

Barbara Bibik

Uniwersytet Mikołaja Kopernika

bb@umk.pl

Przekłady starożytnych utworów dramatycznych – w zgodzie czy wbrew normom?

Kilka refleksji o tradycji przekładoznawczej w Polsce¹

„Jak powinna dźwięczeć w języku polskim tragedia grecka – i liryka grecka – i grecki epos – cała najdawniejsza grecka poezja? Trudne pytanie. Żeby na nie odpowiedzieć, trzeba by mieć pewność, że tę poezję rozumiemy. A takiej pewności nie mamy” [Kubiak, 1975: 155].

W polskiej literaturze przedmiotu problematyka tłumaczeń antycznych tekstów dramatycznych, jak i tłumaczeń tekstów starożytnych jest tematem rzadko poruszonym, by wymienić zaledwie kilka pozycji: Stefana Srebrnego „Zagadnienie przekładów z poezji starożytnej” [1984], Jana Parandowskiego „Autor i tłumacz” [1975] czy „Homeryckie boje” [1955], Kazimierza Kumanieckiego „Nad prozą antyczną” [1955], Ludwika Hieronima Morstina „Moja praca nad przekładem utworów Sofoklesa, Horacego, Lope de Vegi, Calderona i Goethego” [1955], Zygmunta Kubiaka „Refleksje tłumacza poezji antycznej” [1975], Artura Sandauera „Troski tłumacza” [1955] oraz „Żle o poprzednikach” [1977], Jerzego Łanowskiego „Przekłady dramatu antycznego” [1997], Ewy Skwary „O tłumaczeniach Plauta” [1996] czy książkę Radosława Rusnaka poświęconą przekładom tragedii Seneki – *Seneca noster* [2009].

Tradycja tłumaczeń antycznych greckich tragedii na język polski jest stosunkowo nowa. Pomijając chlubną acz pojedynczą jaskółkę

¹ Rozważaniom w niniejszym artykule będą podlegać przekłady greckich tragedii. Refleksje mają charakter wstępnego rozpoznania polskiej tradycji przekładów greckich tragedii, którym to zagadnieniom zamierzam poświęcić dalsze badania. Oparte zostały na wybranych przekładach, z różnych okresów, spośród około stu, o których można znaleźć informacje w literaturze przedmiotu.

w postaci przekładu Jana Kochanowskiego fragmentu *Alkestis* Eurypidesa², pierwsze przekłady pojawiły się dopiero w XIX wieku. Nie dysponując zatem żadną ustaloną tradycją, powstawały w epoce, w której dramaty postrzegano przede wszystkim jako literaturę, a nie dzieła teatralne, w związku z czym podlegały one literackiej refleksji teoretycznej. Próbowaly zaistnieć w epoce, która nie wystawiała w teatrze instytucjonalnym dzieł starożytników; była to epoka, która odkrywała Szekspira, później romantyków, a na scenie pojawiał się przede wszystkim repertuar lekki, często farsowy. Była to epoka teatru gwiazd, a nie tekstu; epoka, w której wystawa bywała wprawdzie bogata (zwłaszcza w pierwszej połowie XIX wieku w polskim teatrze), ale nie najważniejsza i zwykle nie przywiązywano do niej wielkiej wagi (szczególnie w drugiej połowie wieku). A przecież w V wieku przed Chr., gdy tworzyli trzej najwięksi tragediopisarze starożytni, ich utwory bez wątpienia były pozycjami przeznaczonymi na scenę, były dziełami *stricto* teatralnymi, nie literackimi, jak z czasem zaczęły być odbierane. Dopiero zasługą Wielkiej Reformy Teatru³ było przywrócenie znaczenia teatrowi jako samoistnej sztuki, dzięki czemu zwrócono także uwagę na wartości sceniczno-teatralne utworów dramatycznych. Konsekwencją reform był zaś wieloletni spór o pozycję i miejsce dramatu: w obrębie literatury czy teatru. Wielka Reforma Teatru zmieniła wprawdzie sposób postrzegania dramatu, przyczyniła się walcnie do przywrócenia mu należytego miejsca w kulturze, nie zajmowała się jednak kwestiami translatoologicznymi, obecnymi wprawdzie już w literaturze starożytnej [Piętka, 2004: 7-18; Marciniak, 2008; Domański, 2006: 5-90], ale na szeroką skalę rozwiniętymi w XX wieku.

² W 1574 roku w Krakowie ukazała się wprawdzie *Antigone, tebańska dziewczyna, wierszem ułożona* w przekładzie Walentego Jakubowskiego, będąca przeróbką dramatu na poemat epiczny, ale jak pisze Piotr Chmielowski [1876: 659], „[...] utwór ten już za Juszyńskiego do nadzwyczajnych liczący się rzadkości, dziś prawie do mitów należy, kiedy p. Estreicher w spisie książek z XV i XVI, które obecnie w bibliotekach znaleźć można, zupełnie go opuścił, chociaż w części chronologicznej zamieścił”.

³ Był to okres w historii teatru europejskiego przypadający na przełom XIX i XX wieku, związany z ruchem odnowy teatru europejskiego, zainicjowanym przez Craiga, Appię i Fuchsa; w kulturze polskiej do reprezentantów reformy zalicza się Wyspiańskiego, Schillera, Osterwę czy Horzycę [Frankowska, 2003: 356-357].

Wspomniani przeze mnie na wstępie badacze w swoich rozważaniach poruszają przede wszystkim kwestie związane z przekładem poezji starożytnej (zwracając szczególną uwagę na rozwiązania metryczne: Skwara, Srebrny, Łanowski, Morstin, Parandowski i Kubiak), z problematyką przekładu języka (wskazując na różne stosowane w przekładach strategię translatorskie: Skwara, Sandauer, Łanowski, Kumaniecki i Parandowski) czy też z poszukiwaniem odpowiednich ekwiwalentów dla nazw, imion czy zjawisk, obco brzmiących czy wręcz obcych w polskiej kulturze (Sandauer, Skwara i Łanowski)⁴. Nie bez powodu zatem moje poniższe refleksje skoncentrują się na tych właśnie elementach: poezji (a konkretnie na metrum i sposobach jego oddania w języku polskim) i języku (czyli proponowanych przez tłumaczy strategiach przekładu) oraz na problematyce didaskaliów, ponieważ dają one możliwość ukazania warstwy teatralnej przekładanego tekstu [zob. Pavis, 2002].

Jednym z problemów – czy raczej wyzwiań – stojących przed polskim tłumaczem jest zatem, na co wskazują wszyscy wspomniani badacze, odległość czasowa dzieł starożytnych. Osadzone są bowiem w kulturze tak dawnej, iż wydaje się, że straciliśmy do niej klucz. Trzeba by pewnie zgodzić się z Mieczysławem Jastrunem [1975: 119], który twierdzi, że tłumaczenia tekstów starożytnych, ze względu na duży dystans oddzielający nas od tej kultury, mimo iż kultura europejska ukształtowana została przez wpływy helleńsko-łacińskie oraz hebrajskie, powinny się stać, a niejednokrotnie są, interpretacjami w stopniu o wiele wyższym niż przekłady z języków nowożytnych. A jednak są to utwory należące do kanonu literatury europejskiej, niezmiennie znajdujące się w repertuarach teatrów czy też, jakkolwiek ograniczonych, kanonach lektur szkolnych. Niejednokrotnie zawierające treści nieprzemijające, mimo odmiennej sytuacji polityczno-historycznej. Problematyczna zatem dla tłumacza może być już decyzja, jakim językiem należy przekładać te utwory, a między badaczami nie ma zgody, czy dramatopisarze starożytni pisali swoje sztuki językiem współczesnym ówczesnemu odbiorcy czy może jednak odmiennym, świadomie archaizującym. Badacze, jak J. Michael Walton [2006: 3], uważają, że dramatopisarze antyczni byli

⁴ W mniejszym stopniu w rozważaniach tych pojawiają się również kwestie związane z zamieszczaniem komentarzy czy przypisów w polskich przekładach dzieł starożytnych.

w swoim czasie awangardą, wyznaczali nowe tory i przesuwali granice możliwości scenicznych, wykorzystując istniejące i je przetwarzając. Inni natomiast, jak Stefan Srebrny [1949: 360-362], zakładają, że utwory te nie były pisane językiem współczesnym Ateńczykom. Przy założeniu nawet, że język ów był współczesny (a język literacki zawsze jest jednak nieco odmienny, dialog sceniczny nie jest zapisem autentycznej rozmowy, jest konstrukcją literacką), czy w związku z tym tłumacz ma prawo oddać oryginał językiem sobie współczesnym? Ewa Skwara [1996: 339], jako tłumaczka dzieł Plauta optująca za niearchaizowaniem jego komedii, słusznie zauważa jednak: „druga ważna decyzja, jaką musi podjąć tłumacz literatury antycznej (i nie tylko), dotyczy języka przekładu. Dość trudno bowiem zaakceptować fakt, że bohaterowie antycznych dramatów posługują się językiem współczesnym. Odrobina patyny wydaje się tutaj niezbędna. Zasadniczo są dwie możliwości «postarzania» tekstu: albo przez archaizację, albo przez środki poetyckie”. Archaizacja zatem, jako świadoma strategia translatorska, a jednocześnie próba rozwiązania dylematu języka przekładu, narzuca się samoistnie, jednak proponowane rozwiązania oscylują pomiędzy wspomnianymi wytycznymi. Archaizują więc na przykład Zygmunt Węclewski i Stefan Srebrny, ale już Jan Kasprówic, Artur Sandauer, Jerzy Łanowski czy Antoni Libera rezygnują z niej, przynajmniej programowo (o czym zwykle informuje tłumacz we wstępie do przekładu).

Refleksje tłumaczy starożytnej literatury dramatycznej na szerszą skalę pojawiają się dopiero w XX wieku (o czym świadczą wspomniane na wstępie pozycje⁵). Wcześniej dominuje tradycja, przy czym przede wszystkim tradycja przekładów dzieł poetyckich i prozatorskich z języków starożytnych, nie dramatycznych. Brak refleksji teoretycznej, zakorzenione postrzeganie dramatu wyłącznie jako literatury i powiązanie go z literacką refleksją, w oderwaniu od teatru, brak obecności starożytnych utworów dramatycznych na deskach teatru XIX wieku w Polsce – wszystko to mogłoby prowadzić do konstatacji, że przekłady starożytnych dramatów nie trzymają się żadnych norm. A jednak jako

⁵ Do własnej praktyki translologicznej odwołują się: Kumaniecki, Morstin, Łanowski, Kubiak i Sandauer [1977]. Refleksje Skwary (analizującej trzy przekłady *Żołnierza samochwała* Plauta), Srebrnego, Sandauera [1955] i Rusnaka przedstawiają stanowisko teoretyczne.

dzieła przecież literackie (podwójna natura dzieł teatralnych jest dziś powszechnie uznana) podlegają normom literackim, a jako dzieła sceniczne podlegają prawidłom teatralnym. Ponadto, czemu sprzyja brak tradycji, tłumacze poprzez swoje przekłady mogą próbować narzucać własne strategie czy rozwiązania jako modelowe. Badania translatołogiczne, zwłaszcza te rezygnujące z „preskryptywnego i normatywnego nastawienia charakterystycznego dla nurtu językoznawczego na rzecz analizy konkretnych przypadków tekstowych lub kontekstowych” [Bukowski, Heydel, 2009: 21-22], dowiodły, iż tekst przekładu jest przede wszystkim faktem kultury docelowej. Wydaje się zatem, że można analizować go właśnie w kontekście docelowego środowiska kulturowego i jego wpływów na efekt tłumaczenia, co zaproponował Gideon Toury. Zdaniem tego badacza to kultura definiuje, co jest dopuszczalne i akceptowalne w danym środowisku. Przez pryzmat jego rozważań można zatem postrzegać jako normę wszystko to, co narzuca tłumaczowi ograniczenia (natury społeczno-kulturowej, typowe dla danej społeczności, kultury czy momentu historycznego), a co odzwierciedla wartości wspólne dla danej społeczności.

„Heksametr jest nam obcy, jak zresztą każda miara antyczna oparta na iloczasiu” [Paradowski, 1955: 302]. Jedną z decyzji stojących przed tłumaczem jest zatem kwestia przekładu partii dialogowych (pisanych trymetrem jambicznym) oraz pieśni chóralnych, bez których nie ma tragedii greckiej (a pisanych w różnorodnych miarach antycznych). Szczególnie trudne są pieśni chórów, jak zwracają uwagę Łanowski i Srebrny. Tłumacz ma bowiem do czynienia z różnorodną, niejednokrotnie skomplikowaną metryką (dla której zwykle nie ma odpowiednika w polskiej wersyfikacji), a jednocześnie z bogactwem obrazów czy metafor ukrytych w słowach chóru. Przywiązanie do wersyfikacji czy rytmiki antycznej grozi niezrozumieniem i zniechęceniem odbiorców, nadmierna troska z kolei, by partie te były dla tegoż odbiorcy zrozumiałe, może prowadzić do banalizacji poezji. Simon Goldhill [2007: 178] słusznie zauważył, iż łatwo sugerować idealne kryteria przekładu partii chóralnych, niemniej jednak znacznie trudniej, zwłaszcza jak pokazuje praktyka, wprowadzić je w życie. Większość tłumaczy bowiem nie zadaje sobie żadnego trudu, przekładając strofy chóralne, które w efekcie niczym nie różnią się od partii dialogowych (na przykład Stanisław

Hebanowski). W polskich przekładach partii chóralnych spotykamy różne rozwiązania, które jednak układają się w pewien system, zależny od wersyfikacji polskiej i tendencji panujących w poezji polskiej, kiedy przekład powstaje [Szastyńska-Siemion, 1982: 25-39]. I miał chyba rację Parandowski [1955: 302], pisząc o „niezłomnym przekonaniu, że wiersz wypada tłumaczyć wierszem”, gdyż z jednym wyjątkiem (ustęp z *Agamemnona* Ajschylosa w tłumaczeniu Lucjana Siemieńskiego z 1851 roku), pozostałe przekłady są wierszowane. Od XIX wieku zatem aż do mniej więcej połowy XX wieku obowiązującą tradycją przekładu tych partii był wiersz rymowany, o układzie najczęściej sylabicznym (często nieregularnym, o różnorodnej długości) lub sylabotonicznym oraz wiersz wolny (na przykład Kasprowicz, przekłady powstałe w latach powojennych), rzadko wiersz o układzie tonicznym (Kasprowicz). Tak przekładali Józef Szujski, Kazimierz Kaszewski, Jan Kasprowicz, Zygmunt Węclewski, Kazimierz Morawski, Ludwik Hieronim Morstin, Mieczysław Brożek czy w późniejszym okresie jeszcze Artur Sandauer. Walory rymu (jakże obcego w poezji greckiej, a przecież tak bliskiego poezji polskiej) wręcz podkreślali Kasprowicz [Ajschylos, 1908: 10] i Morstin. Zdaniem Alicji Szastyńskiej-Siemion poprzez zestawienie wierszy o różnorodnej długości oraz różnorodnych rymach tłumacze, w jakimś stopniu przynajmniej, starali się nawiązywać do polimetrii chórów greckich [Szastyńska-Siemion, 1982: 27]. Od połowy XX wieku natomiast partie chóralne przekładane są wierszem wolnym, już nierymowanym. Tak przekładają Jerzy Łanowski, Stanisław Hebanowski, Robert Chodkowski, Maciej Słomczyński czy Antoni Libera.

Pisząc o partiach chóralnych, nie można nie wspomnieć o jeszcze jednym sposobie ich przekładu, który jednak nie wszedł do tradycji, mianowicie o izometrii. W przekładach na język polski stosował ją Ludwik Eminowicz w przekładzie *Bakchantek* z 1900 roku oraz na znacznie większą skalę Stefan Srebrny, który przełożył całego Ajschylosa, *Króla Edypa* Sofoklesa oraz niemal całą spuściznę Arystofanesa. Srebrny był też zaciętym orędownikiem tego sposobu przekładu, mimo iż inny wielki filolog klasyczny Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff naśladowanie miar greckich w przekładzie nazywał niedorzecznością i bestialstwem [Grzegorzczak, 1955: 456-457; Srebrny, 1984: 189-190]. Srebrny natomiast z wielką żarliwością przeciwstawiał się rymowi jako zdecydowanie obcemu poezji greckiej, a postulował naśladowanie

rytmu oryginału, z którego narodziła się twórczość poetycka [Srebrny, 1984: 187] i w którym tkwi duch utworu. Postrzegał go zresztą jako dominantę przekładu i duszę poezji. Zlekceważyć zatem jego znaczenie to znaczy „podciąć skrzydła przekładanej poezji” [Srebrny, 1984: 187]. Formułując swoje poglądy, stawiał 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” [Srebrny, 1984: 201]. Na potwierdzenie tych słów można przytoczyć inne, wypowiedziane w wileńskiej audycji radiowej z dnia 7 lutego 1932: „Tragedia grecka nie może być «ładna»: to jest jeden ze szczytów twórczości ludzkiej, który musi wstrząsnąć do głębi” [Srebrny, 1932]. Świadom był, że broni stanowiska niepopularnego i jego przekłady, mimo całego artyzmu i wysiłku włożonego w oddanie miar greckich, pozostają odosobnione. Na marginesie można by się zastanowić, co stanęło na przeszkodzie upowszechnienia się izometrii. Tomasz Bilczewski uważa, że „im mocniej, stabilniej dany tekst oryginalny jest ugruntowany w kulturze przyjmującej, tym lepiej jego odbiorcy przygotowani są na ewentualne, nowe, erudycyjne, bardziej «wierne» jego odczytanie” [Bilczewski, 2010: 164]. Srebrny pierwsze swoje izometryczne przekłady drukował w dwudziestolecu międzywojennym, a zatem przekłady greckich utworów dramatycznych mniej lub bardziej obecne były już w świadomości odbiorców. Teoretycznie zatem był to dobry moment, by odświeżyć czy przewietrzyć istniejące modele. A jednak nie przyjęły się one w praktyce⁶.

Poza partiami chóralnymi, tłumacz musi także podjąć decyzję w kwestii partii dialogowych, wśród których kłopot może stanowić stychomytia: szybka, jednowersowa wymiana zdań pomiędzy bohaterami. Nie tylko wpływa ona na rytm akcji, nadaje tempa, ale także daje wgląd w charaktery bohaterów i podejmowane przez nich działania. Trzeba bowiem pamiętać, że w dramacie, który pokazuje ludzi działających i komunikujących się ze sobą, to słowa poruszają akcję – przekazują ważne

⁶ Wiemy, że w ten sposób przekładał także Wiktor Steffen. Interesujące, że do tej formy powrócili tłumacze świeżo wydanego przekładu fragmentów Eurypidesa, jak pisze Małgorzata Borowska we wstępie do dzieła: „Metra liryczne tam, gdzie to było możliwe, zachowaliśmy w formie jak najbliższej oryginałom lub zgoła izometrycznej” [Eurypides, 2015: 75].

szczegóły, podają informacje na temat myśli i uczuć, przedstawiają argumentację. W stychomytii zwykle nie ma zbędnych słów, zostaje wypowiedziane to, co jest znaczące, co wpływa na rozwój akcji, umożliwia charakterystykę, a w konsekwencji interpretację. Tłumacz musi zatem postawić sobie pytanie, jak tę interakcję między bohaterami oddać. Jeśli zamieści zbyt wiele szczegółów, niuansując wypowiedzi bohaterów, zanadto je rozwlecze, a tym samym rozmyje ich znaczenia, przyda być może charakterom obcych im cech czy też, przede wszystkim, zgubi rytm akcji. Jeśli przedstawi je zbyt zwięzle, naraża swój przekład na zarzut niezrozumiałości. Jerzy Łanowski pisał:

[...] rzecz jasna, że stychomytię trzeba oddawać wierszem za wiersz – to wcale pasjonująca, ale niestety czasem i „pasowna” robota, zawsze grożąca niezdolnym nagromadzeniem monosylab. A czy przestrzegać w tłumaczeniu zasady: wiersz za wiersz? Teoretycznie na pewno nie, praktycznie zwycięża filologiczny narów, bo jakże to wygodnie cytować tymi samymi cyframi oryginał i przekład [Łanowski, 1997: 183].

Rzeczywiście, w polskich przekładach tragedii antycznych nie ma odstępstwa od zasady „jeden na jeden” w przekładzie stychomytii. Natomiast nie ma już takiej konsekwencji w kwestii polskiego metrum używanego do przekładu trymetru jambicznego, który dominuje w dialogu. Przeglądając przekłady tragedii greckich, można by skonstatować, że w tej kwestii tradycja ustaliła się na przełomie XIX lub w pierwszej połowie XX wieku, a dominującą formą stał się jedenastozgłoskowiec nierymowany. Tak tłumaczą: Morawski, Morstin, Brożek, Łanowski, Chodkowski, Słomczyński czy Libera. Wyjątkiem jest przekład Srebrnego – on posługiwał się trzynastozgłoskowcem⁷ nierymowanym, jak wcześniej w XIX wieku Węclewski. Trzynastozgłoskowcem, ale rymowanym posługiwał się Kasprowicz. Jedenastozgłoskowca, także rymowanego, używał w XIX wieku Kaszewski.

⁷ „W literaturze polskiej dawnej trzynastozgłoskowiec jest wierszem i eposu, i dramatu, ale np. dla szybkiego dialogu trzynastozgłoskowiec bywa za ciężki (u nas najlepiej pełni tę funkcję ośmiozgłoskowiec i dlatego przestarzały już językowo Arystofanes Ciągłowicza tak pysnie wpada w ucho rytmami Fredry)” [Łanowski, 1997: 182]. Aczkolwiek w najnowszym wydaniu Eurypidesa pojawia się zarówno jedenastozgłoskowiec, jak i trzynastozgłoskowiec [Eurypides, 2015: 75].

Podsumowując tę część rozważań, można przytoczyć opinię Łanowskiego, który w następujący sposób opisał swoje boje z przekładem Eurypidesowych wierszy, podkreślając właśnie problem przekładu metrum antycznego czy języka użytego w przekładzie:

[...] tłumacząc dramat antyczny dla dzisiejszego odbiorcy, nie chcąc całkiem zatrzeć różnicy między dramatem dawnym i nowym, trzeba albo pójść za tradycją rodzimą dawniejszą, wierszem rymowanym, za co płaci się zwykle w wysokim stopniu niewiernością przekładu, albo dać bliższy z jednej strony wierszowi antycznemu, z drugiej prozie wiersz nierymowany. Ba, ale nie licząc stadiów pośrednich, mamy w tragedii greckiej (i komedii) dwa wyraźnie różniące się elementy: wiersze dialogu z przyniatającą przewagą trymetru jambicznego oraz wiersz partii chóralnych, niesłuchanie rozmaite i ogromnie bogate zespoły skomplikowanych układów metrycznych. Wierność filologiczna dyktuje niektórym tłumaczom izometrię, ale proszę spróbować dać komuś, kto nie ma klasycznego wykształcenia, a więc absolutnej większości dzisiejszych odbiorców, do przeczytania tekstu tego typu, zwłaszcza dłuższe, i popatrzeć, co z tego wynika. Czy można, czy wolno narzucać potencjalnej publiczności teatralnej, potencjalnym aktorom, potencjalnym czytelnikom rzeczy aż tak bardzo im obce? [...] Jako ciche założenie – żadnych archaizacji, żadnych udziwnień. Język przekładu winien być tylko lekko podniesionym, lub – jeśli kto woli – uszlachetnionym językiem potocznym, polszczyzną kulturalną, bo przecież Eurypidesowi krytycy zarzucali właśnie potoczność języka [...] dostatecznym „uwzniośleniem” niech będzie miejscami bardziej uroczysta składnia, choć i ona winna być uproszczona w stosunku do oryginałów. Oczywiście bardziej podniosłym językiem posługujemy się w tłumaczeniu partii chórów [Łanowski, 1997: 181-183].

Proponowana przez Łanowskiego zasada *media via*, zasada umiarkowania stosowanego w przekładzie utworu starożytnego (w tym wypadku tragedii greckiej), jak się wydaje, jest obecnie zasadą obowiązującą.

Utworki dramatyczne jednak to nie tylko dzieła literackie, ale także teatralne. A jako takie posiadają pewne dystynktywne cechy, które nadają im sceniczności i sprawiają, że są wystawialne. Zadaniem tłumacza jest zatem wydobycie owych cech i oddanie ich w języku docelowym, nawet jeśli miałyby to pociągać za sobą znaczne zmiany, które często są niezbędne. Jednym ze sposobów wydobycia owej teatralności

są didaskalia, sugerujące potencjalną inscenizację dramatu. W przypadku starożytnych dramatów od razu jednak rodzą się wątpliwości. Przede wszystkim dramaty te nie miały didaskaliów, gdyż ich twórcy byli jednocześnie tychże utworów inscenizatorami i reżyserami. Stanowią zatem dyskusyjny punkt w problematyce przekładów antycznych utworów. I w zasadzie nie ma zgody między badaczami, czy tłumacz powinien je dodawać do przekładu [Walton, 2006: 43-61; Walton, 2008: 261-277; Axer, 1991: 39-47]. Od razu zresztą pojawia się pytanie – którą realizację sceniczną tłumacz powinien uwzględnić? Oryginalną prapremierę (zapisaną przez autora w słowach utworu, ale przecież przed, a nie po wystawieniu sztuki), który to zapis będzie wyrazem swoistej archeologii scenicznej, czy może przyszłą, umożliwiającą wpisanie utworu w aktualną tłumaczowi czy reżyserowi scenę teatralną, ale jednocześnie, być może, zamazującą pewne sensy, niwelującą pewną obcość tłumaczonego tekstu i skazującą przekład na szybką ulotność? Czy współczesny tłumaczowi widz lub czytelnik ma doświadczyć i przeżyć wystawianą tragedię, doznając niczym starożytni *katharsis* w zetknięciu z przedstawianymi treściami, czy też poznać wszystkie konwencje starożytnej sceny, sceny i świata już dla niego wszak zamkniętego? Ale nawet gdyby tłumacz zdecydował się na swoistą archeologię sceniczną, to na jego drodze stanie aktualny stan badań na temat teatru greckiego. A ten zaczął ulegać zmianie pod koniec XIX wieku. Praktyka translatoologiczna dowodzi jednak, że mniej bądź bardziej rozbudowane didaskalia zamieszczają praktycznie wszyscy tłumacze (nie ma ich u Morstina). Przykład⁸ Węclewskiego pokazuje natomiast, że na tłumacza mogą wywierać wpływ nie tylko kryteria literackie obowiązujące w danym

⁸ *Casus* Węclewskiego jest zaś o tyle istotny, że jest on pierwszym tłumaczem (przy czym zastrzeżenie trzeba od razu, że nie był pierwszym tłumaczem dramatu greckiego na język polski w ogóle) wszystkich zachowanych dzieł tragików greckich, co ma znaczenie w sytuacji tworzącej się dopiero tradycji przekładu tych dzieł. W swoim czasie uchodził za najbardziej zasłużonego filologa klasycznego i najwszechstronniejszego znawcę świata starożytnego. To on torował drogę Kazimierzowi Morawskiemu czy Janowi Kasprończowi, inicjując poniekąd recepcję tragików greckich. Jego pierwsze odczytanie tragików stało się oczywistą matrycą, impulsem do dyskusji krytycznej nad oryginałem oraz do dalszych interpretacji tragików greckich.

momencie historycznym⁹, ale również aktualne badania naukowe z jednej strony oraz możliwości sceniczne z drugiej.

Niemal do końca XIX wieku obowiązującym modelem, w jaki wyobrażano sobie wygląd teatru greckiego V wieku przed Chr., był ten przedstawiony przez Witruwiusza w jego dziele *O architekturze. Ksiąg dziesięć* [Witruwiusz, 1999; zob. Flickinger, 1918: 75]. Pierwsze próby podważenia tych wyobrażeń pojawiły się, jak zauważa Peter Arnott [1962: 3; zob. Taplin, 2001: 441; Chodkowski, 1975: 14], wraz z publikacją monografii Juliusa Höpkena poświęconej teatrowi attyckiemu z V wieku przed Chr. z 1884 roku, którego tezy znalazły wkrótce poparcie i potwierdzenie dzięki wykopaliskom prowadzonym przez Wilhelma Dörpfelda. Publikacja wyników jego badań [Dörpfeld, Reisch, 1896], podważając tradycyjny osąd, stała się źródłem kontrowersji w środowisku naukowym. Okazało się jednak, że nie można było zdyskredytować całkowicie wyników badań Dörpfelda i w konsekwencji w pierwszej połowie XX wieku zdyskredytowany został w zasadzie Witruwiusz i jego przedstawienie greckiego teatru¹⁰. To podważenie wydawałoby się ustalonego sądu doprowadziło jednak do wielu dyskusji na temat zarówno wyglądu, jak i stanu technicznego sceny ateńskiej V wieku przed Chr.¹¹ A ten aktualny stan badań może wywierać wpływ na prace tłumacza

⁹ O wpływie, jaki krytyka literacka próbowała wyrzucić na Węclewskim po opublikowaniu jego pierwszych przekładów i której chwilowo uległ, tłumacząc *Ajasa* i *Trachinki* Sofoklesa, świadczy zarówno jego wypowiedź, kiedy tłumaczy się z nieużywania rymów, jak i wypowiedź Piotra Chmielowskiego, opisującego krytykę Węclewskiego przez ówczesnych recenzentów (ostatecznie, publikując przekład wszystkich tragedii Sofoklesa, Węclewski powrócił do pierwotnej strategii nierymowania) [Węclewski, 1861: 189-190; Chmielowski, 1876: 659-679].

¹⁰ Spór, o którym mowa, dotyczył różnicy wysokości między orkiestrą a proskenionem w teatrze greckim. Witruwiusz twierdził [1999: 136], że scena, na której występowali aktorzy w teatrze greckim, znajdowała się około 10-12 stóp powyżej poziomu orkiestry, jednak badania filologiczne oraz archeologiczne prowadzone pod koniec XIX wieku wykazały, że było to niemożliwe [Kocur, 2001: 205-206]. Nawet jeśli, jak sugeruje Taplin [2001: 441], argumenty Höpkena były słabe, nie zmienia to faktu, że pod koniec XIX wieku nastąpiło swoiste poruszenie trwałego, zdawałoby się, gmachu wiedzy na temat teatru greckiego. Za tymi rozstrzygnięciami poszły bowiem kolejne dotyczące innych elementów budowli czy wyposażenia sceny starożytnej [zob. Taplin, 2001; Kocur, 2001; Chodkowski, 2003].

¹¹ W wielu kwestiach badacze doszli do pewnego konsensusu, co nie oznacza jednak całkowitej jednomyślności, szczególnie jeśli chodzi o rozwiązania dotyczące

cza. We wstępie napisanym przez Węclewskiego (który umiera w 1887 roku) do przekładu tragedii Ajschylosa, jak również we wprowadzonych przez niego do przekładu didaskaliach widzimy zatem, że przedstawiony przez niego opis teatru bądź rozwiązania sceniczne zaproponowane w didaskaliach odpowiadają (jeszcze) modelowi Witruwiusza i są zgodne ze stanem XIX-wiecznej wiedzy na temat teatru greckiego. W przekładzie *Orestei* zatem konsekwentnie czy to chór, czy aktorzy schodzą do orkiestry, znajdującej się poniżej poziomu sceny; budynek sceniczny, stanowiący tło, posiada trzy wejścia, a po jego bokach znajdują się paraskenia. Innym elementem mającym wpływ na wprowadzone przez Węclewskiego didaskalia było również przekonanie o wyjątkowej widowiskowości i używaniu wielu urządzeń scenicznych już przez Ajschylosa (według obowiązującej wówczas wiedzy, którą nauka z czasem zweryfikowała [zob. Taplin, 2001: 39-49; Arnott, 1962: 107-122]).

Jak wnikliwie wczytamy się w propozycje sceniczne Węclewskiego, zaproponowane przez niego na przykład w didaskaliach do przekładu *Orestei*, zauważymy również, że zaproponował on rozwiązania sceniczne aktualne dla teatru połowy XIX wieku, więc teatru zaopatrzonego w sztuczny system oświetlenia, w system kulis umożliwiających zmianę dekoracji, w urządzenia sceniczne typu praktykable czy zapadnie. Scena zatem, na której umieścił wydarzenia, pokrywa się zarówno ze sceną witruwiuszową, jak i ze sceną XIX wieku wyposażoną w kanał orkiestrowy znajdujący się poniżej poziomu sceny¹². Węclewski nie odnotował także w swoim przekładzie żadnego znacniejszego ruchu chóru, co powoduje, że możemy zakładać w jego projekcji statyczny chór, dyskutujący wprawdzie o tym, co powinien zrobić, ale pozostający na orkestrze, co byłoby zgodne z XIX-wieczną praktyką sceniczną

teatru czasów Ajschylosa [zob. Taplin, 2001; 2004].

¹² Warto odnotować, że nie tylko przekłady Węclewskiego wykazują pewną łączność z aktualnymi możliwościami czy tendencjami panującymi w teatrze, czy kulturze czasów tłumacza. W didaskaliach wprowadzonych przez Węclewskiego dominuje skłonność do iluzjonizmu (aktualnego w ówczesnym teatrze), w tych zaproponowanych przez Kasprowicza zainteresowanie przesuwa się w kierunku wyglądu postaci (zgodnie z ówczesnie dominującym „teatrem gwiazd” i skupieniem uwagi krytyki na postaci aktora), natomiast w tych zamieszczonych przez Srebrnego w jego przekładach z Ajschylosa znajdziemy na przykład wiele uwag psychologicznych (zgodnych z ówczesnymi z kolei tendencjami).

(a jakże sprzeczne z tym, co wiemy na temat ruchu choreutów w teatrze V wieku przed Chr.). Jednocześnie zachował on pewną obcość przekładanego tekstu. Znajdziemy więc w jego przekładzie nazwy starożytnych terminów teatralnych, jak *orchestra*, *thymele* czy *ekkyklemat* (których nie ma na przykład u Kasprowicza).

Nie wiem, czy można skończyć moje rozważania jakąś wiążącą konkluzją bądź wyciągać daleko idące wnioski, jako że są one wstępne i dalszym badaniom należy poddać wszystkie dostępne polskie przekłady greckich tragedii, szczególnie w ich kontekstach literackim i teatralnym. Wydaje się jednak, że wobec braku normatywnej teorii przekładu podlegają one przede wszystkim, jak chciał Toury, normom literacko-kulturowym. Te jednak są zmienne i zależne od aktualnych tendencji literackich, języka literackiego, oczekiwań odbiorców, a także możliwości i tendencji teatralnych¹³. I w takim sensie, jak sądzę, możemy mówić o obowiązujących normach w przekładach utworów starożytnych, które zwykle stosują się do pewnego obowiązującego w danym momencie *decorum* [zob. Skwara, 1996: 335].

Bibliografia

- Aischylos (1952), *Tragedie*, przeł. S. Srebrny, PIW, Kraków.
 Ajschylos (1908), *Dzieje Orestesa*, przeł. J. Kasprowicz, Nakładem Towarzystwa Wydawniczego, Warszawa – E. Wender, Lwów – H. Altenberg.
 Arnott, P. (1962), *Greek scenic conventions in the fifth century B.C.*, Clarendon Press, Oxford.
 Axer, J. (1991), *Filolog w teatrze*, PWN, Warszawa.
 Bilczewski, T. (2010), *Komparatystyka i interpretacja. Nowoczesne badania porównawcze wobec translatoologii*, Universitas, Kraków.
 Bukowski, P., Heydel, M. (red.) (2009), *Współczesne teorie przekładu*, Znak, Kraków.

¹³ Na to, po jak wciąż chwiejnym gruncie stąpa polski tłumacz starożytnej poezji, wskazują choćby dwa najświeższe przekłady: elegii Tibullusa [2015] i epigramatów Marcjalisa [2015], w których tłumaczki tych dzieł jedno metrum (dystych elegijny) oddały w różny sposób: Tibullus został przełożony trzynastozgłoskowcem nierymowanym, a Marcjalis wierszem tonicznym o sześciostopowych zestrojach.

- Chmielowski, P. (1876), „Tragedye Sofoklesa. Przekład Z. Węclewskiego. Poznań. Nakładem Biblioteki Kórnickiej 1875 str. XXVII, 589”, *Ateneum*, t. 3, z. 9, s. 659-679.
- Chodkowski, R. (1975), *Funkcja obrazów scenicznych w tragediach Ajschylo-sa*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Chodkowski, R.R. (2003), *Teatr grecki*, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin.
- Domański, J. (2006), „O teorii o praktyce przekładania w łacińskim obszarze językowym”, w: Cyceron, św. Hieronim, Burgundiusz z Pizy, Leonardo Brunni, *O poprawnym przekładaniu. Teksty łacińskie i przekłady polskie*, przeł. W. Seńko, J. Domański, W. Olszaniec, wstęp J. Domański, Wydawnictwo Marek Derewiecki, Kęty, s. 5-90.
- Dörpfeld, W., Reisch, E. (1896), *Das griechische Theater*, Verlag Barth & Von Hirst, Athens.
- Eschylos (1873), *Tragedye*, przeł. Z. Węclewski, Nakładem Biblioteki Kórnickiej, Poznań.
- Eurypides (2015), *Tragedie*, t. 5 (Fragmenty), przekład i oprac. zbior. pod red. M. Borowskiej, ISKŚiO UW, Wrocław.
- Flickinger, R.C. (1918), *The Greek Theatre and its Drama*, The University of Chicago Press, Chicago, Illinois.
- Frankowska, B. (2003), *Encyklopedia teatru polskiego*, PWN, Warszawa.
- Goldhill, S. (2007), *How to Stage Greek Tragedy Today*, University of Chicago Press, Chicago–London.
- Grzegorzczak, P. (1955), „Problematyka tłumaczeń”, w: Rusinek, M. (red.) (1955), *O sztuce tłumaczenia*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, s. 445-477.
- Jastrun, M. (1975), „O przekładzie jako o sztuce słowa”, w: Pollak, S. (red.) (1975), *Przekład artystyczny. O sztuce tłumaczenia. Księga druga*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, s. 117-131.
- Kocur, M. (2001), *Teatr antycznej Grecji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Kubiak, Z. (1975), „Refleksje tłumacza poezji antycznej”, w: Pollak, S. (red.) (1975), *Przekład artystyczny. O sztuce tłumaczenia. Księga druga*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, s. 155-159.
- Kumaniecki, K. (1955), „Nad prozą antyczną”, w: Rusinek, M. (red.) (1955), *O sztuce tłumaczenia*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, s. 99-109.

- Łanowski, J. (1997), „Przekłady dramatu antycznego. Z doświadczeń tłumacza”, w: Axer, J., Osiński, Z. (red.) (1997), *Siew Dionizosa. Inspiracje Grecji antycznej w teatrze i dramacie XX wieku w Europie Środkowej i Wschodniej*, Wydawnictwo DiG, Ośrodek Badań Interdyscyplinarnych „Artes Liberales”, Uniwersytet Warszawski, Warszawa, s. 179-185.
- Marciniak, K. (2008), *Cicero vortit barbare. Przekłady mówcy jako narzędzie manipulacji ideologicznej*, słowo/ obraz terytoria, Gdańsk.
- Marcjalis (2015), *Księga widowisk*, przeł. K. Różycka-Tomaszuk, wstęp i komentarz A. Kłęczar, M. Zagórski, współpraca B. Burliga, ISKŚiO UW, Wrocław.
- Morstin, L.H. (1955), „Moja praca nad przekładem utworów Sofoklesa, Horacego, Lope de Vegi, Calderona i Goethego”, w: Rusinek, M. (red.) (1955), *O sztuce tłumaczenia*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, s. 279-298.
- Parandowski, J. (1955), „Homeryckie boje”, w: Rusinek, M. (red.) (1955), *O sztuce tłumaczenia*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, s. 299-311.
- Parandowski, J. (1975), „Autor i tłumacz”, w: Pollak, S. (red.) (1975), *Przekład artystyczny. O sztuce tłumaczenia. Księga druga*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, s. 253-260.
- Pavis, P. (2002), *Słownik terminów teatralnych*, słowo wstępne A. Ubersfeld, przeł., oprac. i uzupeł. opatrzył S. Świontek, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Piętka, R. (2004), „Antyczna translatologia”, *Pamiętnik Literacki*, 95, z. 1, s. 7-18.
- Rusnak, R. (2009), *Seneca noster*, cz. 1: *Studium o dawnych przekładach Seneki Młodszego*, nakładem Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Sandauer, A. (1955), „Troski tłumacza”, w: Rusinek, M. (red.) (1955), *O sztuce tłumaczenia*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, s. 343-346.
- Sandauer, A. (1977), „Żle o poprzednikach”, w: Balcerzan, E. (red.) (1977), *Pisarze polscy o sztuce przekładu*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań, s. 352-357.
- Skwara, E. (1996), „Plaut w polskich przekładach”, *Eos*, 84, s. 335-343.
- Srebrny, S. (1932), „W sprawie szkolnych przedstawień klasycznych”, Wilno, radio 7 II 1932 (przeł. 987/ 1/ III, 11).

- Srebrny, S. (1949), „Odpowiedź na przemówienie prezesa P.E.N. Clubu polskiego Jana Parandowskiego z dnia 5-go września 1949 roku”, *Meander*, 4, z. 1-10, s. 360-362.
- Srebrny, S. (1984), „Zagadnienie przekładów z poezji starożytnej”, w: Srebrny, S. (1984), *Teatr grecki i polski*, oprac. S. Gąsowski, wstęp J. Łanowski, PWN, Warszawa, s. 184-201.
- Szastyńska-Siemion, A. (1982), „Chóry tragedii greckich w przekładach polskich”, *Eos*, 70, s. 25-39.
- Taplin, O. (2001), *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Clarendon Press, Oxford.
- Taplin, O. (2004), *Tragedia grecka w działaniu*, przeł. A. Wojtasik, Wydawnictwo Homini, Kraków.
- Tibullus (2015), *Elegie miłosne*, przekł., wprowadz. i komen. A. Arndt, Wydawnictwo Homini, Kraków.
- Walton, J.M. (2006), *Found in Translation, Greek Drama in English*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Walton, J.M. (2008), „An Agreeable Innovation. Play and Translation”, w: Lianeri, A., Zajko, V. (red.) (2008), *Translation and the Classic*, Oxford University Press, Oxford.
- Węclewski, Z. (1861), „Studia w Polsce nad literaturą grecką w czterech przeszłych wiekach i przekłady tragików na język polski”, *Biblioteka Warszawska*, t. 4, s. 189-190.
- Witruwiusz (1999), *O architekturze. Ksiąg dziesięć*, przeł. K. Kumaniecki, wstęp A. Sadurska, Prószyński i S-ka, Warszawa.

STRESZCZENIE

Historia przekładów starożytnych utworów dramatycznych na język polski zaczyna się dopiero w XIX wieku, kiedy dramat zaczyna być postrzegany bardziej jako dzieło literackie niż teatralne, a jego wartości sceniczno-teatralne schodzą w cień. A przecież w V wieku przed Chr., gdy tworzyli trzej najwięksi tragediopisarze starożytni, których dziełami do dziś szczęśliwie dysponujemy, ich utwory bez wątpienia były pozycjami przeznaczonymi na scenę, były dziełami *stricto* teatralnymi. I mimo iż Wielka Reforma Teatru przywróciła dramatom ich teatralne wartości, to jednak między badaczami nie ma zgody, w jaki sposób

należy przekładać, jak oddawać wartości literackie, sceniczne czy wizualne starożytnych utworów dramatycznych. Wprawdzie w znacznej mierze, jak zauważyli badacze, przekłady utworów dramatycznych weryfikują scena i publiczność teatralna, otwarte jednak pozostają kwestie, jak wygląda związek teatru z literaturą, w jakiej mierze aktualne normy literackie czy przyzwyczajenia publiczności wpływają na decyzje translatorskie tłumaczy; jaki jest związek między zapisem potencjalnej inscenizacji w danym tekście dramatycznym a możliwościami sceny z czasów tłumacza; jak na decyzje tłumacza wpływają aktualne normy teatralne; czy wobec zmniejszających się wymagań publiczności teatralnej należy także obniżyć wartość przekładanych utworów, zacierając ich obcość, trudność, czasem może i chropowatość; czy w przekładzie należy zlikwidować wszelki opór stawiany przez starożytne dramaty w celu gładkiego, bezwysiłkowego ich zrozumienia przez współczesną widownię; gdzie i czy istnieje w przekładzie granica między zachowaniem ponadczasowych wartości tych nieprzemijających utworów a nadaniem im przemijającego, ulotnego, efemerycznego znaczenia. W moim artykule chciałabym przyrzeć się kilku problemom, jakie pojawiają się przed tłumaczami starożytnych tekstów dramatycznych, w szczególności uwzględniając zaproponowaną przez redaktorów problematykę norm przekładowych – w jaki sposób normy czy tradycja, istniejące zarówno w języku i kulturze źródłowej, ale przede wszystkim w kulturze przyjmującej, warunkują, wpływają bądź jak z nimi dyskutują czy je zmieniają tłumacze interesujących mnie tekstów.

Słowa kluczowe: przekład, tragedia starożytna, dramat, normy, tradycja

SUMMARY

The history of Polish translation of ancient tragedies begun in XIX century, when drama was considered to belong to the realm of literature rather than to the realm of theatre and when its theatrical values were considered as less important than those literary ones. But in V BC – in a century when the most distinguished ancient playwrights presented their plays – they were definitely regarded as works whose aim was to be presented on theatre stage. Thanks to some theatrical movements at the

turn of XXth century, drama regained its due honours and place but still there is no unanimity among the scholars about many issues concerning translation of any ancient tragedy. They still raise questions about the connection between literature and theatre, or the connection between possible staging inserted in the words of drama and the stage possibilities from the translator's time; how the literary or theatrical norms influence the translators' decisions; should a translator facilitate the reception of a translated text or should he/ she make it difficult; are there any borders or limits of a translation. I would like to dedicate the paper to some of those problems any translator of any ancient tragedy is supposed to solve, but especially to find the answer whether the existing norms or tradition of translation of those particular texts influence the translators and how they deal (discuss or change) with them.

Key words: translation, ancient tragedy, drama, norms, tradition