

DIDASKALIA W *ORESTEI* AJSCHYLOSA JAKO PROJEKT INSCENIZACJI TŁUMACZA (NA PRZYKŁADZIE *OFIARNIC*)

Abstract

Stage Directions in Aeschylus's *Oresteia* as Translator's Prospective Staging (on the Example of Aeschylus's *The Libation Bearers*)

Translators, as it is argued by translation scholars, often become the first directors of plays. This happens because taking into account the dramatic potential of the translated text results in the translator's own projections about the possible staging that are inserted in the translated text. In ancient tragedies there were no written stage directions. But it does not mean that there were no stage instructions. Oliver Taplin, who sees the texts of ancient tragedies as a kind of theatre scripts, observes that the majority of information needed to perform any ancient tragedy is *implicite* included in the text itself. The fact that we do not have any written records of any performances that took place in 5th century BC makes it possible for the translator to imagine a prospective staging. Undoubtedly, tragedies staged in the 5th century BC were theatre productions influenced by the Athenian theatre of the day – its natural location, architecture, theatre equipment and stage design. So a translation that aims to be both literary and theatrically significant has to include the theatre dimension. Inserting stage directions into the translation is one of the means to do this (and we find them in almost all modern translations of ancient plays). In my paper I discuss three main Polish translations of Aeschylus's *The Libation Bearers* (the second part of the only extant ancient trilogy titled *Oresteia*), taking into consideration the stage directions inserted by the translators. The versions by Zygmunt Węclewski (published in 1873), Jan Kasprowicz (in 1908) and Stefan Srebrny (in 1952) are examined in view of the question what kind of staging the translators suggested and why.

Key words: Aeschylus, *Oresteia*, *The Libation Bearers*, Węclewski, Kasprowicz, Srebrny

Słowa kluczowe: Ajschylos, *Oresteja*, *Ofiarnice*, Węclewski, Kasprowicz, Srebrny

Zasada jedności miejsca, powszechnie uważana za starożytną i przypisywana Arystotelesowi, a w rzeczywistości sformułowana dopiero w renesansie, nie znajduje odzwierciedlenia ani w *Ofiarnicach*, ani w *Eumenidach*, czyli w drugiej i trzeciej części trylogii Ajschylosa *Oresteja*. W obu tragediach Ajschylos zmienia miejsce akcji: w *Ofiarnicach* w pierwszej części wydarzenia rozgrywają się przy grobie Agamemnona, w drugiej zaś przed pałacem Atrydów w Argos i w jego wnętrzu. W *Eumenidach* natomiast początkowo akcja toczy się w Delfach, następnie zaś przenosi się do Aten, gdzie odbywa się sąd nad mordercą matki, Orestesem. Oczywiście w teatrze starożytnym, znajdującym się na otwartej przestrzeni i pozbawionym kurtyny, zmiany te były konwencjonalne i dalekie od iluzyjności. Wydarzenia działały się jednocześnie, a zmianę miejsca zaznaczano najwyżej za pomocą słowa, gestu czy rekwizytu. Konwencje teatralne z czasem uległy jednak zmianie.

Powszechnie wiadomo, że w starożytnych tekstach dramatycznych didaskaliów nie było. Nie oznacza to jednak, że zachowane utwory dramatyczne są całkowicie pozbawione uwag scenicznych czy inscenizacyjnych. Jak podkreśla Oliver Taplin, większość potrzebnych informacji jest *implicite* zawarta w samych utworach, które stanowią jedynie scenariusz (Taplin 2004: 13). Niemniej brak zapisu owej projektowanej inscenizacji otwiera tłumaczowi drogę do projekcji inscenizacji podług własnej wiedzy na temat teatru starożytnego, swoich gustów estetycznych czy teatralnych czy też podług aktualnych możliwości teatralnych danego okresu historycznego. Doniosłą rolę tłumacza w kształtowaniu scenicznej wizji dramatu podkreślał Tadeusz Zieliński. Jego zdaniem przekład powinien być opatrzony uwagami scenicznymi świadczącymi o inwencji i wyobraźni tłumacza, jak również o jego rzetelnej wiedzy na temat konwencji w starożytnym teatrze. W niniejszym artykule przyjrę się przekładowi Zygmunta Węclewskiego z 1873 roku, Jana Kasprowicza z 1908 roku oraz tłumaczeniu Stefana Srebrnego, wydanemu w 1952 roku, ale ukończonemu w czasie II wojny światowej. We wszystkich interesujących mnie tłumaczeniach didaskalia są obecne. Jakie inscenizacje proponują?

Powyższe przekłady różnicuje już sama projekcja sceny i pojawiających się na niej bohaterów przedstawiona na początku *Ofiarnic*. Srebrny podaje taki opis: „W głębi pałac Atrydów. Na orkestrze mogiła Agamemnona. Na orkestrę wchodzi: Orestes i Pilades”¹. Podobnie jak w *Agamemnonie*, pierwszej części trylogii, w tym przekładzie można dostrzec konsekwentny podział na scenę oraz orkestrę, z zachowaniem terminologii starożytnej.

¹ Wszystkie cytaty z *Ofiarnic* w przekładzie Srebrnego podaję za Aischylos 1952: 393–440.

W porównaniu do przekładów Węclewskiego oraz Kasprowicza Srebrny podaje czytelnikowi zdecydowanie najmniej szczegółów, a jego opis jest wyjątkowo lakoniczny. Z literatury przedmiotu wiemy jednak, że tłumacz ten zakładał jednolitą dekorację sceny, z jedynie drobnymi zmianami, oraz ten sam budynek sceniczny we wszystkich trzech częściach *Orestei* (aby podkreślić jego znaczenie jako stałego elementu sceny) (Srebrny 1984: 318).

Węclewski natomiast oferuje czytelnikowi takie wprowadzenie: „Scena przedstawia pałac królewski w Argos, jak w poprzedzającym dramacie. W orchesterze grób Agamemnona. Orestes i Pylades nadchodzą po podróźnemu ubraniu (drogą po lewej stronie widzów) i przystępują do grobu”². Dostrzec tu można zatem kontynuację scenografii przedstawionej w *Agamemnonie* wraz z analogicznym jak u Srebrnego podziałem sceny i zachowaniem terminologii antycznej. Zapewne możemy także założyć, że grób Agamemnona oraz *thymele* z pierwszej części trylogii (nieobecna w drugiej części), znajdująca się w orchesterze, to ta sama budowla. Dodatkowo czytelnik otrzymuje informację o wyglądzie Orestesa i Pyladesa, sposobie ich zachowania oraz kierunku przybycia. W artykule poprzedzającym przekład tragedii, *Rzecz o teatrze greckim*, Węclewski pisze: „wiedzieć i to należy, że z prawej strony [patrząc od strony widza – B.B.] wchodzili na scenę przybywający z prowincji, z lewej zaś skądinąd pieszo przybywający” (Eschylos 1873: XIII), co zgadzałoby się z kierunkiem wejścia na scenę teatru ateńskiego Orestesa z Pyladesem, jeśli przybyli oni pieszo z Fokidy. Założyć także możemy, że Orestes z Pyladesem wchodzi wejściem bocznym na scenę, po czym schodzą do orchesterzy, w której znajduje się grób Agamemnona. We wspomnianym artykule Węclewski zakłada bowiem, że aktorzy wchodzi na scenę parasceniami znajdującymi się na scenie. Wiedząc jednakże z ikonografii teatralnej, że w rzeczywistych budynkach teatralnych XIX wieku znajdowały się wejścia prowadzące bezpośrednio na poziom orchesterzy, nie możemy wykluczyć przybycia Orestesa i Pyladesa od razu na orchesterę, lewym wejściem.

Didaskalia wprowadzone przez Kasprowicza są zdecydowanie najobszerniejsze:

Ściana tylna: królewski pałac Atrydów w Argos: na okrągłym placu przed pałacem znajduje się w pobliżu jednego z dwóch wejść mogiła Agamemnona. Orestes, młodzieniec ośmnastoletni, w ubraniu podróźnym, z mieczem u boku,

² Wszystkie cytaty z *Ofiarnic* w przekładzie Węclewskiego podają za Eschylos 1873: 105–145.

stoi na grobie, obok niego Pylades, młodzieniec cokolwiek starszy, w stroju podobnym, z dwoma oszczepami w ręku³.

Z dalszych didaskaliów wynika także, że owa ściana miała co najmniej dwie pary drzwi. Użyte przez Kasprowicza sformułowanie „okrągły plac przed pałacem” jest natomiast jedynym sygnałem świadczącym o świadomości czy raczej uwzględnieniu architektury teatru starożytnego i wpisaniu jej w didaskalia przekładu, chociaż nie wpływa ono na zróżnicowanie planów gry czy ruchu scenicznego aktorów i chóru. Jak pokazują bowiem didaskalia poety, choreuci występują na tym samym poziomie co aktorzy sceniczni. Czytelnik otrzymuje także opis zarówno wieku, jak i ubrania oraz rekwizytów postaci pojawiających się na scenie – podobnie jak u Węclewskiego, choć z większą dbałością o szczegóły. Warto zwrócić uwagę, że Kasprowicz wprowadza czytelnika czy widza od razu w środek sceny. W otwartym teatrze, jakim był teatr starożytny, wejście młodzieńców musiało być widoczne – i tak też przedstawiają je w swoich didaskaliach Srebrny i Węclewski, co stanowi swoisty przykład konwencji teatru starożytnego na teatr nowożytny. Pokazanie na początku sztuki Orestesa już stojącego na grobie zamordowanego ojca jest możliwe jedynie na scenie dysponującej kurtyną, dzięki której można widza wprowadzić *in medias res*.

Pierwsza część *Ofiarnic* rozgrywa się przy grobie Agamemnona, przy którym dojdzie do spotkania z dawno niewidzianą siostrą, Elektrą, przybywającą w gronie niewiast służebnych. W przekładzie Srebrnego Orestes dostrzega orszak po zejściu z mogiły, przy czym sam korowód niewiast odzianych w żałobne stroje nie znajduje głębszego odbicia w didaskaliach, w tłumaczeniu Kasprowicza zaś opisany jest następująco: „Schodząc z mogiły, spostrzega orszak, który, zakryty jeszcze przed okiem widzów, zbliża się z przeciwległego wejścia ku scenie”. Podobną adnotację wprowadza Węclewski: „Z czeladnych pokoi zbliża się Chór w żałobne suknie ubrany, aby złożyć ofiarę na grobie Agamemnona. W podobnym odzieniu ukazuje się na końcu orszaku Elektra”. Możemy zauważyć, że każdy z tłumaczy inaczej wprowadza chór, każąc mu też w odmienny sposób przejść przez scenę. W przekładzie Węclewskiego chór przybywa z pałacu, co sugeruje, że jest od razu widoczny dla publiczności; pokoje czeladzi mieszczą się w prawym skrzydle pałacu (lewym od strony widza), co oznacza, że chór podąża mniej więcej w linii prostej (z możliwym odchyleniem w lewo od strony widza) przez scenę w kierunku schodów prowadzących do orchestry. Taki układ

³ Wszystkie cytaty z *Ofiarnic* w przekładzie Kasprowicza podaję za Ajschylos 1908: 91–141.

pomieszczeń i wejść oznacza jednak, że zarówno Orestes i Pylades, jak i chór przybywają na scenę, a następnie do orchestry z tej samej strony. Zapewne zatem jedynie dzięki pewnej umowności przybysze nie zostają zauważeni przez chór, zanim ten wejdzie do orchestry, skoro musi przejść obok wejścia, w którym najpewniej ukryli się młodzieńcy. W przekładzie Kasprowicza natomiast chór przybywa jednym z bocznych wejść, a więc nie bezpośrednio z pałacu; co więcej, początkowo pozostaje niewidoczny dla widza. Ze wstępnych didaskaliów wiemy także, że mogiła Agamemnona nie znajduje się na środku okrągłego placu, ale jest przesunięta ku jednemu z boków sceny. Umożliwia to oczywiście stosunkowo łatwe ukrycie się Orestesa i Pyladesa. W podobny sposób ruch chóru zaplanował w swoim przekładzie Srebrny. W didaskaliach obu tłumaczy chór zbliża się z końca sceny przeciwnie do miejsca, w którym stoją młodzieńcy, musi zatem przejść niemal w poprzek sceny. Warto zauważyć, że o ile Węclewski i Kasprowicz wprowadzają te didaskalia, zanim padną pierwsze słowa Orestesa świadczące o zbliżaniu się gromady niewiast (widocznej bądź niewidocznej dla widza), u Srebrnego informacja o wejściu chóru jest podana dopiero po zakończonej mowie Orestesa, co sugeruje, że chór, gdy Orestes opisywał go słowami, pozostawał w intencji tłumacza niewidoczny dla widza; gdy się zaś zjawia, Orestes z Pyladesem usuwają się do bocznego wejścia. Z didaskaliów wprowadzonych przez Węclewskiego od razu dowiadujemy się także, jaki jest cel przybycia chóru (złożenie ofiary na grobie) oraz jak chór wygląda i, przypuszczalnie, w jakim znajduje się nastroju (strój żałobny). Na widok chóru Orestes i Pylades, nie mając pewności, a jedynie domyślając się, kim są niewiasty, nie chcą zaś zdradzać zawczasu swojej tożsamości, ustępują im miejsca na scenie – u Srebrnego: „Usuwiają się w jedno z bocznych wejść na orchestrę”; analogicznie u Kasprowicza: „Chowają się w jednym z dwóch wejść”, u Węclewskiego natomiast: „kryją się w pobliskości”. I ta ostatnia informacja oczywiście nasuwa pytanie, czym jest to pobliskie miejsce, zwłaszcza wobec wcześniejszych zapisów. Być może tłumacz ma tutaj na myśli jedno z bocznych wejść z poziomu orchestry, w którym Orestes z Pyladesem mogliby się ukryć stosunkowo szybko; w innym wypadku musieliby bowiem wejść na scenę i dopiero schować się w bocznym wejściu, co z kolei powoduje wątpliwości natury tak inscenizacyjnej, jak również interpretacyjnej. W momencie, w którym niewidoczny wcześniej chór wkracza na scenę po uprzednim ukryciu się Orestesa i Pyladesa, Kasprowicz wprowadza następujące didaskalia:

Z drugiego wychodzi Elektra, dziewica, starsza od Orestesa, z obciętymi krótko włosami, w czarnej sukni żałobnej, bez najmniejszej odznaki, któraby ją

odróżniała od towarzyszących jej dworek. Piętnaście tych kobiet, stanowiących Chór, występuje w roli płaczek. Jedne z nich mają dzbanki ofiarne, inne, stosownie do ceremoniału, biją się w piersi itd.

Bogate didaskalia Kasprowicza nie tylko wprowadzają czytelnika w smutny nastrój pierwszej części *Ofiarnic*, ale także informują, że członkinie chóru, ubrane w żałobne szaty, są płaczkami żałobnymi. Płaczki w kulturze starożytnej, ale także później, stanowiły ważny element rytuału pogrzebowego i ceremonii pogrzebowych. Obcięte włosy Elektry również wskazują na charakterystyczny dla obrzędowości starożytnej element żałoby. Kasprowiczy włącza więc do swojego przekładu elementy kultury oryginału. Węclewski w słowach: „śpiew Chóru przy grobie w orkestrze”, podaje z kolei informację o tym, gdzie ustawia się chór, i sugeruje, że mogiła Agamemnona może się znajdować w centralnym punkcie orkiestry.

Srebrny w swoim przekładzie wykorzystuje siłę dramatyczną tkwiącą w milczeniu jako środka teatralnym i używa go trzykrotnie w pierwszej części *Ofiarnic*. W ten sposób podkreśla istotne momenty akcji, takie jak złożenie przez Elektry ofiary w innej, niż zalecała Klitajmestra, intencji oraz podjęcie przez rodzeństwo decyzji o zabójstwie. Ten ostatni moment, jak podpowiada Srebrnemu teatralna intuicja, wymaga szczególnej oprawy. Gdy zatem padają słowa o zabójstwie matki, tłumacz notuje: „długie milczenie: głęboki wstrząs wobec zapadłej decyzji. Potem Orestes i Elektra ponownie wchodzi na mogiłę”, podkreślając, że wobec takiej decyzji nie można po prostu przejść do kolejnych kwestii, a jednocześnie pozwalając tym słowom wybrzmieć teatralnie. Z kolei milczenie oraz wprowadzony przez Srebrnego w didaskaliach moment zawahania się Elektry przed złożeniem ofiary („Elektra waha się jeszcze chwilę, potem wchodzi na mogiłę. Rozpoczyna się obrzęd ofiarny; Chór służy Elektrze”) można postrzegać jako próbę oddania przez tłumacza psychologii tej postaci, zwłaszcza że dla Srebrnego to Ajschylos, a nie Eurypides, był pierwszym psychologiem teatru. Cała ta scena w intencji Srebrnego ma też swoistą choreografię charakteryzującą się kolejnymi ruchami wejść i zejść z mogiły (najpierw samej Elektry, następnie Elektry i Orestesa), połączoną z uderzaniem przez bohaterów dłońmi o ziemię, kiedy zwracają się do Ziemi i Persefony oraz ojca.

Obrzęd ofiarny wykonywany w tragedii przez Elektry jest w tłumaczeniach Węclewskiego i Kasprowicza połączeniem śpiewu chóru (odnotowanego w didaskaliach) z wypowiedziami Elektry. Ma zatem charakter *amobjajonu* – lirycznego dialogu z udziałem chóru. Interesujący jest fakt, że Srebrny,

który przykładał szczególną wagę do partii chóralnych, do metrum czy rytmu tragedii oraz gruntownie zadbał o rozwiązanie kwestii chóru w inscenizacji *Orestei*⁴ wystawionej w Teatrze na Pohulance, pomija stosowną adnotację w didaskaliach. Być może jednak była to dla niego sprawa oczywista.

Po złożonej ofierze, odprawieniu modłów oraz podjęciu decyzji scena kończy się rozejściem się rodzeństwa, o czym w didaskaliach Srebrny informuje czytelnika w sposób lakoniczny: „odchodzą wszyscy, prócz Chóru”, natomiast Węclewski i Kasprowicz już nieco szerzej: „Orestes i Pylades odchodzą traktem wiodącym do miasta” [czyli wejściem znajdującym się po prawej stronie widzów – B.B.]; „Elektra udaje się do izb niewieścich” (Węclewski), „Pylades i Orestes ustępują na bok; Elektra znika w drzwiach ściany tylnej” (Kasprowicz). Te didaskalia kierują jednak naszą uwagę na kilka spraw. Jeśli Elektra w przekładzie Węclewskiego udaje się do izb niewieścich (zapewne do tych, z których wyszła razem z chórem), oznacza to najpewniej, że gdy Orestes z Pyladesem przybędą do pałacu, Klitajmestra wyjdzie im na spotkanie z tych samych pokoi z towarzyszącym jej orszakem, w którym będzie także Elektra. Dodatkowo Elektra, skoro „udaje się do izb niewieścich”, musi wejść na scenę i przez nią przejść. Wątpliwości pozostają jednak w kwestii odejścia Orestesa i Pyladesa: czy udają się oni do miasta wejściem bezpośrednio z poziomu orkiestry, czy może wchodzi na scenę i z niej schodzą odpowiednim wejściem, przez które następnie ponownie przybędą na scenę. W przypadku didaskaliów Kasprowicza zastanawia natomiast inna sprawa: Elektra wraz z chórem wchodziła na scenę wejściem przeciwnym do tego, w którym ukryli się Orestes i Pylades, co być może miało sygnalizować dystans między pałacem a znajdującą się na orkiestrze mogiłą (a wiemy przecież z tekstu przekładu, że orszak przybywał właśnie z pałacu). W zakończeniu sceny jednak Elektra oddała się bezpośrednio do pałacu, czym, jak się zdaje, łamie przyjętą wcześniej iluzję sceniczną.

Warto przy omawianiu tej sceny odnotować sporną wśród uczonych kwestię wersów 205–211 (Aeschylus 1914) tekstu Ajschylosa, dotyczącą śladów stóp, które dostrzega Elektra po złożeniu ofiary. Zarówno teza o autentyczności tych wersów, jak i uznanie ich za późniejszą interpolację mają swoich obrońców oraz przeciwników (Lesky 2006: 135–136). W tłumaczeniu Srebrnego czytelnik nie znajdzie żadnej wzmianki o napotkanych śladach (w *Dodatku krytycznym*

⁴ Inscenizacja S. Srebrny, reż. M. Szpakiewicz, muz. T. Szeligowski, plastyka chóru W. Fejn, kostiumy K. i J. Gulusowie, premiera Wilno 30.04.1938 r.

Srebrny tłumaczy się z usunięcia tego fragmentu, uznając go za „późniejszy dodatek”; Aischylos 1952: 504), co pociąga za sobą modyfikację dalszego tekstu. W tłumaczeniu Węclewskiego ów sporny fragment jest opatrzony uwagą krytyczną. Kasprowicz w swoim przekładzie nie odnotowuje żadnych filologicznych wątpliwości i zamieszcza ów fragment, przydając mu następujące didaskalia: „Kładąc z powrotem pukiel na grobie, spostrzega ślady stóp”.

Po pieśni chóru druga część *Ofarnic* rozpoczyna się ponownym wejściem Orestesa i Pyladesa oraz niespotykaną w tragedii greckiej sceną pukania do drzwi. Interesujące są tutaj didaskalia Węclewskiego, który pisze [...] „Orestes (puka do drzwi oficyny)”. Wiemy z wcześniejszych zapisów, że „trakt wiodący do miasta” znajduje się po prawej stronie sceny (od strony widza). Zakładać możemy, że pokoje czeladne są tożsame z pokojami niewieściami (znajdują się zatem po lewej stronie pałacu od strony widzów). Informacja, że bohater „puka do drzwi oficyny” sugeruje, że Orestes nie puka do głównych drzwi pałacu, ale właśnie do bocznych, do drzwi prowadzących do pokoi czeladnych. Orestes z Pyladesem zatem, według tej projekcji, wkraczają ponownie na scenę prawym bocznym wejściem, by przejść przez całą scenę aż do lewych bocznych drzwi pałacu.

Po krótkiej rozmowie z odźwiernym pojawia się na scenie Klitajmestra. Zgodnie z projekcją sceny i wcześniejszymi zapisami możemy zakładać, że u Kasprowicza i Srebrnego wkracza ona na scenę wraz ze służbą głównymi drzwiami pałacowymi, natomiast w przekładzie Węclewskiego zapewne drzwiami bocznymi, wiodącymi z komnat czeladnych (niewieścich).

Warto przy tej scenie zauważyć, że Węclewski i Srebrny, mimo że nic w tekście Ajschylosa na to nie wskazuje, włączają do orszaku towarzyszącego Klitajmestrze Elektrę, która pojawia się na scenie razem z matką i przysłuchuje jej rozmowie z Orestesem. Zabieg ten, jak się wydaje, ma psychologiczne znaczenie – Elektra wie przecież, kim jest przybysz, wie, jakie ma zamiary, a jednak nie zdradza się żadnym gestem czy słowem. Srebrny, jak już wspomniałam, postrzegał Ajschylosa jako pierwszego psychologa sceny, co nie pozostaje bez wpływu na wprowadzone przez niego do przekładu didaskalia. Po słowach Orestesa informujących o jego fałszywej śmierci dodaje następującą uwagę: Klitajmestra „przed siebie, półszepem”. Jest to oczywiście uwaga bardzo teatralna – Klitajmestra kieruje te słowa do siebie, nie do Orestesa. Informacja o śmierci syna jest dla niej jako matki bolesna, ale dla niej jako morderczyni męża – radosna. Stąd zatem wypływają mieszane uczucia, które targają królową. Słowa te, wbrew intencji Klitajmestry usłyszane przez Orestesa, wywołują w nim niepokój, który najwidoczniej, jak sugerują didaskalia

Srebrnego, został przez aktora ukazany, skoro Pylades musi interweniować, by jego przyjaciel nie wyszedł z przyjętej roli podróżnego: „w czasie słów Klitajmestry Orestes w głębokim niepokoju. Pylades wzrokiem nakazuje mu spokój. Gdy Orestes zaczyna mówić, jest już znowu «w roli»”. Didaskalia te świadczą o wyczuciu teatralnym tłumacza, który zwraca uwagę nie tylko na wypowiedziane przez aktora słowa, ale także na jego grę, w tym na czynniki pozasłowne, takie jak gest, zachowanie, wzrok czy uczucia. Jednocześnie to, że Pylades „wzrokiem nakazuje” Orestesowi spokój, świadczy o tym, że aktorzy, w intencji tłumacza, a wbrew starożytnej praktyce, mieli występować bez masek⁵. W innym wypadku taki zapis byłby martwy scenicznie, gdyż jego realizacja pozostałaby niewidoczna dla widza, zwłaszcza że Pylades nie wypowiada żadnego słowa, dzięki któremu widz mógłby sobie to pouczenie wyobrazić. Chwilę później również Klitajmestra, zgodnie z didaskaliami Srebrnego, wraca „do roli”. Srebrny mianowicie notuje, że królowa „już się opanowała”. Tłumacz, odwołując się do procesów psychologicznych, zakłada, że wiadomość o śmierci Orestesa nie mogła nie wywrzeć silnego wrażenia na matce. Warto przy tej okazji zauważyć, że słowa o kłątwie i losie rodu, które w tłumaczeniach Kasprowicza i Srebrnego wypowiada Klitajmestra, Węclewski wkłada w usta Elektry, nie pozwalając tym samym wybrzmieć żalowi, żalości i rozpaczycy jej matki, dzięki czemu czytelnik nie odbiera tej postaci jako wyłącznie negatywnej. Zgodnie z psychologizującym nastawieniem, Srebrny nie traktuje zresztą Klitajmestry jako jednoznacznie odpychającej postaci, dostrzega bowiem w niej ludzkie, czułe i kobiece uczucia. We wstępie do swojego przekładu *Orestei* podkreśla także rolę podtekstu, który wiedzie właśnie ku psychologizacji bohaterów Ajschylosa. O tym, że wersy te oraz ich przypisanie Klitajmestrze bądź Elektrze musiały być swego czasu kwestią sporną wśród badaczy, świadczą słowa Albina Leskiego: „mam nadzieję, że nikt już dziś nie myśli o przypisywaniu ich Elektrze” (Lesky 2006: 138). Wielu badaczy, jak pisze Lesky, postrzegało te właśnie słowa królowej, zwłaszcza w zestawieniu ze słowami wypowiedzianymi później przez piastunkę, jako wyraz jej obłudy, czemu jednak sam badacz oraz Srebrny się sprzeciwiają. Przypisanie tej wypowiedzi Elektrze natomiast jest zapewne dla Węclewskiego usprawiedliwieniem jej obecności na scenie, podobnie jak w tłumaczeniu Srebrnego takim usprawiedliwieniem będzie skierowanie do niej słów o zaprowadzeniu podróżnych do pokoi gościnnych. Kasprowiczy i Węclewski notują, że Klitajmestra kieruje ów nakaz do sługi.

⁵ W wileńskiej inscenizacji aktorzy występowali bez masek (Golik-Szarawarska 1993: 172).

Na uwagę zasługują didaskalia wprowadzone przez Kasprowicza w zakończeniu tej sceny: „Klytaimestra znika ze służebnicami w drugich drzwiach, sługa z gośćmi wychodzi drzwiami głównymi”, które po pierwsze sugerują nam, że ściana tylna przedstawiająca pałac królewski miała co najmniej dwie pary drzwi (a jak się przekonamy za chwilę, zapewne trzy), a po drugie widzimy, że biorąc pod uwagę dalsze wydarzenia, tłumacz od razu usuwa Klitajmestrę w miejsce, skąd ją później wywoła. Klitajmestra bowiem nie jest obecna przy morderstwie Ajgistosa, które odbywa się za główną bramą; dopiero sługa, widząc, co się dzieje, przywołuje ją z pokoi kobiecych, którymi są zapewne owe „drugie drzwi”. Węclewski nie zapisuje stosownej informacji w tym miejscu. Możemy jednak zakładać na podstawie wcześniejszych oraz późniejszych didaskaliów („Kilisa, niańka Orestesa, wychodzi zapłakana z komnat niewieścich”, a wiemy z jej słów, że znajdowała się w pobliżu królowej, gdy ta powróciła do pałacu po otrzymanej wiadomości o śmierci syna), że Orestes z Pyladesem udają się do pokoi gościnnych znajdujących się w prawym skrzydle pałacu od strony widza, Klitajmestra zaś wraca do komnat niewieścich.

Powoli akcja zmierza ku apogeum. W momencie, w którym z wnętrza pałacu dobiega głos mordowanego Ajgistosa, na scenie dzieje się rzecz zaskakująca i bardzo rzadko spotykana w teatrze antycznym, mianowicie chór usuwa się z miejsca wydarzeń i powraca, dopiero gdy Orestes, Klitajmestra oraz Pylades znikają wewnątrz pałacu. Według didaskaliów Węclewskiego „chór oddala się poza grób Agamemnona”, czyli bardziej w głąb orkiestry, w kierunku widowni, pozostaje jednak, jak się wydaje, wciąż widoczny dla widza. Kasprowicz projektuje tę scenę odmiennie: „Chór znika w jednej z bram; scena pusta; noc”. W tym opisie zwracają naszą uwagę następujące sprawy: jeśli chór znika nie w wejściu bocznym, ale w bramie, jak określane są (zamiennie z „drzwiami”) wejścia znajdujące się w ścianie tylnej, znaczy to, po pierwsze, że ściana tylna ma troje drzwi, na wzór starożytnego teatru, a po drugie, że chór na czas morderstwa Ajgistosa chowa się w pałacu – zapewne w owej trzeciej bramie, gdyż w głównej, środkowej, Orestes dokonuje czynu, a z komnat niewieścich ma wyjść Klitajmestra. Zastanawia też adnotacja „noc”, gdyż jedynie w budynku teatralnym z oświetleniem elektrycznym możliwe jest szybkie i stosunkowo łatwe zaciemnienie, a następnie rozjaśnienie sceny⁶. Niemniej jest to notatka wprowadzająca

⁶ Oświetlenie gazowe obecne było w teatrach polskich po 1850 roku (Raszewski 1978: 137).

porę dnia o wymownym, symbolicznym znaczeniu kulturowym. Podobna uwaga odnosi się do didaskaliów Srebrnego, który lakonicznie notuje w tym miejscu: „usuwiają się w jedno z bocznych wejść na orchesterę. Scena pusta. Noc”. Pustka na scenie, która wynika z didaskaliów Kasprowicza i Srebrnego, jest niezwykle istotna i ma silną wymowę teatralną, podkreślającą wagę dalszych wydarzeń. Rozmowa matki z synem, której finałem jest zabójstwo Klitajmestry w pałacu obok ciała jej kochanka Ajgistosa, odbywa się niemal bez świadków (z wyjątkiem milczącego przez większość czasu Pyladesa), dzięki czemu uwaga widza jest skoncentrowana wyłącznie na kulminacyjnym punkcie tragedii i nic jej nie rozprasza.

Klitajmestra pojawia się na scenie w reakcji na interwencję sługi, wybiegającego czy też wypadającego, jak notują poszczególne didaskalia, z pałacu. Wobec zaistniałych gwałtownych wydarzeń zastanawiać może spokój, jaki wykazuje królowa zgodnie z didaskaliami Srebrnego i Kasprowicza. Najbardziej wzburzona jest Klitajmestra z didaskaliów Węclewskiego, która „wypada z komnat niewieścich”. Następuje jedna z bardziej niepokojących scen teatru starożytnego – rozmowa Klitajmestry z Orestesem, której zwieńczeniem jest matkobójstwo. Najwięcej szczegółów podają didaskalia Kasprowicza: „Sługa biegnie na pokoje kobiece; Orestes wychodzi z drzwi głównych, za nim Pylades. Podczas następnych wierszy drzwi pozostają otwarte; widać przez nie zwłoki Aigisthosa”. Zwłoki Ajgistosa, w projekcji Kasprowicza, są od razu widoczne dla wszystkich – dla widza oraz samej Klitajmestry. Z didaskaliów Węclewskiego wynika natomiast, że mimo otwartych wrót pałacu („Orestes i Pylades wracają z grodu, którego bramy na ścieżaj otwarte”) Klitajmestra dostrzega zwłoki męża dopiero po kwestii Orestesa. Didaskalia Srebrnego nie podają żadnej informacji na ten temat – jedynie słowa, w których królowa zwraca się do zmarłego Ajgistosa w drugiej osobie liczby pojedynczej: „Zginąłeś, Aigiście najmilszy!” (w. 916 przekładu) oraz użyte przez Orestesa zaimki „tamten” i „tego” sugerują, że ciało jest widoczne. W tłumaczeniu Kasprowicza już po drugiej kwestii wypowiedzianej przez Orestesa do matki dowiadujemy się, że Orestes trzyma w dłoni miecz, bo informacja ta pojawia się zarówno w didaskaliach, jak i w wypowiedzi Klitajmestry. W tłumaczeniu Srebrnego rekwizyt ten pojawia się znacznie później w rozmowie, a w przekładzie Węclewskiego nie ma go wcale. Być może informacje o mieczu zawarte w didaskaliach Kasprowicza mają podkreślać gwałtowność gestów Orestesa, podobnie jak w didaskaliach Węclewskiego wskazują na tę gwałtowność słowa: Orestes, „rzucając się ku niej”, oraz, w zakończeniu, „Wpycha ją do grodu”. W didaskaliach wprowadzonych

w zakończeniu tej sceny przez Kasprowicza i Srebrnego znajdujemy bowiem uwagi świadczące o stonowanym i spokojnym zachowaniu jej uczestników, jakby wbrew atmosferze rozegranych właśnie wydarzeń.

W didaskaliach Węclewskiego brak informacji o tym, że Klitajmestra, chcąc wyblagać u syna oszczędzenie jej życia, wskazuje na swoją pierś, odsłaniając ją, jak notują Srebrny i Kasprowicz. W tłumaczeniu Węclewskiego zresztą znajdujemy wzmiankę nie o piersi, ale o łonie, które ma uszanować Orestes. Oczywiście w teatrze starożytnym gest ten nie mógł być wykonany dosłownie, najpewniej byłby także, biorąc pod uwagę rozmiary teatrów starożytnych, mało widoczny, taka adnotacja może zatem być zrealizowana wyłącznie przez aktorkę grającą rolę Klitajmestry i to w teatrze znacznie późniejszym od tego, który znali tłumacze. Trudno bowiem wyobrazić sobie, by na początku XX wieku czy nawet tuż po II wojnie światowej można było bez skandalu pokazać nagą pierś aktorki na scenie. Możliwe więc, że przekład Węclewskiego odzwierciedla obyczajowość obowiązującą w czasie, gdy powstawało to tłumaczenie. Pozostając przy tej kwestii, warto odnotować niezwykle interesujący zabieg, którym posłużył się Srebrny. W uwagach do skrótu teatralnego wileńskiej inscenizacji (nieuwzględnionych w didaskaliach tekstu drukowanego) Srebrny tak zaprojektował tę scenę, by Klitajmestra w momencie, gdy odsłania piersi, stała tyłem do widza: „Klitaimestra, zwrócona ciągle plecami do widza, pada na kolana i rozsuwa szatę na piersiach”⁷. W ten sposób tłumacz dochował wierności wobec tekstu oryginału, a jednocześnie nie naruszył zasad ówczesnej obyczajowości.

Po pieśni chóru następuje scena, która jest lustrzanym odbiciem sceny z *Agamemnona* (Taplin 2004: 202–205), kiedy to Klitajmestra stanęła nad ciałami zamordowanych Agamemnona oraz Kasandry. Tym razem nad ciałami zamordowanych Klitajmestry i Ajgistososa stoi Orestes. W tłumaczeniu Srebrnego rzeczywiście – na poziomie didaskaliów – występuje analogia w projektowaniu obydwu scen. W didaskaliach zamieszczonych w *Agamemnonie* Srebrny pisze: „ruszają ku pałacowi. W tej samej chwili odsłania się wewnątrz; widać zwłoki Agamemnona i Kasandry. Przy zwłokach stoi Klitaimestra” (Aischylos 1952: 377), natomiast w *Ofiarnicach*: „odsłania się wewnątrz pałacu. Widać zwłoki Aigistososa i Klitaimestry; obok nich stoi

⁷ Materiały dotyczące wileńskiej inscenizacji, w tym wspomniany skrót dla teatru, dostępne są w Sekcji Rękopisów Oddziału Zbiorów Specjalnych Biblioteki UMK w Toruniu, w spuściźnie Stefana Srebrnego.

Orestes, opodal Pilades. We drzwiach bocznych zjawiają się słudzy, służebne i Elektra; gromadzi się lud argejski. Jest już znowu dzień”.

Warto zauważyć, że Srebrny nie od razu wspomina o płaszczu, którym Klitajmestra posłużyła się, aby zamordować Agamemnona. Rekwizyt ten, o jakże istotnym znaczeniu symbolicznym w całej *Orestei*, pojawia się w didaskaliach Srebrnego i zarazem na scenie dopiero po słowach Orestesa nakazującego służbie, aby płaszcz wniosła. Do zamieszczonej przez tłumacza uwagi, że „już znowu dzień”, można odnieść te same słowa, które wcześniej w artykule dotyczyły adnotacji o nocy. Warto przy tej okazji podkreślić, że w didaskaliach Kasprowicza brakuje jakiegokolwiek informacji o ewentualnym przejściu nocy w dzień, co mogłoby sygnalizować, iż ostatnie partie *Ofiarnic* w tłumaczeniu tego poety rozgrywają się właśnie w nocy. Projekcję sceny w *Ofiarnicach* Srebrny uzupełnia informacjami o znajdujących się na scenie ludzie argejskim, służbie i Elektrze. Niemą obecność tej ostatniej Srebrny tak tłumaczy we wstępie do przekładu: „nie przesądzając absolutnie, jak było w teatrze ateńskim, wprowadziłem Elektrę do sceny końcowej, pozostawiając jej niemą grę wyobraźni czytelnika” (Ajschylos 1952: 317).

Kasprowicz, podobnie jak Srebrny, odczytuje tę scenę w zasadzie na wzór analogicznej sceny z *Agamemnona*, z zachowaniem koniecznych różnic wynikających z interpretacji poety. W *Agamemnonie* zatem didaskalia są następujące: „Rozsuwa się ściana tylna sceny: widać łaźnię, w której zamordowano Agamemnona. Zwłoki jego, wielką okryte tkaniną, spoczywają w wannie; obok nich leży trup Kasandry, Klytaimestra z siekierą w ręku zastępuje drogę mężom rady, pragnącym wkroczyć do wnętrza” (Ajschylos 1908: 68), w *Ofiarnicach* zaś: „Ściana tylna się rozsuwa; na marach widać zwłoki Aigisthosa i Klytaimestry, obok nich Orestes. Służba trzyma płaszcz, w którym zamordowano Agamemnona. Przed zamkiem gromadzi się lud”. Brak jedynie informacji o tym, czy zwłoki Klitajmestry i Ajgistosa, podobnie jak w *Agamemnonie* zwłoki Agamemnona i Kasandry, leżą zakryte. Końcowa scena *Ofiarnic* w tłumaczeniu Kasprowicza, podobnie jak Srebrnego, projektowana jest jako scena zbiorowa.

Węclewski natomiast przedstawia tę scenę w nieco odmienny sposób. Didaskalia w *Agamemnonie* były następujące: „widok na komnaty grodu otwiera się. Klitemnestra z siekierą na ramieniu. Zwłoki Agamemnona i Kasandry leżą zakryte na ziemi obok niej” (Eschylos 1873: 90), w *Ofiarnicach* zaś czytamy: „z podwojów królewskiego grodu wychodzą Orestes i Pylades z orszakami. Słudzy niosą płaszcz, którym Klitemnestra obwinąwszy Agamemnona zabiła. Zwłoki Egista i Klitemnestry w pół odkryte na

marach wnoszą”. Dostrzegamy zatem różnice w projekcji ruchu bohaterów, widocznych zwłok oraz roli samego domu Atrydów.

Przekład tekstu dramatycznego, zwłaszcza z epoki tak odległej jak V wiek p.n.e. w Grecji, jest nie lada wyzwaniem dla tłumacza. Między powstaniem *Oresteii* Ajschylosa a omawianymi tu tłumaczeniami zmianie uległo niemal wszystko – również to, co najistotniejsze dla analizowanych kwestii, mianowicie konwencje teatralne. Między poszczególnymi tłumaczeniami natomiast zaszły zmiany w podejściu do przekładu tekstów dramatycznych. Taka sytuacja oczywiście przysparza tłumaczom tych tekstów nie lada trudności, pytań czy wątpliwości, które należy rozwiązać w trakcie pracy nad utworem scenicznym. Jednak, jak zauważają badacze i teoretycy przekładu, tłumacze tekstów dramatycznych muszą, a przynajmniej powinni, uwzględnić wpisaną w dzieło sceniczność czy potencjalną teatralną realizację. Zwłaszcza że, jak pisał Srebrny, „tragedia czy komedia to nie tekst literacki, ale całość widowiska teatralnego, którego tekst jest jedynie częścią składową” (Srebrny 1984: 178, por. Walton 2008: 263, Bassnett 2002: 124). Srebrny był świadom teatralnego wymiaru tragedii greckiej, wpisanego w nią widowiska, które należy widzom czy czytelnikom przybliżyć. Ale wydaje się, że i Węclewski, i Kasprowicz starają się w swoich przekładach uwzględnić teatralny aspekt i sceniczne przeznaczenie *Oresteii* Ajschylosa.

Zdaniem Stefanii Skwarczyńskiej (Skwarczyńska 2003: 254–255), tekst dramatyczny, który odwołuje się w swojej wizji teatralnej do współczesnego widza, jakby z natury przyzwala na odchylenia inscenizacji tak, by odnosiła się ona do danej epoki. I o ile uwspółcześniające odchylenia teatralnych inscenizacji tekstów dramatycznych są niejako wpisane w samą ich naturę i wydają się oczywiste, o tyle w niniejszym artykule chciałam pokazać, że często pierwszym reżyserem, dokonującym pewnych odchyłeń, zmian czy aktualizacji, jest tłumacz mierzący się z teatralną materią przekładanego tekstu dramatycznego. Tłumacz bowiem, jak zauważają niektórzy badacze teorii przekładu (por. Zatlin 2005: 77, Cetera 1999: 115–128), powinien mieć przed oczami czy w głowie pewne wyobrażenie potencjalnej realizacji scenicznej. Poprzez wskazówki inscenizacyjne zamieszczone w didaskaliach przekładów i mające, jak pisał Srebrny, ułatwić „czytelnikowi zrozumienie i odczucie utworów starożytnego dramaturga” (Ajschylos 1952: 6), niejednokrotnie nakłada swój autorską, indywidualną wizję (por. Axer 1991: 39–41, Watson 2006: 52, 61). I wprawdzie dla wszystkich omawianych tłumaczy punktem wyjścia jest tekst Ajschylosa, dlatego owe indywidualne projekcje nie będą różniły się między sobą w sposób zasadniczy, niemniej na każdą

silny wpływ wywarł aktualny stan badań nad teatrem greckim (Węclewski), indywidualne wyczucie sceniczne i teatralne (Srebrny), przyjęte strategie translatorskie (Kasprowicz, Srebrny) czy też, a może przede wszystkim, współczesny i znany tłumaczom teatr ich czasów.

Bibliografia

- Aeschylus 1914. *Tragoediae*, hrsg. U. de Willamowitz-Moellendorf, Berlin: Weidmann.
- Aischylos 1952. *Tragedie*, przeł. opr. S. Srebrny, Kraków: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Ajschylos 1908. *Dzieje Orestesa*, przeł. J. Kasprowicz, Warszawa–Lwów: E. Wende i Sp, H. Altenberg.
- Axer J. 1991. *Filolog w teatrze*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Eschylos 1873. *Tragedye*, przeł. Z. Węclewski, Poznań: Biblioteka Kórnicka.
- Bassnett S. 2002. *Translation Studies*, 3rd ed., London–New York: Routledge.
- Cetera A. 1999. *Lear w „reżyserii” Stanisława Barańczaka* w: B. Judkowiak, A. Legeżyńska, B. Sienkiewicz (red.), *Barańczak – poeta lector*, Poznań: ABEDIK, s. 115–128.
- Golik-Szarawarska G. 1993. Dramaty antyczne w inscenizacjach Stefana Srebrnego, „Pamiętnik Teatralny” 41, s. 167–182.
- Lesky A. 2006. *Tragedia grecka*, przeł. M. Weiner, Kraków: Homini.
- Raszewski Z. 1978. *Krótką historia teatru polskiego*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Skwarczyńska S. 2003. *O typologię dzieł sztuki teatralnej ze względu na stopień ich odchylenia od dramatycznych tekstów*, w: J. Degler (red.), *Problemy teorii dramatu i teatru*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, s. 249–262.
- Srebrny S. 1984. *Teatr grecki i polski*, wybór, opr. Sz. Gąssowski, wstęp J. Łanowski, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Taplin O. 2004. *Tragedia grecka w działaniu*, przeł. A. Wojtasik, Kraków: Homini.
- Walton J.M. 2006. *Found in Translation. Greek Drama in English*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Walton J. M. 2008. *An Agreeable Innovation: Play and Translation*, w: Lianeri A., Zajko V. (eds.) *Translation and the Classic*, Oxford: Oxford University Press, s. 261–277.
- Zatlin P. 2005. *Theatrical Translation and Film Adaptation. A Practitioner’s View*, Clevedon–Buffalo–Toronto: Multilingual Matters.