

Renata Niziołek

Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie

niziolekrenata@gmail.com

Aktor w roli tłumacza: Jerzy Radziwiłowicz i Jacek Poniedziałek

We wspomnieniach zatytułowanych *Memento* słynny francuski aktor Jean Vilar pisze:

Makbet. Kiedy uczę się tekstu rano u siebie, mówię sobie, i powtarzam to po raz kolejny: Już nigdy nie będę grał tekstów tłumaczonych. Nie będę już uczył się tłumaczeń. Również Szekspira. Albo się go kastruje, aby „mówić” francuszczyzną prostą, a przynajmniej przyzwoitą, albo mówi się i przeżuwa język gęsty, męczący, ciężki od wszystkich francusko-angielskich słowników razem wziętych. [...] Wierność oryginałowi przytłacza francuską prozę, niewierność zaś jest zbrodnią [...] [Vilar, 1982: 4, tłum. R.N.].

Przytoczone słowa odzwierciedlają odwieczny dylemat, z którym mierzą się twórcy teatru pragnący inscenizować obcojęzyczne teksty – dylemat przetłumaczalności/nieprzetłumaczalności tekstu dramatycznego.

Na tak postawiony problem reaguje inny znakomity francuski aktor, reżyser i tłumacz Antoine Vitez twierdzeniem, że trzeba tłumaczyć, bo jest to moralny i polityczny obowiązek. Należy tłumaczyć i grać tłumaczenia – twierdzi Vitez – aby poznać i dać poznać innym obcojęzyczne dzieła, aby się o nie wzbogacić, aby testować, wstrząsać, ożywiać własny język, aby udowodniać – wbrew wszelkim oczywistościom, że

wzajemne porozumienie jest w gruncie rzeczy możliwe. W jednym z wywiadów Vitez mówi:

[...] zacząłem tłumaczyć jako młody chłopak: byłem bezrobotny i musiałem coś robić, a nie umiałem nic innego, jak być aktorem lub być może tłumaczyć, ponieważ znałem języki. [...] aby zarobić na życie, tłumaczyłem wszystko, co mogłem [...] i w wieku siedemnastu lat zafascynowało mnie to, że nie da się tłumaczyć, a jednocześnie nie do zaakceptowania jest myśl, że się nie tłumaczy. [...] Lubię tę niemożność. Nie możemy, ale jesteśmy do tego zobligowani. Jesteśmy wezwani przez światowy trybunał do tłumaczenia. Nieprzetłumaczalność jest zagadką, którą musimy rozwiązać, język innych to sfinks [Vitez, 1982: 6, tłum. R.N.].

W historii współczesnego teatru francuskiego Vitez odgrywa rolę wyjątkową – był bowiem jednocześnie aktorem, reżyserem, pedagogiem oraz tłumaczem. W swym zawodowym życiu praktyka i teoretyka teatru stał się symbolem nowatorskiego myślenia o sztuce aktorskiej, reżyserkiej oraz przekładowej, podkreślając na każdym kroku istnienie pokrewieństwa, pewnej intymnej relacji pomiędzy sztuką przekładu a sztuką inscenizacji. Zarówno przekład, jak i inscenizację uważał za ulotne próby odniesień do oryginału, próby chwilowe, przemijające, nigdy nieostateczne, zawsze odnawialne. Metaforą refleksji Viteza stał się stworzony przez Georges’a Banu obraz oryginału jako skały muskanej, oblewanej coraz to nowymi falami kolejnych tłumaczeń i inscenizacji [Banu, 1996: 14].

Podobnie o przekładzie teatralnym myśli wybitny francuski reżyser Jacques Lassalle, dla którego praca nad przekładem jest pierwszym etapem pracy dramaturgicznej, porozumienie między tłumaczem a reżyserem staje się elementem niezbędnym w procesie powstawania przedstawienia. Przekład, zdaniem Lassalle’a, jest – podobnie jak inscenizacja – zjawiskiem efemerycznym, nierozstrzygającym, ukazującym jedynie jeden z bardzo wielu wymiarów oryginału w konkretnym momencie jego istnienia. Ideałem jawi się więc sytuacja, gdy do każdej kolejnej inscenizacji powstaje nowy przekład danego tekstu [Lassalle, 1982: 11].

W polskim teatrze tradycja współpracy między tłumaczem a twórcami przedstawienia ma nie mniej ciekawą historię. Warto przypomnieć choćby przekład *Hamleta* autorstwa Macieja Słomczyńskiego (lata 70. XX w.), który powstawał równoległe z pracą nad spektaklem przygotowywanym przez Konrada Swinarskiego dla Starego Teatru w Krakowie (spektaklem nigdy nieukończonym z powodu przedwczesnej, tragicznej

śmierci reżysera); przekład *Fausta*, który Jacek Stanisław Buras wykonał na potrzeby inscenizacji Jerzego Jarockiego w Starym Teatrze (1997); tłumaczenia komedii Moliera dokonanych przez Bohdana Korzeniewskiego na użytek jego własnych inscenizacji (lata 50.-70. XX w.) czy przekład Szekspirowskiego *Ryszarda II* Piotra Kamińskiego, który powstał na prośbę Andrzeja Seweryna dla przygotowywanej przezeń inscenizacji w Teatrze Narodowym (2004).

W ostatnim dwudziestoleciu w polskim teatrze pojawiła się nowa figura tłumacza – tłumaczący aktor. Jego pierwszym wcieleniem stał się Jerzy Radziwiłowicz, następnym – 10 lat później – Jacek Poniedziałek. Obaj artyści rozpoczynali swą przekładową przygodę od tłumaczenia dramatów, w inscenizacjach których sami występowali. Fakt, że aktor występuje w roli tłumacza tekstów dramatycznych, nie jest sam w sobie niczym zaskakującym, a nawet wydaje się rzeczą całkiem naturalną, któż bowiem lepiej niż aktor „czuje” tekst, który mówi na scenie? W powieści słowa bohaterów są prawie zawsze wspomagane elementami opisowymi, dzięki którym czytelnik ma do czynienia zarówno z wewnętrznym, jak i zewnętrznym przedstawieniem bohaterów oraz sytuacji. Tymczasem w dramacie taka możliwość nie istnieje. W dramacie obraz bohatera oraz cały świat przedstawiony wyłania się przede wszystkim ze słów, które wypowiedane są podczas spektaklu (werbalny obraz dopełniają elementy wizualne, takie jak kostium, scenografia czy gesty). Każde słowo ma więc ogromną wagę, bo przede wszystkim poprzez język dokonuje się charakterystyka postaci. Zatem aktor, ze swym scenicznym słuchem i umiejętnością dopasowania wypowiedzi do konkretnych sytuacji teatralnych, jeśli ma przy tym talent językowy, w roli tłumacza sprawdza się znakomicie.

Jerzy Radziwiłowicz swoją przygodę z przekładami rozpoczął w roku 1996, kiedy Jerzy Grzegorzewski postanowił przenieść na scenę teatru Studio w Warszawie przygotowaną wcześniej we Francji inscenizację Molierowskiego *Don Juana*, w której aktor wcielił się w tytułowego bohatera. Radziwiłowicz opowiada:

Jerzy Grzegorzewski, dla którego praca nad *Don Juanem* była pierwszą i ostatnią pracą nad tekstem Moliera, postanowił zrobić polską wersję francuskiego przedstawienia, bardzo zbliżoną interpretacyjnie. Przeczytał istniejące przekłady i żalił się, że żaden mu nie odpowiada. Myślał o kompilacji różnych tłumaczeń – co jest zawsze strasznym pomysłem. Pomyślałem, że

należy zrobić nowy przekład. Byłem po naszej pracy we Francji, tekst znalazłem od środka, miałem wykonaną całą robotę analityczną, którą wykonuje się, przygotowując rolę. Spróbowałem sam. Pokazałem najpierw pierwszy akt. I Grzegorzewski, i Jan Peszek, który grał Sganarela w tym spektaklu, przyjęli moje tłumaczenie z dużym zadowoleniem. I w ten sposób zrobiłem cały przekład [Radziwiłowicz, Biernacka, 2015].

Potem przyszedł czas na *Tartuffe'a*, którego wystawiał w Tetrze Narodowym Jacques Lassalle, wreszcie na *Mizantropa*.

Również na potrzeby inscenizacji Jacques'a Lassalle'a w Teatrze Narodowym (premiera odbyła się 5 marca 2009 r.) Radziwiłowicz dokonał przekładu nigdy wcześniej nie tłumaczonej na język polski sztuki Pierre'a de Marivaux *La Fausse Suivante ou le Fourbe puni*. W dosłownym tłumaczeniu tytuł ten brzmiałby *Falszywa służąca, czyli lajdak ukarany*. Radziwiłowicz zatytułował jednak swój przekład *Umowa, czyli lajdak ukarany*. Ta zmiana wydaje się jedyną znaczącą ingerencją w tekst oryginału. Radziwiłowicz wymienia dwa powody, dla których zdecydował się na zmianę tytułu: po pierwsze, w języku polskim słowo „falszywa” może oznaczać zarówno osobę udającą kogoś, podszywającą się pod kogoś innego, jak i osobę nieszczerą, obłudną, przewrotną, „wredną”. Drugi powód był czysto marketingowy – otóż aktorzy mający zagrać w przedstawieniu przeprowadzili na prośbę tłumacza swoistą ankietę wśród swoich znajomych (potencjalnych widzów), z której wynikało jednoznacznie, że tytuł *Falszywa służąca* trąci myszką i raczej potencjalnego widza nie zainteresuje. Radziwiłowicz zdecydował się więc – za zgodą reżysera – zatytułować dramat *Umowa*, adekwatnie zresztą do treści utworu¹.

Radziwiłowicz jest tłumaczem, który patrzy na tekst przez pryzmat własnej aktorskiej intuicji i stara się stworzyć aktorom optymalne (najbliższe oryginalnej frazie) warunki budowania ról. Jako aktor ma on bardzo bogate doświadczenie związane z analizą tekstu oraz jego funkcjonowaniem na scenie. Jego przekonanie, że w tekście dramatu nie ma słów ani fraz przypadkowych, owocuje przekładami, w których każda wypowiedź niesie za sobą nie tylko znaczenie, ale także określoną melodię, rytm, energię oraz emocje.

Cechą charakterystyczną dramatów Marivaux jest słowne wyrażanie i wytworność stylu, które określane jest w historii literatury

¹ Wszystkie przytoczone wypowiedzi Jerzego Radziwiłowicza pochodzą z rozmowy przeprowadzonej z aktorem 20 września 2016 r.

mianem *marivaudage*. Dla Radziwiłowicza owe zawilości języka są wyrazem zawilości ludzkich uczuć, język staje się narzędziem gry (nawet gry erotycznej), jaką między sobą prowadzą bohaterowie dramatu, pozwala „dobrać się do najdrobniejszych odruchów ludzkiej myśli”². Dlatego tłumacz pozostaje wierny owej językowej elegancji i zawilości, dając widzom jasno do zrozumienia, że sceniczne postaci należą do czasu przeszłego. Zdaniem Radziwiłowicza sprowadzenie dialogów Marivaux do stylu powszedniego gadania spłaszczyłoby treść przekazu, powodując tym samym zatracenie tożsamości dzieła.

Trivelin: Qu'avez-vous, Léo? Je vous vois enveloppé dans une distraction qui m'inquiète.	Trivelin: Co ci jest, Lelio? Widzę, że roztargnienie jakieś cię ogarnia; to mnie niepokoi.
Le Chevalier: Tu badines: ne sais-je pas que tu l'aimes, la Comtesse? Lélio: Non; je l'aimais ces jours passés mais j'ai trouvé à propos de ne plus l'aimer.	Kawaler: Żartujesz; przecież wiem, że ty ją kochasz, Hrabinę. Lelio: Nie; kochałem ją w minionych dniach, ale uznałem za słuszne, żeby już jej nie kochać.
Le Chevalier: Oh! Que si; je ne vous dis rien là dont tous les jours votre miroir ne vous accuse d'être capable; il doit vous avoir dit que vous aviez des yeux qui violeraient l'hospitalité avec moi, si vous m'amenez ici. La Comtesse: Mon miroir ne me flatte pas, Chevalier. Le Chevalier: Parbleu! Je l'en défie; il ne vous prêtera jamais rien. La nature y a mis bon ordre, et c'est elle qui vous a flattée.	Kawaler: O! Jeszcze jak; mówię to tylko, co lustro codziennie pani zarzuca, przypominając jej, jak bardzo jest groźna. Musiało powiedzieć, że ma pani oczy, które, jeśli pani przywiezie mnie tutaj, każą mi zapomnieć, co winien jestem gościnności. Hrabina: Moje lustro zachowuje umiar w pochwałach. Kawaler: Boże! Nie dziwię mu się; żadna nie dorównałaby prawdzie; natura o to zadbała, nie zachowując umiaru.

Powyższe przykłady pokazują, z jak trudną językową materią przyszło się zmierzyć grającym w spektaklu aktorom. „Widzę, że roztargnienie jakieś cię ogarnia; to mnie niepokoi”, „kochałem ją w minionych

² Słowa przytoczone z prywatnej rozmowy z aktorem.

dniach, ale uznałem za słuszne, żeby już jej nie kochać”, „przecież wiem, że ty ją kochasz, Hrabinę” – wszystkie te kwestie trącą pewną językową sztucznością, która mogłaby być zamieniona na zdania znacznie prostsze i tym samym łatwiejsze dla aktora do mówienia. Radziwiłowicz jednak stara się możliwie jak najdokładniej oddać w przekładzie oryginalną formę tekstu. Posługując się znaną powszechnie wśród badaczy tłumaczeń refleksją Schleiermachera, można stwierdzić, że tłumacz „pozostawia, na ile to możliwe, w spokoju autora i prowadzi ku niemu czytelnika”, starając się swą pracą „skompensować czytelnikowi rozumienie języka oryginału. Usiłuje przekazać owemu czytelnikowi taki sam obraz, takie samo wrażenie, jakie dzięki znajomości oryginału sam wyniósł z lektury, a przez to próbuje poprowadzić go w kierunku obcego dlań miejsca” [Schleiermacher, 2008: 17].

Na pytanie o reakcję aktorów na stylistyczną zawilóść dialogów Radziwiłowicz odpowiada, że ich pierwszym odruchem były dystans i zastrzeżenie, że trudno się to czyta, natomiast po przyswojeniu sobie tekstu stwierdzili, że są one bardzo „mowne”. Wystarczyło tylko – jak twierdzi – przestawić się na zdania wielokrotnie złożone, która to umiejętność została zatracona, także przez aktorów. Tłumacz dodaje, że obserwował u swoich kolegów swoistą ucieczkę do „wprostowywania” dialogów, więc stał się też strażnikiem swego przekładu i pilnował, by aktorzy pozostawali wierni literze dzieła. Bardzo żywy i życzliwy odbiór spektaklu przez publiczność potwierdza zasadność obranej przez Radziwiłowicza strategii.

Debiutem translatorskim Jacka Poniedziałka byli *Oczyszczeni* Sarah Kane dla Teatru Rozmaitości w Warszawie oraz *Krum* Hanocha Levina dla Teatru Rozmaitości i krakowskiego Starego Teatru. Oba spektakle wyreżyserował Krzysztof Warlikowski, w obu Poniedziałek zagrał znakomite role. Potem pojawiały się kolejne tłumaczenia dla teatru oraz wykonane na zamówienie oficyny Znak przekłady pięciu dramatów Tennessee Williamsa. Spośród tłumaczeń, które powstały na użytek inscenizacji Warlikowskiego, na szczególną uwagę zasługuje przekład *Aniołów w Ameryce* – znakomitego, obsypanego wieloma nagrodami dramatu Tony’ego Kushnera. We wstępie do wspomnianego tomu dramatów Williamsa Poniedziałek pisze: „Dramaty Tennessee Williamsa przetłumaczyłem z miłości. Jak kiedyś *Kruma* Hanocha Levina. I *Anioły w Ameryce* Tony’ego Kushnera. Te ostatnie przyniosły mi do tej pory najwięcej radości” [Poniedziałek, 2012: 5], a w wywiadzie dla miesięcznika „Teatr”

mówi: „tym, czemu oddałem się całkowicie przed Williamsem, a trwało to dziewięć miesięcy, więc miałem prawo żartować, że to była ciąża, były *Anioły w Ameryce*. Nie wiem, jak to powiedzieć, by nie zabrzmiało nieskromnie, ale myślę, że przed Williamsem to moje najbardziej udane translatorsko dziecko [Poniedziałek, Cieślak, 2012: 31].

Dramat Kushnera, brawurowo wyreżyserowany przez Krzysztofa Warlikowskiego, opowiada o perypetiach grupy nowojorskich homoseksualistów w obliczu szerzącej się pandemii AIDS, a powstał jako reakcja autora na cynizm polityki Ronalda Reagana wobec chorych na AIDS (Republikanie twierdzili, że choroba jest karą za grzech sodomii!). Poniedziałek, który kilka lat wcześniej dokonał publicznego *coming outu*, nie ukrywa, jak bardzo bliski jest mu temat sztuki – temat opresji, w jakiej żyli homoseksualiści, pewien rodzaj ostracyzmu, który on sam pamięta z okresu dojrzewania.

Tekst jest niezwykle soczysty, często wulgarny, niekiedy też bardzo poetycki. Bohaterowie mówią językiem potocznym, czasami slangiem, wulgaryzmy są na porządku dziennym. Poniedziałek nie tylko przekłada licznie obecne w oryginale wulgaryzmy, ale niekiedy dokłada własne, nadając tekstowi dodatkowej, brutalnej dosadności. Wszechobecne w dramacie „fuck” oraz „fucking”, słowo niezwykle elastyczne, bardzo pojemne w języku angielskim, tłumaczy na wiele różnych sposobów:

I wish I was an octopus, a fucking octopus.	Szkoda, że nie jestem ośmiornicą, pieprzoną ośmiornicą.
Don't make such a big fucking Hold. Right. Sorry. Fuck .	Więc nie rób kurwa takiej... Poczekaj. Oczywiście. Przepraszam. O kurwa .
Baby doll, tell 'em all to fuck off . Well who the fuck are you?	Dziewczynko, powiedz im wszystkim, żeby spierdalali . No kim ty kurwa jesteś?
Fucking tourists.	Jebani turyści.
I don't give a fuck what and neither will they.	Mam to w dupie , oni zresztą też.

There's protein in my urine, the doctor says, but who knows what the fuck that portends.	Lekarz mówi, że mam białko w moczu, ale chuj wie , co to oznacza.
Not who I fuck or who fucks me, but...	Nie kogo posuwam , ani kto posuwa mnie, ale...
Are you fucking crazy?	Pojebało cię?
I want you to fuck me.	Chcę, żebyś mnie zerżnął .
Aw, fuck . Ethel.	Ja pierdole . Ethel.
Fuck this shit. Fuck this shit.	Przejbane . Mam przejbane .
You find the fucking vein.	Znajdź tę w dupę jebaną żyłę.
You're just a fucking nurse.	Jesteś tylko zasranym pielęgniarzem.
You fucked this angel?	Wydupczyłeś tego anioła?

Poniedziałkowi często zdarza się także miejsca neutralne językowo w oryginale tłumaczyć bardziej dosadnie lub bardziej kolokwialnie, zachowując jednak przy tym ich wartość semantyczną (sam tłumacz nazywa ten proceder „liftingiem”, ale wydaje się, że bardziej adekwatne byłoby tu słowo „tuning”):

My dreams are talking back to me .	Moje sny mi się odszczekują .
I'm tired of being clerk .	Mam już dosyć bycia urzędasem .
I get it .	Chyba zajarzyłam .
Am I making sense right now?	Czy to się trzyma kupy ?
Houswife .	Kura domowa .
Shut up!	Stul pysk!
My butt is chapped from diarrhea . Wrong or ugly .	Tylek mnie piecze od sraczki . Złe i obleśne .
Get away from me.	Odpieprz się .
I'm dying .	Zdycham .
I already got enough crazy queens for one lifetime	Mam już dość popieprzonych ciot . Starczyłoby na dwa życia.
If I want to spend my whole lonely life looking after white people ...	Gdybym chciał całe swoje samotne życie spędzić, opiekując się bialasami ...
Now, goddammit!	Teraz, do kurwy nędzy!

That's low.	To skurwysyństwo.
Prior told you, he's an asshole , he shouldn't have...	Ten chuj Prior ci powiedział, co za chamstwo...
It is truly an <i>awesome</i> spectacle.	To <i>wyжебisty</i> spektakl.
Justice is simple. Democracy is simple.	Prawo to pryszcz. Demokracja to pryszcz.
Boy, what kind of a homosexual are you anyway?	I ty jesteś ciotą?
Get outta here you.	Wypierdalać stąd.
Listen to the world, to how fast it goes	Posłuchaj świata, jak on zapierdala.
So put your brown eyes back in your goddam head, baby.	Więc nie wytrzeszczaj tych swoich czarnych gał , kochanie.
I <i>live</i> in America, Louis, that's hard enough. I don't have to love it.	Ja nie muszę kochać Ameryki, Louis, <i>mieszkam</i> w niej, a to i tak jest przerąbane.
I could have you arrested you...	Mogę cię za to wsadzić do pierdla , ty...
Heaven is depressing.	Niebo to deprecha.
Sibilant S.	Pedalskie S.

Tekst Poniedziałka obfituje w kolokwializmy oraz wyrażenia slangowe, jak: „Mówisz, masz” (*How thoughtful*), „cmentarny fun” (*cemetery fun*), „japiszon” (*yuppies*), „urwałeś się z choinki” (*you are really something*), „na szarym końcu wśród szaraków” (*the lowest of the low*), „jesteś z innej bajki” (*you're not my business*), „kumam czachę” (*I smell a motif*). Mamy też do czynienia z błędami intencjonalnymi – bohaterowie używają form niepoprawnych gramatycznie: „o czym ty do mnie rozmawiasz”? (*What are you talking about?*), „Tu pisze rak wątroby” (*It says liver cancer*), „W twojej karcie nie pisało, że masz omamy” (*Your chart didn't mention that you are delusional*). W pierwszym przypadku użycie niepoprawnej formy jest oznaką skrajnego zdenerwowania bohatera, który traci już nawet umiejętność poprawnego używania języka; dwa pozostałe przykłady ilustrują pewną językową niedbałość innej postaci dramatu.

W przekładzie znajduje się sporo zabiegów adaptacyjnych, tłumacz – mówiąc językiem Schleiermachera – „pozostawia w miarę możliwości w spokoju czytelnika, by poprowadzić ku niemu autora” [Schleiermacher, 2008: 17]. Mamy więc w przekładzie językowe zjawiska bezpośrednio

odnoszące się do polskiej rzeczywistości, czytelne tylko dla rodzimego widza, jak na przykład: „grupa trzymająca władzę” (*mighty*) – określenie rodem z afery Rywina, które na stałe zagościło w języku polskim; czy „tak zwana ludzkość w obłądnie” (*mad mad world*) – wyrażenie odnoszące się do tytułu ostatniego, nigdy nieodnalezionego dramatu Stanisława I. Witkiewicza. Za nie do końca udane próby przeniesienia amerykańskich realiów na polski grunt należy uznać „Wszystkich Świętych” zastępujące oryginalne *Halloween* (oprócz zbieżności w czasie, wydarzenia te niewiele mają ze sobą wspólnego) czy teleturniej „Wielka gra” mający być odpowiednikiem amerykańskiego teleturnieju *The Hollywood squares* (amerykański program ma bowiem znacznie bardziej rozrywkowy charakter).

Polski przekład *Aniołów w Ameryce* to tekst niezwykle dynamiczny, drapieżny, często bardzo brutalny. I wydaje się skrojony na miarę potrzeb zarówno reżysera, jak i grających w przedstawieniu aktorów. Sam Poniedziałek przyznaje, że często poszczególne słowa czy zwroty dopasowywał do aktorów, których zna i z którymi gra. Dzięki temu zabiegowi tekst idealnie przylega do inscenizacji i jest dowodem na to, że teza Jacques’a Lassalle’a, by do każdego przedstawienia powstawał nowy przekład, jest przy całym swym idealizmie ideą niepozbawioną racji.

Kiedy mowa o przekładzie teatralnym, którego celem jest zaistnienie na scenie, kryterium łatwości grania tekstu staje się wymogiem o podstawowym znaczeniu. Słowo bowiem otrzymuje moc sprawczą, jest naturalnym wyrazem toczącej się akcji, jest tym konkretnym słowem (a nie żadnym innym), jakie w danej sytuacji powinno być wypowiedziane. Wymaga to od tłumacza niezwyklej wrażliwości, dramaturgicznego wyczucia, teatralnego słuchu. Przekład teatralny musi łączyć w sobie wierność wobec oryginału ze sceniczną skutecznością, teatralnością tekstu, dzięki której rodzi się więź pomiędzy aktorem i tekstem, aktorem i jego postacią. Obaj przedstawieni powyżej aktorzy tłumacze mają świadomość owej specyfiki tekstu teatralnego, dlatego też ich przekłady zawierają duży ładunek emocjonalny, są żywe i znakomicie sprawdzają się na scenie.

Bibliografia

- Banu, G. (1996), „Aujourd’hui je traduis du grec”, w: Vitez, A., *Le devoir de traduire*, Editions Climats & Maison Antoine Vitez, Montpellier.
- Kushner, T. (2005), *Angels in America. A Gay Fantasia on National Themes*, Theatre Communications Group, New York.
- Kushner, T., *Anioły w Ameryce*, tłum. J. Poniedziałek, tekst niepublikowany, ze zbiorów własnych.
- Lassale, J., Banu, G. (1982), „Du bon usage de la perte”, *Théâtre/Public*, 44, ss. 11-13.
- Marivaux, P. (2000), „La Fausse Suivante ou le Fourbe puni”, w: *Théâtre complet*, Classiques Garnier, Paris.
- Marivaux, P., *Umowa czyli Łajdak ukarany*, tłum. J. Radziwiłowicz, tekst niepublikowany, ze zbiorów własnych.
- Poniedziałek, J. (2012), „Wyznanie tłumacza”, w: Williams, T., *Tramwaj zwany pożądaniem i inne dramaty*, Znak, Kraków.
- Radziwiłowicz, J., Biernacka, J. (2015), „Tłumaczenie to zabawne zajęcie”, [on-line] www.zaiksteatr.pl/rozmowaz.id_391.jerzym_radziwilowiczem – 5.10.2015.
- Scheiermacher, F. (2008), „O różnych metodach tłumaczenia. Fragment wykładu wygłoszonego w Królewskiej Akademii Nauk w Berlinie 24 czerwca 1813 roku”, tłum. P. Bukowski, *Przekładaniec*, 21, ss. 8-29.
- Vilar, J. (1982), „Memento” (fragment), *Théâtre/Public*, 44.
- Vitez, A., Banu, G. (1982), „Le devoir de traduire”, *Théâtre/Public*, 44, ss. 6-9.

STRESZCZENIE

W historii polskiego teatru znane są sytuacje, gdy tekst dramatyczny tłumaczony był bądź to przez samego reżysera przygotowującego inscenizację (Korzeniewski), bądź przez tłumacza ściśle współpracującego z reżyserem (Słomczyński – Swinarski, Kamiński – Seweryn). Ostatnie dwie dekady to czas „narodzin” nowej figury tłumacza – tłumaczącego aktora. Pierwszym aktorem tłumaczącym teksty sztuk, w których grał, jest Jerzy Radziwiłowicz. Drugim – Jacek Poniedziałek. Obaj twierdzą, że aktor najlepiej „czuje” tekst, ma sceniczny słuch, posiada umiejętność

dopasowania wypowiedzi do konkretnych sytuacji teatralnych. Artykuł jest próbą ukazania wyników pracy obu aktorów występujących w roli tłumacza na przykładzie polskich przekładów *La fausse suivante ou le Fourbe puni* Pierre’a de Marivaux i *Angels in America* Tony’ego Kushnera.

Słowa kluczowe: aktor-tłumacz, teatralność tekstu, Jerzy Radziwiłowicz, Jacek Poniedziałek

SUMMARY

Actor as translator: Jerzy Radziwiłowicz and Jacek Poniedziałek

In the history of Polish theater, there are instances when the dramatic text was translated either by the director himself preparing the staging (Korzeniewski) or by a translator closely cooperating with the director (Słomczyński – Swinarski, Kamiński – Seweryn). The last two decades is the time of “birth” of a new figure of an interpreter – an actor who translates. The first actor to translate the plays in which he played was Jerzy Radziwiłowicz. The second is Jacek Poniedziałek. Both argued that the actor “feels” the text the best, has an ear for the stage and the ability to match statements to specific stage situations. This article is an attempt to show the results of the work of both actors acting as translators based on the Polish translations of *Fausse suivante ou le Fourbe puni* by Marivaux and *Angels in America* by Tony Kushner.

Key words: actor-translator, theatricality of the text, Jerzy Radziwiłowicz, Jacek Poniedziałek