

*Barbara Bibik*  
Uniwersytet Mikołaja Kopernika  
bb@umk.pl

## **(Nie)typowa rola tłumacza starożytnych tekstów dramatycznych**

„Sługą dwóch panów” określiła niegdyś Dobrochna Ratajczakowa drammat. Jego podwójny status, co do którego ostatecznie zgodzili się zwolennicy zarówno literackiej, jak i teatralnej teorii dramatu, nie podlega dzisiaj dyskusjom. Oznacza to jednak, że teksty te stawiają wysokie wymagania tłumaczom, oczekując, z samej swojej natury, każdorazowo interdyscyplinarnego podejścia. Każdy tłumacz powinien bowiem mieć na uwadze fakt, że ma do czynienia z tekstem mogącym funkcjonować (i zwykle tak właśnie się dzieje) jako literatura, ale jednocześnie z tekstem, który może być postrzegany jako scenariusz bądź stanowić podstawę scenariusza teatralnego, czyli funkcjonować jako tekst przeznaczony do odbioru w inny niż literatura sposób. W przypadku starożytnych greckich tekstów dramatycznych, zwłaszcza z V w. przed Chr., które szczególnie mnie interesują i których przekładom (odwołując się przede wszystkim do *Oresteï* Ajschylosa) chciałabym poświęcić niniejszy artykuł, ten inny niż literatura sposób stanowił nie tylko istotny, co wręcz podstawowy czynnik, o czym warto pamiętać. Starożytni dramaturdzy tworzyli swoje teksty w celu ich wystawienia w ramach świąt poświęconych Dionizosowi. Były to więc utwory, które już w założeniu autora pisane były na scenę, z myślą o tej scenie i jej kształt zawierające w słowach utworu. Zdaniem niektórych badaczy tematu w przypadku

starożytnych dramatów mamy do czynienia wręcz ze scenariuszami teatralnymi, które dopiero z czasem zaczęły funkcjonować jako literatura, weszły wręcz do kanonu literatury europejskiej. Wiemy jednak, że scena starożytna znacznie różniła się od tzw. sceny pudełkowej, która stała się modelowa w teatrze europejskim i do której przyzwyczajeni w znaczniej mierze byli (i są) tłumacze dramatycznej literatury starożytnej (tłumaczenia tych utworów pojawiły się dopiero w XIX w.). W przypadku antycznych dramatów mamy zatem do czynienia z problematyczną kwestią, jaką jest podstawowa różnica między sceną, na którą projektowany był dramat, a tą, na której potencjalnie realizowane może być tłumaczenie. Problematyczna jest także chronologiczna odległość tekstów zakorzenionych w kulturze, do której być może straciliśmy już klucz, zatem dzisiaj, jak i nawet w XIX w., tłumaczenie tych tekstów (jak i każdego tekstu z przeszłości, jak pisał Jerzy Ziomek [1980: 117]) było i jest swoistą adaptacją do aktualnych tłumaczowi warunków<sup>1</sup>. Jak jednak dokonać takiej adaptacji, skoro jednocześnie cały czas „wisi” nad tłumaczem, niczym przysłowiowy miecz Damoklesa, pokutujące wciąż – mimo iż w badaniach translatorycznych straciło ono swoją dominującą pozycję – powszechnie przyjęte pojęcie „wierności” autorowi i tekstowi, które w przypadku omawianych tekstów odnosiłoby się do dwóch kwestii – literackiej i teatralnej. Przecież taka adaptacja jest dziełem tłumacza, na którego pracę, jak wiemy z badań nad przekładem, istotny wpływ wywiera kontekst (historyczny, polityczny, literacki, teatralny itd.), w jakim żyje i pracuje. Jest ona zatem zależna od wielu czynników stanowiących, pożyczając termin od Antoine’a Bermiana, „horyzont tłumacza”, do których, w przypadku omawianych tekstów, należałoby dodać aktualną w jego czasach wiedzę na temat zarówno teatru starożytnego, jak i mu współczesnego oraz ich zaplecza technicznego; aktualne tendencje literackie czy estetyczne; jego wyobraźnię, poglądy czy intuicję teatralną. Dla wielu (konserwatywnych) krytyków, uznających niewidoczność bądź przezroczystość tłumacza, rzecz prawdopodobnie nie do przyjęcia.

Pytanie zatem brzmi: czy tłumacz tekstu dramatycznego może postawić się w roli inscenizatora/adaptatora tekstu?

<sup>1</sup> W świetle ubogiej edukacji klasycznej w szkołach oraz wciąż krążących, jak pokazuje doświadczenie, stereotypów i nieporozumień na temat starożytnego teatru i dramatu należy być może się zastanowić, czy teksty te nie powinny stać się adaptacjami w jeszcze większym niż jeszcze kilkadziesiąt lat temu stopniu.

Zdaniem badaczy przedmiotu potencjał teatralny, podobnie jak i zapis pewnej inscenizacji, tkwi zapisany w strukturze dzieła dramatycznego. W utworze dramatycznym pozbawionym didaskaliów (jak w utworach starożytnych) nośnikiem takich informacji scenicznych, przedstawiających zapis działań scenicznych, gestykulacji i ruchu, rytmu i wewnętrznego tempa sztuki, emocji bohaterów, a niejednokrotnie także zapisem strony wizualnej jest słowo. Oznacza to, że w słownym zapisie sztuki zakodowane są liczne wskazówki, informacje dotyczące bądź odwołujące się do możliwych pozasłownych realizacji [zob. Cetera, 2008: 12; Romanowska, 2005: 11; Ley, 2007: 1], które daje przedstawienie. Tłumacz powinien być tego świadomy i nie zapominać o przeznaczeniu teatralnym dramatu, w którym dopiero znajduje on swoją pełną realizację, w którym rozkwita pełnią swoich możliwości [zob. Skwarczyńska, 1975: 295-302; 2003: 249-262; Bassnett, 2002: 124; Schultze, 1990: 141; Niziołek, 2014: 5]. I jeśli jego celem nie jest li tylko przekład literacki, to powinien on uwzględnić w swoim przekładzie ową realizację sceniczną, z którą nierozzerwalnie związany jest tekst dramatyczny. W każdym bowiem ukrywa się zapis potencjalnego wystawienia, niezależnie od tego, jak go nazwiemy: performatywnością, teatralnością, potencjałem bądź też nośnością teatralną danego tekstu. Tekst dramatyczny pisany z myślą o wystawieniu posiada dystynktywne, charakterystyczne cechy, które sprawiają, że jest wystawialny. Zadaniem tłumacza jest zatem wydobyć owych cech i oddanie ich w języku docelowym, nawet jeśli miałoby to pociągać za sobą znaczne zmiany, które często są niezbędne, których dopuszczają się tłumacze, a i na które niejednokrotnie zezwalają sami badacze przedmiotu [Zatlin, 2005: 1; D., MacNeice, Lowell, 2010: 239-240]. Mówiąc o tekstach starożytnych, od razu jednak pojawia się pytanie, którą realizację sceniczną tłumacz powinien uwzględnić? Czy powinien rekonstruować starożytną prapremierę, odwołując się do zamkniętego świata i jego konwencji scenicznych, czy też, usuwając je, otwierać te teksty ku aktualnym bądź przyszłym odczytaniom i inscenizacjom, adaptując je do sobie współczesnych wymogów scenicznych.

Stefania Skwarczyńska słusznie zauważyła, że

[...] każdy utwór dramatyczny ukształtowany jest [...] według dyktatu określonego historycznie typu teatru [...] ów współczesny teatr [...] narzuca mu – poprzez swoje funkcje, właściwości, konwencje – zasady jego dramaturgicznej konstrukcji, sens jego artystycznego kształtu [...] teatr [...] nigdy nie

jest okolicznością względem dramatu zewnętrzną, nigdy nie jest instytucją, która ma służyć *ex post* [...]. Przeciwnie, teatr jest możliwie najbardziej wewnętrzną sprawą dramatu, od której zależy jego forma i sens [Skwarczyńska, 1975: 298-299].

Jeśli tak jest (a jest), że teatr nigdy nie jest instytucją *ex post*, to może i każdy przekład dramatu (którego autor = tłumacz zakłada potencjalną sceniczność) ukształtowany jest według dyktatu określonego, współczesnego tłumaczowi, typu teatru, który narzuca mu – poprzez swoje funkcje, właściwości, konwencje – zasady jego dramaturgicznej konstrukcji i sens jego artystycznego kształtu. J. Michael Walton [2008a: 275-276] uważa, że lepszymi tłumaczami są osoby świadome obecności potencjału teatralnego w tekście dramatycznym. Tłumaczenie bowiem słowo w słowo, rygorystyczne trzymanie się wersów na scenie nie działa i takie tłumaczenie jest martwym, pozbawionym życia ciałem [zob. Morrison, 2010: 252-266]. Dzieło dramatyczne należy bowiem rozpatrywać jako całość, zarówno jako dzieło literackie, jak również, a może przede wszystkim, jako dzieło teatralne, uwzględniając oba jego aspekty [Zatlin, 2005: 67-102], gdyż – jak mówią niektórzy badacze – jest ono czymś znacznie więcej niż literatura. Tłumacz powinien zatem znaleźć sposób na przekazanie w języku i kulturze przyjmującej zawartych w tekście dramatu elementów teatralnych, owego potencjału performatywnego otwierającego tekst ku inscenizacji. Powinien znaleźć adekwatne ekwiwalenty dla literackich i teatralnych konwencji przekładanego tekstu, co w przypadku tak odległych czasowo tekstów nie jest rzeczą prostą [zob. MacNeice, Lowell, 2010: 238-249]. I otwiera je, być może, ku adaptacji czy interpretacji (a nie ma wątpliwości, iż każdy przekład jest interpretacją) w większym stopniu niż przy innego typu tekstach.

Biorąc pod uwagę, że teksty starożytne pozbawione są didaskaliów, a w znacznej mierze prognozowany zapis inscenizacji znajduje się w ich zapisie słownym, ich wprowadzenie do przekładu może być wyrazem świadomości tłumacza co do teatralnego przeznaczenia tekstu dramatycznego, próbą przeniesienia autorskiego zapisu ze słowa na didaskalia

do przekładu<sup>2</sup>, ale także być wyrazem, do pewnego stopnia, własnej roli jako adaptatora/inscenizatora dramatu. Przy ich wprowadzaniu do sztuk antycznych pojawia się bowiem od razu pytanie, na ile są one rekonstrukcją potencjału inscenizacyjnego wpisanego w tekst utworu przez dramaturga, a na ile są jednak podyktowaniem własnej, wyobrażonej inscenizacji, będącej wynikiem wyobraźni, kreatywności i kompetencji tłumacza [zob. Legeżyńska, 1998: 31-46; Walton, 2005: 194-195]. Roman Ingarden [2003: 98] pisał, że tekst poboczny (czyli właśnie didaskalia) spełnia w dramacie „funkcję intencjonalnego wyznaczania”, którą w widowisku przejmują realne przedmioty. W przypadku dramatów starożytnych nie dysponujemy jednak takim intencjonalnym zapisem autora. W to miejsce otrzymujemy zwykle, wypływający w mniejszym lub większym stopniu z wizji autora zawartej w słowach dramatu, intencjonalny zapis tłumacza. A jego doniosłą rolę w kształtowaniu wizji scenicznej podkreślał już Tadeusz Zieliński [Golik-Szarawarska, 1997: 78-79; zob. Łanowski, 1997: 179-185], 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.

Wobec niewielu wypowiedzi tłumaczy i krytyków odnoszących się do przekładu starożytnych greckich tekstów dramatycznych wypowiedzi Stefana Srebrnego [Ajschylos, 1952: 6] oraz Jerzego Łanowskiego [1997: 183-184], niewątpliwych autorytetów, w których sugerują oni ostrożną konieczność wprowadzania uwag inscenizacyjnych do przekładu, mogą sugerować bądź narzucać pewną tradycję, by nie powiedzieć normę. I rzeczywiście, jeśli chodzi o przekłady dramatu greckiego, od drugiej połowy XX w. (w większości) są one bardzo skromnie, jeśli w ogóle, opatrzone uwagami scenicznymi (*vide* Łanowski, Chodkowski, Libera, Hebanowski), jakby wypełniając tezę, że czytelnik sam z tekstu, ze słów postaci musi wyluskać informacje sceniczne i wyobrazić sobie działania sceniczne; ewentualnie wpisując się w poglądy, iż są to przede wszystkim wspaniałe teksty literackie, które słowem obronią się na scenie (adaptacja odbywa się przede wszystkim w warstwie słownej dramatu; tłumacze

<sup>2</sup> Według Sophii Totzevy zredukowany typ tekstu pobocznego, przenoszący ciężar tworzenia znaczeń w całości lub prawie w całości na tekst główny, generuje szczególnie wysoki potencjał teatralny, ponieważ znaki niewerbalne są dosyć precyzyjnie określone w tekście głównym, nie będąc przy tym danymi *explicite* [Romanowska, 2005: 59, 85-86; zob. Cetera, 2008: 54].

dbają o uwspółcześnianie i dostosowanie przede wszystkim strony językowej do aktualnego czytelnika).

Tłumacze znikają w cieniu. Tymczasem tłumaczenie sztuk starożytnych jest swoistym sprawdzianem kreatywności i wyobraźni samego tłumacza (czego dowodem jest cała sfera znaczeń naddanych, wykreowanych w drodze działań i wyborów tłumacza [Cetera, 1999: 116]). Oba te elementy zostały w nauce o przekładzie docenione stosunkowo niedawno, choć, jak zauważają badacze, już przełom modernistyczny przyczynił się do zaznaczenia osobliwości stylu, osobowości tłumacza i jego estetyki, jak również do przekroczenia modelu przezroczystości przekładu [zob. Balcerzan, 1998: 200; Heydel, 2013: 103]. Dzisiaj jest rzeczą oczywistą, że tłumaczenie tekstów dramatycznych wymaga nie tylko wiedzy i umiejętności, ale także pasji, intuicji, wyobraźni i kreatywności, dla której teksty te są swoistym katalizatorem [zob. Grosbart, 1995: 65-73; Walton, 2008b: 153-167; Hardwick, 2010: 192-207; Legeżyńska, 1998: 31-46; Snell-Hornby, 2007: 106-119; Krysztofiak, 1999: 57-63; Heydel, 2013: 86; Hardwick, 2009: 172-193]. Jak zauważa Anna Cetera [2008: 60], tłumacz tekstu dramatycznego znajduje się bowiem nie tylko między językami czy między kulturami, ale wręcz między scenami i w zależności od swojej wrażliwości, kompetencji oraz umiejętności, zrozumienia tekstu bądź zrozumienia sceny (i tej oryginalnej, i tej, dla której tworzy) powinien odpowiedzieć na zapisane w oryginale relacje semiotyczne przez prosty akt wyobrażenia, jak dzieją się wydarzenia na scenie. Wyobrażając zaś sobie tekst na konkretnej scenie, przystosowuje tekst do niej, projektuje potencjalną inscenizację, niejednokrotnie manipulując tekstem, odwołaniami do pozasłownych elementów performatywnych lub illokucyjnej siły wypowiedzi. Chcąc nie chcąc, stawia się w ten sposób w sytuacji inscenizatora [Cetera, 2008: 13], a część tej imaginacji (będącej pochodną czasów współczesnych tłumaczowi, jego wiedzy, wrażliwości i kreatywności) – gdyż całkowite odtworzenie mapy mentalnej tłumacza jest dalece spekulatywne [*ibidem*: 26] – przedostaje się do tłumaczenia i pozostaje jako wkład w przyszłą inscenizację teatralną [*ibidem*: 216; zob. Cetera, 1999: 115-128; Walton, 2005: 194-195; Nünlist, 2009: 352-353], przetworzoną dodatkowo przez realizatora, lub pozostaje jako zapis projekcji jego wyobrażonej, potencjalnej inscenizacji. W ten sposób niewątpliwie tłumacz, niczym drugi autor czy może idąc w zawody z autorem, modyfikując potencjał teatralny danego tekstu, nakładając na tekst oryginału swoją interpretację bądź swoją wizję

sceniczną, nie tylko otwiera dane tłumaczenie na kolejne interpretacje i możliwości inscenizacyjne, nie tylko kształtuje nasze postrzeganie danego dramatu, jego postaci oraz przekazanych sensów, ale wpływa także na funkcjonowanie teatralne danego tłumaczenia i jego postrzeganie jako tekstu mniej bądź bardziej scenicznego [zob. Romanowska, 2005: 255; Cetera, 1999: 155-128].

I jeśli przyjrzymy się przekładowi greckiego dramatu, to na przykładzie *Orestei* Ajschylosa dostrzeżemy, że tłumacze, szczególnie ci odleglejsi (Zygmunt Węclewski, Jan Kasprówicz czy Stefan Srebrny), nie powstrzymywali się od „inscenizacji” przekładu: tworząc na motywach oryginalnego dzieła i we „współpracy” z jego autorem, projektowali w przekładzie świat nie zawsze pokrywający się ze światem autora, który często uzupełniany był elementami świata tłumacza. W ten sposób w przekładzie (i wprowadzonych do przekładu didaskaliach) Węclewskiego znajdziemy odwołania do bogatej, iluzjonistycznej oprawy plastycznej, która dominowała niemal do końca XIX w., oraz znacznych możliwości technicznych scen teatralnych (głównie operowych) w tym okresie (znajdujemy odwołania do przezroczystości, malowanych dekoracji); system dekoracji projektowanej inscenizacji jest systemem kulis i prospektów (obecnych przecież w teatrze czasów tłumacza, nie autora). Do końca XIX w. w naukach o starożytności, w odniesieniu do teatru greckiego, dominował Witruwiuszowy model teatru – i taki też znajdujemy u Węclewskiego. W scenie z drugiej części *Orestei*, z *Ofiarnic*, w której, jak się zakłada, Klitajmestra odsłania pierś przed synem, by zmiękczyć jego serce, Węclewski nie mówi nic o piersi (wszak pokazanie nagiej na scenie teatralnej było nie do wyobrażenia), Klitajmestra i mówi, i wskazuje na łono. Kasprówicz, który wyrażnie we wstępie do przekładu pisze, że jego zdaniem Ajschylos jest poetą „współczesnym”, a chciałby, by stał się i „polskim” („oby twórca grecki, choć i w moim przekładzie greckim być nie przestał, powiększył nieliczne grono prawdziwych twórców polskich”), usuwa w zasadzie wszelkie nawiązania do sceny greckiej i rozplanowuje ruch postaci na scenie sobie współczesnej, prostokątnej, głębokiej. Tworzy zaś w okresie, kiedy tekst dramatu postrzegany jest przede wszystkim jako literatura, zwraca więc uwagę na stronę językową, którą – zgodnie z ówczesnymi tendencjami – „udomawia”, wprowadzając elementy kultury góralskiej czy też chrześcijańskiej. W owym czasie w teatrze dominował tzw. teatr gwiazd, a uwaga krytyków koncentrowała się przede wszystkim na aktorze oraz literackiej stronie tekstów dramatycznych. Nie bez powodu zatem uwaga

Kasprowicz jako „inscenizatora” również koncentruje się na aktorze i w jego przekładzie – w odróżnieniu od Węclewskiego – znajdujemy wprawdzie mniej uwag podkreślających widowiskowość Ajschylosa (Kasprowicz niewątpliwie zapoznany był jednak z malowanymi dekoracjami czy systemem kulis i prospektów), za to znacznie więcej tych odnoszących się do wyglądu, ubrania czy gestów aktorów pojawiających się na scenie. Didaskalia wprowadzone przez Srebrnego są zaś zdecydowanie najbardziej ubogie i lakoniczne, teoretycznie w najmniejszym stopniu narzucające się wyobraźni czytelnika. Można by to potraktować jako realizację zawartą we wstępie do przekładu tragedii Ajschylosa idei, że celem badacza było uzupełnianie informacji scenicznych w minimalnym, acz koniecznym stopniu jedynie wtedy, gdy w bezsporny sposób wypływają z tekstu oryginału i „trudno przypuścić, by w intencji poety mogło być inaczej; i tylko w paru przypadkach pozwoliłem sobie na indywidualną «reżyserię»” [Ajschylos, 1952: 6]. Można by, gdybyśmy nie mieli wglądu w przygotowaną przez Srebrnego inscenizację w wileńskim teatrze (premiera odbyła się 30 kwietnia 1938 r. w Teatrze na Pohulance w Wilnie), która w zasadniczy sposób wpłynęła na didaskalia wprowadzone do tekstu drukowanego, w znacznym stopniu ją właśnie przedstawiające. Notatki, które się zachowały, są na to bezpośrednim dowodem. Należałoby zatem być bardzo ostrożnym przy braniu za pewnik owego wyznania toruńskiego profesora o skromnej indywidualnej reżyserii jedynie w miejscach, w których „zdawało mi się, że mogę w ten sposób pomóc czytelnikowi”. Inną kwestią jest, że to właśnie Wielka Reforma Teatru doceniła rolę reżysera i jego wizji inscenizacyjnej w teatrze. Dokonania jej twórców w znacznym stopniu wpłynęły zaś na Srebrnego, poczynając od wyboru architektonicznej dekoracji, która z jednej strony odwoływała się do rzeczywistego budynku *skene* zamykającego obszar orkiestry w starożytnym teatrze, z drugiej jednak wskazywała na zmianę, jaka dokonała się właśnie pod wpływem tego przełomu w teatrze. Dotąd bowiem dekoracje sceniczne były przede wszystkim malowane, a scenografia opierała się na systemie kulis, prospektów, praktykabli czy zapadni. Srebrny, podążając szlakami wyznaczonymi przez poprzedzających go reformatorów, odszedł od dekoracji malowanych na rzecz architektonicznych, podkreślał stronę muzyczną i plastyczną dramatów, zwracał uwagę na znaczną wartość poszczególnych elementów teatralnych, jak światło, ruch czy gest aktorów, dążył do artystycznego przeobrażenia sceny starożytnej na miarę

możliwości sceny teatralnej jemu współczesnej (i *de facto* planując ruch sceniczny na sobie współczesną, zamkniętą, scenę teatralną)<sup>3</sup>.

Każdy ze wspomnianych tłumaczy w miejsce świata Ajschylosa podstawił do pewnego stopnia, gdyż ograniczoną szacunkiem wobec niego, swoją projekcję, będącą wynikiem wielu czynników mających na niego wpływ, oraz świata, w którym przebywał [zob. Bednarczyk, 2005: 172; Balcerzan, 2009: 143]. Każdy z nich zapewne był przekonany o swojej wierności wobec Ajschylosa, a jednak każda z tych propozycji jest inna. Słusznie zatem zauważył Edward Balcerzan [2009: 143, 161], że o te osobiste, drogie, wynikające niejednokrotnie z różnej wrażliwości oraz erudycji podstawione światy kolejni tłumacze toczą translatorskie wojny. Wspomniane przekłady dzisiaj uchodzą za przestarzałe. Niewątpliwie i tak byłyby takimi ze względu na zmieniający się język, oczekiwania literackie czy teatralne, niezależnie od wpisanej weń inscenizacji. Ale dzięki niej pozostają niezmiernie ciekawym, moim zdaniem, świadectwem pojmowania dramatu antycznego (rozumienia go i prezentowania na scenie) w czasach tłumacza.

Tłumacz nie jest anonimowy. Każdy przekład jest interpretacją, a owa enigmatyczna wierność niejednokrotnie ma usprawiedliwiać nawet znaczne, radykalne wręcz modyfikacje tekstu oryginału. Oryginały się nie starzeją, przekłady tak. Każdy przekład dawnego utworu i tak jest adaptacją. Niemożliwością bowiem jest dotarcie do pełnego zapisu czy idei oryginalnej prapremiery. Tłumaczenie sztuk dramatycznych jest sprawdzianem kreatywności i wyobraźni, a sami tłumacze niejednokrotnie nie powstrzymują się od „reżyserskich” uwag. Reżyser teatralny z kolei, kiedy bierze dany przekład na warsztat i tak sporadycznie kieruje się uwagami tłumacza, zwykle też nie przywiązuje aż tak wielkiej wagi do samego słowa przekładu, dokonując na nim niejednokrotnie daleko posuniętych modyfikacji. Skoro więc tak jest, to czemu tłumacz dramatu miałby usuwać się w cień? Każde tłumaczenie i tak jest do pewnego stopnia wyrazem poglądów samego tłumacza, stanu jego wiedzy i jego kompetencji, podjętych strategii translatorskich oraz wyobrażeń scenicznych. Efekt zaś jego pracy, zależny od wielu czynników, wpływa na odbiorców [zob. Płaszczewska, 2010: 77]. Może powinien być zatem bardziej widoczny,

<sup>3</sup> Omówieniu projektowanych inscenizacji w przekładach Węclewskiego, Kasprowicza i Srebrnego poświęciłam swoją książkę habilitacyjną [Bibik, 2016], do której wyników odwołuję się w niniejszym artykule.

zostawiać swój ślad w sposób wyraźniejszy, bardziej zdecydowany? Nie mam na myśli oczywiście wszelkiej dowolności – na taką niech sobie pozwala reżyser danego przedstawienia. Ale opowiadałabym się chyba za większą *licentia translatoris*, wypływającą jednak z rzetelnej pracy nad tekstem i jego kontekstem, połączonej z poczuciem odpowiedzialności za przekazywane treści, zwłaszcza że, jak zauważa Walton [2006: 196], to tłumacz trzyma klucze do całokształtu sensów, a to, co przełoży, jest jedynie pewnym wycinkiem. Didaskalia w przekładach starożytnych dramatów stałyby się wówczas rzeczywiście swoistą deklaracją wiary tłumacza, jak i pewną ofertą dla publiczności, jak pisze Jerzy Axer [1991: 47]. Przy świadomości zaś, że mogą być indywidualną kreacją reżyserską tłumacza, świadectwem tego, jak on rozumie i odczytuje teatralność danego utworu, czytelnik miałby szansę poznania warsztatu tłumacza, dojrzewania, w jaki sposób kreuje on akcję sceniczną, oraz podjęcia z nią dyskursu. Ma rację Walton [2008a: 261-277], że takie tłumaczenie miałoby krótki żywot, a „uchwycone w konkretnym momencie w napięciu pomiędzy historią a współczesnością” [Hardwick, 2010: 193] wymagałoby re-translacji dla kolejnego pokolenia, dla nowych słuchaczy, niemniej jednak być może byłoby najciekawszym i najuczciwszym (bo nieudającym czegoś, czym nie jest i nigdy nie będzie, mianowicie tekstem oryginalnym) przełącznikiem pomiędzy oryginalnym starożytnym tekstem i jego konwencjami a jego recepcją.

Tłumacz starożytnego tekstu dramatycznego powinien być twórcą, pośrednikiem kulturowym oraz koordynatorem rozmowy (przekazu). Paradoksalnie jednak w dobie przyznawania tłumaczom coraz większych praw do autonomii ci ostatni są najmniej narzucający się ze swoimi wyobrażeniami odbiorcom; ci starsi natomiast, mimo iż tworzyli w okresie, w którym tłumacz był przeważnie traktowany jako rzemieślnik, wykazywali się znacznie większą autonomią twórczą i pozwalali sobie na większą *licentia translatoris*, do której nie odbierałabym tłumaczom (utworu dramatycznego) prawa.

## Bibliografia

- Ajschylos (1952), *Tragedie*, tłum. S. Srebrny, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Axer, J. (1991), *Filolog w teatrze*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Balcerzan, E. (1998), *Literatura z literatury (strategie tłumaczy)*, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, Katowice.
- Balcerzan, E. (2009), *Tłumaczenie jako „wojna światów”*. W kręgu translato-logii i komparatystyki, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.
- Bassnett, S. (2002), *Translation Studies*, Routledge, London–New York.
- Bednarczyk, A. (2005), *Wybory translatorskie. Modyfikacje tekstu literackiego w przekładzie i kontekst asocjacyjny*, Oficyna Wydawnicza Leksem, Łask.
- Berman, A. (1995), *Pour une critique des traductions: John Donne*, Éditions Gal-limard, Paris.
- Bibik, B. (2016), „*Translatoris vestigia*”. Projekcje inscenizacyjne wybranych polskich tłumaczy „*Oresteï*” Ajschylosa, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń.
- Cetera, A. (1999), „Lear w «reżyserii» Stanisława Barańczaka”, *Poznańskie Stu-dia Polonistyczne. Seria Literacka*, 6 (26), ss. 115-128.
- Cetera, A. (2008), *Enter Lear. The Translator's Part in Performance*, Warsaw University Press, Warszawa.
- D.H., MacNeice, L., Lowell, R. (2010), „Greek tragedy in modernist translation”, w: Haynes, K. (ed.), *Classics and Translation. Essays by D.S. Carne-Ross*, Bucknell University Press, Lewisburg, ss. 238-249.
- Degler, J. (red.) (2003), *Problemy teorii dramatu i teatru*, t. 1-2, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Golik-Szarawarska, G. (1997), „«Życie idei» w teatraliach Tadeusza Zielińskiego i Stefana Srebrnego”, w: Axer, J., Osiński, Z. (red.), *Siew Dionizosa. Inspi-racje Grecji antycznej w teatrze i dramacie XX wieku w Europie Środkowej i Wschodniej*, OBTA, DiG, Warszawa 1997, ss. 73-84.
- Grosbart, Z. (1995), „Rola myślenia w praktyce przekładu”, *Między Oryginałem a Przekładem*, 1, ss. 65-73.
- Hardwick, L. (2009), „Is «the Frail Silken Like» Worth more than «a Fart in a Bearskin» Or how Translation Practice Matters in Poetry and Drama”, w: Harrison, S.J. (ed.), *Living Classics. Greece and Rome in Contemporary Po-etry in English*, Oxford University Press, Oxford, ss. 172-193.

- Hardwick, L. (2010), „Negotiating for the Stage”, w: Hall, E., Harrop, S. (eds), *Theorising performance. Greek drama, cultural history and critical practice*, Bristol Classical Press, London, ss. 192-207.
- Heydel, M. (2013), *Gorliwość tłumacza. Przekład poetycki w twórczości Czesława Miłosza*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Ingarden, R. (2003), „Sztuka teatralna”, w: Degler, J. (red.), *Problemy teorii dramatu i teatru*, t. 2, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław, ss. 97-101.
- Krysztofiak, M. (1999), *Przekład literacki a translatoologia*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.
- Legeżyńska, A. (1998), „Przekład jako rzecz wyobraźni”, w: Fast, P. (red.), *Przekład artystyczny a współczesne teorie translatoologiczne*, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, Katowice, ss. 31-46.
- Ley, G. (2007), *The Theatricality of Greek Tragedy. Playing Space and Chorus*, The University of Chicago Press, Chicago–London.
- Łanowski, J. (1997), „Przekłady dramatu antycznego”, w: Axer, J., Osiński, Z. (red.), *Siew Dionizosa. Inspiracje Grecji antycznej w teatrze i dramacie XX wieku w Europie Środkowej i Wschodniej*, OBTA, DiG, Warszawa 1997, ss. 179-185.
- Morrison, B. (2010), „Translating Greek Drama for Performance”, w: Hall, E., Harrop, S. (eds), *Theorising Performance. Greek Drama, Cultural History and Critical Practice*, Bristol Classical Press, London, ss. 252-266.
- Niziołek, R. (2014), *Cztery razy Don Juan. Polskie dwudziestowieczne przekłady dramatu Moliera*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków.
- Nünlist, R. (2009), *The Ancient Critic at Work. Terms and Concepts of Criticism in Greek Scholia*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Płaszczewska, O. (2010), „Komparatystyka literacka wobec nieprzekładalności”, *Rocznik Komparatystyczny*, 1, ss. 75-84.
- Ratajczakowa, D. (2006), *W kryształach i płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*, t. 1-2, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Romanowska, A. (2005), *„Hamlet” po polsku. Teatralność szekspirowskiego tekstu dramatycznego jako zagadnienie przekładoznawcze*, Księgarnia Akademicka, Kraków.
- Schultze, B. (1990), „Przekład dramatu i przekład teatru. Rozważania nad problemami tłumaczenia sztuk teatralnych”, *Ruch Literacki*, 31, 2-3, ss. 137-149.

- Skwara, E. (2004), „Skąd się biorą didaskalia w przekładach dramatów antycznych? Exemplum: *Asinaria* Plauta w tłumaczeniu Ewy Skwary”, *Symbolae Philologorum Posnaniensium Graecae et Latinae*, 16, ss. 67-76.
- Skwara, E. (2008), „Spektakl zaklęty w tekście. Wizja antycznego przedstawienia *Captivi* Plauta”, w: Olko, J. (red.), *Obrzęd, teatr, ceremonial w dawnych kulturach*, OBTA, DiG, Warszawa, ss. 243-260.
- Skwarczyńska, S. (1975), *Pomiędzy historią a teorią literatury*, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa.
- Skwarczyńska, S. (2003), „O typologię dzieł sztuki teatralnej ze względu na stopień ich odchylenia od dramatycznych tekstów”, w: Degler, J. (red.), *Problemy teorii dramatu i teatru*, t. 2, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław, ss. 249-262.
- Snell-Hornby, M. (2007), „Theatre and Opera Translation”, w: Kuhiwczak, P., Littau, K. (eds.), *A companion to translation studies*, Multilingual Matters Ltd., Clevedon–Buffalo–Toronto, ss. 106-119.
- Spyrka, L. (1998), „Teoria i praktyka tłumaczenia tekstu dramatycznego (według słowackiej szkoły przekładu)”, w: Fast, P. (red.), *Przekład artystyczny a współczesne teorie translato logiczne*, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, Katowice, ss. 155-163.
- Walton, J.M. (2005), „Translation or Transubstantiation”, w: Macintosh, F., Michelakis, P., Hall, E., Taplin, O. (eds), *Agamemnon in Performance 458 BC to AD 2004*, Oxford University Press, Oxford, ss. 189-206.
- Walton, J.M. (2006), *Found in Translation. Greek Drama in English*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Walton, J.M. (2008a), „‘An Agreeable Innovation’: Play and Translation”, w: Lianeri, A., Zajko, V. (eds), *Translation and the Classic: Identity as Change in the History of Culture*, Oxford University Press, Oxford, ss. 261-277. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199288076.003.0013>.
- Walton, J.M. (2008b), „‘Enough Give in It’: Translating the Classical Plays”, w: Hardwick, L., Stray, C. (eds), *A companion to Classical Receptions*, 1, Blackwell Publishing, Oxford, ss. 153-167. <https://doi.org/10.1002/9780470696507.ch12>.
- Zatlin, P. (2005), *Theatrical Translation and Film Adaptation. A Practitioner’s view*, Multilingual Matters Ltd., Clevedon–Buffalo–Toronto.
- Ziomek, J. (1980), *Powinowactwa literatury. Studia i szkice*, PWN, Warszawa.

**STRESZCZENIE**

Starożytne dramaty już w założeniu swoich autorów pisane były na scenę, z myślą o tej scenie i zawierały jej kształt w słowach utworu. Jednakże między sceną, na którą projektowany był dramat, a tą, na której potencjalnie realizowane może być tłumaczenie, zachodzi podstawowa różnica. Problematyczna jest także chronologiczna odległość tych tekstów zakorzenionych w kulturze, do której być może straciliśmy już klucz. Jak pisał Jerzy Ziomek, każdy tekst z przeszłości wymaga dzisiaj adaptacji. Czy w związku z tym tłumacz starożytnego utworu, świadom teatralnego przeznaczenia przekładanego tekstu, będąc pod wpływem różnych czynników (literackich czy teatralnych), może postawić się nie tylko w roli pierwszego czytelnika, co wręcz w roli pierwszego inscenizatora danego dramatu, „przestrając” starożytny tekst na sobie współczesną scenę?

**Słowa kluczowe:** tłumacz, inscenizator, tragedia grecka, scena

**SUMMARY****(Non)typical role of the ancient Greek tragedies' translator**

Ancient Greek tragedies were written by their authors to be performed on the Athenian stage and the shape of this stage with its technical devices was included in characters' lines. However, there is a fundamental difference between the stage those plays were written for and the modern stage on which any drama translation may potentially be realized. The time span too poses a great difficulty for a translator as those plays belong to a culture we probably cannot truly access any more. According to Jerzy Ziomek, every text from the past needs to be adapted nowadays. But does it mean that a translator of any ancient drama aware that those plays were written to be performed on stage, can for various reasons, whether literary or theatrical, take on the role not only of the first reader, but also of the first producer of a given play, thus adapting it to the modern theatre stage?

**Key words:** translator, stage manager, Greek tragedy, stage