

Barbara Bibik

Uniwersytet Mikołaja Kopernika

Barbara.Bibik@bu.umk.pl

Didaskalia w przekładzie tekstu dramatycznego (na przykładzie *Oresteï* Ajschylosa)¹

Jak pisał Stefan Srebrny, polski filolog klasyczny oraz teatrolog, „tragedia czy komedia to nie tekst literacki, ale całość widowiska teatralnego, którego tekst jest jedynie częścią składową” [Srebrny, 1984: 178; por. Golik-Szarawarska, 1991: 22]. Oczywiście, w przypadku starożytnych tekstów dramatycznych, częścią bardzo istotną, gdyż, jak pisał inny znawca dramatu antycznego Oliver Taplin, większość potrzebnych informacji, wszelkie istotne działania sceniczne są *implicite* zawarte w samych utworach, które stanowią jedynie scenariusz; wszelkie natomiast działanie niezbędne do tego, by wystawić i zrozumieć grecką tragedię, zawiera się w jej słowach [Taplin, 2004: 36; por. Axer, 1991: 11-47]². Scenariusz ten, jak powszechnie wiadomo, jest pozbawiony didaskaliów³, nie oznacza to jednak, że zachowane utwory dramatyczne nie

¹ Niniejszy artykuł powstał w ramach pobytu stypendialnego w Londynie we wrześniu 2013 roku. Dziękuję Fundacji z Brzezia Lanckorońskich za przyznane stypendium.

² O sile słowa, które stanowi podstawowe tworzywo scenicznego obrazu w dramacie antycznym, oraz jego mocy zdolnej do wywoływania obrazów w wyobraźni odbiorcy zob. [Axer, 1991: *passim*].

³ W dzisiejszym rozumieniu tego terminu, w którym odnosi się on do autorskich wskazówek scenicznych zawartych w tzw. tekście pobocznym [Pavis, 2002: 102]. W tym też znaczeniu będą mnie w niniejszym artykule interesowały didaskalia (z pominięciem tekstu głównego poszczególnych przekładów) zamieszczone w *Oresteï* Ajschylosa przez poszczególnych jej tłumaczy.

zawierają żadnych uwag scenicznych czy inscenizacyjnych⁴. Tragedie i komedie V wieku przed Chr. są bowiem produkcjami *par excellence* teatralnymi. Dramat natomiast przystosowuje się do z góry danej sceny, do aktualnego kształtu teatru, do jego architektury i topografii, do kształtu i wyglądu sceny oraz urządzeń scenicznych, które decydująco wpływają na jego formę [por. Srebrny, 1984: 55, 173; Golik-Szarawska, 1991: 29]. A jak wiadomo, uwarunkowania naturalne teatru greckiego były zdecydowanie odmienne od kształtu budowli teatralnych XIX czy XX wieku. Teatr starożytnej Grecji był teatrem otwartej przestrzeni, w którym *orchestra*, budynek *skene* oraz *proskenion* skierowane były ku ogromnych rozmiarów widowni (*theatron*) opartej o wzniesienie terenu. Interesujące mnie natomiast w niniejszym artykule tłumaczenia powstały w czasach dominacji zupełnie innej sceny, umieszczonej w teatrze zamkniętym, znacznie mniejszej i dysponującej skromniejszą widownią, a jednocześnie wyposażonej w inne urządzenia teatralne czy możliwości efektów scenicznych niż te, na które mógł sobie pozwolić starożytny teatr grecki. Na podstawie wybranych przekładów *Oresteï* Ajschylosa – Zbigniewa Węclewskiego z 1873 roku [*Tragedye Eschylosa*, 1873], Jana Kasprówicza z 1905 roku [Ajschylos, 1908] oraz Stefana Srebrnego, tłumaczenia wydane w 1952 roku [Ajschylos, 1952], ale ukończonego w czasie II wojny światowej – a przede wszystkim na podstawie wprowadzonych przez tych tłumaczy do ich przekładów didaskaliów chciałabym przyjrzeć się, w jaki sposób warunki teatralne, aktualne w czasach tłumacza, wpływają na oraz kształtują indywidualny projekt inscenizacyjny wpisany w tekst przekładu. Jako przykład wybrałam kilka scen z trzeciej części *Oresteï*, *Eumenid*, mianowicie sceny

⁴ Jerzy Axer w książce *Filolog w teatrze* zawarł niezwykle cenne uwagi na temat znaczenia słów w dramacie antycznym, budowania obrazów scenicznych ze słowa poetyckiego oraz na temat słowa jako podstawowego tworzywa scenicznego obrazu, które „zachowało niemal całą strukturę widowiska, łącznie z tym «jak to wyglądało», z obrazem scenicznym” [Axer, 1991: 21]. Co do twierdzenia, że każdy przekład jest interpretacją, panuje w zasadzie zgoda wśród badaczy przedmiotu. Wydaje się zatem, że uwagi Axera o „sceniczności” słowa w dramacie antycznym w połączeniu z analizą poszczególnych przekładów tragedii pod tym właśnie kątem mogą stanowić doskonały punkt wyjścia do dalszych rozważań nad całokształtem indywidualnych projekcji inscenizacyjnych wpisanych przez poszczególnych tłumaczy do ich przekładów, czemu chciałabym poświęcić moje dalsze badania nad przekładami *Oresteï* Ajschylosa.

początkowe rozgrywane się w Delfach, scenę pojawienia się Ateny oraz scenę sądu nad Orestesem w Atenach.

Przeniesienie miejsca akcji w *Eumenidach* pokazuje nam, że powszechnie uważana za starożytną i przypisywana Arystotelesowi, a w rzeczywistości sformułowana dopiero w renesansie, zasada jedności miejsca nie znajduje w tej tragedii odzwierciedlenia. Podobnie nie znajduje go także w drugiej części *Orestei*, w *Ofiarnicach*. W obu tragediach, w trakcie akcji, Ajschylos zmienia jej miejsce – w *Ofiarnicach* w pierwszej części sztuki akcja dzieje się przed oraz na grobie Agamemnona, w drugiej zaś przed i w pałacu Atrydów w Argos. W *Eumenidach* natomiast, w której to tragedii zmiana jest bardziej spektakularna, początkowo akcja dzieje się w Delfach, przed i w świątyni Apollona, a następnie przenosi się do Aten, gdzie odbywa się sąd nad mordercą matki, Orestesem. Oczywiście starożytny teatr grecki, zwłaszcza w swoich początkach, był teatrem dalekim od iluzji, w dużym stopniu skonwencjonalizowanym (co jednak, jak warto podkreślić, nie przekreślało w nim oryginalności), pozbawionym kurtyny, stąd zmiany te były z pewnością umowne, dalekie od realizmu. Wydarzenia działały się symultanicznie, a zmianę miejsca zaznaczono co najwyżej za pomocą słowa, gestu czy rekwizytu. Konwencje teatralne ulegają jednak zmianie.

Rozpoczynając *Eumenidy*, poszczególni tłumacze przedstawiają czytelnikowi miejsce wydarzeń w następujący sposób: „Widok na świątynię Apollona w Delfach z przysionkami⁵ po obu stronach. Z przysionka po prawej stronie wychodzi Wieszcza Pytyjska w szatach kapłańskich, z laurowym wieńcem na głowie i z prorockim koszturem w rękę. Modli się do bogów-założycieli świątyni delfickiej i do bóstw okolicznych. Poczem siada na trójnogu. Orchestra przedstawia otwarte miejsce przed świątynią” (Węclewski); „Ściana tylna: front świątyni Apollina. Drzwi zamknięte, obok nich stara Prorokini w sukni kapłanki z wielkim

⁵ Zbigniew Węclewski w artykule poprzedzającym przekład tragedii Ajschylosa pisze następująco: „Królewski dom miał na froncie dziedziniec, gdzie toczył się dialog; miał przysionki (*propyla*) ozdobione obrazami i posągami bóstw; nie brakło tam także ołtarza opiekuńczych bożków, mianowicie Zeusa *agyeus*” [Węclewski, 1872: XIV]. Być może w niniejszym miejscu przysionki są tożsame ze skrzydłami pałacu, które pojawiły się w didaskaliach w dwóch poprzedzających częściach trylogii Ajschylosa.

kluczem, przewieszonym przez ramię; we włosach gałązki oliwne” (Kasprowicz); „Budynek w głębi wyobraża świątynię Apollona w Delfach” (Srebrny). Można zauważyć, że wszyscy tłumacze projektują „ścianę tylną” czy „budynek w głębi” jako świątynię Apollona. Didaskalia Srebrnego są wprawdzie bardzo lakoniczne, jednak skądinąd wiadomo, że zakładał on jedną i tę samą dekorację, najpewniej architektoniczną, we wszystkich częściach trylogii; pisał bowiem o tym następująco: „Budynek sceniczny przez cały czas widowiska musi (pomijając drobne zmiany) być jeden i ten sam. Idzie właśnie o to, żeby podkreślić jego znaczenie formalne jako stałego elementu sceny” [Srebrny, 1984: 318]. Pomocna przy analizie wprowadzonych przez Srebrnego didaskaliów oraz projektowanej inscenizacji jest przygotowana przez niego w wileńskim Teatrze na Pohulance, w 1938 roku, inscenizacja⁶ *Oresteï* Ajschylosa, która wpłynęła na kształt didaskaliów wprowadzonych do przekładu⁷. Jak pisze Grażyna Golik-Szarawarska:

Centralna część konstrukcji scenicznej spełniać miała funkcje właściwe greckiej orkestrze, budowla w głębi zachowywać podobieństwo do antycznej skene. Scenografowie [...] ustawili w głębi sceny pałac królewski. Przed jego frontonem, po bokach wyrastały dwie nadnaturalnej wielkości kolumny w stylu doryckim. Kilka stopni łączyło tę budowlę z poziomem sceny właściwej. Podobnie proscenium połączone było schodami z widownią. Na przodzie sceny, w zależności od potrzeby, ustawiano ołtarze Ateny, Apollona i Artemidy. [...] Wolną przestrzeń pomiędzy wejściami zajmowały dwa niskie ołtarze ofiarne przepasane szafranowymi wstęgami. W drugiej części na scenie pojawił się dodatkowo surowy w linii, biały grób Agamemnona. W trzeciej wnoszono posąg Ateny, będący doskonałą repliką archaicznego xoanon [Golik-Szarawarska, 1993: 168-169].

⁶ Ajschylos, *Oresteja*, inscenizacja S. Srebrny, reż. M. Szpakiewicz, muz. T. Szeligowski, plastyka chóru W. Feyn, kostiumy K. i J. Golusowie, Teatr na Pohulance, Wilno 30 IV 1938 rok. Opis inscenizacji zob. [Golik-Szarawarska, 1993: 167-182]. Materiały dotyczące inscenizacji znajdują się w Sekcji Rękopisów Oddziału Zbiorów Specjalnych Biblioteki Uniwersyteckiej w Toruniu.

⁷ W tym miejscu warto przypomnieć słowa Jerzego Axera, że wbrew intencjom Stefana Srebrnego (o czym piszę w zakończeniu do niniejszego artykułu) o wprowadzeniu do przekładu jedynie tych didaskaliów, które bezspornie wynikają z tekstu Ajschylosa, tłumacz niejednokrotnie „przekracza granice tego, co wiadomo na pewno” [Axe, 1991: 44].

Z opisu przedstawionego przez Golik-Szarawarską wynika, że choć projekt sceniczny Srebrnego jakkolwiek teoretycznie rozdziela aktorów od choreutów, członków chóru, to jednak w zasadzie występują oni na jednym planie. W podobny sposób, jeśli przyjrzeć się didaskaliom wprowadzonym we wszystkich trzech częściach *Orestei*, projektuje scenę Kasprowicz. Inaczej natomiast scenę oraz plany gry projektuje Węclewski. Poza wprowadzonymi przez niego didaskaliami, pomocnym przy rekonstrukcji jego inscenizacji oraz wyobrażeń na temat starożytnego teatru, jest zamieszczony we wstępie do jego przekładów tragedii Ajschylosa rozdział zatytułowany „Rzecz o teatrze greckim”, w którym pisze:

[...] gdzie najniższa ława łuk zakreślała, zaczynała się *orchestra*, leżąca głębiej czyli niżej jeszcze i przedzielona od siedzeń murem dość wysokim [...]. Gdy przedstawiać miano dramat, będącą w głębi *orchestrę* ze sceną 10 do 12 stóp wyżej leżącą, mniej więcej przynajmniej wyrównywano czyli wyniesiono tym celem, aby chór mógł zostawać w bezpośrednim z aktorami stosunku. Takim sposobem chór stawał na rusztowaniu, kilku tylko wschodami od sceny przedzielonem [...]. Za cięciwą, granicę *orchestry* stanowiącą, na płaszczyźnie nieco podwyższonej починаła się *scena*: prostokąt dłuższymi, równoległymi bokami obrócony ku orkestrze, i acz nie głęboki wcale, sięgający przecie ostatnich końców budowy teatralnej [Węclewski, 1873: X-XI].

W tym samym rozdziale Węclewski zamieszcza też opis sceny, który z pewnością uzupełnia wprowadzone do *Orestei* didaskalia:

[...] ściana sceny z desek (*pinakes*) lub obić (*katablemata, parapetasmata*), malowana przedstawiała budynek dwupiętrowy zwykle (*dieres*) i z obszernym frontonem, portykami i przestronnym dziedzińcem; rzadziej przedstawiała przedmiejską okolicę, obóz wojenny lub co innego. Przed owym budynkiem lub udekorowanymi przestrzeniami odbywała się akcja. Tam na dziedzińcu lub na gościńcu publicznym spotykały się dramatyczne osoby [Węclewski, 1873: XII].

Opis ten, jakkolwiek jest wyrazem wiedzy samego tłumacza, jak i w dużym stopniu wyrazem stanu nauki w XIX wieku odnośnie do kwestii teatru greckiego, to jednak w zaskakujący sposób przypomina opis dekoracji, stosowanych do inscenizacji tragedii klasycznej w XIX wieku:

[...] tutaj scena dla braku realiów nie odtwarzała określonej rzeczywistości, ale była dla aktorów czymś w rodzaju podwyższającej podstawy i dawała za nimi tło architektoniczne. Niezależnie bowiem od tego, czy rzecz działa się w pałacu, czy na placu przed pałacem, malowano przeważnie kilkunastokolumnadę, tworzącą kulisy boczne i idącą perspektywicznie w głąb. Dekoracja tylna przedstawiała raz fronton pałacu, kiedy indziej podwórzec półkolisty. Schody i kolumny, w swej surowości piękne i monumentalne, nie dawały jej jednak tej barwności, jaką dysponowała drama. Wszystkie dekoracje malowane były iluzjonistycznie [Okońska, 1961: 12].

Przy okazji omawiania projekcji inscenizacyjnych zawartych przez poszczególnych tłumaczy warto wspomnieć, że Węclewski i Srebrny we wprowadzanych w całej *Orestei* didaskaliach zachowują niektóre elementy starożytnej terminologii teatralnej, posługując się takim określeniami, jak *orchestra*, *thymele* czy *ekkyklemat*. Jest to zapewne swoisty element strategii eksterioryzacji tekstu, nadającej przekładowi dystans kulturowy, pewną obcość. Terminami tymi nie posługuje się natomiast Kasprowicz w swoim przekładzie (we wstępnych didaskaliach do *Ofiarnic* podaje jedynie sformułowanie „okrągły plac przed pałacem”). Być może takie podejście jest zatem jakąś wskazówką inscenizacyjną, świadczącą o próbie pewnej rekonstrukcji tragedii, w przypadku Węclewskiego i Srebrnego, a w przypadku Kasprowicza, pozbawiającego swoje tłumaczenia starożytnych odniesień, podkreśleniem aktualnej teatralności utworu, rozgrywającego się na scenie teatru mu współczesnego. O tym zaś, że Srebrny wykazywał inklinacje w kierunku archeologii sceny, wiadomo z literatury przedmiotu⁸.

Problematyczna w *Eumenidach* jest kwestia ukazania wnętrza świątyni po tym, jak wybiegnie z niej przerażona tym, co zobaczyła, wieszczka. Dotąd bowiem nie widziała ani nie doświadczyła ona takiego widoku, o czym zaświadcza jej zatrważający, a jednocześnie niezwykle wymowny i plastyczny opis. Srebrny proponuje czytelnikowi bardzo

⁸ Więcej na temat sposobu postrzegania greckiej sceny teatralnej oraz inscenizacji dramatów klasycznych przez Srebrnego, w tym sporu „ideologiczno-estetycznego”, jak nazwał go Axer, jaki wywiązał się między nim a jego mistrzem Tadeuszem Zielińskim, dotyczącego sposobu wystawiania dzieł antycznych na ówczesnej scenie zob. [Srebrny, 1984: *passim*; Axer, 1991: 39-47; Golik-Szarawska, 1991: 7-47; Golik-Szarawska, 1993: 167-182; Golik-Szarawska, 1999: 7-36].

lakoniczne rozwiązanie: „Odsłania się wnętrze świątyni. Widać obraz opisany przez Pytię. Obok Orestesa stoi Apollon”. Niestety Srebrny nie precyzuje, w jaki sposób miałyby owo wnętrze wraz z całą przebywającą w środku grupą osób być widoczne dla widowni (nie wiadomo⁹, czy tłumacz zakłada na tyle szerokie drzwi świątyni, czy może „wysunięcie” tej grupy za pomocą teatralnego urządzenia, by obraz z wszelkimi szczegółami mógł być dostrzeżony). Analogiczna wątpliwość nasuwa się po przeczytaniu didaskaliów Kasprowicza, mimo iż tłumacz ten załączył w swym opisie znacznie więcej szczegółów, zwłaszcza odnoszących się do wyglądu wnętrza świątyni oraz postaci znajdujących się w środku, mianowicie Orestesa, Eryinii i Apollona:

Otwiera się ściana tylna: widać wnętrze świątyni; w środku pępek ziemi, z głazu wykuty stożek, owinięty wełnianymi paskami. Przy nim na krześle siedzi Orestes z mieczem w jednej, z gałązką oliwną, owiniętą wełnianym pasem, w drugiej. Naokoło niego śpią Erynie, straszne, czarniawe postacie niewieście, z ciemnozielonymi, ociekającymi oczami. Przy Orestesie staje Apollon o jasnych kędziorach, w długiej, ze wszystkich stron zapiętej, fałdzistej szacie. U boku ma kołczan, w ręku łuk.

By widz mógł dojrzeć wszystkie te szczegóły, drzwi świątyni, o których wspomina we wstępnych didaskaliach Kasprowicz, musiałyby być bardzo szerokie, zwłaszcza że, jak wynika z następujących didaskaliów, Apollon przemawia do Orestesa we wnętrzu świątyni, po czym: „Orestes wychodzi z świątyni, różgę oliwną zostawił, miecz schował do pochew”. Taki projekt inscenizacji może sugerować, iż tłumacz zakłada stosunkowo płytką scenę, znajdującą się w bliskiej odległości od widowni. W innym wypadku taki zapis uniemożliwiałby jego sceniczną realizację. Węclewski natomiast w swojej projekcji proponuje zastosowanie *ekkyklemy*, za pomocą której otwiera się wnętrze świątyni. O tym urządzeniu stosowanym w antycznym teatrze pisze następująco:

[...] gdy zmienić było potrzeba tylną część sceny (której właściwie, jak i dekoracjom zamykającym scenę należy się nazwa *skene* [Węclewski, 1873:

⁹ Wiadomo jednak, że przedstawiając historię kształtowania się sceny ateńskiej, zakładał wprowadzenie *ekkyklematu* między 467 a 458 rokiem przed Chr., zatem zapewne zakładał jego wykorzystanie w *Orestei* Ajschylosa, zob. [Golik-Szarawska, 1991: 41-42].

XI]), natenczas za pomocą maszyn trójkątnych (*periaktoi*, sc. *thyrai*) dokonywano tego, że ściana sceniczna częściowo albo całkowicie po obydwóch stronach się usuwała (*scena ductilis* [por. Kocur, 2001: 204], *versilis*) i na wewnątrz komnat, albo na las, puszcze, brzeg morski itp. otwierał się widok. Czynność ta zwała się *ekkyklein*, a sceneria stąd wynikła *ekkyklema* i zmieniała obraz lub w głównej akcji jakiś zaprowadzała wypoczynek. Zmiany całkowite, jak w Eschylosa Eumenidach, były niezwykle [Węclewski, 1873: XIII].

W późniejszej nauce zwykło przyjmować się, iż

[...] ekkyklemat to prawdopodobnie drewniana platforma na kółkach, wytaczana ze skene przez otwarte wrota najczęściej w finale przedstawienia. Istnienie tego urządzenia wiązano zatem z pojawieniem się w teatrze budynku skene i wielu uczonych jego pierwsze użycie przypisywało Ajschylosowi w *Orestei*, choć narosło wokół tego zagadnienia wiele sporów [Kocur, 2001: 211-212]¹⁰.

Z opisu Węclewskiego wynika natomiast, że po pierwsze, zakłada on stosownie *periaktoi* [por. Kocur, 2001: 203-204] w ateńskim teatrze V wieku przed Chr., po drugie zaś, że *ekkyklematowi* przypisuje inną funkcję niż tę później przyjętą, za to bardziej zbliżoną do urządzeń teatralnych stosowanych w ówczesnym teatrze. W jego projekcji bowiem ewidentnie nie chodzi o wytaczane z budynku scenicznego urządzenie przedstawiające wnętrze, a o zmianę scenografii polegającą na odsłonięciu tegoż wnętrza za pomocą zmiany dekoracji¹¹. Podobnie zatem jak Kasprowicz, Węclewski zakłada ukazanie wnętrza świątyni: „otwiera się widok na wewnątrz świątyni za pomocą *ekkyklemy*. Na kamieniu w środku nawy siedzi Orestes: włos jego rozpieczęty w wielkim nieładzie, twarz trupiej bladości. W okół niego na krzesłach Chór Erynij, w śnie pogrążony. Obok Orestesa Apollon, w głębi Hermes”. Węclewski, konsekwentnie używając słów wywodzących się ze starożytnej praktyki teatralnej, jednocześnie podaje jednak takie szczegóły, jak te

¹⁰ Srebrny niewątpliwie w ten właśnie sposób rozumie mechanizm stosowania *ekkyklematu*, zob. [Golik-Szarawarska, 1991: 36].

¹¹ Zdaje się, że w ten sam sposób, biorąc pod uwagę wpisane didaskalia, Węclewski zaprojektował scenę w *Agamemnonie* Ajschylosa, w której Klitajmestra staje nad ciałami zamordowanych, męża i Kassandry.

dotyczące wyglądu twarzy Orestesa, które siłą rzeczy w teatrze greckim pozostałyby niewidoczne i mogły być zrealizowane jedynie w teatrze, w którym aktorzy występują bez masek i znajdują się w takiej odległości od widza, że ten ma możliwość dostrzeżenia twarzy aktora o „trupiej błości”.

Niewątpliwie na uwagę zasługuje sposób rozwiązania zmiany miejsca akcji w *Eumenidach*, o czym wspominałam na początku artykułu. Po wypędzeniu Erynii ze świątyni delfickiej przez Apollona, bóg wraca do jej wnętrza, Erynii rozpierzchają się, scena zaś przez chwilę pozostaje pusta. Gdy ponownie się zapełni, akcja będzie toczyła się już w Atenach. Srebrny w swoim tłumaczeniu moment ten podkreśla pauzą (milczenie jest zresztą jednym z charakterystycznych elementów teatralnych wykorzystanych w jego projekcji). Zmianę miejsca zaś, zgodnie ze swoimi poglądami na temat antyiluzjonistycznego charakteru teatru greckiego, zaznacza jedynie symbolicznie: „Na orkestrze ustawiają starożytny drewniany posąg Pallas-Ateny. Akcja przenosi się do Aten; budynek w głębi oznacza teraz świątynię Pallady. Wchodzi Orestes”. Węclewski notuje natomiast: „Scena się zmienia. Świątynia Pallady na zamku w Atenach; w jej nawie Orestes przy posągu bogini”. Być może tłumacz ma na myśli to samo rozwiązanie teatralne, które wykorzystał przy ukazaniu wnętrza świątyni Apollona w Delfach. Warto zauważyć, że umożliwia mu ono pokazanie Orestesa od razu wewnątrz świątyni Ateny (a takie rozwiązanie sugeruje stwierdzenie, iż siedzi on przy posągu bogini znajdującym się w nawie świątyni). Oczywiście scenograficzne założenia poczynione przez Węclewskiego i Srebrnego mają dalsze konsekwencje we wprowadzeniu Orestesa na scenę, jednak zdecydowanie najbardziej znamienna jest zmiana scenografii, którą proponuje Kasprowicz: „Podczas przerwy zmieniają dekorację. Zmiana. Ściana tylna przedstawia front świątyni Pallady w Atenach. Opodal starożytny posąg Ateny a przy nim ołtarz. Orestes wchodzi z boku, siada u stóp posągu, obejmuje go rękami”. Z pewnością tłumacz nie zakłada w swoich didaskaliach rekonstrukcji teatru ateńskiego. Zmiany przezeń proponowane charakterystyczne są dla teatru drugiej połowy XIX wieku – zakładają antrakt, w czasie którego dekoracja nie podlega symbolicznym, a gruntownym zmianom. Kasprowicz oraz Srebrny, mimo iż analogicznie względem siebie, a inaczej niż Węclewski, projektują wejście Orestesa z zewnątrz oraz jego zachowanie przy posągu, to jednak,

być może, każdy z innego powodu. Pierwszy przypuszczalnie kierując się zasadami dziewiętnastowiecznego teatru realistycznego, drugi zapewne próbą rekonstrukcji teatru ateńskiego. Z pism Srebrnego wiadomo, że był on przeciwnikiem stosowania konwencji teatru realistycznego czy iluzjonistycznego przy realizacji dramatów antycznych, nie tylko w teatrze mu współczesnym, a z kolei był wielkim zwolennikiem teatru umownego, symbolicznego i kreacyjnego. Ważnym elementem inscenizacji było dla niego także zachowanie zasady symultaniczności przestrzeni scenicznej [cf. Srebrny, 1984: *passim*; Golik-Szarawska, 1991: 13-47].

W nieco odmienny sposób każdy z tłumaczy projektuje natomiast ponowne pojawienie się na scenie chóru Erynii. Oliver Taplin zwraca uwagę, że

[...] efekt przerażenia, jaki wywołuje pierwsze wejście Chóru, nie słabnie, lecz jest wręcz wzmocniony, kiedy Erynie ponownie zjawiają się na scenie – tym razem w Atenach. I znów jest wielce nieprawdopodobne, by Chór wkraczał w zwartym szyku; Erynie z pewnością raz jeszcze wchodzi w rozproszonych grupach, a ich „chaotyczna” choreografia znajduje odzwierciedlenie w astroficznej pieśni. Bądź co bądź, to przecież „matki rozjuszone psice”, podążające za śladem krwi, który tropią na ziemi i ponad morzem. Tym razem nie wypadają one przez wrota *skene*, lecz wychodzą z boku, przez *eisodos*; niemniej jednak lustrzany charakter tej sceny jest oczywisty [Taplin, 2004: 206].

Polscy tłumacze jednak, jak się wydaje na podstawie didaskaliów, preferują bardziej uporządkowane rozwiązanie sceniczne. Kasprowicz wprowadza chór na scenę „szeregiem”: „Chór podąża szeregiem za Orestesem”. Węclewski wprowadzie początkowo w didaskaliach bardzo trafnie oddaje gwałtowność i dzikość chóru żądnego krwi swojej ofiary („Chór Erynij wpada nagle z gwałtownością i w zamieszaniu dzikiem”), jednak już następujące didaskalia, w których Przodownica zwraca się „do drugich Erynij”, sugerują, że układ chóru nie jest aż taki nieuporządkowany. Podobnie scena ta wygląda w przekładzie Srebrnego. Początkowo, wprowadzie nie w aż tak dosłowny sposób jak Węclewski, przedstawia on obraz Erynii tropiących swą ofiarę, a jak można zakładać, „tropienie śladów” nie odbywa się w sposób uporządkowany („Wbiega Chór tropiąc ślady”), to jednak już po chwili przedstawia on chór podzielony na

dwa „półchóry”. Prawdopodobnie zatem zarówno w założeniach Węclewskiego, jak i Srebrnego chór Erynii pojawia się na scenie w dwóch grupach. Pieśń śpiewana przez chór jest pieśnią magiczną, której celem jest osaczenie Orestesa [por. Prins, 1991: 177-194], stąd gwałtowny ruch Erynii w trakcie jej wykonywania. Trafnie, podkreślając zarówno taniec, jak i jego gwałtowność, przedstawia to Srebrny: „[Przodownica chóru] do Chóru, który tymczasem ustawia się do tańca, zwartym kołem otaczając Orestesa” oraz w kolejnych didaskaliach: „w czasie refrenów d z i k i taniec dookoła Orestesa”. Węclewski natomiast wprowadza podział ról, a w konsekwencji i miejsca: „Przodownica wchodzi na tymelę, reszta Erynij ustawia się w orkestrze, śpiewając wstępny chór czyli parodos”. Przy założeniu, że Orestes siedzi w „nawie świątyni”, a więc na scenie, a najpewniej w jej „wnętrzu”, oznacza to także, że chór nie okrąża Orestesa, a nawet znajduje się od niego w pewnym oddaleniu. Wydaje się również, że parodos jest w wykonaniu Erynii pieśnią statyczną, wbrew praktyce starożytnej, a zgodnie chociażby z praktyką dziewiętnastowiecznego teatru przedstawiającego chór w sposób statyczny i kolumnowy. O tym, jak silne były przyzwyczajenia i oczekiwania widowni w kwestii rozwiązań scenicznych partii chóralnych, świadczy niezrozumienie, jakie wykazali recenzenci wileńskiej inscenizacji Srebrnego, zarzucając inscenizatorowi właśnie zbytnią ruchliwość chóru. Jak pisze Golik-Szarawarska, „liczne uwagi na ten temat wskazywały, iż publiczność, nawet ta elitarna, przyzwyczajona była wtedy do statycznych chórów recytujących swoje partie. Z trudem też godziła się na wszelkie eksperymenty” [Golik-Szarawarska, 1993: 178]. Kasprowicz natomiast podaje jedynie informację, że chór okrąża Orestesa („Chór okrążywszy Orestesa”) – informacja ta nie sugeruje żadnych szczególnych rozwiązań scenicznych. Wobec powyższych uwag zakładać jednak można, jak się wydaje, względnie spokojny ruch chóru.

Przed pieśnią chóru Orestes wzywa boginię Atenę, dla której przybył do Aten, aby oddać się pod jej opiekę i sprawiedliwy osąd. Po pieśni zatem władczyni attyckiej ziemi pojawia się na scenie. Jednak każdy z tłumaczy inaczej projektuje jej przybycie. W tłumaczeniu Srebrnego Atena „wchodzi” na scenę, zapewne majestatycznie, jak przystało na jedną z najważniejszych bogiń panteonu greckiego. W przekładzie Kasprowicza „wbiega na scenę”, jako że przybywa z daleka i będąc daleko, usłyszała wezwanie. W założeniu Węclewskiego natomiast: „Atena,

tarczą i dzidą uzbrojona, ukazuje się w powietrzu na rydwanie rumakami zaprzężonym”. W przedstawionym opisie musi zastanawiać, jak tłumacz wyobrażał sobie to ukazanie się bogini na rydwanie w powietrzu. Pisząc o teatrze greckim, zapewne miał na myśli specjalne rusztowanie (być może urządzenie zwane *mechane*, czyli specjalny dźwig umożliwiający wzniesienie postaci w górę, jakkolwiek jego zastosowanie w teatrze przy inscenizacji sztuk Ajschylosa wciąż jest dyskutowane [Kocur, 2001: 214-219]), o którym pisze we wstępie do przekładów tragedii Ajschylosa: „Eschylos bowiem [...] urządził sceny całe, w których występowały bóstwa, odegrane na zawieszonych w powietrzu rusztowaniach, albo spuszczał bóstwa na skrzydlatych rydwanach i potworach” [Węclewski, 1873: XIII]. Jednak, by taki zapis w didaskaliach nie był pustą wskazówką inscenizacyjną, być może zakładał jego realizację przy pomocy jakiegoś współczesnego mu urządzenia teatralnego, służącego do imitacji lotu. Wiadomo, że w teatrze XIX wieku, w teatrach zwłaszcza muzycznych, dla imitacji lotu posługiwano się flugiem, jednak unosił on zwykle jedną osobę. Natomiast dla różnicowania planów dramatycznych od około 1790 roku szeroko posługiwano się praktykablami, na których, jak pisze Zbigniew Raszewski [1978: 90, 122], pojawiały się zarówno pojedyncze postaci, jak i całe grupy osób.

Scena sądu nad Orestesem należy do scen zbiorowych i tak też wyraźnie przedstawiają ją w swoich didaskaliach omawiani tłumacze. Warto może przy tej okazji wspomnieć o teatrze księcia Jerzego II z Meininingen (tzw. meiningeńczycy), który przyczynił się do tego, że na przełomie wieków zaczęto w teatrze przywiązywać uwagę do rozwiązywania scen zbiorowych czy do realizmu historycznego. Zespół ten z gościnnymi występami objeżdżał teatry na terenie dawnej Rzeczypospolitej (*tournee* po Europie odbyło się w latach 1881-1890 [Sivert, 1987: 10]). Mógł zatem zostać zauważony przez Kasprowicza. Węclewski projektuje tę scenę następująco: „Atena występuje na czele dwunastu Areopagitów i obywateli, którzy siadają w głębi teatru. Przed nimi po jednej tronie ołtarz, po drugiej stół z naczyniami do losowania. Przy ołtarzu Orestes. Chór w orkestrze, jak poprzednio”. Kasprowicz zaś:

Podczas powyższego śpiewu ustawiono na ziemi ławki dla sędziów, oskarżonego i oskarżycieli, wzniesiono stół z urnami do głosowania itd. Orestes siadł po jednej, Chór oskarżycieli po drugiej stronie. Atena zjawia się na

czele sędziów i starców; obok niej Herold. Tłum obywateli. Sędziowie siedzą; Atena zajmuje miejsce przewodniczącego.

Srebrny natomiast w swoim przekładzie projektuje tę scenę ze znacznie większą umownością, niż uczynili to poprzedzający tłumacze: „wchodzi Atena. Za nią herold, trębacz, sędziowie, służba. Gromadzi się lud”, w kolejnych didaskaliach zaś: „herold daje znak łaską i powstrzymuje napór tłumu” oraz „trębacz trąbi. Służba przygotowuje co trzeba do rozprawy sądowej”. Niestety, na podstawie samych didaskaliów nie wiadomo, jakie nowe elementy scenograficzne, w założeniu ostatniego tłumacza, pojawiły się na scenie celem dostosowania jej do rozprawy sądowej. Z pewnością jednak ustawiono dwie urny – „skazującą” i „uwalniającą” – oraz wniesiono kamyki do głosowania, o czym pisze Srebrny w kolejnych didaskaliach. Węclewski oraz Kasprowicz są w tej kwestii znacznie bardziej precyzyjni, podając nam niemal gotową listę rekwizytów i sprzętów teatralnych koniecznych do inscenizacji tej sceny. Węclewski podaje nawet liczbę towarzyszących Atenie Areopagitów, co wyklucza ewentualne wątpliwości pojawiające się przy scenie głosowania (a po analizie didaskaliów i tekstu mogą się takie właśnie pojawić). Niemniej można zauważyć znaczne różnice w projekcji tej sceny u obu tłumaczy. Węclewski zakłada znaczny rozdział między stronami sporu. Chór Erynii znajduje się bowiem niezmiennie w orkestrze, Orestes natomiast przy ołtarzu znajdującym się na scenie. Wcześniej, jak można było przeczytać w didaskaliach, Orestes był przy posągu bogini w nawie świątyni. Ołtarz był zatem prawdopodobnie elementem scenografii wniesionym tuż przed rozpoczęciem tej sceny. W innym wypadku Orestes zapewne siedziałby przy nim od początku, jak błagalnik. Areopagici zaś zasiadają w głębi teatru, najpewniej blisko ściany tylnej. Widać zatem, że strony sporu – oskarżające, oskarżony, do którego dołączy za chwilę Apollo, oraz sędziowie – w założeniu tłumacza stanowią trzy odmienne, rozdzielone grupy na planie sceny. W projekcji Kasprowicza wszystkie potrzebne rekwizyty i sprzęty teatralne zostają wniesione na scenę w trakcie poprzedzającej pieśni chóru. Sam tłumacz proponuje natomiast ciekawe rozwiązanie omawianej sceny. Oskarżony bowiem razem z Apollonem oraz oskarżające zasiadają po dwu stronach jednego stołu. Nie znajdują się zatem w takim oddaleniu, jakie zakłada Węclewski. Warto też podkreślić, że w dość nietypowy sposób

Kasprowicz projektuje scenę, w trakcie której Erynie siedzą przy stole, a nie stoją, jak przystało na chór tragiczny. Niestety nie wiadomo, w którym dokładnie miejscu zostały ustawione ławki dla sędziów i Ateny, można jedynie zakładać, że również w dość bliskiej odległości od stołu, przy którym siedzą Orestes i Erynie. Niemniej takie ustawienie sceny może świadczyć o tym, że Kasprowicz projektuje inscenizację, myśląc o współczesnym mu teatrze. Zresztą wnikliwa analiza wprowadzonych przez poetę do przekładu didaskaliów, we wszystkich częściach *Orestei*, upoważnia nas do takiej konkluzji. Projektowane przez Kasprowicza sceny rozgrywają się bowiem na scenie teatralnej o kształcie prostokąta, w linii prostopadłej względem widowni, bez konieczności wykorzystania, znajdującej się przecież w teatrze, orkiestry i wykorzystując jedynie boczne wejścia na scenę.

Głosowanie nad uniewinnieniem Orestesa rozpoczyna się po uzyskaniu przez Atenę zapewnienia, że obie strony sporu uszanują decyzję sędziów. Z założeń tłumaczy wpisanych w didaskalia wynika, że każdy z nich zaprojektował tę scenę jako scenę „w ruchu”, zapewne w celu podkreślenia jej powagi i znaczenia. Najpewniej także sędziowie podchodzili do urn pojedynczo¹², co potęgowało efekt teatralny oraz napięcie, związane z oczekiwaniem na werdykt. Niestety didaskalia Srebrnego nie podają sposobu, w jaki zaplanował on tę scenę, nie podają też szczegółów dotyczących rozstawienia siedzeń czy potrzebnych rekwizytów. Można jedynie przeczytać o znajdujących się na scenie dwóch urnach: „rozpoczyna się głosowanie. Każdy z sędziów bierze jeden z przygotowanych kamyków i wrzuca go do jednej z dwu ustawionych przedtem urn – «skazującej» i «uwalniającej». Równocześnie toczy się dialog” oraz o tym, że po zakończeniu głosowania sędziowie wracają na miejsca: „głosowanie się skończyło, sędziowie wrócili na miejsca. Atena bierze do ręki kamyk”. Projekt ten może jedynie uzupełnić opis wileńskiej inscenizacji, w którym można przeczytać, że przebieg głosowania był mocno rozbudowany o akcję pantomimiczną, co nie znalazło jednak uznania krytyków [Golik-Szarawarska, 1993: 179]. Didaskalia

¹² Tak również przyjęło się uważać w literaturze przedmiotu, że na każdą z następujących wypowiedzi, po rozpoczęciu głosowania, przypada jeden głos sędziego. Węclewski zresztą odnotowuje ten fakt w didaskaliach przed każdą wypowiedzią toczącego się dialogu: „[I-XII] Areopagita wrzuca”.

Kasprowicza przy projekcie tej sceny są dość lakoniczne: „Skończywszy głosowanie, sędziowie zajęli znowu miejsca”. Wiedząc jednakże, jak rozstawione były siedzenia i stoły, oraz zakładając, że sędziowie zajęli miejsca na ławkach wzdłuż dłuższego boku stołu, ruch, jaki musieli wykonać, odbywał się zatem w linii prostopadłej do stołu i zapewne był dość krótki, ze względu na niewielkie wymiary sceny. Ciekawe rozwiązanie proponuje natomiast Węclewski: „podczas dialogu dystychnego sędziowie z kolei biorą gałki z ołtarza i wrzucają do urny”. Oznacza to zatem, że sędziowie, by wrzucić gałkę do odpowiedniej urny, muszą przejść koło Orestesa, siedzącego wszak przy ołtarzu, oraz Apollona, następnie przejść obok Erynni znajdujących się w orkestrze, by dojść do stołu z naczyniami do głosowania. Zaprojektowany ruch odbywa się zatem po okręgu lub owalu.

Srebrny we wstępie do przekładów tragedii Ajschylosa, w odniesieniu do zamieszczania w przekładach uwag scenicznych, napisał następujące słowa:

[...] pozostawić ten stan rzeczy w przekładzie wydało mi się jednak niewłaściwe: chodzi przecież o ułatwienie czytelnikowi zrozumienia i odczucia utworów starożytnego dramaturga, a temu między innymi służyć mogą informacje sceniczne. Ale powstaje kwestia, czy ograniczyć je do koniecznego minimum, czy też rozbudować szeroko. Wybrałem pierwsze: starałem się nie narzucać czytelnikowi swojej wizji, dawać informacje jedynie wtedy, gdy są one bezsporne, gdy trudno przypuścić, by w intencji poety mogło być inaczej; i tylko w paru wypadkach pozwoliłem sobie na indywidualną „reżyserię” – tam, gdzie zdawało mi się, że mogę w ten sposób pomóc czytelnikowi [Srebrny, 1952: 6].

Słowa wyrażone przez Srebrnego wydają mi się w adekwatny sposób odnosić do zawartych w niniejszym artykule rozważań. Wskazówki bowiem, zamieszczone przez tłumaczy w ich przekładach i mające „ułatwić czytelnikowi zrozumienie i odczucie utworu starożytnego dramaturga”, w rzeczywistości, jak zauważa Jerzy Axer [1991: 39-41], są przecież autorską wizją przedstawienia, ale nie Ajschylosa, a tłumacza. Każdy zatem z omawianych tłumaczy proponuje czytelnikowi właśnie indywidualną reżyserię. Oczywiście nie są to projekcje całkowicie odrębne, jako że ich podstawą wciąż pozostaje tragedia Ajschylosa. Jednak utwory dramatyczne swoją pełną realizację znajdują

w teatrze, w widowisku teatralnym. Tekst, jakkolwiek ważny, jest tylko jego częścią składową. A ta pełna realizacja, czyli realizacja sceniczna, jak starałam się pokazać, może się między sobą różnić tak, jak różnią się omawiane przekłady co do zawartych w nich projekcji inscenizacyjnych. Doniosłą rolę tłumacza w kształtowaniu scenicznej wizji dramatu podkreślał już mistrz Srebrnego, Tadeusz Zieliński [por. Golik-Szarawska, 1997: 78-79; Łanowski, 1997: 179-185; Axer, 1991: 42], który świadom, że wszystkie didaskalia są własnością tłumacza, postulował jednak ich wprowadzanie do przekładów. Jego zdaniem, odtworzenie sceny ateńskiej jest zadaniem natury archeologicznej, a nie poetyckiej; tłumacz zatem przy interpretacji dramatów antycznych powinien usunąć na bok całą archeologię sceny. Didaskalia zaś są, według Zielińskiego, świadectwem inwencji i wyobraźni tłumacza oraz jego rzetelnej wiedzy na temat konwencji panujących w starożytnym teatrze. Na tym tle między Srebrnym i Zielińskim, zgodnymi co do kwestii postrzegania antyku jako głównej tradycji europejskiej, wywiązał się spór, który Axer [1991: 45-47] nazywa artystycznym i światopoglądowym, a nie naukowym, spór między dwoma stanowiskami opracowywania dramatów antycznych: jednym, idącym za Srebrnym i odpowiadającym pokazywaniu możliwie wiernych kopii antycznych widowisk, na który powoływać się mogą wszyscy zwolennicy teatru archeologicznego, i drugim, idącym za Zielińskim i odpowiadającym poglądom zwolenników nadawania nowego kształtu teatralnego tragedii greckiej, tłumaczenia jednej formy widowiskowej na drugą. Spór ten stanowi ważny punkt odniesienia wobec omawianej problematyki didaskaliów w tekstach dramatów antycznych, podobnie jak i wypowiedziana przez Axera w zakończeniu artykułu konkluzja, która jednak, jak pokazuje praktyka oraz powyższe rozważania, nie jest aż tak jednoznaczna: „didaskalia są zatem deklaracją wiary ich autora i zarazem ofertą dla publiczności. Ma ona do wyboru – bawić się w teatr antyczny albo pójść do prawdziwego teatru w nadziei, że istnieje szansa «roztopienia swego cierpienia w ich cierpieniu, bo oni to my» – jak pisał Zieliński” [Axer, 1991: 47]. Tragedie greckie pisane były z myślą o ateńskim teatrze V wieku przed Chr., który to teatr w znacznym stopniu wpłynął na ich formę¹³. Jednak

¹³ Srebrny uważał, że struktura sceny teatru antycznego znajduje swoje odbicie w strukturze dramatu. Jak pisze Grażyna Golik-Szarawska: „Jego zdaniem teksty

każdy z omawianych w niniejszym artykule tłumaczy wychowany został już w odmiennej kulturze teatralnej, dysponował innym zasobem doświadczeń, odniesień, przyzwyczajień czy oczekiwań. I to właśnie te odniesienia, jak wygląd teatru, kształt sceny, urządzenia teatralne czy dekoracje sceniczne teatru współczesnego danemu tłumaczowi, można znaleźć w każdym z omawianych przekładów. Nawet tłumacz starający się oddać kształt inscenizacji jak najbardziej zbliżony do starożytnej, próbujący w swoje didaskalia wpisać swoistą rekonstrukcję pierwotnego przedstawienia nie jest wolny, jak starałam się pokazać, od tych właśnie odniesień bądź indywidualnej reżyserii. Każda zatem z inscenizacji *Orestei* Ajschylosa, pod kątem teatralnym, byłaby nieco inna. Ale każda z zaproponowanych scen w zaskakujący sposób przypomina tę, która była danemu tłumaczowi najbliższa: scena Srebrnego – wileńską scenę Teatru na Pohulance, natomiast sceny Węclewskiego i Kasprowicza – scenę teatru lwowskiego, przy czym, w przypadku tego ostatniego, z wyłączeniem jako planu gry znajdującej się poniżej poziomu sceny orchestry. Przekład Kasprowicza doczekał się zresztą swojej realizacji na scenie Teatru Słowackiego w Krakowie w roku 1910 (premiera odbyła się 19 marca) – na tę scenę pasował wręcz idealnie.

Bibliografia:

- Ajschylos (1908), *Dzieje Orestesa*, tłum. J. Kasprowicz, Nakładem Towarzystwa Wydawniczego, Lwów.
- Ajschylos (1952), *Tragedie*, tłum., oprac. S. Srebrny, PIW, Kraków.
- Axer, J. (1991), *Filolog w teatrze*, PWN, Warszawa.
- Golik-Szarawarska, G. (1991), *Stefan Srebrny. Badacz i krytyk teatru*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Golik-Szarawarska, G. (1993), „Dramaty antyczne w inscenizacjach Stefana Srebrnego”, *Pamiętnik Teatralny*, XLI, 1-2, s. 167-182.
- Golik-Szarawarska, G. (1997), „„Życie idei» w teatraliach Tadeusza Zielińskiego i Stefana Srebrnego”, w: Axer, J., Osiński, Z. (red.), *Siew Dionizosa. Inspiracje Grecji antycznej w teatrze i dramacie XX wieku w Europie Środkowej*

dramatyczne pisano, uwzględniając określony, konkretnie istniejący aparat teatralny. Autor dramatyczny tworzył dla określonego typu sceny, inspirował się stałym w danej epoce dyspozytywem teatralnym” [Golik-Szarawarska, 1991: 29].

- i Wschodniej. Rekonesans*, Ośrodek Badań nad Tradycją Antyczną w Polsce i w Europie Środkowo-Wschodniej, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Warszawa, s. 73-84.
- Golik-Szarawarska, G. (1999), „*Wieczna chorea*”. *Poglądy Tadeusza Zielińskiego na dramaty i teatr*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Kocur, M. (2001), *Teatr antycznej Grecji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Łanowski, J. (1997), „Przekłady dramatu antycznego. Z doświadczeń tłumacza”, w: Axer, J., Osiński, Z. (red.), *Siew Dionizosa. Inspiracje Grecji antycznej w teatrze i dramacie XX wieku w Europie Środkowej i Wschodniej. Rekonesans*, Ośrodek Badań nad Tradycją Antyczną w Polsce i w Europie Środkowo-Wschodniej, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Warszawa, s. 179-185.
- Okońska, A. (1961), *Scenografia Wyspiańskiego*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Pavis, P. (2002), *Słownik terminów teatralnych*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Prins, Y. (1991), „The Power of Speech Act: Aeschylus' Furies and their Binding Song”, *Arethusa*, 24, s. 177-194.
- Raszewski, Z. (1978), *Krótką historią teatru polskiego*, PIW, Warszawa.
- Sivert, T. (red.) (1987), „Teatr polski w latach 1890-1918. Zabór austriacki i pruski”, w: *Dzieje teatru polskiego*, t. IV, PWN, Warszawa.
- Srebrny, S. (1952), „Wstęp”, w: Ajschylos, *Tragedie*, tłum., oprac. S. Srebrny, PIW, Kraków.
- Srebrny, S. (1984), *Teatr grecki i polski*, PWN, Warszawa.
- Taplin, O. (2004), *Tragedia grecka w działaniu*, tłum. A. Wojtasik, Homini, Kraków.
- Tragedye Eschylosa* (1873), tłum. Z. Węclewski, Nakładem Biblioteki Kórnickiej, Poznań.
- Węclewski, Z. (1873), „Rzecz o teatrze greckim”, w: *Tragedye Eschylosa*, tłum. Z. Węclewski, Nakładem Biblioteki Kórnickiej, Poznań, s. IX-XV.

STRESZCZENIE

Jak powszechnie wiadomo, w starożytnych tekstach dramatycznych didaskaliów nie było. Nie oznacza to jednak, że teksty te są całkowicie pozbawione uwag scenicznych. Tragedie z V wieku przed Chr. były bowiem bez wątpienia

produkcjami teatralnymi. Na ich formę wpłynęły uwarunkowania naturalne, architektoniczne, topograficzne, zasób urządzeń teatralnych czy dekoracji scenicznych ateńskiego teatru. Każdy zresztą dramat przystosowuje się do teatru swojej epoki. We wszystkie interesujące mnie w niniejszym artykule przekłady ich tłumacze wprowadzili didaskalia. Jakże zatem projekty inscenizacyjne nam one proponują? I czy są one pozbawione odniesień do scen teatralnych znanych tłumaczom?

Słowa kluczowe: Ajschylos, Eumenidy, Węclewski, Kasprowicz, Srebrny

SUMMARY

Stage directions in the translation of drama (in the Aeschylus' *Oresteia*)

We all know that in the ancient tragedies there are no written stage directions. But it does not mean that there are no stage instructions. Without no doubts the fifth century BC tragedies were the theatre productions. And they were influenced by the Athenian theater of the day – its natural location, architecture, theatre equipment and stage design. In every age the drama is influenced by the theatre of its days. The authors of the translations I am interested in this article inserted the stage directions in their translations. And I would like to examine what kind of staging they suggest. And whether they are devoid or not of the influences of or the references to the stages and theatres of authors' time.

Key words: Aeschylus, Eumenides, Węclewski, Kasprowicz, Srebrny