

Barbara Bibik

O profesorze Stefanie Srebrnym - tłumaczu i inscenizatorze słów kilka

Rocznik Toruński 39, 207-221

2012

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

O profesorze Stefanie Srebrnym – tłumaczu i inscenizatorze słów kilka

*Barbara Bibik
Katedra Filologii Klasycznej
UMK Toruń*

W ankiecie przeprowadzonej przez „Nową Kulturę” w 1955 r. profesor Stefan Srebrny wyznał, że „właściwym [jego] powołaniem jest naukowa i literacka interpretacja greckiej poezji dramatycznej”¹. Uwzględniając działalność naukową, artystyczną, popularyzatorską czy wręcz literacką profesora, myślę, że nie będzie zbytnim nadużyciem powiedzieć, że rzeczywiście temu powołaniu poświęcił swoje pasje, zainteresowania czy osiągnięcia.

Postaci profesora Stefana Srebrnego (14 I 1890–12 X 1962), wybitnego polskiego filologa klasycznego, organizatora filologii klasycznej na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu, w którym na jesieni 1945 r. wygłosił wykład inauguracyjny zatytułowany „Podstawy duchowe tragedii greckiej”, jak sądzę, nie trzeba nadmiernie przybliżać. Chciałabym jednak zwrócić uwagę na te elementy jego bogatego życiorysu, które szczególnie będą mnie interesowały w niniejszym artykule, mianowicie na jego działalność translatorską i teatrologiczną. Wszelkie działania profesora w znacznej mierze obracały się wokół teatru², był bowiem:

¹ S. Srebrny, głos w ankiecie: „Pisarze wobec dziesięciolecia”, *Nowa Kultura* 5/1955 (cyt. za G. Golik-Szarawarską, *Stefan Srebrny – badacz i krytyk teatru*, Katowice 1991, s. 9).

² Szerzej na temat działalności Stefana Srebrnego jako teatrologa, zob. G. Golik-Szarawarska, op. cit.

– tłumaczem dzieł dramaturgów antycznych, ich badaczem i interpretatorem: *Król Edyp* (1952), tragedie Ajschylosa (1952), komedie Arystofanesa: *Osy*, *Pokój*, *Ptaki*, *Tesmofofie* (1955) oraz *Acharniacy*, *Rycerze*, *Chmury*, *Bojomira* (1962); tłumaczem poezji i prozy greckiej: od pieśni ludowej do Pindara, przekładał fragmenty mów Lizjasza, Izokratesa, Ajschinesa³. Zagadnienie przekładoznawstwa interesowało go również od strony teoretycznej (był gorącym zwolennikiem przekładów izometrycznych naśladujących miary wierszowe greckich oryginałów);

– inscenizatorem⁴, krytykiem teatralnym, nawet przez krótki czas reżyserem⁵, współpracownikiem i przyjacielem Reduty, zarówno w jej okresie warszawskim, jak i wileńskim⁶, współpracownikiem teatrów: w Wilnie za dyrekcji Mieczysława Szpakiewicza, w Toruniu za dyrekcji Wilama Horzycy (1945–1949) oraz innych teatrów w Polsce (Warszawa czy Nowa Huta);

– inicjatorem wielu przedsięwzięć teatralnych – z jego inspiracji miały powstać inscenizacje *Pokoju* Arystofanesa w Kielcach w 1956 r., *Króla Edypa* Sofoklesa w Gorzowie Wielkopolskim w 1964 r., *Odludka* Meandra w Wałbrzychu w 1969 r. oraz *Medei* Seneki wystawionej przez Koło Naukowe Młodych Klasyków Uniwersytetu Warszawskiego w 1971 r.;

– wielkim propagatorem i popularyzatorem kultury antycznej – współpracował z radiem⁷, opracowywał słuchowiska radiowe i pogadanki; wspierał studenckie spotkania teatralne młodych w klubie „Od Nowa” w Toruniu; wygłaszał wiele odczytów poświęconych kulturze

³ S. Srebrny, *Wzory do literatury starożytnej Grecji*, Warszawa-Kraków 1928.

⁴ Wystawił w swojej reżyserii w Wilnie, w Teatrze na Pohulance, *Króla Edypa* 29 XI 1935 r. oraz *Oresteje* 30 IV 1938 r.

⁵ Od sierpnia 1944 do marca 1945 r. był zatrudniony na etacie reżysera w Teatrze Polskim w Wilnie, gdzie wystawił dramaty: *Uciekła mi przepióreczka* S. Żeromskiego oraz *Wesołe kumoszki z Windsoru* W. Szekspira.

⁶ Na lata 1925–1931 przypada okres wileńskiej działalności Reduty. Profesor znalazł ten teatr jeszcze z okresu warszawskiego, przypadającego na lata dwudzieste, i był zaprzyjaźniony z ludźmi tego teatru.

⁷ Przed wojną w Wilnie, po wojnie w Toruniu; w 1936 r. wygłosił cykl odczytów o znaczeniu antyku dla współczesności zatytułowany „Co zawdzięczamy kulturze świata antycznego”.

antycznej, jej związkom i wpływow wywieranym na kulturę współczesną, jak również poświęconych różnym zagadnieniom związanym z teatrem antycznym; w czasie wojny wykładał historię dramatu i teatru antycznego w Wilnie w Tajnym Studium Dramatycznym przygotowującym ludzi przyszłego polskiego teatru. Był także członkiem honorowym Rady Teatralnej przy Ministerstwie Kultury i Sztuki.

Powyższe, skrótowo wprowadzie przedstawione, działania profesora, wskazują jednak na kierunek jego naukowych i artystycznych sympatii. Dają też pewne wyobrażenie o jego ogromnej pracowitości. Swoje poniższe rozważania chciałabym skoncentrować przede wszystkim na dwóch aspektach wspomnianych powyżej, mianowicie na przedstawieniu profesora Stefana Srebrnego jako tłumacza i inscenizatora na przykładzie *Orestei* Ajschylosa, pamiętając jednakże, że zarówno jego poglądy translaticologiczne, jak i elementy inscenizacji tragedii wynikają oraz wpisują się w znacznie szersze rozważania na temat zagadnień przekładoznawstwa z języków starożytnych, jak i inscenizacji tragedii antycznej na scenie teatralnej. Warto też już na początku odnotować, że profesor uważał trylogię Ajschylosa wystawioną w 458 przed Chr. za szczyt tragedii, ponad który nie ma już drogi wzwyż. Jego zdaniem, twórca tragedii był zarazem tym, który doprowadził ją z pierwocin i zapowiedzi do doskonałości⁸.

W bogatej literaturze odnoszącej się do problematyki przekładu zwraca się szczególną uwagę na fakt, iż przekład jest aktem swoistej komunikacji interlingwalnej, interkulturowej oraz interliterackiej, od której w poważnej mierze zależy wymiana i przyswajanie dorobku kulturalnego⁹; że jest transferem aspektów, kodów, treści i wartości danego tekstu z przeszłości do teraźniejszości¹⁰, próbą przeniesienia

⁸ Ajschylos, *Tragedie*, tłum. i opr. S. Srebrny, Warszawa 1952, s. 320.

⁹ J. Pieńkos, *Podstawy przekładoznawstwa. Od teorii do praktyki*, Zakamycze 2003, s. 23.

¹⁰ G. Steiner, *Po wieży Babel. Problemy języka i przekładu*, Kraków 2000, s. 454. B. Malinowski, *Słowo w kontekście działania*, [w:] *Antropologia słowa*, oprac. G. Godlewski, A. Mencwel, R. Sulima, wstęp i red. G. Godlewski, Warszawa 2004, s. 113–123; B. Malinowski, *Mit w psychice człowieka pierwotnego*, *ibid.*, s. 230–231; R. Birdwhistell, *Doniosłość kontekstu*, *ibid.*, s. 124–127; E. T. Hall, *Kontekst i znaczenie*, *ibid.*, s. 128–134.

i oddania konkretnego kontekstu kulturowego, społecznego czy historycznego, w którym każdy tekst jest osadzony. Tłumaczenie zatem jest nie tylko nowym ukonkretnieniem semantycznych treści zawartych w dziele oryginalnym, ale także ich eksplikacją, swoistym dialogiem z kulturą danego języka, dzięki czemu nie tylko zaznajamia odbiorców z inną, obcą kulturą, ale przede wszystkim ubogaca i rozwija naszą świadomość i naszą kulturę. Może także przyczynić się do odkrywania nowych znaczeń słów czy rozszerzenia skali ekspresji własnego języka¹¹. Tłumaczenie jest jakby przyobleczeniem tekstu oryginalnego w nową szatę, jest przybliżeniem formy, zaopatrzeniem jej w nowe litery, ale bez chęci naruszania ducha utworu, bez zamazywania właściwej mu siły wyrazu¹². Jednak ów transfer nigdy nie jest tożsamy z oryginałem. Sama różnica charakteru języka prawie nigdy nie dopuszcza tłumaczeń dosłownych¹³. Odwołania obecne w różnych językach i kulturach różnią się od siebie i teksty nigdy nie są w pełni tożsame¹⁴. Poza tym, w tłumaczeniu kryją się niewątpliwe trudności, jak możliwość i adekwatność przełożenia innego czasu, innych konwencji, wrażliwości, myśli czy innej kultury – są to problemy, z którymi styka się każdy tłumacz. Musi bowiem znaleźć sposób na oddanie treści zapisanych w innym języku, na przekazanie ich swoim językiem, na wpisanie ich w swoją kulturę. Stąd proces tłumaczenia nierozzerwalnie związany jest z interpretacją i recepcją oryginału. Jest swoistą formą myśli i zrozumienia. Tłumacz ma bowiem do czynienia z dziełem, które jest wielowarstwowe, i to on musi często zdecydować, co w danym utworze jest czynnikiem sensotwórczym i w sposób bezwarunkowy musi ocalić w przekładzie¹⁵, nawet kosztem innych wartości. Musi

¹¹ J. Lichański, *Jan Parandowski – tłumacz i teoretyk literatury*, [w:] *Przekład literacki. Teoria – historia – współczesność*, red. A. Nowicka-Jeżowa, D. Knysz-Tomaszewska, Warszawa 1997, s. 14; K. Dedecius, *Uwagi o teorii i praktyce przekładu artystycznego*, [w:] *Przekład artystyczny. O sztuce tłumaczenia, księga druga*, red. S. Pollak, Wrocław 1975, s. 21.

¹² G. Steiner, *Po wieży Babel*, s. 368.

¹³ J. Ziętarska, *Etyka – estetyka – filologia*, [w:] *Przekład literacki, Teoria – historia – współczesność*, s. 30.

¹⁴ G. Steiner, *Po wieży Babel*, s. 480.

¹⁵ S. Barańczak, *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dołączeniem małej antologii przekładów*, Poznań 1992, s. 16.

znaleźć klucz, swoistą dominantę semantyczną, która, jak mówi Stanisław Barańczak¹⁶, jest kluczem do całokształtu sensów. Natomiast zdaniem Walerego Briusowa wybór tego elementu, który uzna się za najważniejszy w przekładanym utworze, określa metodę tłumaczenia. Z drugiej strony wskazuje natomiast na interpretację, a skoro pełne, dokładne oddanie, odtworzenie wszystkich elementów jest nie do pomyslenia¹⁷, dlatego tłumacz jest swoistym pośrednikiem między dwoma światami¹⁸. Tłumaczenie też, co warto zaznaczyć, istnieje często w serii tłumaczeń¹⁹, gdyż każde kolejne jest próbą ponownego zmierzenia się z przekazywanymi treściami, świeżego odczytania jego treści. Seria tłumaczeń jest swoistym aktem wzajemnej krytyki i poprawy, próbą dążenia do jak najlepszego zrozumienia tekstu. Tłumaczenie nigdy nie jest ostateczne, lecz stanowi nakładanie się na siebie kolejnych, rozmaitych wersji²⁰, kolejnych odczytań, które pogłębiają naszą wiedzę o oryginale, o jego wpływie czy sile oddziaływania²¹.

Przekład *Oresteï* autorstwa profesora Stefana Srebrnego nie jest pierwszym tłumaczeniem tej tragedii na język polski. Wcześniej pojawiły się trzy, pierwszy autorstwa Zygmunta Węclewskiego wydany w Poznaniu w roku 1873, kolejny, Kazimierza Kaszewskiego, wydany w Warszawie w roku 1895, trzeci, Jana Kasprowicza, pojawił się we Lwowie w roku 1908. Przekład Srebrnego w całości wydany został wraz z pozostałymi tragediami Ajschylosa w 1952 r., wcześniej znane były jedynie fragmenty *Oresteï*, które znalazły się we *Wzorach do literatury starożytnej Grecji* z roku 1928. Znaczną część trylogii publiczność miała okazję poznać podczas inscenizacji w 1938 r. w Wilnie, w Teatrze na Pohulance, do której profesor przygotował wybór

¹⁶ Ibid., s. 13–37.

¹⁷ W. Briusow, cyt. za: E. Balcerzan, *Literatura z literatury*, Katowice 1998, s. 195.

¹⁸ J. Pilań, *Trzy aspekty przekładu artystycznego*, [w:] *Przekład artystyczny. O sztuce tłumaczenia*, s. 265; G. Steiner, *Po wieży Babel*, s. 449.

¹⁹ E. Balcerzan, *Poetyka przekładu artystycznego*, [w:] E. Balcerzan, *Oprócz głosu. Szkice krytyczno-literackie*, Warszawa 1971, s. 234.

²⁰ T. Sławek, *Kalibanizm. Filozoficzne dylematy tłumaczenia*, [w:] *Przekład artystyczny*, t. I: *Problemy teorii i krytyki*, red. P. Fast, Katowice 1991, s. 12–13.

²¹ Z. Szmydtowa, *Hezjod o prawdzie i nieprawdzie w poezji*, [w:] *Przekład artystyczny. O sztuce tłumaczenia*, s. 290.

tekstu, sporządził tłumaczenie oraz dokonał inscenizacji trylogii. Całość tłumaczenia Ajschylosa, jak sam podaje, ukończył w czasie II wojny światowej. Poglądy Srebrnego na zagadnienia przekładoznawstwa znane są zaś choćby z artykułu *Zagadnienie przekładów z poezji starożytnej*²² czy rozmów z profesorem przeprowadzonych na okoliczność wystawienia *Oresteji* w wileńskim teatrze. Miał on świadomość tego, że każdy przekład jest kompromisem, że tłumacz z góry skazany jest na ustępstwa czy wyrzeczenia, na konieczność poświęcenia i straty niektórych znaczeń, obrazów, pewnych cech oryginału, podobnie jak i inscenizator, który dokonuje wyboru wystawiając tragedię w teatrze. Przekład określa „ubraniem utworu w szatę słów przekładu”, jednak zaznacza, iż, jakkolwiek mogłoby się wydawać, że przy oddaniu warstwy słownej najłatwiej jest osiągnąć identyczność, to nawet tutaj jest ona jednak nieosiągalna, gdyż słowa nie tylko nie odpowiadają sobie ściśle, ale co więcej – wywołują asocjacje w duszy czytelnika lub słuchacza, które jeśli są inne od tych, jakie wywołują słowa oryginału, intencja już nie może być oddana. Poezja zaś, dodatkowo, wywołuje obrazy, działa plastyką poprzez porównania, przenośnie, epitety czy symbolikę obrazów, których sposób tłumaczenia, ich usunięcie, zastąpienie bądź wyróżnienie pociąga za sobą ogromną odpowiedzialność tłumacza. Stał na stanowisku, że wiersz musi być oddany wierszem. Jednak to, na co Srebrny zwraca szczególną uwagę i co wielokrotnie podkreśla, co można by uznać za ową wspomnianą wcześniej dominantę, to forma dźwiękowa wyrazów, sposób ich łączenia, który składa się na instrumentację wiersza. Znaczenie rytmu, z którego, jak twierdzi, narodziła się twórczość poetycka, nabiera szczególnego znaczenia w jego wypowiedziach. Rytm postrzega jako duszę poezji, który tworzy jej jedność formalną, a zarazem daje możliwość nieskończonych formalnych różnicowań. Od rytmu zaczyna się proces twórczy poety i również ten żywioł dominuje w procesie odbiorczym słuchacza, a nawet czytelnika. Zlekceważyć zatem jego znaczenie to znaczy, według Srebrnego, „podciąć skrzydła przekładanej poezji”. Tłumacz, który musi zdecydować się na jakiś kompromis, musi wybrać to, czego bez wypa-

²² S. Srebrny, *Teatr grecki i polski*, opr. Sz. Gąssowski, wstęp J. Łanowski, Warszawa 1984, s. 184–201.

czenia ducha utworu poetyckiego wyrzec się nie można, a – według Srebrnego – „nie wolno wyrzekać się świadomego i energicznego dążenia do naśladowania rytmu oryginału, w którym tkwi duch utworu, do oddania ogólnego wrażenia akustycznego oryginału”, oczywiście w granicach, na jakie pozwalają warunki języka przekładu. Wyrzeczenie się jednak choćby próby zbliżenia do miary wierszowej oryginału prowadzi do wypaczenia jego charakteru. Co więcej, różnorodność metryczna wskazuje na formę, a formę zrównuje Srebrny z treścią i istotą dzieła, stąd sprzeniewierzenie się formie odczytuje jako sprzeniewierzenie się samej istocie oryginału. Srebrny podkreśla znaczenie rytmu, a nie rymu, który jest niepożądany, jako czynnik obcy poezji starożytnej i oddalający od przyświecającego celu i który w swoim przekładzie odrzucił²³. A trzeba tu zaznaczyć, że wcześniejsze tłumaczenia *Oresteji*, Węclewskiego i Kasprowicza, są rymowane. Profesor stwierdził wprawdzie, że przekład Kasprowicza niewątpliwie zawiera piękne ustępy, niemniej nie daje pojęcia o duchu i charakterze oryginału²⁴, gdyż to, co stanowi o ich istocie, mianowicie rytm, nie zostało w przekładzie oddane. To, na co, jego zdaniem, tłumacz powinien zwrócić uwagę, to konieczność oddania treści i formy samej tragedii greckiej taką, jaką była rzeczywistość, a nie jaką mogłaby być, gdyby powstała w naszych czasach. Stąd, według niego, nie można zacierać pewnej obcości utworu, gdyż wówczas zacieramy jego specyficzny charakter i oddalamy od poznania zjawiska artystycznego, które chcemy udostępnić w przekładzie. Czytelnik musi mieć wrażenie, że ma przed sobą coś egzotycznego. Wrażenie zwykłości czy swojskości, które daje między innymi rym, przytępia wrażliwość odbiorcy na istotne, odrębne cechy poezji, z którą się zapoznaje, sprzyja bierności oraz zmniejsza aktywność percepcji. Dlatego zadaniem tłumacza nie jest współczesnianie dzieła poezji starożytnej. Należy zachować pewien dystans językowy. Z tego powodu w przekładzie *Oresteji* Srebrnego pojawia się archaizacja. Nie chciał on bowiem, by jego przekład brzmiał językiem współczesnym, gdyż, jak zauważa, tragedie greckie

²³ S. Srebrny, *Nad przekładem Ajschylosa*, [w:] S. Srebrny, *Teatr grecki i polski*, s. 325–326.

²⁴ J. Bujański, *Oresteja nad Wilią*, *Czas*, 22 V 1938.

również nie brzmiały współczesnym językiem dla ówczesnej publiczności. Wydaje się, że tak formułując swoje poglądy na temat tego, co powinno ocaleć w przekładzie, stawia on także wysokie wymagania swoim odbiorcom, twierdząc, że „zmysł rytmu należy kształcić najenergiczniej, a droga ku temu wiedzie nie przez upraszczanie zadań rytmicznych, ale przez ich komplikację, nie przez usuwanie trudności, ale przez ich pokonywanie”. Zdaniem Srebrnego bowiem owa rytmika pieśni chóru uchyla rąbka zasłony kryjącej stronę muzyczną i plastyczną dzieła dramatycznego i pozwala nam zbliżyć się do tego, jak owo dzieło mogło być odbierane. I to właśnie ta akcentowana przez niego muzyczność znajdzie swoje najpełniejsze odzwierciedlenie w wileńskiej inscenizacji, w której szczególny nacisk zostanie położony na warstwę muzyczną tragedii, jak i na rozwiązanie kwestii chóru w teatrze, co podkreślają niemal wszystkie recenzje tego spektaklu. Tragedię grecką uważał profesor za kompozycję nie tylko słowną, ale również, a może przede wszystkim, muzyczno-taneczną, idąc tutaj niewątpliwie za poglądami Tadeusza Zielińskiego o „trójjednej chorei” w teatrze greckim. Swoich pomysłów zaś na sposób potraktowania chóru bronił wobec nielicznych uwag, nierozumiejących jego intencji krytyków teatralnych, po inscenizacji *Oresteji* w 1938 r. w Wilnie w artykule *O mojej pracy nad „Oresteją”*²⁵. Wypowiedzi profesora na temat chóru i jego kluczowej roli w inscenizacji tragedii we współczesnym teatrze współbrzmiały z wypowiedziami obecnych badaczy, takich jak Robert Chodkowski, Mirosław Kocur, Ewa Partyga czy Oliver Taplin, zdaniem których kwestia rozwiązania czy sposób potraktowania chóru może być wyrazem estetycznej postawy reżysera wobec rzeczywistości czy też może stanowić o przesłaniu samego przedstawienia²⁶. Wprawdzie o izometrycznym przekładzie *Oresteji* autorstwa Srebrnego można mieć swoje zdanie czy zajmować różne stanowiska wobec jego poglądów dotyczących przekładoznawstwa, to jednak trzeba podkreślić, że

²⁵ S. Srebrny, *Teatr grecki i polski*, s. 310–318.

²⁶ R. R. Chodkowski, *Teatr grecki*, Lublin 2003, s. 137–147; O. Taplin, *Teatr grecki*, [w:] J. R. Brown, *Historia teatru*, tłum. H. Baltyn-Karpińska, Warszawa 1999, s. 17; E. Partyga, *Chór dramatyczny w poszukiwaniu tożsamości teatralnej*, Kraków 2004, s. 9–11, 26; M. Kocur, *Teatr antycznej Grecji*, Wrocław 2001, s. 324.

z założonego zadania profesor wywiązał się znakomicie i w tej formie stał się mistrzem. A jego przekład, który znalazł wiele słów uznania wśród recenzentów wypowiadających się po inscenizacji z 1938 r., sprawdził się również w teatrze, a to jest przecież podstawowym kryterium potwierdzającym wartość przekładu utworu dramatycznego. Podkreślano zatem piękną formę przekładu, jego jasność oraz żywość (Tadeusz Byrski²⁷), prostotę, wspaniałą harmonię z hieratycznym stylem dzieła greckiego (Konrad Górski²⁸), soczystość, czytelność, poetyckość, jak również piękno i bogactwo języka polskiego (Jerzy Zawieyski²⁹, Jerzy Kierst³⁰). Jerzy Łanowski³¹ zauważył także, że przekłady Srebrnego, w tym oczywiście *Oresteja*, są dziełem tłumacza o wyjątkowym słuchu artystycznym i ogromnej kulturze polskiego słowa. Sam Srebrny zaś swoje zadanie określił następująco: „wyrazić choć w drobnej części to, co czułem czytając Ajschylosa, to, co przy lekturze oryginału wstrząsało mną jak prąd elektryczny – takie było moje podstawowe dążenie”³².

Jak wspomniałam, profesor Srebrny był nie tylko tłumaczem, lecz również wybitnym znawcą tragedii antycznej i samego teatru, co znalazło odzwierciedlenie w jego inscenizacji *Oresteji*, jak również we wprowadzonych do przekładu didaskaliach. Doniosłą rolę tłumacza w kształtowaniu wizji scenicznej podkreślał już Tadeusz Zieliński, który uważał, że przekład powinien być zaopatrzony w uwagi sceniczne, świadczące o inwencji oraz wyobraźni tłumacza i jego rzetelnej wiedzy na temat konwencji panujących w starożytnym teatrze. Didaskalia, które w naszym rozumieniu tego słowa były przecież nieobecne w antycznych tekstach, są zatem swoistą deklaracją wiary tłumacza, jak i pewną ofertą dla publiczności³³, sposobem odczytania tekstu i jego konwencji. Mogą też wyrażać pewien światopogląd artystyczny.

²⁷ Dodatek artystyczno-literacki Kuriera Porannego, 22 V 1938.

²⁸ Kurier Literacko-Naukowy, 13 VI 1938.

²⁹ Odrodzenie, 30 III 1947.

³⁰ Tygodnik Warszawski, 06 IV 1947.

³¹ J. Łanowski, wstęp [w:] S. Srebrny, *Teatr grecki i polski*, s. 10.

³² S. Srebrny, *Z okazji przedstawienia w Teatrze Polskim w Warszawie w r. 1947*, [w:] S. Srebrny, *Teatr grecki i polski*, s. 324.

³³ J. Axer, *Filolog w teatrze*, Warszawa 1991, s. 47.

Srebrny do swojego przekładu wprowadził didaskalia³⁴ celem ułatwienia czytelnikowi zrozumienia i odczucia utworów starożytnego dramaturga, które jednak, jak zapewniał, ograniczył do koniecznego minimum, by „nie narzucać czytelnikowi swojej wizji, dawać informacje jedynie wtedy, gdy są one bezsporne, gdy trudno przypuścić, by w intencji poety mogło być inaczej i tylko w paru wypadkach pozwoliłem sobie na indywidualną reżyserię”³⁵. Zapewne ciekawymi wnioskami mogłoby kończyć się to zestawienie owych, rzekomo, bezspornych i wpływających z tekstu greckiego działań czy zachowań scenicznych przedstawionych w didaskaliach przez tłumaczy *Orestei*. Przekłady te nie tylko różnią się bowiem wprowadzonymi didaskaliami świadczącymi o nieco odmiennej wizji scenicznej tłumacza (np. w sposobie przedstawienia scenografii i aranżacji sceny, zachowania i działań Klitajmestry podczas pierwszej pieśni chóru w *Agamemnonie*, w scenie rozmowy Klitajmestry z Agamemnonem, w sposobie przedstawienia pierwszej sceny *Ofiarnic*, w momencie zabicia Klitajmestry czy też w momencie opuszczenia sceny przez Orestesa i Apollona w *Eumenidach*), ale niejednokrotnie mogą też wpływać na zmianę znaczeń czy interpretacji tragedii (do takich momentów należą między innymi: zachowanie bądź usunięcie elementów umożliwiających rozpoznanie w pierwszej scenie *Ofiarnic*; zachowanie Elektry po rozpoznananiu brata i scena ich rozmowy; moment zabicia Klitajmestry; przypisanie pewnych kwestii odmiennym osobom, jak w scenie otrzymania fałszywej informacji o śmierci Orestesa ważnym elementem jest czy żal wypowiada Klitajmestra, czy Elektra; wprowadzenie bądź nie Elektry na scenę jako jednej ze służebnic Klitajmestry lub jako postaci niemej w ostatniej scenie *Ofiarnic*).

W tym kontekście potwierdzenie znajdują słowa Stefanii Skwarczyńskiej³⁶, że im bogatszy i doskonalszy jest utwór oryginalny, tym

³⁴ Ciekawy i świadczący o rozwoju myśli oraz pracy jest fakt, że pomiędzy fragmentami *Orestei* przetłumaczonymi do *Wzorów do literatury starożytnej Grecji* z 1928 r. a wydaniem późniejszym znajdujemy w didaskaliach pewne różnice.

³⁵ S. Srebrny, *Nad przekładem Ajschylosa*, [w:] S. Srebrny, *Teatr grecki i polski*, s. 326.

³⁶ S. Skwarczyńska, *Dramat – literatura czy teatr*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, t. 1, wybór i opracowanie J. Degler, Wrocław 2003, s. 316–317.

więcej niesie ze sobą znaczeń i sensów, oraz słowa Ireny Sławińskiej³⁷, wprawdzie odnoszące się do inscenizacji tekstu dramatycznego, ale, jak sądzę, można je odnieść również do przekładu, że poszczególne inscenizacje danego dramatu wskazują na jego potencjalności zarówno w płaszczyźnie kształtu teatralnego, jak i w warstwie znaczeń ukrytych w tekście. Każde wystawienie (i każdy przekład) jest zatem pewną konkretyzacją, scenicznym dookreśleniem dzieła dramatycznego, spowodowanym indywidualnym wyborem interpretacyjnym³⁸. Każde odczytanie tekstu jest umieszczeniem go w nowym kontekście, zarówno historyczno-społecznym, ale także literackim.

Profesor Srebrny uważał, że „realizacja sceniczna tragedii greckiej jest bodaj najtrudniejszym zadaniem, jakie może postawić sobie teatr współczesny, zadaniem, którego należyte wystawienie wymaga olbrzymiego nakładu pracy, studiów, talentu i inwencji artystycznej; trzeba oddzielić rzeczy wieczne i istotne od rzeczy związanych z danym czasem i warunkami”³⁹. Autor inscenizacji musi dokonać interpretacji tekstu scenicznego. Za podstawowy element zaś, który domaga się rozwiązania, uznał, co nie powinno dziwić w perspektywie jego poglądów na tłumaczenie tragedii antycznych, kwestię chóru, zarówno pod względem muzycznym, rytmicznym, jak i plastycznym. Jego wypowiedzi czy artykuły dają świadectwo znacznej wrażliwości teatralnej czy wyczucia istotnych elementów scenicznych tekstu dramatycznego. Do wstrząsających momentów omawianej trylogii zalicza natomiast: moment, kiedy Agamemnon kroczy po purpurze; scenę Kasandry oraz zabójstwo Agamemnona; pojawienie się Klitajmestry w drzwiach nad

³⁷ I. Sławińska, *Czytanie dramatu*, [w:] I. Sławińska, *Odczytywanie dramatu*, Warszawa 1988, s. 7–45.

³⁸ R. Ingarden, *Sztuka teatralna*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, t. 2, wybór i opracowanie J. Degler, Wrocław 2003, s. 97–98; D. Ratajczakowa, *Teatr jako interpretator dzieła literackiego*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, t. 2, wybór i opracowanie J. Degler, Wrocław 2003, s. 225.

³⁹ S. Srebrny, „W sprawie szkolnych przedstawień klasycznych”, Wilno, wystąpienie radiowe 7 II 1932. Zwracał też uwagę na konieczność interpretacji teatralnej tekstów scenicznych czy na niebezpieczeństwa wynikające z nieuwzględnienia akcji mimicznej, szukania odpowiedników scenicznych dla słowa tekstu czy wnoszenie wyobrażeń własnych (S. Srebrny, „Widowisko w teatrze ateńskim”, Toruń, odczyty publiczne Stowarzyszenia Historyków Sztuki i Kultury Materialnej, 26 III 1952).

ciałami Agamemnona i Kasandry oraz później Orestesa w tych samych drzwiach nad zwłokami Ajgistosa i Klitajmestry; pojawienie się cienia Klitajmestry i śpiących Eryni. Profesor podkreśla też niezwykłość finału *Agamemnona*, w którym chór schodzi ze sceny w milczeniu, czy sceny rozmowy Elektry z Przodownicą chóru, pełną niedomówień, w której myśl o Orestesie unosi się w powietrzu⁴⁰.

Inscenizacja⁴¹ Srebrnego, której premiera odbyła się 30 kwietnia 1938 r.⁴², wypływa z jego teatralnych poglądów. Profesor uważał, że tragedia grecka narodziła się z kultu i była dramatem religijnym, w związku z czym należy podkreślać jej obrzędowość, rytualność czy mistyczno-kultowe reminiscencje; Ajschylos zaś był tym, który najbardziej z trzech tragiców ciążył ku dramatowi-misterium. Dostrzegał autonomiczność widowiska scenicznego, która jednak, jego zdaniem, nie polegała na oderwaniu się od tekstu, lecz na odnalezieniu teatralnych środków wyrazu dla inscenizowanego dramatu. Inscenizacja miała być teatralnym odpowiednikiem treści ideowych dramatu⁴³. Jego zamiarem było, jak pisze Grażyna Golik-Szarawarska, stworzenie spektakli, które respektowałyby wizję teatralną greckich poetów zawartą w dramatach, a tym samym poetykę klasycznego teatru, i które mogłyby stać się przykładem nowej konwencji wystawiania dramatów greckich⁴⁴. Nie chodziło mu jednak o rekonstrukcję greckiego teatru, ale o twórcze dostosowanie jego konwencji do wymogów współczesnej sceny, podobnie jak i nie interesowało go uwspółcześnianie antycznych dramatów. Dążył do przekształcenia sceny pudełkowej w duchu form teatru antycznego, mianowicie do stworzenia formy monumentalnej z jednoczesną ascezą środków wyrazu. W swoich działaniach bliski

⁴⁰ S. Srebrny, „Słowo i myśl u Ajschylosa”, wystąpienie w ramach Polskiego Towarzystwa Filologicznego, Toruń, 29 IV 1952.

⁴¹ Na potrzeby inscenizacji profesor skrócił tekst Ajschylosa o mniej więcej 1/3 wobec tekstu oryginalnego.

⁴² Inscenizacja S. Srebrny, reż. M. Szpakiewicz, muz. T. Szeligowski, plastyka chóru W. Feyn, kostiumy K. i J. Golusowie. Opis samej inscenizacji zob. G. Golik-Szarawarska, *Dramaty antyczne w inscenizacjach Stefana Srebrnego*, Pamiętnik Teatralny, XLI, 1993/ 1–2, s. 167–182.

⁴³ G. Golik-Szarawarska, *Stefan Srebrny. Badacz i krytyk teatru*, Katowice 1991, s. 13–47; J. Axer, *Nota o didaskaliach*, [w:] J. Axer, *Filolog w teatrze*, s. 39–47.

⁴⁴ G. Golik-Szarawarska, *Dramaty antyczne*, s. 167–168.

był Teatrowi Reduta, a wzorem był dla niego Juliusz Osterwa⁴⁵. Choć podkreślał, że nie chodzi mu o historyczną czy archeologiczną imitację, starał się jednak zbliżyć swoje widowisko do sceny ateńskiej, czego dowodem mogą być materiały z przygotowań wileńskiej inscenizacji, w których każdy strój, rekwizyt, a nawet gesty znajdują swoje odzwierciedlenie w dostępnych materiałach ikonograficznych sztuki starożytnej od okresu archaicznego aż po wiek V. W swoim założeniu dążył bowiem do odtworzenia wyglądu sceny w duchu starszym niż moment powstania utworu. Był także nieubłagany przeciwnikiem teatru iluzjonistycznego w inscenizacjach tragedii antycznych, a zwolennikiem z kolei wprowadzenia do tychże inscenizacji sceny symultanicznej, sceny operującej zmianą znaczenia dramatycznego w trakcie akcji za pomocą operowania światłem⁴⁶. I tak też została zaprezentowana oprawa wileńskiego spektaklu. W głębi sceny stał pałac królewski, który wzorowano na frontonie pałacu w Mykenach, kilka stopni łączyło tę budowlę z poziomem sceny właściwej; proscenium połączone było schodami z widownią. Na przedzie sceny stały ołtarze Ateny i Apollona. W drugiej części na scenie pojawił się biały grób Agamemnona, w *Eumenidach* zaś zmianę miejsca sygnalizowało jedynie wyjście i wejście chóru oraz wniesienie posągu Ateny. Warto może przy tej okazji zaznaczyć, że u Węclewskiego i u Kasprowicza w tym miejscu pojawia się w didaskaliach adnotacja „zmiana dekoracji”. Przez cały czas spektaklu budynek sceniczny był niezmienny, co miało podkreślić jego znaczenie jako stałego elementu sceny. Uważał, że ustępstwo wobec nałogów sceny naturalistycznej byłoby grzechem przeciw istocie widowiska Ajschylosa. Sam był zaś zwolennikiem sztuki symbolicznej. Jednak ten symboliczny podział sceny okazał się mało czytelny dla widzów, jak tego dowodzą recenzje. Do tych krytycznych uwag Srebrny odnosił się, broniąc tego podziału jako ważnego dla oddania ducha utworu. Kolejnym istotnym elementem tej inscenizacji było odejście od dotychczasowej, powszechnie przyjętej praktyki teatralnej przedstawiania antyku na scenie w białej kolorysty-

⁴⁵ G. Golik-Szarawarska, *Stefan Srebrny*, s. 22.

⁴⁶ J. Bujański, *Synteza epoki teatralnej. Wileńska inscenizacja „Oresteji”*, Czas, 3 VII 1938. Rozmowa z prof. Srebrnym.

ce czy wręcz w białych prześcieradłach. Srebrny chciał widzieć antyk takim, jakim był, mianowicie kolorowy, barwny, żywy, wzorowany na malowidłach waz greckich. Stąd, w inscenizacji, dominowały takie barwy, jak ciemny i jasny odcień szafiru, ciemny fiolet, dużo purpury, czerwieni, złota z odcieniami miedzi, rdzawego brązu, żółtego i szafranu. Skomponowane w tej kolorystyce obrazy miały być rozświetlane przez białe, siwe i płowe plamy. Rezultatem było zwrócenie uwagi w recenzjach na światło jako na element podkreślający nastrój grozy i majestatu.

Na pierwszy plan wysunął się jednak chór. Stał się on w zasadzie głównym aktorem tego widowiska, na co wskazuje przygotowany przez Srebrnego skrypt teatralny, w którym akcentowane są wszelkie działania, rytualne czy liturgiczne gesty i ruchy chóru (próbowano przedstawić je wiernie, stylizując w duchu malarstwa wazowego), zmiana światła czy muzyki przy poszczególnych kwestiach, jego dynamika czy rytmika, podobnie jak i ocena ilości tekstu zachowanego w inscenizacji – z oryginalnych 3829 wersów zostało się 2306, w tym większość kwestii chóralnych. Przy nielicznych słowach krytyki czy niezrozumienia intencji inscenizatora oraz pewnych propozycji usunięcia powtarzających się kwestii, znaczna większość recenzentów wypowiedziała się pochlebnie, wręcz entuzjastycznie na temat wspaniałej synchronizacji ekspresji słowa, gestu, muzyki, dekoracji i światła oraz wskazywała na doskonale uzupełniające się warstwy muzyczną i plastyczną. Warto zauważyć, że wśród głosów krytycznych znalazły się takie, które jako wadę inscenizacji postrzegały nadmierną ruchliwość chóru, co świadczyć może o jakże silnym, aczkolwiek błędnym przywiązaniu i przyzwyczajeniu widowni do statycznych chórów tragedii antycznych. Na koniec warto nadmienić, że ten gigantyczny w zamierzeniach spektakl, trwający 5 godzin z dwiema przerwami, przygotowywano jedynie miesiąc.

Na gruncie sposobu inscenizacji tragedii antycznych na scenie współczesnej wywiązał się spór, w zasadzie artystyczny czy światopoglądowy, między Stefanem Srebrnym a Tadeuszem Zielińskim, który z kolei stał na stanowisku przeciwnym wiernemu naśladowaniu starożytnych, odrzucał możliwość rekonstrukcji oryginalnej premiery, jak

i wszelką archeologię sceny⁴⁷. W swoich interpretacjach teatru greckiego chciał uwolnić go od warunków antycznej budowli i sceny, pragnął przedstawić inscenizację zgodną z gustem teatralnym odbiorcy swoich czasów. Był inspiratorem szukania nowego kształtu teatralnego tragedii greckiej środkami aktualnymi współczesnemu odbiorcy⁴⁸.

Poglądy Stefana Srebrnego na zagadnienia przekładoznawstwa czy inscenizacji tragedii antycznej na współczesnej scenie teatralnej nadal mogą być inspiracją do dalszych, nowych poszukiwań odzwierciedlenia kultury antycznej w kulturze współczesnej. Poszerzając nieco wypowiedź Jerzego Axera⁴⁹, tak długo, jak długo zachowamy wiarę, iż w tekstach tragiczków, jak również pozostałych tekstach kultury antycznej, zapisane są podstawowe doświadczenia ludzkie i że zaszyfrowany w nich jest schemat ponadczasowego przeżycia teatralnego czy wszelkiego doświadczenia – warto będzie poszukiwać nowego języka ich inscenizacji i przekładu. Dotyczy to całej kultury antycznej, o której nieprzemijających wartościach profesor Srebrny był przeświadczony i którego twórczość w latach już powojennych wpisuje się w batalię o kształt kultury współczesnej, dla której antyk był źródłem niewyczerpanych inspiracji. Podobnie jak Zieliński przeświadczony był o jedności kultury duchowej Europy, w której antyk stanowił główną tradycję i bez zrozumienia której nie ma życia kulturalnego, dlatego pragnął zaznajamiać nowych odbiorców z całością intencji i idei pisarzy zawartych w ich dziełach. Obaj, na swój sposób, postrzegali tragedię grecką jako ogromną inspirację dla twórców współczesnych. Kultura współczesna, ich zdaniem, winna być twórczą kontynuacją, a nie naśladownictwem kultury antycznej, w tym teatru antycznego⁵⁰.

⁴⁷ M. Kocur, *Teatr antycznej Grecji*, s. 43; G. Golik-Szarawarska, *Wieczna chorea. Poglądy Tadeusza Zielińskiego na dramaty i teatr*, Katowice 1999, s. 7–36; J. Axer, *Nota o didaskaliach*, s. 39–47.

⁴⁸ T. Zieliński, *Co zawdzięczamy kulturze antycznej*, [w:] *Po co Homer?*, Kraków 1970, s. 68.

⁴⁹ J. Axer, *Nota o didaskaliach*, s. 46.

⁵⁰ G. Golik-Szarawarska, *Życie idei w teatraliach Tadeusza Zielińskiego i Stefana Srebrnego*, [w:] *Siew Dionizosa. Inspiracje Grecji antycznej w teatrze i dramacie XX wieku w Europie Środkowej i Wschodniej*, red. J. Axer, Z. Osiński, opracowanie naukowe M. Borowska, Warszawa 1997, s. 73.