
POMIĘDZY WIERNOŚCIĄ A WOLNOŚCIĄ¹

Abstract

Between Fidelity and Freedom

Ancient playwrights created their plays to be performed on the Athenian stage in the 5th century BC. Within the ensuing centuries, though, their plays were regarded mainly as literary works. Such was the prevailing attitude in the 19th century, when first Polish translations of Greek tragedies were published; it was also very common in the 20th century. However, some translators were aware of the fact that what they translated was not only poetry, but also a material for the stage. Since a Polish theatrical stage differed from the ancient one, a translator of any drama found themselves not only between languages and cultures, but also between stage conventions. That is why their work was always interdisciplinary, it also required inventiveness. But their licence was usually constrained by contemporary literary and theatrical tendencies, and also by the current body of research on antiquity, which was constantly changing. We will never have access to the original idea of those works, but we may try to follow the translator's work, and try to understand their decisions, their interpretation of a play and the staging potential designed in the final translation, which influences the imagination of readers or spectators. Making use of the necessarily interdisciplinary standpoints as well as selected examples of Polish translations, this paper considers the role of translators in rendering a play from a distant past into the modern world.

Keywords: Greek tragedy, prosody, stageability, Węclewski, Srebrny

Słowa kluczowe: grecka tragedia, prozodia, teatralność, Węclewski, Srebrny

¹ Niniejszy artykuł stanowi kontynuację rozważań poświęconych roli tłumacza dramatu antycznego zawartych w publikacji *(Nie)typowa rola tłumacza tekstów dramatycznych*, „Między Oryginałem a Przekładem” 24 / 2018, 1 (39), s. 89–102. Tytuł artykułu nawiązuje do słów użytych przez J. Michaela Waltona w konkluzji jego rozważań dotyczących przekładu klasycznych dramatów (Walton 2016: 125–139).

Jakkolwiek od wieków antyczne tragedie autorstwa Ajschylosa, Sofoklesa i Eurypidesa zaliczane są do europejskiego kanonu literackiego i dzisiaj nikt nie zaprzeczy, że są literaturą piękną, greccy dramatopisarze byli nie tylko pisarzami, lecz, w pełnym tego słowa znaczeniu, twórcami dzieł przeznaczonych na potrzeby sceny, a nie lektury. W V wieku przed Chrystusem to scena bowiem kształtowała tożsamość dramatu i była miejscem jego rozpowszechniania. Dzisiaj jednakże badacze przedmiotu zgadzają się co do podwójnej natury dramatu należącego zarówno do literatury (ze względu na ustaloną formę słowną i niezaprzeczalną wartość literacką), jak i do teatru (ze względu na jego, choćby utajoną, stronę widowiskową oraz potencjalne znaczenia powstające podczas przedstawienia) (por. Worthen 2013: 19; Ratajczakowa 2006: 80–89; Zawieyski 1955: 418; Cetera 2008: 45; Romanowska 2005: 9; Ratajczakowa 2003: 45–51; Ziomek 1980: 102–132; Niziołek 2014: 21; Degler 2003: 52–66; Walton 2005: 190).

Podobnie jak i wiele przeszłych pokoleń, przyzwyczajeni jesteśmy w znacznej mierze do myślenia o antyku jako epoce słowa, ponieważ nim przede wszystkim dysponujemy. Ogólnie rzecz biorąc, nie jest to błędne założenie, aczkolwiek kładąc zbyt silny nacisk na słowo, możemy zlekceważyć fakt, że V wiek przed Chrystusem był także epoką rozwijających się sztuk wizualnych: wielkich architektów, malarzy i właśnie dramaturgów (Walton 2015: XVI). J. Michael Walton słusznie zauważa (Walton 2009: 65; Walton 2015: XV), że słowo wcale nie było najważniejszym elementem dramatu: jego celem było zainicjowanie i wsparcie akcji. Dramat pochodzi wszakże od greckiego słowa *dran*, które oznacza „robić, czynić, dokonać”, a teatr był miejscem do patrzenia (od greckiego słowa *theomai*, które oznacza „patrzeć, oglądać”). Dlatego też w dramacie antycznym – a zdaniem niektórych badaczy (por. Taplin 2004; Axer 2005: 647–668; Chodkowski 1975: 5–11; Nünlist 2009: 345; Borowska 2005: 920; Majewski 2011: 326; Walton 2015: 25) dramaty te należy postrzegać jako scenariusze teatralne – słowo ma służyć wzmocnieniu akcji scenicznej (Walton 2009: 65); powinno zatem uruchamiać proces twórczy (por. Worthen 2013, Bobas 2008) reżysera, a może również tłumacza. Jak twierdzą znawcy, zwłaszcza teatrolodzy, ale także literaturoznawcy i translatolodzy, utwory pisane z myślą o scenie charakteryzują się specyficzną strukturą, która sprawia, że są potencjalnie sceniczne (nawet jeśli sceniczność ta pozostaje niewidoczna podczas lektury, por. Ziomek 1980: 115–116). Zawierają one w sobie odbicie sceny teatralnej, z myślą o której były tworzone, jak również konwencji (por. Hermans 1996: 25–51) teatralnych czy literackich obowiązujących w czasach autora (por.

Worthen 2013: 17; Skwarczyńska 1975: 298–299; Bal 2015: 33). Aspekt teatralności/sceniczności greckich tragedii (por. Ratajczakowa 2003: 372–384) niejednokrotnie był niedostrzegany i w związku z tym lekceważony. Wiązało się to z literackim podejściem do greckich tragedii w oderwaniu od ich scenicznego podłoża², podejściem wspartym autorytetem Arystotelesa, który poniekąd lekcewał wizualną stronę dramatów.

W V wieku p.n.e. teatr był jedną z najbardziej wpływowych instytucji demokratycznych Aten. Zatem sztuki tworzone dla konkretnej publiczności, w odniesieniu do konkretnego kontekstu kulturowego (por. Kosiński 2010: 14–15), musiały być dla niej zrozumiałe i czytelne. Dramat bowiem z zasady jest komunikacją nie tylko pomiędzy osobami dramatu, ale także pomiędzy autorem a publicznością, do której adresowana jest sztuka; dlatego wymaga aktywnego udziału obu stron tejże komunikacji (por. Worthen 2013: 73). Podatny na terażniejszość żyje wyłącznie w kontakcie z odbiorcą, który z kolei spodziewa się poruszenia (w ramach swoich oczekiwań kulturowych; Walton 2016: 125–126). Jest to jedno z wyzwań każdego dramatu. Ale jeśli zgodzimy się z tą tezą, musimy w konsekwencji przyjąć i to, że tłumacz ma prawo, czy wręcz obowiązek, uwzględnić w swojej pracy konwencje kultury docelowej. A co za tym idzie – musimy się zgodzić co do faktu, że przekład dramatu jest zawsze „w drodze”; że nie istnieje – bo nie może istnieć – żaden ostateczny przekład czy przedstawienie (które badacze przedmiotu również niejednokrotnie rozpatrują jako przekład, por. Besson 2013: 150–157; Hardwick 2010: 192–207; Aaltonen 2000; Ricoeur, Torop 2008), ponieważ każdorazowo znaczenia konstytuują się w obrębie aktualnego kontekstu.

Wymienione powyżej elementy dowodzą, że każdy tłumacz starożytnego dramatu w swojej pracy musi uwzględnić kilka czynników: język (w tym prozodję, ponieważ każdy antyczny dramat jest poezją), teatralność, zrozumiałość. Jednak najtrudniejszym elementem jest kultura, do której należą te teksty. Choć wciąż korzystamy ze zdobyczy starożytności, znamienne pozostaje pytanie, jakimi kluczami posługujemy się, aby zrozumieć tę kulturę, jak ją postrzegamy i przedstawiamy. Szerokie ramy przekładoznawstwa pozwalają na traktowanie przekładów greckich tragedii w kategoriach tłumaczenia, ale z konieczności niejednokrotnie są to raczej odtworzenia,

² Przełomem w podejściu do dramatów antycznych niewątpliwie były badania i publikacje Olivera Taplina. Od tego czasu, bez względu na to, czy badacze zgadzają się czy nie z rozstrzygnięciami oksfordzkiego badacza, nikt nie kwestionuje scenicznego przeznaczenia tych tekstów.

rekontekstualizacje czy adaptacje (por. Ziomek 1980: 117; Balmer 2006: 184–195; Walton 2016: 11), których autorzy-tłumacze każdorazowo muszą zadać sobie pytanie (i w przekładzie dać na nie odpowiedź), ile z kultury źródłowej można przenieść do kultury docelowej.

Tradycja polskich przekładów greckich tragedii rozpoczęła się w XIX wieku i od tamtej pory dysponujemy ponad stoma przekładami. Ogólna analiza wskazuje, że odpowiedź na tak zadane pytanie zmieniała się zależnie od kontekstów literackich i teatralnych, od konwencji, potrzeb i oczekiwań właściwych czasom tłumacza. W niniejszym artykule chciałabym się przyjrzeć dwóm z wymienionych wcześniej czynników: prozodii i teatralności. Przekład poezji traktowany jest bowiem jako bardziej osobisty, a przez to bardziej swobodny niż przekład prozy (por. Reynolds 2005: 59–85). Uwzględnianie w przekładzie teatralności pozwala z kolei dostrzec ślady pozostawione przez tłumacza będącego nie tylko czytelnikiem, ale często także pierwszym inscenizatorem oryginału w teatrze wyobraźni.

Postawienie jednoznacznej, czarno-białej granicy pomiędzy wiernością a swobodą/wolnością względem tekstu oryginalnego w przekładzie jest niemożliwe (Aaltonen 2000: 41), ponieważ każdy przekład jest *de facto* nowym tekstem. Zatem wymienione w tytule artykułu, teoretycznie przeciwstawne, pojęcia wierności i wolności mają wskazać na całą szarą strefę, w której mniej lub bardziej zachodzą one na siebie i w której toczy się pomiędzy nimi swoista gra. Jej celem jest przedstawienie odbiorcy tekstu zrozumiałego, czytelnego, komunikatywnego, oddającego „myśl i ducha” oryginału, jego literackość i teatralność jednocześnie. Strefa ta, jak zauważają badacze przedmiotu, jest wielkim tygłem, w którym przenika się wiele zmiennych czynników, poczynając od uwarunkowań osobistych, zależnych od danego tłumacza, a kończąc na kulturowych konwencjach, oczekiwaniach, przyzwyczajeniach właściwych dla danego momentu historycznego. W niniejszym artykule skoncentruję się na indywidualnych rozwiązaniach zastosowanych przez dwóch tłumaczy, mianowicie Zygmunta Węclewskiego i Stefana Srebrnego, wybitnych w swoim czasie filologów klasycznych oraz tłumaczy, w tym Ajschylosowej *Orestei*. Jej przekład będzie stanowił *exemplum* tego, jak obaj tłumacze toczyli grę pomiędzy przeszłością a terażniejszością, pomiędzy wiernością a wolnością wobec oryginału, pomiędzy oryginałem a aktualnymi konwencjami, oczekiwaniami i odbiorcami.

Jak zauważają zwolennicy kulturowo zorientowanych badań nad przekładem, przystosowanie do aktualnych norm czy konwencji zapewnia przekładowi akceptowalność w kulturze przyjmującej (por. Toury 1995: 53–69;

Hermans 1999: 50–71). Obaj wymienieni tłumacze zdawali sobie sprawę, że każdy starożytny dramat jest poezją, której bogata prozodia nadaje dodatkowy wymiar sztuce, szczególnie w pieśniach chóru. W polskiej kulturze nie ma tradycji przekładu poezji na prozę, zatem w zasadzie bezdyskusyjna pozostaje kwestia, że poezję należy tłumaczyć poezją. Grecka poezja niewiele ma jednak wspólnego z polską. Wspomniani tłumacze byli tego świadomi, ale każdy z nich miał inny pomysł przekładu antycznych miar wierszowych. Obaj stanęli także wobec pewnych oczekiwań publiczności. Węclewski, którego przekład *Oresteji* ukazał się w 1873 roku³, zdecydował się na oddanie trylogii Ajschylosa wierszem, jednakże postanowił rymować jedynie partie chóralne. Tłumaczył się w ten sposób:

Nie będąc poetą i nie mając do tego pretensyi, obawiałem się, abym uganiając się za rymem, nie odstąpił od prawdy i wierności oryginału. Żem zaś w dyalogach dla słusznych, zdaniem mojem, powodów tego zaniedbał, a w chórach wiersza użyłem, to dlatego pracę tę sobie zadał, aby i dla ucha co zrobić przy pewnej z dawniejszych lat moich nabytej łatwości. Lubo wiem o tem dobrze, że powszechnie u nas więcej się gładkie i harmonijne wiersze podobają, niż wiernością się odznaczające, wołałem przecież podług sił moich prawdziwym i wiernym się okazać i pozostać ścisłym wierszopisem, niż fałszywym tłumaczem (Węclewski 1861: 189–190; pisownia oryginalna).

Jego dominantą, jak moglibyśmy powiedzieć, była wierność słowu i przekazowi oryginału, a nie uleganie modzie.

W tym miejscu należy przypomnieć, że w owym czasie najpowszechniejsza i najbardziej uznana była właśnie poezja rymowana. Dlatego też przekład Węclewskiego, ceniony za filologiczną wierność Ajschylosowemu oryginałowi, został skrytykowany przez recenzentów za brak poetyckości i rymów. Warto nadmienić, że choć współcześni zarzucali Węclewskiemu brak talentu poetyckiego, nie odmawia mu go Alicja Szastyńska-Siemion (1982: 27–29), wykazując, że w pieśniach chóru tłumacz swobodnie posługiwał się różnymi znanymi ówczesznie rodzajami wiersza polskiego.

Węclewski uległ krytyce, zapewne w obawie przed dezaprobatą ówczesnych odbiorców, i przystępując do przekładu tragedii Sofoklesa, zdecydował się na rymowanie wszystkich partii w *Trachinkach* (1859) i w *Ajasie* (1865). Kilka lat później, gdy miały się ukazać wszystkie przekłady tragedii Sofoklesa, Węclewski musiał jednak ponownie opracować wspomniane przekłady,

³ Wcześniej opublikował on przekład *Agamemnona* w 1856 oraz *Ofiarnic* w 1857 roku.

gdyż w opublikowanym w 1875 roku zbiorze powrócił do pierwotnej idei rymowania jedynie partii chóralnych. W pewnym sensie zatem podjął ryzyko odrzucenia i wybrał drogę wbrew (znanym mu) oczekiwaniom odbiorców. Być może w powzięciu takiej decyzji pomogła mu pozycja jednego z najwybitniejszych filologów klasycznych tego okresu.

Casus Srebrnego jest nieco inny. Jakkolwiek czasy, w których żył, wciąż stawiały w uprzywilejowanej pozycji rymowaną poezję, Srebrny (1984: 184–201) był głęboko przekonany, że powinien pozostać wierny w przekładzie właśnie starożytnej prozodii, ponieważ to ona decyduje o znaczeniu i duchu danego utworu. Dlatego też w opozycji do wcześniejszych przekładów starożytnej poezji zdecydował się na izometrię, na zachowanie układu rytmicznego oryginału, z całkowitym pominięciem rymu. Odrzucenie konwencji obowiązujących w kulturze przyjmującej, nawet jeśli tłumacz proponuje w ich miejsce coś nowego, jest zabiegiem ryzykownym (por. Heydel 2009: 25). Jednak Srebrny zdecydował się po niego sięgnąć wiedziony silnym przekonaniem, że tylko w ten sposób może pozostać, w swoim mniemaniu, wierny oryginałowi. Co zaskakujące, jego przekład nie został odrzucony. Zebrał pochwalne recenzje, w tym również jako przekład wierny (sic!) oryginałowi, i przez wiele lat pozostawał wręcz tłumaczeniem kanonicznym. Odwołując się do rozpoznania Lawrence’a Venutiego i Tomasza Bilczewskiego (Venuti 1995: 148; Bilczewski 2010: 164), można stwierdzić, że stało się tak, ponieważ po latach zaznajamiania polskiej publiczności ze starożytnymi dramatami publiczność ta była gotowa i otwarta na nowe odczytania rewidujące zastałe kanony. Jednakże, poza nielicznymi przekładami izometrycznymi poezji greckiej, nikt nie podążył śladem Srebrnego.

W tym miejscu dla porównania przytoczę fragment z parodosu *Agamemnona* Ajschylosa w przekładach obu filologów, *passus*, w którym Agamemnon decyduje się poświęcić swoją córkę Ifigenię w imię wyprawy pod Troję:

Włożywszy w konieczności jarzmo kark, zmieniony,
Bezbożnik już nieczystą, niecną myślą zionie,
Na wszystko gotów rzucić się rozzuchwalony.
Bo skoro raz nieszczęściem w grzechu człek utonie,
Występków źródło, bezwstyd, zuchwalstwa przymnoży.
Więc przełamał się, patrzył na rzeź córy hożej:
Bo śmierć jej pomścić krzywdy niewiasty pomoże,
Będąc wstępną obiatą wyprawy za morze (Eschylos 1873: 51).

Na barki wziął jarzmo ciężkie musu.
 Przeciwny wiatr powiał w duszy wodza,
 występny, zły, bezbożny wiew –
 na wszystko już duch się jego waży.
 Zuchwałą chuć nieci w sercu człeka
 nieszczęsny, zgubny szał, zaranie grzechu...
 I oto śmiał przed ołtarz wlec
 dziecię swe król – by kupić krwią
 w bój o niewiastę wszczęty
 wolną korabiom drogę (Aischylos 1952: 331⁴).

Drugą kwestią, którą chciałabym omówić, jest sprawa teatralności/sceniczności, mimo że jestem świadoma całej złożoności, historycznego uwarunkowania oraz kontrowersyjności tego pojęcia, obecnego w pismach zarówno translatorów, jak i teatrologów. Teatralność/sceniczność utworu jest związana ze sceną, z myślą o której tworzony jest dramat. Konkretna scena i jej możliwości wpływają na to, jak dramatopisarz rozplanowuje akcję sceniczną, gesty oraz wszelkie środki teatralne. Jeśli to prawda, powinniśmy być może założyć, że każdy tłumacz świadomy scenicznego przeznaczenia dramatu czyni to samo: ma na myśli konkretną scenę, podług której kształtuje swój przekład. Zawarty przez tłumacza w przekładzie projekt (potencjalnej) inscenizacji zwykle wynika z projektu (potencjalnej) inscenizacji zawartej przez autora dzieła, ale projekty te nie zawsze się pokrywają. Zwłaszcza że w przypadku greckich tragedii dystans dzielący nas (jak również omawianych polskich tłumaczy) od ateńskich dramatopisarzy jest znaczny, a i nasza scena teatralna (podobnie jak sceny dziewiętnasto- i dwudziestowieczna) znacznie różni się od ateńskiej z V wieku przed Chrystusem. Słusznie zatem zauważyła Anna Cetera (Cetera 2008: 60; por. Zatlin 2005: 77), że tłumacz dramatu znajduje się nie tylko pomiędzy językami i kulturami, ale również pomiędzy scenami. Pytanie tylko, czy może wystąpić w roli inscenizatora/adaptatora? Zdania badaczy są w tej kwestii podzielone. Jednocześnie zwykle przyjmują oni za oczywiste i konieczne, by tłumacz był świadom, iż ma do czynienia z utworem przeznaczonym na potrzeby sceny. Tymczasem świadomość tego aspektu dramatu oznacza, że – choćby tylko na scenie

⁴ Zapis (układ) graficzny, na którym mu bardzo zależało, był częścią strategii Srebrnego; pisał o tym w zachowanej w rękopisach korespondencji z Państwowym Instytutem Wydawniczym, w którym w 1952 roku ukazały się tragedie Ajschylosa w jego przekładzie (rkps 991 i 992/ III, Biblioteka Uniwersytecka UMK).

swojej wyobraźni – tłumacz powinien odpowiedzieć i zareagować na te wszystkie informacje, które ukryte za słowami dramatu świadczą właśnie o jego teatralności/sceniczności. Część zaś tej wyobraźni tłumacza może wówczas przedostać się do przekładu i znaleźć swój wyraz na przykład w didaskaliach⁵. Trzeba jednak pamiętać o tym, że tłumacz, podobnie jak autor oryginału, tworzy w ramach istniejących i obowiązujących go konwencji i, jakkolwiek ograniczony przez oryginał, może zastępować elementy dawnej rzeczywistości elementami własnego świata i kultury po to, by oddać oryginał wraz z jego znaczeniami w języku, kulturze i teatrze odległym od niego.

Stefan Srebrny przetłumaczył znaczną część *Oresteii* Ajschylosa w związku z zaplanowaną na kwiecień 1938 roku premierą w Teatrze na Pohulance w Wilnie w swojej inscenizacji, a w reżyserii Mieczysława Szpakiewicza. Nie tylko jako filolog klasyczny, lecz również jako miłośnik teatru, był świadomy zarówno scenicznego przeznaczenia starożytnej trylogii, jak i możliwości teatru swoich czasów oraz różnic pomiędzy teatrem antycznym a współczesnym. Zatem, aby pozostać wiernym tym komponentom, które uważał za znaczące i ważne dla starożytnej sztuki, postanowił poszukać odpowiednich i kreatywnych ekwiwalentów dla oddania starożytnych konwencji na współczesnej scenie⁶. Część z zastosowanych przez niego rozwiązań scenicznych wciąż pozostaje widoczna w didaskaliach zamieszczonych przez Srebrnego w opublikowanym przez Państwowy Instytut Wydawniczy w 1952 roku tłumaczeniu. Didaskalia w przekładach starożytnych sztuk zawsze są paratekstem (Genette 1997). Jakkolwiek opierają się na wizji zaproponowanej przez autora oryginału (por. Skwara 2004: 67–76; 2008: 243–260), zawsze są dodatkiem pochodzącym od tłumacza. Wprowadzone do przekładu kształtują natomiast wyobrażenia czytelnika. W przypadku obu interesujących mnie w niniejszym artykule tłumaczy ta wyobrażona koncepcja sceniczna uwydatnia się właśnie w didaskaliach, dlatego też one będą przedmiotem mojego zainteresowania.

⁵ W momencie swojego pojawienia się didaskalia miały być gwarantem autorskiej wizji scenicznej (por. Pavis 2002); były rodzajem łącznika pomiędzy tekstem a potencjalną inscenizacją. Jeśli chodzi natomiast o didaskalia w przekładach dramatów starożytnych, jakkolwiek sprawa jest bardziej złożona (por. Skwara 2004: 67–76; Skwara 2008: 243–260) ze względu na ich brak w rękopisach, badacze nie są zgodni co do tego, czy tłumacz powinien je dodawać do przekładu czy też nie. Jednak dzisiaj jest to w zasadzie powszechna praktyka (obaj omawiani w artykule tłumacze wprowadzają didaskalia do swoich przekładów).

⁶ Rękopis przekładu oraz wszelkie materiały dotyczące wileńskiej inscenizacji znajdują się w spuściznie Stefana Srebrnego zdeponowanej w Sekcji Rękopisów Biblioteki Uniwersyteckiej UMK.

Srebrny symbolicznie podzielił zamkniętą przestrzeń wileńskiego teatru na wzór teatru antycznego. Budowla w tle z wielkimi drzwiami wykonanymi z brązu na wzór frontonu pałacu w Mykenach miała być odzwierciedleniem antycznej *skene*; na jej podobieństwo niezmiennym, obecnym we wszystkich częściach tragedii (nawet gdy akcja przenosi się w inne miejsce). Zamyśl ten uwidacznia się we wprowadzonych do opublikowanego przekładu didaskaliach, z których dowiadujemy się, że w pierwszej i drugiej części „budynek w głębi wyobraża pałac Atrydów” (Aischylos 1952: 323, 393), w trzeciej z kolei na początku „budynek w głębi wyobraża świątynię Apollona w Delfach” (Aischylos 1952: 443), po przeniesieniu akcji do Aten natomiast „na orchestrze ustawiają starożytny drewniany posąg Pallas-Ateny. Akcja przenosi się do Aten; budynek w głębi oznacza teraz świątynię Pallady” (Aischylos 1952: 453). Zgodnie z intencją Srebrnego i tym, jak postrzegał inscenizację na antycznej scenie, zmiana miejsca była wyłącznie symboliczna. Budowla ta znajdowała się kilka stopni powyżej poziomu sceny teatru wileńskiego, na której występował chór i aktorzy, na wzór antycznej orchestry. Ten fakt również znajduje odzwierciedlenie w didaskaliach. Baczne przyjrzenie się, jak Srebrny rozplanowuje ruch postaci, wskazuje, że zarówno aktorzy, jak i chór występują na jednym poziomie. Widać to chociażby na przykładzie didaskaliów, które wyraźnie zalecają bezpośredni kontakt występujących postaci: „do Chóru, który tymczasem ustawia się do tańca, zwartym kołem otaczając Orestesa” (siedzącego u stóp posągu bogini Ateny) (Aischylos 1952: 456). Wejścia prosceniowe były odpowiednikami antycznych *eisodoi* (do których Srebrny odwołuje się kilkakrotnie w didaskaliach jako do „bocznych wejść orchestry”). Dodatkowo wykorzystał także potencjał, jaki dawała mu scena teatru miejskiego, mianowicie możliwość operowania światłem (dzięki któremu wydobywał te plany sceny, na które aktualnie należało zwrócić uwagę, jak na przykład scena przy grobie Agamemnona na początku *Ofiarnic* czy scena zabójstwa Klitajmestry), obecność wejść kulisowych czy też przestrzeni znajdującej się pod sceną, na której również pojawiały się postaci i którędy szła procesja w zakończeniu *Eumenid*. Na zmianę światła wskazują w didaskaliach opublikowanego tekstu uwagi o zmianie pory dnia: „noc” (Aischylos 1952: 323, 430), „w czasie pieśni chóru robi się dzień / jest już znowu dzień” (Aischylos 1952: 326, 435) (w pierwszej i drugiej części). Jak wiadomo, przedstawienia w greckim teatrze zaczynały się przed świtem i kończyły tego samego dnia; nie ma więc możliwości, by nastąpiła noc (nie mówiąc

o zmianie dnia); zmiany te można pokazać wyłącznie w zamkniętym teatrze za pomocą sztucznego oświetlenia.

Pamiętając, że antyczna tragedia była trójedyną choreą, czyli połączeniem słowa, muzyki i tańca, Srebrny zadbał o oprawę muzyczną spektaklu oraz bodaj jako pierwszy „poruszył” chór na polskiej scenie. Dotychczas bowiem ani w polskim teatrze nie pokazywano, ani nawet w przekładach nie sugerowano, jakoby antyczny chór tańczył. Srebrny natomiast, z pomocą Wandy Feyn, która opracowała choreografię do spektaklu, zadbał o taniec chóru na scenie. Jak bardzo jego pomysł był nowatorski, niespodziewany i sprzeczny z oczekiwaniami publiczności, pokazują recenzje, które pojawiły się po spektaklu, a w których plastyka chóru jest jednym z nielicznych krytykowanych i niezrozumiałych elementów spektaklu, uznanego ogólnie za wspaniałe i wyjątkowe wydarzenie. Aluzje do śpiewu i tańca (ruchu) chóru, w mniejszym jednak stopniu niż w egzemplarzu wileńskiej inscenizacji, znajdujemy także w opublikowanych didaskaliach, gdy czytamy w pierwszej części „[w] czasie pieśni Chóru” (Aischylos 1952: 326) oraz w trzeciej: „chór wybiega” (Aischylos 1952: 452), „wbiega Chór tropiąc ślady” (Aischylos 1952: 453), „[chór] tymczasem ustawia się do tańca” (Aischylos 1952: 456), „w czasie refrenów dziki taniec dookoła Orestesa” (Aischylos 1952: 456).

Kolejnym ważnym elementem sprzecznym z powszechnymi oczekiwaniami było wprowadzenie przez Srebrnego kolorów do inscenizacji dramatu antycznego, dotychczas ukazywanego w białych barwach, na wzór idealnej Grecji Johanna Joachima Winckelmana. Poza rekwizytami, niektórymi wzorzystymi kostiumami oraz niekiedy czerwonym oświetleniem, postaci miały na głowach barwne peruki w miejsce antycznych masek, celem zachowania pewnego dystansu do postaci, w kolorach: ciemnoszafirowym (Agamemnon, Kasandra), brązowym (Ajgistos), jasnopłowym (Apollo), jasnoszafirowym (Atena), różnych odcieniach płowego (Elektra, Orestes, Pilades), żółtoczerwonym (Klitajmestra). Jeśli chodzi o kolorystykę inscenizacji, dominowały barwy szafiru, purpury, czerwieni, złota, brązu i szafranu; wszystkie kostiumy wyróżniały się zaś powagą, przepychem, monumentalnością.

Dla wszelkich, skrupulatnie wynotowanych, rekwizytów oraz kostiumów i peruk szukał Srebrny inspiracji w sztuce okresu archaicznego: wśród rysunków wazowych i rzeźb od VII do początku V wieku przed Chr., przekonany o archaicznym stylu i języku Ajschylosa (dlatego też w jego przekładzie znajdziemy wiele archaizmów, chociażby przytoczone w przykładzie „chuć” czy „korabie”).

Wspomniana kolorystyka nie znajduje odzwierciedlenia ani we wprowadzonych didaskaliach, ani w tekście przekładu (poza purpurą tkaniny, którą ma podeptać Agamemnon w pierwszej części trylogii), niemniej trzy didaskalia wprowadzone do opublikowanego tekstu, bez podstawy w tekście oryginalnym, świadczą o tym, że Srebrny wciąż pamiętał o wileńskiej inscenizacji, a nie o antycznym teatrze i jego konwencjach. W drugiej części *Orestei*, w scenie pierwszego spotkania Klitajmestry z Orestesem ukrywającym jeszcze swoją tożsamość, Klitajmestra jest poruszona fałszywą, jak się okaże, wiadomością o śmierci syna: w didaskaliach czytamy, że najpierw mówi „półszepem” (Aischylos 1952: 422), dopiero po paru wersach „się opanowuje” (Aischylos 1952: 422). Orestes natomiast, słysząc matkę, jest „w głębokim niepokoju. Pilades wzrokiem nakazuje mu spokój. Gdy Orestes zaczyna mówić, jest już znowu «w roli»” (Aischylos 1952: 422). Nie trzeba chyba nikogo przekonywać, że w ateńskim teatrze aktor nie mógł mówić szepem, a nakazanie komuś wzrokiem spokoju byłoby gestem niewidocznym – realizowalnym natomiast na znacznie mniejszej scenie, bez użycia masek. Podobne świadectwa pamięci o wileńskiej inscenizacji znajdujemy także w innych zamieszczonych przez Srebrnego w opublikowanym przekładzie didaskaliach, na przykład gdy w pierwszej części (w *Agamemnonie*) przed rozpoczęciem parodosu czytamy: „Pauza. Potem z pałacu wychodzą służebnice niosące przybory ofiarne i rozchodzą się w różne strony przez boczne wejścia orchestry. Wreszcie, po nowej pauzie, na orchestrę bocznym wejściem wkracza Chór” (Aischylos 1952: 324) (podczas gdy w tekście nie ma śladu takiej akcji scenicznej); albo gdy na scenie ma się pojawić Agamemnon: „[t]rąby. Przez orchestrę przebiegają grupy ludu śpieszące na spotkanie Agamemnona. Gwar okrzyków powitalnych za sceną. Chór szykuje się na powitanie króla” (Aischylos 1952: 352). W drugiej części (w *Ofiarnicach*), gdy w didaskaliach Srebrny dwukrotnie wprowadza na scenę Elektrę, choć nic w tekście tego nie upoważnia: „Potem z pałacu wychodzi Klitaimestra, za nią kilka osób służby, wśród nich Elektra” (Aischylos 1952: 421); „[w]e drzwiach bocznych zjawiają się słudzy, służebne i Elektra; gromadzi się lud argejski” (Aischylos 1952: 435). W trzeciej natomiast, gdy na przykład rozplanowuje w didaskaliach końcową procesję: „Ze świątyni wychodzi grupa kapłanek niosących purpurowe płaszcze. Odziewają w nie Erynie – i cały orszak – na czele Atena, za nią sędziowie, potem reszta procesji, wreszcie Chór w otoczeniu kapłanek i pochodnionośców – rusza ku wyjściu” (Aischylos 1952: 486).

Inscenizacja Srebrnego była całkowicie różna od tego, co mogli w owym czasie zobaczyć widzowie w teatrze; komentował to następująco:

trzeba również strzec się jak ognia łatwego szablonowego „klasycyzmu”, który poprzez niezliczone naśladownictwa i wariacje w ciągu wieków stracił dla nas wszelką wartość ekspresyjną. To samo tyczy się kostiumów. Beznadziejna melancholia ogarnia na samą myśl o tych „białych Antygonach”, których zjawienia się na scenie dość, by nastroić widza na ton szablonu i nudy (Srebrny 1932; pisownia oryginalna)⁷.

Podobnie jak przekład, odbiegająca od przyzwyczajęń publiczności inscenizacja została bardzo wysoko oceniona przez krytyków teatralnych. Niewątpliwie wyznaczała ona nowe szlaki w inscenizacji starożytnych utworów. To nowe podejście umożliwiły zmiany, do jakich doszło w teatrze na przełomie XIX i XX wieku, które obejmujemy wspólną nazwą Wielkiej Reformy Teatru. Srebrny był miłośnikiem dramatu i teatru i pilnie śledził wszelkie nowości, odznaczał się też teatralną wyobraźnią i intuicją. Postulaty teatralnych reformatorów znalazły u niego posłuch i uznanie. Wprowadzając je w życie, doprowadził w Wilnie do tej nieszablonowej, jak na owe czasy, realizacji tragedii. Częściowo, jak starałam się pokazać, czytelnik wciąż może ją „zobaczyć” w przekładzie.

W XIX wieku teatralna scena wyglądała jednak inaczej, odmienne były także teatralne konwencje. Do końca XIX wieku, do czasu rozpowszechnienia wykopalisk archeologicznych i wyników badań publikowanych przez archeologów, uczeni twierdzili, że grecka scena wyglądała tak, jak ją przedstawił Witruwiusz w swoim dziele *De architectura*, oraz że podobna była do sceny rzymskiej. W tym czasie, inaczej niż obecnie, istniało również przekonanie o widowiskowości przedstawień teatralnych w czasach Ajschylosa. Wszystkie te czynniki miały wpływ na Zygmunta Węclewskiego (por. Bibik 2016; Bibik 2016a: 363–376) i sposób, w jaki przedstawiał greckie tragedie swoim współczesnym. Podobnie jak w przypadku Srebrnego, to głównie

⁷ Por. „Jako plus natomiast zanotować należy zerwanie z dotychczasowym operowym szablonem banalnych, bezstylowych «klasycznych» kostiumów Pallady i Nik (sic!): wprowadzona została jednolita białość, z całkowitym pominięciem względów naturalistycznych (białe włosy, biały hełm Pallady). Można wątpić, czy białość ta (jak gdyby aluzja do marmurowych posągów – ale takich, jakie widzimy w muzeach, bez polichromii, która je w starożytności zdobiła) była koncepcją słuszną, czy nie bardziej właściwa byłaby tu wzorzysta barwność, na której tle wyraziście odbijałaby żałoba Niki spod Cheronei; ale w każdym razie była to kompozycja artysty, a nie zwykła w takich razach rupieciarnia” (Srebrny 1984: 663–664).

zamieszczone przez Węclewskiego didaskalia pozwalają nam na wgląd w to, jak toczył wspomnianą wcześniej grę. Zachował on bowiem w swoim przekładzie greckie nazwy związane ze starożytną sceną, jak *orchestra*, *thymele* i *ekkyklema*⁸; zachował podział starożytnej sceny na orchesterę jako miejsce dla chóru (stosownie do ówczesnej wiedzy znajdowała się ona niżej od miejsca, na którym występowali aktorzy; zatem konsekwentnie w jego przekładzie chór schodzi do orchestry, na której stoi *thymele*) oraz scenę jako miejsce gry aktorów. Natomiast zgodnie z przekonaniem o znacznej widowiskowości sztuk Ajschylosa pisał w didaskaliach pierwszej części *Oresteji*, że Agamemnon „ukazuje się na wysokim rydwaniu tryumfalnym; po jego boku Kasandra; za nimi wozy z brankami trojańskimi i liczny orszak gońców, kopijników, bydło ojuczony łupem zabranym i t.d.” (Eschylos 1873: 68). Przekonanie to, jak również włączone do przekładu didaskalia, pozostawało w zaskakującej zgodzie z obowiązującą wówczas konwencją teatralnej iluzji (ureczywistnienia na scenie świata przedstawionego). A zatem otwierające *Oresteję* didaskalia przedstawiają scenę na wzór malowanych, dziewiętnastowiecznych, iluzjonistycznych dekoracji i wyobrażają pałac królewski z przybudówkami; z dachu jednej z nich w otwierającej *Agamemnona* scenie rozciąga się widok na góry, morze i przyległe okolice⁹ (Eschylos 1873: 44); dowiadujemy się, że na scenie, przed pałacem, stoją także ołtarze i posągi Zeusa, Hermesa i Apollona (Kasandra przemówi dopiero, gdy dostrzeże posąg Apollona) (Eschylos 1873: 44, 77). W trzeciej części natomiast, gdy akcja przenosi się z Delf do Aten, dochodzi do zmiany scenografii (odnotowanej w didaskaliach): „Scena się zmienia. Świątynia Pallady na zamku w Atenach; w jej nawie Orestes przy posągu bogini”¹⁰ (Eschylos 1873: 157). Wprowadzone do przekładu didaskalia pozostają również w zgodzie z technicznym wyposażeniem ówczesnych scen, przede wszystkim sceny operowej,

⁸ W tym wypadku wydaje się jednak, że zastosowanie tego urządzenia wyobrażał sobie inaczej niż starożytni: bardziej na wzór przesuwanych kulis, na co wskazują didaskalia zamieszczone w *Agamemnonie* i *Ofiarnicach* w połączeniu z rozważaniami na ten temat w rozdziale *Rzecz o teatrze greckim* (Eschylos 1873: IX–XIV).

⁹ W podobny sposób miejsce akcji przedstawia Kazimierz Kaszewski w swoim przekładzie *Agamemnona* z roku 1895 w następujących didaskaliach: „Dworzec królewski w Argos. Po obu stronach pawilony; naprawo mieszkania dworzan; nalewo komnaty gościnne. Przed dworcem posągi i ołtarze Zeusa, Apollina, Hermesa. Na płaskim dachu pawilonu dworzan, dającego widok na góry, morze i okoliczne pola, i służącego zarazem za strażnicę, ukazuje się Strażnik powstający z posłania” (Eschylos 1895: 15, pisownia oryginalna).

¹⁰ Podobną zmianę dekoracji odnotowuje w swoim przekładzie Kazimierz Kaszewski (Eschylos 1895: 347–348).

które umożliwiało pojawienie się postaci spod sceny, lecącej nad sceną, ukazanie wnętrza budynku czy też zmianę otwartą¹¹. Stosownie zatem do tych możliwości, jak dowiadujemy się z wprowadzonych didaskaliów, cień Klitajmestry ukazuje się spod sceny (Eschylos 1873: 152), podobnie jak cień Dariusza w *Persach*, Atena natomiast pojawia się w powietrzu na rydwanie zaprzężonym w rumaki (Eschylos 1873: 162), podobnie jak córki Oceanosa na skrzydlatych rydwanach w *Prometeuszu w okowach*. Wszystkie tragedie Ajschylosa w przekładzie Węclewskiego we wprowadzonych do nich didaskaliach wykazują analogiczne tendencje do scenicznej iluzji. Dodatkowym świadectwem, że inscenizacyjnie myślał raczej o scenie sobie współczesnej, a nie antycznej, są didaskalia zamieszczone w trzeciej części, gdy czytamy: „Na kamieniu w środku nawy siedzi Orestes: włos jego rozpierchły w wielkim nieładzie, twarz trupiej błądzości” (Eschylos 1873: 151). Oczywiście trupiobladej twarzy nie można było zobaczyć w starożytnym teatrze.

Propozycja Węclewskiego pozostała na papierze; dramat w tym kształcie nigdy nie został wystawiony w teatrze. Tym niemniej pozostaje interesującą próbą podjętą przez tłumacza, aby przedstawić antyczną tragedię nie tylko jako dzieło literackie (jak powszechnie wówczas uważano), ale przede wszystkim jako dzieło teatralne, zdolne poruszyć wyobraźnię odbiorcy, jak również możliwe do realizacji na ówczesnej scenie.

Jest to propozycja, podobnie jak ta Srebrnego, która wprawdzie zachowuje cechy oryginału: nie zapomina o pierwowzorze, a zatem o pewnej obcości, której nie zaciera (jak czyni to na przykład Jan Kasprowicz w swoim przekładzie *Orestei*); powstaje jednak w określonym kontekście kulturowym, który wpływa zarówno na Węclewskiego, jak i Srebrnego, i na ostateczny kształt przekładów obu tłumaczy. W obu przypadkach bowiem przekłady te odpowiadają ówczesnemu stanowi badań na temat teatru antycznego i twórczości Ajschylosa, do pewnego stopnia aktualnie obowiązującym prądem literackim (dotyczącym przede wszystkim poezji), a przede wszystkim teatralnym (uwidaczniającym się właśnie we wprowadzonych do przekładów didaskaliach) i estetycznym. Obaj tłumacze przekładali tragedie Ajschylosa z pełnym przekonaniem, że jest to twórczość najwyższej jakości, którą należy przedstawić szerszej publiczności. A skoro tak, nie mogli całkowicie

¹¹ Ciekawym nawiązaniem do ówczesnej praktyki scenicznej jest frapująca uwaga zapisana w didaskaliach w prologu *Agamemnona*: „na krańcach przezrocza płomień błyska” (Eschylos 1873: 45), sugerująca wprowadzenie efektu świetlnego możliwego do zastosowania wraz z pojawieniem się elektryczności w teatrze.

zlekceważyć tej publiczności i jej potrzeb. Niemniej w obrębie pewnych konwencji, norm i oczekiwań starali się znaleźć swoją ścieżkę, niekoniecznie z tymi oczekiwaniami zgodną. Zatem wierząc, że tak może jedynie pozostać wierny Ajschylosowi, Węclewski nie podporządkował się presji rymu, a przynajmniej nie całkowicie, a w dobie postrzegania tragedii antycznych wyłącznie jako literatury, kiedy na scenach teatrów publicznych nie można było obejrzeć żadnego przedstawienia opartego na tych tekstach, próbował jednak wskazać na sceniczność Ajschylosa i możliwość zaadaptowania go na scenę ówczesnego teatru. Srebrny natomiast konwencjom literackim sprzeciwił się całkowicie, proponując w ich miejsce nowe rozwiązanie, nowy sposób przekładu greckiej poezji. Zaproponował również nową drogę inscenizacji dramatów antycznych, która częściowo pozostała widoczna w opublikowanym przekładzie. I chociaż jego propozycja była nowatorska, nie została odrzucona; być może dlatego, że wpływała z zyskujących sobie coraz szersze uznanie postępowych trendów i tendencji teatralnych.

Tłumaczenie starożytnych sztuk na język i kulturę docelową zawsze wiąże się z odtworzeniem, przemodelowaniem, rekontekstualizacją danej sztuki dla publiczności, która nie jest, i nigdy nie będzie, publicznością oryginału (Walton 2016: 159). Jak utrzymują badacze przedmiotu, teksty nie mają ustalonych znaczeń i odczytań; tym bardziej nie ma ich dramat, ze swoją potrzebą natychmiastowej zrozumiałości i przystosowania do nowego kontekstu. Przez to, być może, przekład dramatu jest bardziej ulotny i niestały niż przekład innych rodzajów literackich. Z tego powodu każdy tłumacz tworzy w nim nowy świat – świat, który jest wypadkową przeszłości i teraźniejszości; świat, który jest jednym z możliwych do odczytania ze źródła; świat, który powstaje w ramach wyznaczonych przez autora tekstu oryginalnego, a jednocześnie w ramach wyznaczonych przez kulturę danego tłumacza. Jak pisze J. Michael Walton (Walton 2009: 193), każda sztuka zasługuje na ponowne odczytanie zgodnie z nowym, właściwym dla niego, czasem oraz odmienną wrażliwością, innymi okolicznościami i zainteresowaniami. Dlatego też, pamiętając, że tłumacze mają klucze do oryginału (Walton 2016: 68), a jednocześnie współtworzą ów oryginał w kulturze docelowej, być może nie powinniśmy odmawiać tłumaczom ich (odpowiedzialnej) *licentia translatoris*, na którą składa się właśnie znalezienie odpowiedniego (dla danego momentu) kompromisu i równowagi pomiędzy przeszłością a teraźniejszością, pomiędzy wiernością a swobodą/wolnością, nawet jeśli wiąże się to niekiedy ze złamaniem norm czy sprzeciwem wobec powszechnych oczekiwań publiczności.

Bibliografia

- Aaltonen S. 2000. *Time-sharing on Stage. Drama Translation in Theatre and Society*, Clevedon, England, Buffalo, N.Y.: Multilingual Matters Ltd.
- Aischylos. 1952. *Tragedie*, przeł., oprac. S. Srebrny, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Axer J. 2005. *Teksty tragików greckich jako scenariusze*, w: H. Podbielski (red.), *Literatura Grecji starożytnej. Cz. I: Epika – Liryka – Dramat*, Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, s. 647–668.
- Bal E. 2015. *Jak działać przekładami? O tłumaczeniu tekstów dla teatru w kontekście performatywnego zwrotu w humanistyce*, „Przekładaniec” 31, s. 31–54.
- Balmer J. 2006. *What Comes Next? Reconstructing the Classics*, w: S. Bassnett, P. Bush (red.), *The Translator as Writer*, New York: Continuum, s. 184–195.
- Besson J.-L. 2013. *Translator and Director. At Daggers Drawn?*, w: S. Bigliuzzi, P. Kofler, P. Ambrosi (red.), *Theatre Translation in Performance*, London, New York: Routledge, s. 150–157.
- Bibik B. 2016. *Translatoris vestigia. Projekcje inscenizacyjne wybranych polskich tłumaczy Oresteja Ajschylosa*, Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- 2016a, *Zygmunt Węclewski under the Influence of the XIXth Century's Theatre and Literature*, „Eos” 104, fasc. 2, s. 363–376.
- Bilczewski T. 2010. *Komparatystyka i interpretacja. Nowoczesne badania porównawcze wobec translatoologii*, Kraków: Universitas.
- Bobas C. 2008. *De la traduction pour le théâtre: paroles – silences – rencontres, variantes et formes d'expérimentations possibles du théâtre néo-hellénique en français*, w: J. Łukaszewicz (red.), *Traduire le drame*, Romanica Wratislaviensia LV, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, s. 145–150.
- Borowska M. 2005. *Menander i komedia nowa*, w: H. Podbielski, (red.), *Literatura Grecji starożytnej. Cz. I: Epika – Liryka – Dramat*, Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, s. 901–930.
- Cetera A. 2008. *Enter Lear. The Translator's Part in Performance*, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Chodkowski R. 1975. *Funkcja obrazów scenicznych w tragediach Ajschylosa*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Degler J. 2003. *Pomiędzy literaturą a teatrem (o kłopotach z dramatem)*, w: J. Degler (red.), *Problemy teorii dramatu i teatru*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, s. 52–66.
- Genette G. 1997. *Paratexts. Thresholds of Interpretation*, przeł. L.E. Lewin. Cambridge: Cambridge University Press.
- Eschilos 1895. *Tragedye*, przeł. K. Kaszewski, Warszawa: Nakład i druk S. Lewentala.
- Eschylos 1873. *Tragedye*, przeł. Z. Węclewski, Poznań: Nakładem Biblioteki Kórnickiej.

- Hardwick L. 2010. *Negotiating for the Stage*, w: E. Hall, S. Harrop (red.), *Theorising Performance. Greek Drama, Cultural History and Critical Practice*, London: Duckworth, s. 192–207.
- Hermans T. 1996. *Norms and Determination of Translation: A Theoretical Framework*, w: R. Álvarez, M. Carmen-África Vidal (red.), *Translation, Power, Subversion*, Clevedon: Multilingual Matters, s. 25–51.
- 1999. *Translation and Normativity*, w: Ch. Schäffner (red.), *Translations and Norms*, Clevedon: Multilingual Matters, s. 50–71.
- Heydel M. 2009. *Zwrot kulturowy w badaniach nad przekładem*, „Teksty Drugie” 6, s. 21–33.
- Kosiński D. (red.). 2010. *Lektury dramatyczności. Eseje z dramatologii*, Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Majewski P. 2011. Wstęp do części *Słowo, Performance, Widowisko, Teatr*, w: W. Lengauer, P. Majewski, L. Trzcionkowski (red.), *Antropologia antyku greckiego*, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, s. 325–328.
- Niziołek R. 2014. *Cztery razy Don Juan: polskie dwudziestowieczne przekłady dramatu Moliera*, Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego.
- Nünlist R. 2009. *The Ancient Critic at Work. Terms and Concepts of Literary Criticism in Greek Scholia*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Ratajczakowa D. 2003. *Teatrologia i dramatologia*, w: J. Degler (red.), *Problemy teorii dramatu i teatru*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, s. 45–51.
- 2006. *W kryształach i płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Reynolds M. 2005. *Norms and Principles of Translation*, w: P. France, S. Gillespie (red.), *Oxford History of Literary Translation in English, vol. 4: 1790–1900*, Oxford: Oxford University Press, s. 59–85.
- Ricoeur P, Torop P. 2008. *O tłumaczeniu*, przeł. T. Swoboda, S. Ułaszek, wstępem poprzedził E. Balcerzan, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Romanowska A. 2005. „Hamlet” po polsku. *Teatralność szekspirowskiego tekstu dramatycznego jako zagadnienie przekładowe*, Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Skwarczyńska S. 1975. *Pomiędzy historią a teorią literatury*, Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX.
- Skwara E. 2004. *Skąd się biorą didaskalia w przekładach dramatów antycznych? Exemplum: Asinaria Plauta w tłumaczeniu Ewy Skwary*, „Symbolae Philologorum Posnaniensium Graecae et Latinae” 16, s. 67–76.
- 2008. *Spektakl zaklęty w tekście. Wizja antycznego przedstawienia Captivi Plauta*, w: J. Olko (red.), *Obrzęd, teatr; ceremonial w dawnych kulturach*, Warszawa: OBTA–Wydawnictwo DiG, s. 243–260.
- Srebrny S. 1932. *W sprawie szkolnych przedstawień klasycznych*, Wilno, radio 7 II 1932, rkps. 987/ 1/ III, 11.
- 1984. *Teatr grecki i polski*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Szastyńska-Siemion A. 1982. *Chóry tragedii greckich w przekładach polskich*, „Eos” 70, s. 25–39.
- Taplin O. 2004. *Tragedia grecka w działaniu*, przeł. A. Wojtasik, Kraków: Homini.

- Toury G. 1995. *The Nature and Role of Norms in Translation*, w: G. Toury, *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins, s. 53–69.
- Venuti L. 1995. *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, London–New York: Routledge.
- Walton J. M. 2005, *Translation or Transubstantiation*, w: F. Macintosh, P. Michelakis, E. Hall, O. Taplin (red.), *Agamemnon in Performance 458 BC to AD 2004*, Oxford: Oxford University Press.
- 2009. *Found in Translation: Greek Drama in English*, Cambridge: Cambridge University Press.
- 2015. *The Greek Sense of Theatre. Tragedy and Comedy Reviewed*, London–New York: Routledge.
- 2016. *Translating Classical Plays. Collected Papers*, London–New York: Routledge.
- Węcławski Z. 1861. *Studia w Polsce nad literaturą grecką w czterech przeszłych wiekach i przekłady tragików na język polski*, „Biblioteka Warszawska” 4, s. 178–190.
- Worthen W.B. 2013. *Dramat. między literaturą a przedstawieniem*, przeł. M. Sugiera, M. Borowski, Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Woźniak M. (red.). 2016. „Przekładaniec” 31. *Przekład na scenie*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Zatlin P. 2005. *Theatrical Translation and Film Adaptation. A Practitioner's View*, Clevedon, Buffalo, Toronto: Multilingual Matters Ltd.
- Zawieyski J. 1955. *O przekładach dramatu*, w: M. Rusinek (red.), *O sztuce tłumaczenia*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. 415–435.
- Ziomek J. 1980. *Powinowactwa literatury. Studia i szkice*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.