

Barbara Bibik

Uniwersytet Mikołaja Kopernika (PL)

ORCID: 0000-0002-6120-1792

Przekład dramatu w polskiej literaturze przekładowej

Wstępne rozpoznania

Abstract

Drama Translation in Polish Reference Literature on Translation: Preliminary Observations

This overview article presents the problems of translating dramas and texts for the stage as raised in the Polish reference literature on translation. It evokes both scholarly works and the translators' own remarks on their workshop. Although drama translation has not drawn as much interest as the translation of poetry or literary prose, it is not a *terra incognita* in Polish reference literature. Publications on drama translation do exist, but they remain rather scattered. The author of the article focuses on the issues that definitely come to the fore in translation theory and

practice, namely dialogue and the category of stageability, and she briefly signals other problems of drama translation.

Keywords

drama, translation, dialogue, stageability, drama translation, translation history in Poland

Abstrakt

Artykuł o charakterze przeglądowym prezentuje problemy i tematy poruszane w polskiej myśli przekładoznawczej w zakresie tłumaczenia dramatów i tekstów scenicznych. Przypomniane zostały zarówno prace naukowe, jak i odautorskie wypowiedzi warsztatowe tłumaczy. Chociaż zainteresowanie przekładem dramatu ustępuje temu, którym cieszy się przekład prozy i poezji, jednak w polskiej literaturze przedmiotu nie jest to *terra incognita*. Istnieją publikacje na ten temat, ale pozostają rozproszone. Autorka koncentruje się na zagadnieniach, które w teorii i praktyce przekładu zdecydowanie wysuwają się na pierwszy plan: na dialogu oraz kategorii sceniczności, sygnalizując również inne problemy i zagadnienia związane z przekładem dramatów.

Słowa kluczowe

dramat, przekład, dialog, sceniczność, tłumaczenie dramatów, historia przekładu w Polsce

O teorii przekładu dramatu

W wydanych w ostatnich latach głośnych antologiach i rozmowach z polskimi tłumaczami, jak *O nich tutaj (książka o języku i przekładzie)*¹ czy *Wte i wewte: Z tłumaczami o przekładach*², nie pojawia się żaden tekst dotyczący przekładu dramatu. Jest on zaledwie wspomniany w *Przejęzyczeniu: Rozmowach o przekładzie*³ oraz w *Między literaturami: Rozmowy z tłumaczami o pisarzach języka niemieckiego*⁴. W bibliografii zamieszczonej na końcu antologii *Polska myśl przekładoznawcza*⁵ znajduje się tylko jedna pozycja ze słowem „dramat” w tytule⁶. A przecież fałszywą byłaby konstatacja, że w polskim przekładoznawstwie w zakresie przekładu dramatu nic się nie dzieje. Warto wymienić pojedyncze numery tematyczne czasopism: *Przekładańca* (31/2015), *Między Oryginałem a Przekładem* (4/2013)⁷ i *Romanica Wratislaviensia* (55/2008) pod tytułem „Traduire le drame”⁸. Zagadnieniom z pogranicza teatru, dramatu i przekładu poświęcony jest także organizowany na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu cykliczny festiwal *Za kulisami: Toruńskie spotkania wokół dramatu* i podsumowujące go publikacje⁹. Jakkolwiek zatem przekład dramatu pozostaje

¹ Piotr Sommer, red., *O nich tutaj (Książka o języku i przekładzie)* (Kraków: Instytut Książki, 2016).

² Adam Pluszka, *Wte i wewte: Z tłumaczami o przekładach* (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2016).

³ Zob. rozmowy z Magdą Heydel, Janem Gondowiczem, Andrzejem Jagodzińskim i Anną Wasilewską w: Zofia Zaleska, *Przejęzyczenie: Rozmowy o przekładzie* (Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2015).

⁴ Zob. rozmowy z Jackiem St. Burasem i Sławą Lisiecką w: Piotr de Bończa Bukowski i Paweł Zarychta, *Między literaturami: Rozmowy z tłumaczami o pisarzach języka niemieckiego* (Kraków: Universitas, 2021).

⁵ Piotr de Bończa Bukowski i Magda Heydel, red., *Polska myśl przekładoznawcza: Antologia* (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2013).

⁶ Zob. Stefania Skwarczyńska, „Swoisty problem przekładu danego tekstu dramatycznego”, w: *Pomiędzy historią a teorią literatury* (Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX, 1975).

⁷ Na sześć zawartych w numerze artykułów trzy dotyczą opery, jeden – piosenki, dwa – dramatu. Choć w dalszych rozważaniach zostanie pominięta, warto pamiętać, że z omawianymi zagadnieniami łączy się kwestia przekładu librettu i arii operowych, zob. m.in.: Elżbieta Nowicka i Alina Borkowska-Rychlewska, red., *Libretto i przekład* (Poznań: Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, 2015); Alicja Paleta, *Włoskie oratorium w Polsce XVIII wieku: Wykonania, druki, przekłady* (Kraków: Collegium Colominum, 2013); Elżbieta Sierosławska, *Przekład arii operowych jako specyficzne zagadnienie przekładoznawstwa* (Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, 2012); Agnieszka Muszyńska-Andrejczyk, „Przekłady oper Giacoma Pucciniego – normy translatorskie a polska tradycja teatralna”, *Między Oryginałem a Przekładem* 22, nr 3 (2016): 99–112, także inne publikacje tej autorki, w tym wydane pod jej redakcją *Studia Librettologiczne i Operologiczne*, t. 1 (Warszawa: Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, 2019).

⁸ *Romanica Wratislaviensia* 55 (2008). Tom zawiera pięć pozycji poświęconych przekładowi dramatu na język polski.

⁹ Barbara Bibik i Monika Krajewska, red. *Za kulisami: Toruńskie spotkania wokół dramatu* (Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika), edycja pierwsza poświęcona jest teatrowi i dramatowi Rosji i Ukrainy (2020), druga – teatrowi i dramatowi chińskiej (2022), trzecia – dramaturgii francuskiej (2023), czwarta – dramaturgii niemieckiej (w przygotowaniu).

na marginesie zainteresowań badaczy i ustępuje zainteresowaniu okazywanemu prozie i poezji, w polskiej literaturze przedmiotu nie jest to *terra incognita*, choć publikacje mu poświęcone zwykle są rozproszone. Bardzo często są to pojedyncze *case studies* dotyczące przekładu konkretnego tekstu dramatycznego lub dorobku danego dramatopisarza. Dlatego zasadna wydaje się próba wstępnego rozpoznania, jak przedstawia się polska literatura przedmiotu w zakresie przekładu dramatu; jakie problemy interesują tłumaczy i badaczy. Niniejszy tekst stanowi przegląd, który jest także zaproszeniem do dalszych interdyscyplinarnych badań. Mając na uwadze obszerność problematyki przekładowej, pokrótce omówię zagadnienia związane z teorią i praktyką przekładu dramatu, skupię się na problemie dialogu i sceniczności/teatralności, sygnalizując jednak i inne tematy, zarazem pozostawiając na marginesie tak ważne dla nauki o przekładzie zagadnienia, jak krytyka przekładu czy historia przekładu.

Refleksja na temat przekładu zaczyna się wcześniej...

Stanisław Barańczak, poeta i literaturoznawca, stworzył autorską „teorię” translacji Shakespear’a, która w zabawny, niemal felietonowy sposób ujmuje wiele wyzwań, przed którymi staje tłumacz. Ze względu na autorytet autora i wyjątkowość sformułowania, jak i możliwość jego wykorzystania w badaniu przekładów innych dramatopisarzy, szczególnie tych, którzy tworzą, przewidując realizację sceniczną, teoria Barańczaka niemal od razu przychodzi na myśl każdemu znawcy dramatu. Barańczak nazwał ją: „Teoria TTT, czyli Trzech Truizmów Translatorskich”:

- I. Tłumacząc Szekspira, należy pamiętać, że był on człowiekiem niegłupim,
- II. Tłumacząc Szekspira, należy pamiętać, że był on niezłym poetą,
- III. Tłumacząc Szekspira, należy pamiętać, że był on nienajgorszym artystą teatru.¹⁰

Zdaniem Barańczaka jest to minimum konieczne do uzyskania poprawnego przekładu. W rzeczywistości jednak ten program jest niemal niemożliwy do zrealizowania, poprzeczka zawieszona jest wysoko, a sprawy się komplikują. Z powyższych też Barańczak wyciąga oczywiste wnioski:

¹⁰ Stanisław Barańczak, „Od Shakespear’a do Szekspira”, w: *Ocalone w tłumaczeniu: Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dołączeniem małej antologii przekładów* (Poznań: Wydawnictwo a5, 1992), 151.

- I. Szekspira należy tłumaczyć tak, aby tekst przekładu (w jego warstwie bezpośrednich powiadomień) można było całkowicie, natychmiastowo i bez trudu *zrozumieć* – zrozumieć nie tylko w lekturze, ale i w wykonaniu scenicznym,
- II. Szekspira należy tłumaczyć tak, aby tekst przekładu był sam w sobie *wybitnym utworem poetyckim*,
- III. Szekspira należy tłumaczyć tak, aby tekst przekładu mógł stanowić podstawę *wybitnego dzieła teatralnego*.¹¹

I od razu dodaje, że wszystkich „zaleceń należy w procesie tłumaczenia przestrzegać *równocześnie*, dostosowując je do siebie nawzajem i starając się o zachowanie pomiędzy nimi stałej harmonii”. Co więcej, wszystkie „razem wzięte należy pogodzić z obowiązkiem czwartym, stosującym się nie tylko do tłumaczenia Shakespeare’a, ale do tłumaczenia w ogóle: z obowiązkiem dążenia do maksymalnej «wierności» wobec bezpośrednio danych sensów oryginału”¹². Obowiązkami tłumacza są zatem: rozumiałość, poetyckość, sceniczność i wierność. Jednak kolidują one ze sobą, o czym wie każdy tłumacz i badacz dramatu.

Warto w tym miejscu podkreślić, że patrząc na dzieła podejmujące refleksję na temat przekładu dramatu, można bez wątplenia stwierdzić, że autorem, któremu badacze poświęcali (i wciąż poświęcają) najwięcej uwagi, jest właśnie William Shakespeare¹³. Refleksji przekładoznawczej poddawana jest także twórczość Molière’a¹⁴, Carla Goldoniego¹⁵ i Elfriede Jelinek¹⁶ oraz tłumaczenia

¹¹ Barańczak, „Od Shakespeare’a do Szekspira”, 151–152 (wyróżnienia oryginału).

¹² Barańczak, 152.

¹³ Warto odnotować publikacje podejmujące temat specyfiki przekładu dramatu Shakespeare’a, zob. Anna Cetera, *Enter Lear: The Translator’s Part in Performance* (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2008); „„Geniusz daje temę, poeta ją wariuje», czyli o frapującej (nie)możności redagowania Szekspira w oryginale”, *Przekładaniec* 26 (2018): 82–97; „Lear w «reżyserii» Stanisława Barańczaka”, *Poznańskie Studia Polonistyczne* 26 (1999): 115–128; *Smak morwy: U źródeł recepcji przekładów Szekspira w Polsce* (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2009); Anna Cetera-Włodarczyk i Alicja Kosim, *Polskie przekłady Shakespeare’a w XIX wieku* (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2019); Anna Cetera-Włodarczyk, Mateusz Godlewski i Przemysław Pożar, *Polskie przekłady Shakespeare’a w XX i XXI wieku: Zasoby, strategie i recepcja* (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2024); Agnieszka Romanowska, „Hamlet” po polsku: *Teatralność szekspirowskiego tekstu dramatycznego jako zagadnienie przekładoznawcze* (Kraków: Księgarnia Akademicka, 2005); *Za głosem tłumacza: Szekspir Iwaszkiewicz, Miłosza i Głotczyńskiego* (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2017).

¹⁴ Renata Niziołek, *Cztery razy Don Juan: Polskie dwudziestowieczne przekłady dramatu Moliera* (Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, 2014); Patryk Kencki, *Staropolski Molière* (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2021).

¹⁵ Justyna Łukasiewicz, „Franciszek Kowalski, épigone de la polonisation à la mode dix-huitième”, *Romanica Wratislaviensia* 55 (2008): 57–68; Paulina Kwaśniewska-Urban, *Stużąc dwóm panom: Carlo Goldoni w polskim przekładzie* (Kraków: Pasaże, 2020).

¹⁶ Monika Szczepaniak, red., *Jelinek po polsku: Tłumaczenia i inscenizacje* (Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, 2014).

dawnej dramaturgii włoskiej¹⁷, hiszpańskiej Złotego Wieku¹⁸ i francuskiego klasycyzmu¹⁹, jednak to właśnie kolejne przekłady dramatów Stratfordczyka wzbudzają najwięcej emocji i wywołują najżywsze dyskusje.

Refleksja nad przekładem dramatu zaczyna się jednak w Polsce znacznie wcześniej²⁰ i jest bezpośrednio związana z rozwojem sceny narodowej²¹. Oświeceniowe próby refleksji translatorskiej skupione są na trosce o rozwój polskiego dramatu (szczególnie wobec braku odpowiednio wysokiej formy dramatycznej w literaturze polskiej²²), którą należy pogodzić z potrzebami teatralnego repertuaru, modą, rozrywką i dydaktyzmem. Istotnym wątkiem jest także nasilający się konflikt między wciąż obowiązującą poetyką klasycystyczną a nowym nurtem romantycznym.

Pierwszym, choć nieco zapomnianym, historykiem i teoretykiem teatru oraz dramatu był Adam Kazimierz Czartoryski, zwolennik estetyki klasycystycznej, pozwalającej na daleko idące zmiany w tekstach oryginalnych²³. Zalecał on gruntowną adaptację dramatów, która dopuszcza polonizację i aktualizację (przystosowanie) pierwowzoru. Ową „naturalizację” dramatu Dobrochna Ratajczakowa nazywa „najdonioślejszym składnikiem programu Czartoryskiego”²⁴. Takie podejście, jak pisze badaczka²⁵, nosiło znamiona działania bezwzględnie teatralnego – najważniejsza była publiczność teatralna, to dla niej tłumaczono tekst i na jej reakcje najbardziej liczone. Widz dyktował warunki, dzieło miało przede wszystkim budzić jego zainteresowanie, przystawać do oczekiwań wobec teatru i pojęcia o świecie, co niewątpliwie wpływało na techniki przekładowe. Uwagi Czartoryskiego w większości są przekładami fragmentów dzieł francuskich

¹⁷ Jadwiga Miszalska, „Tragicznych igrzysk pieśń uczy nas cnoty”: Przekłady z języka włoskiego jako źródło polskiej dramaturgii poważnej do końca XVIII wieku (Kraków: Collegium Colominum, 2013).

¹⁸ Beata Baczyńska, „Księżę Niezłomny”: Hiszpański pierwowzór i polski przekład (Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2002).

¹⁹ Michał Bajer, *Klasycyzm, przekład, prestiż: Oświeceniowe spolszczenia tragedii Corneille’a i Racine’a (1740–1830) w perspektywie historycznoliterackiej* (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2020).

²⁰ Na temat przekładu dramatów w XVII i XVIII wieku zob. Miszalska, „Tragicznych igrzysk pieśń uczy nas cnoty”; Barbara Judkowiak, *Wzgardzony wielogłos: Kultura teatralna czasów saskich i jej tradycje* (Poznań: Wydawnictwo Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2007); Justyna Łukasiewicz, *Dramaty Franciszka Zabłockiego jako przekłady i adaptacje* (Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2006).

²¹ Zob. Dobrochna Ratajczakowa, „O dramatach przepolszczonych”, w: *W kryształ i w płomieniu: Studia i szkice o dramacie i teatrze*, t. 1 (Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2006). Autorka zwraca uwagę na złożony obraz kultury teatralnej tego okresu, rozpiętej między deklarowanymi wzorcami a realizowanymi spektaklami, między dominującym klasycyzmem a koniecznością dostosowania się do odbiorcy.

²² [Dmuszewski Ludwik Adam i Żółkowski Alojzy], *Dykcyonarzyk teatralny z dodatkiem pieśni z najnowszych oper dawanych na Teatrze Narodowym Warszawskim* (Poznań, 1808); Adam Kazimierz Czartoryski, „List o dramatyce”, w: *Kawa: Komedia w jednym akcie* (Warszawa, 1779).

²³ Więcej na ten temat zob. Jadwiga Ziętarska, *Sztuka przekładu w poglądach literackich polskiego oświecenia* (Wrocław: Zakład Narodowy Ossolińskich, 1969).

²⁴ Ratajczakowa, „O dramatach przepolszczonych”, 366.

²⁵ Ratajczakowa, 365.

bądź ich streszczeniami, z rzadka oryginalnymi wywodami, niemniej właśnie one przecierały szlaki późniejszym teoretykom, w których poglądach też często można odnaleźć echa literatury obcej²⁶. Niemal wszyscy zgadzali się co do jednego: w sytuacji ubóstwa na polu dramatu w Polsce przekłady mogą przyczynić się do rozwoju tego gatunku literackiego. Maurycy Mochnacki, przedstawiciel nowego już nurtu – romantyzmu, zauważył, że wobec „niedostatku oryginalnych utworów scenicznych Polacy [musieli] szukać zasiłku w literaturze dramatycznej u postronnych narodów”²⁷ (szczególnie u klasyków francuskich). Według Mochnackiego praktyka ta nie rozwijała sceny narodowej, z czego wysnuł wniosek, że należy odejść od francuskich wzorców. Zwrócił też uwagę na wpływ tłumaczonej literatury dramatycznej na literaturę narodową. Takie rozważania są jednak rzadko podejmowane²⁸, a recepcja dramatu w polskiej literaturze przedmiotu skupia się przede wszystkim na aspektach teatralnych, a nie translologicznych. Mało kto, także dzisiaj, zastanawia się, w jaki sposób przekłady wpływają na rodzimą twórczość dramatyczną.

Cztery obowiązki tłumacza wymienione przez Barańczaka wskazują jednak na coś, co można nazwać specyfiką dramatu, na jego podwójną naturę / podwójne bytowanie: jako dzieła literackiego (słowo) i jako potencjalnego dzieła teatralnego (widowisko), funkcjonujących w odrębnych strategiach komunikacyjnych, odbiorczych i wykonawczych. Co do tej podwójnej natury dramatu zasadniczo panuje konsensus, nawet jeśli niekiedy szala przechyla się w jedną lub drugą stronę. Niewątpliwie wspomniane cztery obowiązki nakładają się na siebie, niemniej możemy przyjąć, że do kwestii języka/literatury odnosi się wierność (Barańczak pisze o wierności wobec sensów oryginału) i poetyckość. Zrozumiałość i sceniczność natomiast odnoszą się do kwestii teatru/widowiska. Zagadnienia związane z tłumaczeniami dramatu pokrywają się zatem zarówno z problemami filologicznymi, jak i z historią, teorią i krytyką teatru. Jak zatem polscy badacze i tłumacze – w kontekście przekładu dramatu – radzą sobie z tą podwójną referencyjnością, z potencjalną podwójnością teleologiczną²⁹? Jakie kwestie przekładowe z tym związane podnoszą? Ich uwagę przyciągają

²⁶ Zob. Adam Bar, „Czartoryski jako teoretyk i historyk dramatu”, *Pamiętnik Literacki* 27, nr 1/4 (1930): 473–483; Ratajczakowa, „O dramatach przepolszczonych”; Adam Kazimierz Czartoryski, *Komedie*, red. Zofia Zahrajówna (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1955).

²⁷ Maurycy Mochnacki, „Scena narodowa a przekłady”, w: *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–1974: Antologia*, red. Edward Balcerzan (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1977).

²⁸ Zob. Miszańska, „Tragicznych igrzysk pieśń uczy nas cnoty”; Łukaszewicz, *Dramaty Franciszka Zabłockiego jako przekłady i adaptacje*.

²⁹ Lucyna Spyrka, „Teoria i praktyka tłumaczenia tekstu dramatycznego (według słowackiej szkoły przekładu)”, w: *Przekład artystyczny a współczesne teorie translologiczne*, red. Piotr Fast (Katowice: Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, 1998), 155.

przede wszystkim dwa zagadnienia, które ściśle się ze sobą łączą: dialog i sceniczność/teatralność dramatu.

O konsekwencjach podwójnego statusu dramatu³⁰

Wśród tłumaczy i badaczy przedmiotu panuje przekonanie, że w dramacie nie ma słów przypadkowych. Każde niesie oprócz znaczenia także melodię, rytm, swoistą energię (dynamikę) i określone emocje. To mowa żywa, bezpośrednia, wyrażona w dialogu, która działa i nieustannie aktualizuje swoją moc sprawczą, tak w procesie lektury, jak w toku scenicznego wypowiedzania³¹. Mowa ta przeznaczona jest do tego, by ją zapamiętać (związana jest więc z zasadami retoryki, z tradycją jednoczesnego mówienia i działania) i wypowiadać głośno (należy zatem uwzględnić oddech w przekładzie). Dlatego wśród kryteriów dobrego przekładu wymieniany jest słuch; tekst bowiem powinien dać się dobrze wyartykułować, być zrozumiały w odsłuchu, a dialog winien być naturalny. Niemal wszyscy zalecają więc głośną lekturę tłumaczonego tekstu. Zasadniczą cechą tej mowy jest wielopłaszczyznowość i podwójna referencyjność (między aktorami oraz między aktorami i publicznością). Wybór dialogu jako formy dominującej decyduje o wpisaniu weń pewnego projektu wykonania. Słowo w dramacie jest nośnikiem akcji, tworzy obrazy, wypełnia przestrzeń, ustanawia miejsce akcji, buduje scenografię, jest narzędziem charakterystyki postaci, implikuje gest, ruch, mimikę. Może generować znaki teatralne. Koduje podtekstowe obrazy wprowadzające działania pozajęzykowe. Zawiera odniesienia do działań scenicznych. Słowa w dramacie, jak pięknie zauważyła Anna Cetera-Włodarczyk, pociągają za niewidzialne sznureczki³².

Tym, co wywołuje kontrowersje, jest zagadnienie „sceniczności tekstu dramatycznego” – wzbudza ono liczne dyskusje ze względu na niejednoznaczność

³⁰ Więcej na ten temat zob. Ewa Bal, „«Jak działać przekładami?»: O tłumaczeniu tekstów dla teatru w kontekście performatywnego zwrotu w humanistyce”, *Przekładaniec* 31 (2015): 31–54; Jerzy Zawieyski, „O przekładach dramatu”, w: *O sztuce tłumaczenia*, red. Michał Rusinek (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1955); Jacek Wachowski, „Pocztówka z Macondo – czyli kilka uwag o pamięci i performatywności przekładu”, *Poznańskie Studia Polonistyczne* 26 (1999): 129–143; Wojciech Natanson, „O tłumaczeniu sztuk teatralnych”, w: *Przekład artystyczny: O sztuce tłumaczenia; Księga druga*, red. Seweryn Pollak (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1975); Feliks Konopka, „Uwagi tłumacza o pracy nad przekładem *Fausta* Goethego”, w: *Pisarze polscy o sztuce przekładu*; Marta Gibińska, „*Romeo i Julia* – tragedia do śmiechu?”, *Między Oryginałem a Przekładem* 1 (1995): 133–147; Stanisław Hebanowski, „Tłumacz i poprzednicy”, w: *Pisarze polscy o sztuce przekładu*; Agnieszka Lubomira Piotrowska, „Od tłumaczki”, w: Anton Czechow, *Dramaty*, tłum. Agnieszka Lubomira Piotrowska (Łódź: Oficyna, 2019).

³¹ Bal, „«Jak działać przekładami?», 38.

³² Cetera, „*Lear* w «reżyserii» Stanisława Barańczaka”, 115.

samego terminu używanego w dwóch znaczeniach³³ i na wielość pojęć, którymi określa się specyfikę dramatu: sceniczność, teatralność, nośność teatralna, funkcjonalność sceniczna, potencjał teatralny. Również z powodu historycznej zmienności kategorii literackości i teatralności pojawia się pytanie: które konwencje tłumacz powinien przełożyć? Świadomość tych kontrowersji nie burzy jednak ugruntowanego przekonania badaczy i tłumaczy, że potencjał teatralny jest cechą dystynktywną dramatu, która wprost „wynika z ontologicznego statusu dramatu jako dzieła rozpiętego pomiędzy literaturą a teatrem”³⁴, i – jak wskazuje Agnieszka Romanowska – jest „kwestią podstawową dla teorii przekładu sztuk teatralnych”³⁵, szczególnie że to działania tłumacza mają wpływ na kształtowanie owego potencjału w języku docelowym. W konsekwencji Romanowska, podążając za rozpoznaniem Sophii Totzevy, przyjmuje, że potencjał teatralny powstaje dzięki zbiorowi czynników wynikającemu z natury dramatu. Są to: wielokontekstowość, dwie płaszczyzny komunikacji (współistnienie w tekście dramatycznym komunikacji wewnętrznej, odnoszącej się do kontekstu wewnętrznego, czyli do sytuacji scenicznej, postaci, kontekstu sztuki czy jej związków intertekstualnych, oraz komunikacji zewnętrznej, odnoszącej się do kontekstu twórcy i odbiorców, która uruchamia wieloznaczność dramatu), relacja między tekstem głównym i pobocznym, napięcie między językiem mówionym i literackim³⁶, struktury rekurencyjne (wpływające na semantyczną spójność dyskursu) oraz struktury redukujące (jak elipsy, nagłe zmiany tematu, miejsca niedookreślenia, presupozycje, implikatury)³⁷. W samym tekście zwykle pozostają one niekompletne i wieloznaczne. Tłumacz powinien jednak pamiętać o tym, że sposób ich przekładu wpływa na dalsze konkretyzacje tekstu za pomocą znaków teatralnych w inscenizacji.

³³ „Po pierwsze, sceniczność tłumaczenia dramatu oznacza czysto fizyczną możliwość wykonania tekstu dramatycznego z naturalną wymową i niezakłóconym przeszkodami natury artykulacyjnej przekazem przesłania sztuki teatralnej. Po drugie, pojęcie to jest rozumiane jako odzwierciedlenie w tłumaczeniu znaków teatralnych zaszyfrowanych w tekście źródłowym”, Wojciech Parchem, „Kwestia sceniczności tłumaczeń utworów dramatycznych w wybranych badaniach nad przekładem”, *Acta Philologica*, nr 45 (2014): 71; zob. Kwaśniewska-Urban, *Służąc dwóm panom*, 15–45.

³⁴ Agnieszka Romanowska, „Teatralność dyskursu dramatycznego jako problem translatołogiczny”, w: *Interpretacje dramatu: Dyskurs, postać, gender*, red. Wojciech Baluch et al. (Kraków: Księgarnia Akademicka, 2002), 79.

³⁵ Romanowska, „Teatralność dyskursu dramatycznego”, 84; zob. Magdalena Ślawska, „Problem sceniczności w polskim przekładzie *Trylogii dubrownickiej* Iva Vojnovicia”, *Przekłady Literatury Słowiańskich* 11, nr 1 (2021): 1–29, <https://doi.org/10.31261/PLS.2021.11.01.07>.

³⁶ Lucyna Spyryka zwraca uwagę, że „mowa sceniczna operuje mnóstwem świadomie wybranych środków językowych, w tym tonacyjnych (wypowiedzeniowych), [które świadczą] o tym, że autor wychodzi naprzeciw aktorowi”, co tłumacz powinien uwzględnić, Spyryka, „Teoria i praktyka tłumaczenia tekstu dramatycznego”, 157.

³⁷ Zob. Romanowska, „Teatralność dyskursu dramatycznego”, 85–94, „*Hamlet*” po polsku; Aleksandra Kamińska, „Tłumacz kontra płęć, czyli sceniczność w przekładzie”, *Przekładaniec* 31 (2015): 169–181.

W odniesieniu do dramatów dawnych (choć nie tylko³⁸), ściśle związanych ze sceną, podkreśla się, że tłumacz powinien „zobaczyć” akcję sceniczną ze względu na zawarte w dialogach elementy sceny (takie jak scenografia, kostiumy, maski, rekwizyty, ruch sceniczny, gra aktorska, mimika i gestyka), konwencji, planów akcji (rozmieszczenia aktorów)³⁹.

Zdaniem niektórych to właśnie scena / inscenizacja teatralna weryfikuje przekład⁴⁰. Należy jednak pamiętać, że potencjał teatralny ukryty w dramacie zależy od historycznej konwencji i strategii komunikacyjno-odbiorczych. Zatem tłumaczenie zawsze będzie wynikiem negocjacji tłumacza z tekstem. Dlatego, jak zauważa Romanowska, procesowi „przekładu tekstu dramatycznego towarzyszą modyfikacje potencjału teatralnego, co oznacza, że każde tłumaczenie otwiera trochę inne możliwości interpretacyjne w zakresie współistnienia i współpracy środków słownych i pozasłownych w przedstawieniu”⁴¹, a tłumacz dramatu znajduje się nie tylko między językami i kulturami, ale także, jak określiła to Anna Cetera, pomiędzy scenami⁴².

Warto jeszcze zwrócić uwagę na inspirujące, także dla rozważań przekładoznawczych, rozpoznanie Dobrochny Ratajczakowej dotyczące rozróżnienia pojęć: teatralność i sceniczność, zwykle traktowanych synonimicznie, a związanych z odmiennymi praktykami twórczymi i odbiorczymi. Badaczka zwraca uwagę⁴³, że przy wyborze danego terminu kluczową rolę powinna odgrywać kategoria organizacji przestrzennej teatru. Wyróżnia dwa podstawowe typy przestrzeni, pierwszym z nich (i historycznie starszym) jest teatr otwarty (jak teatr grecki czy elżbietański), który jest otwarty nie tylko architektonicznie (amfiteatralna widownia), lecz także emocjonalnie i intelektualnie na odbiorcę, apeluje do jego wyobraźni, posługuje się słownymi i pozasłownymi środkami ekspresji, wymaga widzenia ruchomego. Drugi typ to teatr zamknięty (jak scena *à l'italienne*), który operuje zbieżną perspektywą, daje złudzenie podobieństwa sceny do świata rzeczywistego, jest hierarchiczny i wymaga od widza dystansu (tak jak w przypadku

³⁸ Zob. Spyrka, „Teoria i praktyka tłumaczenia tekstu dramatycznego”, 157.

³⁹ Zob. Romanowska, „*Hamlet*” po polsku, Ewa Skwara, „Spektakl zaklęty w tekście: Wizja antycznego przedstawienia *Captivi Plauti*”, w: *Obrzęd, teatr, ceremoniał w dawnych kulturach*, red. Justyna Olko (Warszawa: Wydawnictwo DiG, 2008); „Tłumacz na tropie, czyli o ruchu scenicznym w *Phormio* (wersy 981–989) Terencjusza”, *Przekładaniec* 31 (2015): 55–74; także inne publikacje tej badaczki, która – jako praktyk i teoretyk – przygląda się problematyce przekładu starożytnych tekstów komediowych.

⁴⁰ Zob. Maria Krysztofiak, *Przekład literacki a translatoologia* (Poznań: Wydawnictwo Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 1999), 68.

⁴¹ Romanowska, „*Hamlet*” po polsku, 255; zob. też Cetera, *Enter Lear*; Dobrochna Ratajczakowa, „Polskie Szkoły żon”, w: *W kryształach i w płomieniu*, 378–413.

⁴² Cetera, *Enter Lear*, 216.

⁴³ Dobrochna Ratajczakowa, „Teatralność i sceniczność”, w: *W kryształach i w płomieniu*, 67–79.

obrazu, odbiorca musi być od sceny oddalony, żeby iluzja perspektywy mogła zadziałać i wszystko objawiło się we właściwym kształcie). Zdaniem badaczki teatralność jest pojęciem powiązaniem ze sceną otwartą, z otwartą organizacją przestrzenno-wykonawczą, która wykorzystuje wieloznaczność słowa poetyckiego i przestrzeni oraz wymaga od widza aktu współtworzenia sensów. Scenicność natomiast wiąże się ze sceną zamkniętą i dramatem przystosowanym do wymogów sceny, na której świat przedstawiony przeznaczony jest przede wszystkim do oglądania. Ratajczakowa zwraca też uwagę na potencjalne napięcia między normą sceniczną obowiązującą w momencie dokonywania przekładu, a tą „wpisaną” w dzieło oryginalne – co ma spore znaczenie dla analiz przekładów dramatu. Kultura teatralna „tworzy układ nadrzędny względem tekstów, a ściślej względem wpisanych w nie struktur scenicznych”; przekład staje się jednostką rodzimego procesu historyczno-teatralnego, okazuje się efektem nastawienia na własną tradycję teatralną, na rodzimą perspektywę wykonawczą, która wpływa na modyfikacje oryginału⁴⁴.

O zadaniach i problemach tłumacza

Praktycy, jak i teoretycy przekładu (przywoływani przeze mnie wcześniej) są zgodni, że tłumacząc tekst dramatyczny, należy troszczyć się zarówno o jego kształt literacki, jak i o potencjalną realizację na scenie, co niejednokrotnie jest zadaniem karkołomnym, niemal niemożliwym do pogodzenia. Autor przekładu musi mieć świadomość podtekstów i wszelkich językowych subtelności, musi być czuły na głębokie warstwy dramatu zakodowane niebezpośrednio, między słowami, w dialogu, w jego rytmie, ukryte pod powierzchnią słów. Równocześnie powinien być wrażliwy na wskazówki „reżyserskie” zawarte w dialogach, na obraz kreowany słowem, które niekiedy miało zastępować wrażenia wzrokowe. Sztuki teatralne wymagają także troski o zachowanie dialogu jako mowy bezpośredniej, żywej, o brzmienie dialogu – tekst ma służyć nie tylko czytelnikom, lecz także aktorom i widzom, być zrozumiały i przekonujący dla tych, którzy usłyszą go w trakcie przedstawienia. Tłumacz dramatu musi więc utrzymać charakter mowy właściwej postaciom, a zarazem pamiętać o związku języka z budowaną rolą, zwłaszcza że tekst przekładu ma podać właściwy ton aktorom. To wymusza także pewien rodzaj elastyczności – tłumacząc dramat, należy mieć na względzie odmienne strategie odbiorczo-wykonawcze, różne konwencje literackie i teatralne, warunkowane choćby przez różne typy teatrów,

⁴⁴ Ratajczakowa, „Polskie Szkoły żon”, 379.

o których pisała cytowana wcześniej Dobrochna Ratajczakowa. Być może sposobem na zachowanie tej elastyczności jest pozostawienie tekstu przekładu otwartym, uwzględnienie wieloznaczności tekstu poprzez zostawienie miejsc niedookreślonych, pozwalających na ich późniejszą konkretyzację/uzupełnienie w dyskursie teatralnym. Jednocześnie ta elastyczność i otwartość ma swoje granice, bo tłumacz powinien też widzieć tekst dramatu (działania i wypowiedzi osób) jako całość – zarówno wykonawczą, jak i literacką.

Podsumowując ten wątek rozważań, można powiedzieć, że tłumacz nie jest jedynie tłumaczem. Według polskiej literatury przedmiotu jest także komentatorem, pośrednikiem, interpretatorem oraz inscenizatorem, nawet jeśli tylko na scenie swojej wyobraźni. Do najistotniejszych jego kompetencji należą: czułość, wrażliwość (w tym także na wskazówki reżyserskie zawarte w dialogach), intuicja, instynkt artystyczny, wycucie dramatyczne (choć w literaturze przedmiotu niezdefiniowane), świadomość specyfiki i odrębności dramatu, wiedza teatrologiczna, znajomość dawnych i aktualnych konwencji teatralnych, wyobraźnia słuchowa, znajomość reguł „żywego słowa”, dbałość o brzmienie dialogu i brzmienie sceniczne wypowiedzianego na głos tekstu. Tłumacz powinien myśleć zarówno o aktorze, jak i widzu. Zdaniem Jerzego Zawieyskiego obowiązuje go też „poryw serca” i „miłość samej rzeczy”⁴⁵.

Na temat tych wszystkich zagadnień i pułapek napisano wiele, niniejszy blok *Pamiętnika Teatralnego* także jest świadectwem wielostronnego namysłu nad tłumaczeniami dramatu. Co interesujące, problemy translatorskie wynikające z podwójnej natury dramatu nie wyczerpują zakresu wyzwań, z którymi tłumacze muszą się mierzyć. W polskiej literaturze przekładoznawczej w mniejszym stopniu uwaga badaczy i tłumaczy koncentruje się na przykład na zagadnieniu tłumaczenia dramatów wierszem⁴⁶. Zasadniczo panuje przekonanie, że wiersz należy tłumaczyć wierszem, bo inaczej dzieło na tym traci. Słowa mają swoją melodię, która potęguje wrażenia odbiorcy. Należy więc zwracać uwagę na rytm oraz rozważyć funkcje wiersza i zmiany metryczne w przekładzie. Jednak,

⁴⁵ Zawieyski, „O przekładach dramatu”, 435.

⁴⁶ Zob. Ludwik Hieronim Morstin, „Moja praca nad przekładem utworów Sofoklesa, Horacego, Lope de Vegi, Calderona i Goethego”, w: *O sztuce tłumaczenia*; Stanisław Staszic, „Geniusz języka a geniusz autora”, w: *Pisarze polscy o sztuce przekładu*; Jerzy Łanowski, „Przekłady dramatu antycznego: Z doświadczeń tłumacza”, w: *Siew Dionizosa: Inspiracje Grecji antycznej w teatrze i dramacie xx wieku w Europie Środkowej i Wschodniej*, red. Jerzy Axer i Zbigniew Osiński (Warszawa: Wydawnictwo DiG, 1997); Stefan Srebrny, „Zagadnienie przekładów z poezji starożytnej”, *Przegląd Warszawski* 4, nr 30 (1924): 314–331; Tadeusz Peiper, „Z wyznań tłumacza”, w: *Pisarze polscy o sztuce przekładu*; Antoni Libera, „Od tłumacza”, w: *Racine, Tragedie*, tłum. Antoni Libera (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2019); Ewa Skwara, „Aby język giętki powiedział wszystko, co pomyślała głowa autora: Rozterki tłumacza Plauta”, *Meander* 53, z. 1 (1998): 25–42.

zdaniem Tadeusza Boya-Żeleńskiego⁴⁷, prozatorskie przekłady poezji mogą być równie cenne. Jakkolwiek tłumacz poświęca wtedy formę i inaczej projektuje doświadczenie estetyczne odbiorcy, prozatorskie przekłady wiersza mogą czasem lepiej wyrazić myśl, a tym samym bardziej wzbogacać rodzimą kulturę. To zagadnienie jest bliższe teorii i praktyce przekładu tekstów poetyckich, warto je jednak włączyć do badań nad dramatem i tę perspektywę.

Rzadziej poruszonym przez badaczy problemem jest decyzja dotycząca archaizacji tekstu lub jego udomowienia⁴⁸. W tej kwestii zdania są podzielone, szczególnie w odniesieniu do przekładu dramatów z dawnych epok. Jakkolwiek tłumaczowi towarzyszy chęć przydania nieco barw epoki i archaizowania języka, zamiar ten, jak zauważają przekładoznawcy, rzadko się udaje. Tłumaczenie dramatu powinno być przede wszystkim zrozumiałe w bezpośrednim odbiorze. Z kolei przystosowywanie utworu do rzekomych potrzeb epoki zwykle odziera go z idei i powoduje jego spłylenie. W tym kontekście także ciekawe wydają się decyzje tłumaczy dotyczące przekładu lokalnych gwar, żargonów czy młodzieżowego slangu, który – jak wiadomo – starzeje się najszybciej.

Didaskalia stanowią osobne wyzwanie⁴⁹. Są wszakże swoistym przełącznikiem między słowem a sceną⁵⁰, ale od razu pojawia się pytanie, którą scenę (szczególnie w odniesieniu do dramatów dawnych) powinien uwzględnić tłumacz w przekładzie? Tę, dla której pisał autor, czy tę współczesną tłumaczowi? Czy może zupełnie zignorować aktualnie obowiązujące (w momencie tłumaczenia i/lub wystawienia) strategie komunikacyjne, odbiorcze i wykonawcze? Zdania są podzielone w tej kwestii. Na ogół jednak nikt tekstu pobocznego – podobnie jak przypisów – ze sceny nie wypowiada. Nie ulega jednak wątpliwości, że jest on zwykle efektem wnikliwej pracy tłumacza, wywodzi się z oryginalnego tekstu (i jego kontekstu), a będąc – w przypadku przekładów dramatów dawnych – zawsze dodatkiem od autora przekładu, daje wgląd w wyobraźnię tłumacza i jego kontekst teatralny.

⁴⁷ Tadeusz Boy-Żeleński, „Proza, wiersz i przekłady”, w: *Pisarze polscy o sztuce przekładu*.

⁴⁸ Zob. Artur Sandauer, „Żle o poprzednikach”, w: *Pisarze polscy o sztuce przekładu*; „Troski tłumacza”, w: *O sztuce tłumaczenia*; Łanowski, „Przekłady dramatu antycznego”; Katarzyna Hańska, „Tłumacze wobec dylematu Hamleta”, w: *Przekład artystyczny*, t. 5, *Strategie translatorskie*, red. Piotr Fast (Katowice: Uniwersytet Śląski, 1993); Ewa Skwara, „Plaut w polskich przekładach”, *Eos* 84, z. 2 (1996): 335–343.

⁴⁹ Zob. Jerzy Świąch, „Przekłady i autokomentarze”, w: *Polska myśl przekładoznawcza: Antologia*; Barbara Bibik, *Translatoris vestigia: Projekcje inscenizacyjne wybranych polskich tłumaczy „Orestei” Ajschylosa* (Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2016) i inne publikacje autorki; Stefan Srebrny, wstęp do Ajschylos, *Tragedie*, tłum. Stefan Srebrny (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1952); Ewa Skwara, „Skąd się biorą didaskalia w przekładach dramatów antycznych? Exemplum: *Asinaria* Plauta w tłumaczeniu Ewy Skwary”, *Symbolae Philologorum Posnaniensium Graecae et Latinae* 16 (2004): 67–76.

⁵⁰ Patrice Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, tłum. Sławomir Świontek (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2002), 101–102.

Rozwijają się w Polsce także badania dotyczące samego tłumacza jako podmiotu w procesie przekładu⁵¹, głównie w kontekście tłumaczeń dawnych dramatów. Zainteresowanie historycznością przekładów, jak również biografiami tłumaczy dramatu przynosi bardzo ciekawe owoce, pozwala dostrzec tłumaczy jako aktywne podmioty międzykulturowego transferu, pokazać wyzwania związane z przekładem dramatu z perspektywy jednostkowej, nakreślić szerszą mapę kontekstów towarzyszących tłumaczeniu. Te swoiste mikrohistoryczne case studies pozwalają spojrzeć na szersze procesy, w które uwikłany jest autor przekładu i sam przekład. Badania biograficzne i historyczne, te skupione na tłumaczach jako podmiotach, lepiej pokazują sprawczość tłumaczy, ich – czasem bardzo różne – podejście do zagadnienia translacji. Ta perspektywa wydaje się niezwykle obiecująca i może także pełnić funkcję popularyzującą zagadnienie tłumaczenia.

W stronę badań interdyscyplinarnych

Stefania Skwarczyńska we wspomnianym na początku artykule skonstatowała, że dramat pozostaje jakby na uboczu zainteresowań badaczy teorii przekładu⁵² i opinię tę później powtarzano. „W gruncie rzeczy – jak pisze – trudno się temu dziwić wobec rozbieżności w poglądach nauki i krytyki na samą istotę dramatu”⁵³. Skwarczyńska miała na myśli aktualną w ubiegłym wieku dyskusję o gatunkowej przynależności dramatu i rozbieżnościach między literacką a teatralną teorią dramatu (sama była zwolenniczką tej drugiej). Jakkolwiek dzisiaj konsensus wydaje się osiągnięty i wszyscy są zgodni, że dramat należy zarówno do literatury, jak i teatru, we wcześniejszych kontrowersjach (i wynikających z nich problemach metodologicznych⁵⁴) można upatrywać przyczyny jego marginalnej pozycji. Wśród badaczy i tłumaczy daje się zauważyć

⁵¹ Zob. Kencki, *Staropolski Molière*; Bajer, *Klasycyzm, przekład, prestiż*; Cetera, *Smak morwy; Enter Lear*; „«Geniusz daje temę, poeta ją wariuje»”; Cetera-Włodarczyk i Kosim, *Polskie przekłady Shakespeare’a w XIX wieku*; Cetera et al, *Polskie przekłady Shakespeare’a w XX i XXI wieku*; Romanowska, *Za głosem tłumacza*; Niziołek, *Cztery razy „Don Juan”*; Ratajczakowa, „O dramatach przepolszczonych”; „Polskie Szkoły Żon”; Łukaszewicz, „Franciszek Kowalski, épigone de la polonisation”; Olga Płaszczewska, „La filia di Iorio bella versione di Maria Konopnicka”, *Romanica Wratislaviensia* 55 (2008): 79–85; Magdalena Szymańska-Piętka, „Warsztat renesansowego tłumacza: Piotr Ciekliński i jego *Potrójny z Plauta*”, *Symbolae Philologorum Posnaniensium Graecae et Latinae* 16 (2004): 145–158; Radosław Rusnak, *Seneca noster, Część I: Studium o dawnych przekładach tragedii Seneki Młodszego* (Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, 2009); Baczyńska, „Księżę Niezłomny”; Bibik, *Translatoris vestigia*; „Zygmunt Węclewski under the Influence of the XIXth century’s Theatre and Literature”, *Eos* 104, z. 2 (2016): 363–376; „Zapomniani tłumacze starożytnych greckich tragedii na język polski”, *Porównania*, nr 26 (2020): 123–138.

⁵² Skwarczyńska, „Swoisty problem przekładu danego tekstu dramatycznego”, 223.

⁵³ Skwarczyńska, 223.

⁵⁴ Romanowska, „*Hamlet*” po polsku, 10.

przeświadczenie, że dramat posiada swoją specyfikę. Najdonośniej brzmią głosy odnoszące się do dialogu w dramacie (język stanowi wszak „centralne narzędzie” relacji między tekstem a odbiorcą⁵⁵), będącym nie tylko słowną wymianą, ale także „działającym” dialogiem, który implikuje znaki niewerbalne. Można więc mówić o niepełności dramatu w jego wersji zapisanej, stanowiącej jedynie potencjał realizacji teatralnej (mniej bądź bardziej wynikającej z tego zapisu), oraz o, wynikającej z tej niepełności, otwartości na różne możliwości sceniczne. Tekst dramatu wymaga unaocznienia, uzupełnienia. Jest literacko (w warstwie słownej) kompletny, a jednocześnie niekompletny, wieloznaczny, otwarty, wymagający dopełnienia przez znaki niewerbalne, aktualizujący się w konkretnej inscenizacji (a nawet w każdym wykonaniu). Badacze dramatu w jego formie zapisanej (opublikowanej czy w postaci scenariusza) koncentrują się na stronie językowej, z kolei badacze dramatu w formie wystawionej skupiają się na całym widowisku, w którym tekst jest jednym z elementów i z rzadka podlega głębszej analizie. Ten podwójny status dramatu implikuje różne metodologie badawcze. Coraz częściej pojawiające się w literaturze przedmiotu rozróżnienie na tekst dramatu i tekst teatralny, na tekst przeznaczony do druku i na scenę, i wynikające z tego konsekwencje oraz problemy translologiczne, wymagałyby także rozważenia. Szerokie ujęcie słowa „przekład” nakazywałoby z kolei spojrzeć na funkcjonowanie dramatu (i jego przekładów) w instytucji teatralnej, z uwzględnieniem różnych czynników oraz agentów dramatu: tłumacza, dyrektora artystycznego, dyrektora finansowego, reżysera, dramaturga, aktora, jak również na inscenizację jako przekład intersemiotyczny⁵⁶ (w tym na modyfikacje tekstu, do których dochodzi w trakcie prób, a zatem – na kwestię autorstwa tekstu wygłaszanego ze sceny⁵⁷).

Wszystko to, moim zdaniem, dowodzi, że problematyka przekładu dramatu zasługuje na wieloaspektowe, interdyscyplinarne, a może wręcz międzydziedzinowe, badania, wykraczające poza case studies dominujące dzisiaj w literaturze.



Bibliografia

Baczyńska, Beata. *„Księżę Niezłomny”: Hiszpański pierwowzór i polski przekład*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2002.

⁵⁵ Bal, „«Jak działać przekładami?»”, 52.

⁵⁶ Krysztofiak, *Przekład literacki a translologia*, 63–70.

⁵⁷ Na ten temat, chociaż powierzchownie, zob. Jerzy Zagórski, „Tłumaczenie oper i sztuk pisanych wierszem”, w: *O sztuce tłumaczenia*.

- Bajer, Michał. *Klasycyzm, przekład, prestiż: Oświeceniowe spolszczenia tragedii Corneille'a i Racine'a (1740–1830) w perspektywie historycznoliterackiej*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2020.
- Bal, Ewa. „«Jak działać przekładami?»: O tłumaczeniu tekstów dla teatru w kontekście performatywnego zwrotu w humanistyce”. *Przekładaniec* 31 (2015): 31–54.
- Balcerzan, Edward, red. *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–1974: Antologia*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1977.
- Barańczak, Stanisław. *Ocalone w tłumaczeniu: Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dołączeniem antologii przekładów*. Poznań: Wydawnictwo a5, 1992.
- Bibik, Barbara. „(Nie)typowa rola tłumacza tekstów dramatycznych”. *Między Oryginałem a Przekładem* 24, nr 1 (2018): 89–102.
- Bibik, Barbara. „Zapomniani tłumacze starożytnych greckich tragedii na język polski”. *Porównania*, nr 26 (2020): 123–138.
- Bibik, Barbara. „Zygmunt Węclewski under the influence of the XIXth century's theatre and literature”. *Eos* 104, z. 2 (2016): 363–376.
- Bukowski de Bończa, Piotr, i Magda Heydel, red. *Polska myśl przekładoznawcza: Antologia*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2013.
- Bukowski de Bończa, Piotr, i Paweł Zarychta. *Między literaturami: Rozmowy z tłumaczami o pisarzach języka niemieckiego*. Kraków: Universitas, 2021.
- Cetera, Anna. *Enter Lear: The Translator's Part in Performance*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2008.
- Cetera, Anna. „«Geniusz daje temę, poeta ją wariuje», czyli o frapującej (nie) możliwości redagowania Szekspira w oryginale”. *Przekładaniec* 26 (2018): 82–97.
- Cetera, Anna. „*Lear* w «reżyserii» Stanisława Barańczaka”. *Poznańskie Studia Polonistyczne* 26 (1999): 115–128.
- Cetera, Anna. *Smak morwy: U źródeł recepcji przekładów Szekspira w Polsce*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2009.
- Cetera-Włodarczyk, Anna, i Alicja Kosim. *Polskie przekłady Shakespeare'a w XIX wieku*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2019.
- Cetera-Włodarczyk, Anna, Mateusz Godlewski, i Przemysław Pożar. *Polskie przekłady Shakespeare'a w XX i XXI wieku: Zasoby, strategie, recepcja*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2024.
- Hańska, Katarzyna. „Tłumacze wobec dylematu Hamleta”. W: *Przekład artystyczny*. Tom 5, *Strategie translatorskie*, redakcja Piotr Fast. Katowice: Uniwersytet Śląski, 1993.
- Kamińska, Aleksandra. „Tłumacz kontra płęć, czyli sceniczność w przekładzie”. *Przekładaniec* 31 (2015): 169–181.
- Krysztofiak, Maria. *Przekład literacki a translatoologia*. Poznań: Wydawnictwo Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 1999.

- Kwaśniewska-Urban, Paulina. *Służąc dwóm panom: Carlo Goldoni w polskim przekładzie*. Kraków: Pasaże, 2020.
- Łanowski, Jerzy. „Przekłady dramatu antycznego: Z doświadczeń tłumacza”. W: *Siew Dionizosa: Inspiracje Grecji antycznej w teatrze i dramacie XX wieku w Europie Środkowej i Wschodniej*, redakcja Jerzy Axer i Zbigniew Osiński. Warszawa: Wydawnictwo DiG, 1997.
- Łukaszewicz, Justyna. *Dramaty Franciszka Zabłockiego jako przekłady i adaptacje*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2006.
- Łukaszewicz, Justyna. „Franciszek Kowalski, épigone de la polonisation à la mode dix-huitième”. *Romanica Wratislaviensia* 55 (2008): 57–68.
- Miszalska, Jadwiga. „Tragicznych igrzysk pieśń uczy nas cnoty”: *Przekłady z języka włoskiego jako źródło polskiej dramaturgii poważnej do końca XVIII wieku*. Kraków: Collegium Columbinum, 2013.
- Parchem, Wojciech. „Kwestia sceniczności tłumaczeń utworów dramatycznych w wybranych badaniach nad przekładem”. *Acta Philologica* 45 (2014): 71–77.
- Ratajczakowa, Dobrochna. *W kryształach i w płomieniu: Studia i szkice o dramacie i teatrze*. Tom 1. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2006.
- Romanowska, Agnieszka. „*Hamlet*” po polsku: *Teatralność szekspirowskiego tekstu dramatycznego jako zagadnienie przekładoznawcze*. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2005.
- Romanowska, Agnieszka. „Teatralność dyskursu dramatycznego jako problem translologiczny”. W: *Interpretacje dramatu: Dyskurs, postać, gender*, redakcja Wojciech Baluch et al. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2002.
- Romanowska, Agnieszka. *Za głosem tłumacza: Szekspir Iwaszkiewicza, Miłosza i Gałczyńskiego*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2017.
- Rusinek, Michał, red. *O sztuce tłumaczenia*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1955.
- Skwara, Ewa. „Aby język giętki powiedział wszystko, co pomyślała głowa autora: Rozterki tłumacza Plauta”. *Meander* 53, z. 1 (1998): 25–42.
- Skwara, Ewa. „Plaut w polskich przekładach”. *Eos* 84, z. 2 (1996): 335–343.
- Skwara, Ewa. „Skąd się biorą didaskalia w przekładach dramatów antycznych? Exemplum: *Asinaria* Plauta w tłumaczeniu Ewy Skwary”. *Symbolae Philologorum Posnaniensium Graecae et Latinae* 16 (2004): 67–76.
- Skwara, Ewa. „Spektakl zaklęty w tekście: Wizja antycznego przedstawienia *Captivi* Plauta”. W: *Obrzęd, teatr, ceremoniał w dawnych kulturach*, redakcja Justyna Olko. Warszawa: DiG, 2008.
- Skwara, Ewa. „Tłumacz na tropie, czyli o ruchu scenicznym w *Phormio* (wersy 981–989) Terencjusza”. *Przekładaniec* 31 (2015): 55–74.

Skwarczyńska, Stefania. „Swoisty problem przekładu danego tekstu dramatycznego”. W: *Pomiędzy historią a teorią literatury*. Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX, 1975.

Spyrka, Lucyna. „Teoria i praktyka tłumaczenia tekstu dramatycznego (według słowackiej szkoły przekładu)”. W: *Przekład artystyczny a współczesne teorie translologiczne*, redakcja Piotr Fast. Katowice: Śląsk, 1998.

BARBARA BIBIK

profesor Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, pracuje w Katedrze Filologii Klasycznej; zajmuje się tragedią grecką i jej recepcją oraz problematyką przekładów z języków klasycznych. Jest współredaktorką – razem z Moniką Krajewską – serii (festiwali i publikacji) zatytułowanej *Za kulisami: Toruńskie spotkania wokół dramatu* i współkierowniczką Zespołu Badawczego – Performatyka i Studia nad Przekładem Dramatu na Wydziale Humanistycznym UMK.