

„Nie norma, lecz nasienie” — tak określał ongiś rolę dziedzictwa antycznego Tadeusz Zieliński. W Teatrze Powszechnym wyrastają z nasienia dwóch arcytragiców brzydkie, klujące chwasty. Odpowiedź na pytanie, dlaczego tak się dzieje, jest bardzo istotna. Chodzi o to, czy i w jakim zakresie możliwa jest na naszej żywej scenie obecność tak ważnego składnika spuścizny antycznej, jakim jest wielka tragedia grecka.

W kilkadziesiąt lat od reformy Wilhelma Humboldta filologia klasyczna stała się królową humanistyki. Od Tybingi po Kazan świat zaludnił się rzeszą znakomitych badaczy antyku w *schlussesrockach* i *vatermörderach*. Ostatnie (jak dotąd) wielkie odrodzenie studiów klasycznych spłótko się nierozdzielnie z tą epoką i z tymi akcesoriami. W Polsce formacja filologiczna dochodzi do pełnego rozkwitu nieco później, dopiero z początkiem naszego stulecia w osobach dwóch najwybitniejszych postaci: Kazimierza Morawskiego i Tadeusza Zielińskiego, oraz ich uczniów. Ta chronologia powoduje, że antyk spłótko się z Młodą Polską jak z żadnym innym okresem naszej literatury, dalszy zaś rozwój wydarzeń sprawił, że — przynajmniej jeśli idzie o przekłady — pozostał z tą epoką złączony do dzisiaj. Chodzi po prostu o to, że wobec rozpoczętego w dwudziestolecie, a gwałtownego po wojnie cofania się popularności studiów klasycznych, ludzie zdolni dzisiaj do tłumaczenia greckich oryginałów są jeszcze i być muszą wychowankami tamtych czasów. Jest zjawiskiem naturalnym, nieuniknionym i absolutnie nie mogącym stanowić podstaw do jakichkolwiek zarzutów, że przekłady prof. Stefana Srebrnego, czy Ludwika Hieronima Morstina — dziś Nestorów kultury klasycznej w Polsce — muszą nosić kształt i odciśnięcie czasów w jakich wzrastali ich twórcy. Można ubolewać, że właśnie spośród całej literatury greckiej tragedia nie stała się wcześniej chlebem macierzystym naszego piśmiennictwa, że nie przetrzymała się ani w goethowską *Humanität*, ani w romantyczne szale Hölderlina czy Shelleya, ani nawet w pięknościwie Swinburne'a; można się oburzać, że obecnie w

kraju Grzegorza z Sanoka, Kalimacha i Kochanowskiego tłumaczy się tragiców greckich — nie z oryginału, ale nie może to powodować ocen ahisterycznych, choćby właśnie „historyczność” istniejących przekładów powodowała wiele trudności.

Aby sprawiedliwie ocenić przekład *Siedmiu przeciw Tebom* profesora Srebrnego trzeba oderwać się od obecnego przedstawienia w teatrze na rzecz lektury. Okaze się wtedy, obok wszystkich walorów filologicznych, że przekład ten ma partie dialogowe pisane bardzo pięknym i rytmicznym białym trzynastozgłoskowcem, a w miarowych

biała kolumna, postacie w takichże powłóczystych szatach, albo w goliźnie okrytej wierną antykwarystycznie złołą zbroją, oddeklamujące w sposób piękny i wzniosły tekst klasyków.

Kształt taki na pewno zdecydowanie odbiega od pojęcia antyku greckiego, jakie w drugiej połowie XX wieku zaczyna się wyłaniać w świadomości europejskiej. Tragedia ateńska, a zwłaszcza już tragedia Ajschylosa, staje się wcieleniem prastarych, okrutnych mitów, magii i rytuału. Mitologia grecka to dla nas ani *Podróż Anacharsisa*, ani zacny szkolny austriacki Zipper, ani nawet piękne opowieści Zieliń-

O'Neill, trzeba zdać sobie sprawę, że nie można grać w ten sposób także Ajschylosa.

Co się dzieje, kiedy teatr, a konkretnie reżyser i scenograf, zamiast sięgnąć do rzeczywiście bliskich współczesności elementów ajschylosowskich zaczynają tworzyć zupełnie inną historię, pokazuje dobitnie obecne przedstawienie w Teatrze Powszechnym. Tragedia ma za temat nieubłaganą zemstę niedostępnych i niepojętych okrutnych sił — bogów prześladowających dynastię tebańską. Przyczyna wymyka się wszelkim próbom tłumaczenia, gdyż przekleństwo naszyjnika Harmonii jest tylko alegorią nie-

po odejściu Posłańca („I na coś jeszcze żebrać litości u zgonu”) leży klucz wielkości i „nowoczesności” tragedii.

Teatr nic z tego nie przyjął jednak do wiadomości. Rola Ajschylosa sprowadziła się do dostarczenia pretekstu, aby scenograf mógł pokazać przy akompaniamentie świstu bomb inscenizację Guerniki czy Hiroshimy. Z tragedii greckiej pozostał jako służebny akompaniament i zarazem jedyny wyeksponowany motyw — chór, prawiący o okropnościach wojny. Sens nie tylko został zwięziony, ale w ogóle zaginął. „Uwspółcześnienie” *Siedmiu przeciw Tebom* w sensie tylko antywojennym staje się w tym wypadku po prostu płytkie, potrzeba takiej tematyki jest na pewno ogromna i aktualna, ale szukać jej trzeba w innych pozycjach repertuaru.

Słabe aktorstwo stojące do dyspozycji twórców przedstawienia przyczyniło się zapewne niemało już w samym założeniu do pożarcia Ajschylosa i jego tłumacza przez dekorację i reżyserię. Wiersz Srebrnego jest deklamowany źle, a niedostatki gry — rażą. Oczywiście, związany z minioną epoką przekład zawsze będzie nastęrczał trudności, ale że w znacznej mierze pokonuje je dobre aktorstwo udowadnia jako jedyna Zofia Kucówna, która ukazuje się tu jako dużej miary tragiczka z prawdziwego zdarzenia.

Połączenie Ajschylosa z Sofoklesem wydaje się nie najszcześliwsze. Choć mamy tu tylko przedział jednego pokolenia, dziedzic greckiego średniowiecza niezbyt dobrze chodzi w parze z przedstawicielem Oświecenia ateńskiego. Połączenie, znów spływające i ograniczające sens drugiej tym razem tragedii, stworzył wyłącznie scenograf. W *Siedmiu przeciw Tebom* pokazał z reżyserem na własną rękę i poza tekstem okropności współczesnej wojny, w jego Antygonie główny element stanowi ludzkość literalnie i wizualnie rozkadłubiona oraz przykrości, jakie się odbywają w wypaproszonym powojennym świecie. Uwspółcześnienie zostaje dokonane środkami wręcz nachalnymi. Ironia inscenizatora wobec świata współczesnego ukazana jest

przez zmianę Chóru Starców w Chór Lysych Troli i przez wykpienie w stasimon I pochwały człowieka za pomocą błazeńskich gęb, przygotowanych najdosłowniej po-atomowym kadłubom. Są to grube ścięgi, jakie niesławnie pamiętamy z czerwcowych występów pantomimy, sprawiające w dziele dramatycznym wrażenie obcych narośli. Poza tym, post-atomowa ironia przesuwająca wszystkie argumenty w tragedii przeciw Kreonowi, przez co ulega rozkładowi cały konflikt polityczny dzieła.

Na szczęście sam tekst *Antyfony* broni się dość skutecznie przeciw wszelkim zabiegom, zwłaszcza że strona aktorska obojga protagonistów (Janina Nowicka i Kazimierz Talarczyk) przedstawia się od strony rzemiosła poprawnie. Nie da się tego, niestety, powiedzieć o całej obsadzie. W każdym razie, mimo i wbrew reżyserii i scenografii, Sofokles przemawia jednak całym bogactwem swej wielorakiej problematyki.

Pierwszy, bezpośredni wniosek z całej sprawy nasuwa się łatwo: nie można bez dość mocnej obsady porywać się na tragedię antyczną. W innych sztukach braki zaćmić może jakaś jedna wielka kreacja (co już niejednokrotnie w Teatrze Powszechnym oglądaliśmy), ale takie wyjście nie wchodzi tutaj w rachubę. Nie można, dalej, przesłonić słabości zespołu przez oddanie prymatu w teatrze scenografowi i reżyserowi kosztem tekstu i jego sensu. Nie każda wreszcie „modernizacja” odsłania istotnie bliskie i współczesne nam elementy starej klasyki.

Druga sprawa, znacznie donioślejsza i bardziej zasadnicza, to szukanie prawdziwie współczesnego klucza do tragedii greckiej, do której przyjęcia w jej najpierwotniejszym, istotnym sensie druga połowa XX wieku, jak się zdaje, właśnie dojrzała. Na to przebudzenie może zresztą najbardziej z możliwych okrutnej wiosny czekać antyczne ziarno.

Państwowy Teatr Powszechny. Ajschylos: „Siedmiu przeciw Tebom” (przekład: Stefan Srebrny). Sofokles: „Antyгона” (przekład Ludwik Hieronim Morstin). Opracowanie tekstu, inscenizacja i reżyseria: Irena Babel. Inszenizacja plastyczna: Krzysztof Pankiewicz. Muzyka: Augustyn Bloch.

Nasienie, które nie wschodzi

GRZEGORZ SINKO

partiach chóralnych osiąga efekty niespotykane u innych polskich tłumaczy, którzy zwykli byli je oddawać rozmaitymi karykaturalnymi strofami rymowanymi. W tej poetyce sens i ład ma także stylizacja przekładu, zgodna z epoką, do której tłumacz należy. Jeśli powiemy dalej, że przekład *Antyfony* jest — morstinowski, musimy w podobny sposób datować go na lata „Musejonu” i krakowskiego neoklasycyzmu.

Jest rzeczą zupełnie oczywistą, że oba przekłady wyznaczają Ajschylosowi i Sofoklesowi pewien kształt sceniczny, do jakiego przywykli wychowankowie gimnazjum klasycznego: niebieski horyzont,

skiego i Parandowskiego, ale Frazer i jego następcy, ale najbliższe Europejczykom wcielenie tych samych obrzędów, zaklęć, mordów rytualnych, krwawej płci, demonów i opętania, jakie ukazuje odchylenie mannowskiej kulisy wieków w każdej z kultur światowych. Mówiąc najkrócej: stanęliśmy dziś bliżej Apollina z Tenei, niż Apollina Belwederskiego. W tym spojrzeniu leży też, jak się wydaje, wielka szansa Ajschylosa — dramaturga pobożnego, a zarazem szansa dotarcia do magicznych i rytualnych korzeni formy tragedii greckiej. Jeśli nie podobna wystawić „racjonalistycznie” ani *Święta Wiosny* Strawińskiego ani *Cesarza Jonesa*

wytłumaczalnego, a grzech sodomski Lajosa — sprawą trywialną. O obu sprawach zresztą Ajschylos, najślusniej, nie wspomina. W domu Labdakidów zagnieżdżył się demon — Alastor (ten sam, który w chwilach rozterki prześladował potem Shelleya) i nie spocznie, póki do ostatniego pokolenia nie wypełni się wyrok zagłady. Eteokles jest wielkim (i współczesnym) bohaterem tragicznym nie dlatego, że zagladzie tej ulega, ale dlatego, że czyni to z pełną świadomością, że choć los jest nieunikniony — dokonuje jednak wyboru swego losu, ocalając w ten sposób godność człowieka. W decyzji udania się do siódmej bramy, w rozmowie z Chórem

Norma Kultura
1962, nr 38 23.09.1962