie zadowala nas ta parafraza i to przedstawienie,

które usiłując przybliżyć tragedię — tylko ją pomniejszają, a skracając — wydłużają do granic nudy. Ale tu się trzeba, uczniwie, zatrzymać. Przedstawienie nie jest całkiem nieudane i nie jest nudne, ale to już zasługa Antygony, któ-

ra jest Maja Komorowska. Nie ma przeciwwagi w niezdecydowanym, niejednolitym Kreonie, który winien być albo pewnym swej racji egoistycznym tyranem, albo styranizowanym przez rację stanu sługą państwa, ale sama jest, jak to

dziś modnie mówią, „autentyczna”. Największym pragnieniem, jakie wyniosłem ze spektaklu, było, żeby móc ją zobaczyć w greckiej tragedii nie sparafrazowanej.

JERZY LANOWSKI

GRUPA WROCŁAWSKA

Zawsze, kiedy oglądam prace artystów z „Grupy Wrocławskiej”, kiedy uczestniczę w niektórych zebraniach, piszę artykuły, recenzję czy sprawozdanie z wystawy, zastanawiam się, co ich właściwie ze sobą łączy? Co powoduje, że od dziesięciu lat demonstrują systematycznie swoją jedność, mimo że nie jest ona oparta na wspólnej ideologii, stosunku do tradycji artystycznej, twórczych zadaniach na przyszłość. Nie jest także wynikiem szukania partnerów do dyskusji. Dyskusja taka bowiem nie może mieć miejsca w sytuacji, gdy dla jednych celem naczelnym jest realizacja różnorodnych problemów w postaci obrazów, grafik lub rzeźb, a dla innych totalna negacja tych wszystkich form i zastąpienie ich bezpośrednim kontaktem idei artysty z wyobraźnią odbiorcy. Łącznikiem nie jest wreszcie żaden wspólny interes polegający na łatwiejszym dotarciu do sal wystawowych, mecenasów etc., bo plastycy o tej pozycji mają raczej trudności z dokonaniem wyboru ofert niż z ich brakiem. Mimo to istnieje przecież coś, co powoduje, że zróżnicowani wiekiem i stażem pracy artyści decydują się na wspólne wystawy, że kolorysty występują ze zwolennikami sztuki koncepcyjnej, a ci ostatni nie mają nic przeciwko sąsiedztwu postkonstruktivistów, ekspresjonistów, surrealistów lub neofiguratystów.

Wydało mi się, że wytłumaczenie tej sytuacji jest tylko jedno i — wbrew temu, co dotychczas robiono — nie należy go szukać w formalnych lub ideowych zagadnieniach plastyki wrocławskiej, ale w powojennej historii tego miasta, w zaangażowaniu ludzi, którzy się z nim związali. Historia ta rozwijała się etapami. Był więc okres pionierski, kiedy w zniszczonym całkowicie ośrodku trzeba było stworzyć najprostsze formy życia, warunki do pracy, mieszkania, wypoczynku. W tym czasie powstaje też, między innymi, Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych, organizując się Związek, otwierane są pierwsze wystawy. Uczestniczą w nich artyści o przedwojennym jeszcze do-

robie realizując spóźnione przez okupację debiuty. Mimo coraz większej ilości pokazów, mimo rozwoju form organizacyjnych, powstania grup i stowarzyszeń twórczych, sytuacja ta nie ulega właściwie zmianie aż do początku lat pięćdziesiątych, kiedy uczelnie nie opuszczają pierwsi absolwenci. Ich udział w ekspozycjach środowiska, interesowanie się nie tylko koloryzmem i socrealizmem, zmienia stopniowo charakter sztuki wrocławskiej, aby w końcu — podobnie jak w całej Polsce — doprowadzić do generalnego przełomu w latach 1955—56.

W okresie poarsenalowym niedawni debiutanci zaczynają decydować o charakterze wszystkich ekspozycji, a zakładane przez nich grupy i podejmowane inicjatywy tworzące zyskują znaczenie nie tylko lokalne. Wystarczy przypomnieć np. działalność „Grupy X”, czy jedne z pierwszych w Polsce prób strukturalnych demonstrowanych na wystawie „Poszukiwanie formy i koloru”. Łączyła te charakteryzują się większym zróżnicowaniem środowiska, ale także konsolidacją małych grup opartych na wspólnych, choć mało precyzyjnych, celach artystycznych.

Kryzys, jaki przy końcu tego dziesięciolecia przeżyła cała plastyka polska, nie ominął i Wrocławia. Upadały dotychczasowe mity, wyczerpywały się źródła modnych nowinek, a zostawali tylko ci, którzy naprawdę mieli coś do powiedzenia. W tej sytuacji powstała myśl założenia „Szkoły Wrocławskiej”. Nie przypadkiem zrodziła się ona wśród artystów, którzy rozpoczynali tu po wojnie działalność organizacyjną i nie przypadkiem zaproszono do współpracy tych, którzy w latach 1945—1960 podejmowali najbardziej twórcze inicjatywy. W grudniu 1961 spotkali się więc profesorowie ze swoimi dawnymi uczniami i w pierwszym wspólnym katalogu wystawy w Sopocie napisali, że „łącząc ich wspólny klimat, który (...) nie jest jednoznaczny z konkretnym kierunkiem artystycznym”. Nie wiem, czy sami wierzyli w ten „wspólny klimat” poszu-

kiwać plastycznych, bo już wtedy różnili się zdecydowanie w swoich realizacjach, ale byli chyba pewni, że tworzą najbardziej wartościowy zespół wśród artystów wrocławskich. Tak się bowiem złożyło, że poza grupą powstało wówczas tylko kilku interesujących plastyków, a większość tych, którzy decydowali o charakterze nowej sztuki lub rokowali takie nadzieje, znalazła się w jej szeregach.

Od samego początku jednym z głównych celów grupy była konfrontacja sztuki wrocławskiej z plastyką innych ośrodków w kraju i za granicą. Realizowano ten postulat już przy wspomnianej, inauguracyjnej wystawie w Sopocie, a kontynuowano potem w wielu miastach od Lublina po Olsztyn, Warszawę, Kraków lub Zieloną Górę. Prace kilku artystów reprezentowały także grupę w Galerii Lambert w Paryżu, a kompozycje wielu wchodziły w skład wystaw krajowych i zagranicznych.

Te i inne pokazy artystyczne, zdobywane z biegiem lat doświadczenia powodowały, że zmieniała się nie tylko sztuka poszczególnych członków, krystalizowały indywidualności, ale także rodziły nowe inicjatywy organizacyjne, powstawały koncepcje umożliwiające dalszy rozwój twórczy. Jeżeli bowiem podsumujemy najbardziej wartościowe momenty w życiu artystycznym Wrocławia ostatniego dziesięciolecia, to okaże się, że prawie wszystkie zostały spowodowane przez artystów związanych z grupą. Robili to pod jej szyldem lub nie, zgodnie z przekonaniami swoich kolegów lub przeciw nim, ale tak czy inaczej robili to w imię tych samych celów, które skłoniły ich do założenia stowarzyszenia. Łączy ich bowiem tylko to, że chcą być i są odpowiedzialni za plastykę ośrodka, z którym się kiedyś związali, różni natomiast to samo, co spowodowało pluralizm współczesnej sztuki na całym świecie. I sytuacja ta wydaje mi się najlepsza z możliwych.

MARIUSZ HERMANSDORFER

Członkowie „Grupy Wrocławskiej”:

Jerzy Boroń, Jan Chwałczyński, Ryszard Gachowski, Eugeniusz