didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 192**
Data wydania: kwiecień 2026
DOI: 10.34762/4ryp-y007
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/tlumaczenia-tekstow-dramatycznych-i-ich-wplyw-na-odbior-spektaklu

/ TŁUMACZENIE DRAMATÓW

Tłumaczenia tekstów dramatycznych i ich wpływ na odbiór spektaklu

Karol Grzyk | Akademia Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie

Translation of Dramatic Texts and Their Impact on the Reception of a Performance

This article attempts to define the role of the translator in the process of creating a stage performance, and to show how translation influences both the development of a role and the overall production, as well as audience reception. By tracing key stages in the history of translating texts for the theatre, the author draws conclusions about the nature of contemporary stage translation – how it differs from literary translation and what kinds of challenges it creates for actors when bringing a dramatic text to the stage. The article is complemented by interviews with Iwona Nowacka and Jerzy Radziwiłowicz.

Keywords: translation; stage translation; theatrical practice; adaptation

Wstęp

Gdy mowa o spektaklu i procesie jego powstawania, zwykle na myśl przychodzą refleksje na temat pracy reżysera/reżyserki, aktora/aktorki, dramaturga/dramaturżki, scenografa/scenografki,

kompozytora/kompozytorki. Nie można nie wspomnieć o zespole technicznym odpowiedzialnym za dźwięk, oświetlenie i wizualną stronę spektaklu. W teatrach repertuarowych oczywiste jest oparcie funkcjonowania instytucji na odpowiednim podziale zadań, których wagi nie sposób oszacować czy porównać. Teatr to praca zespołowa w każdym znaczeniu tego słowa. Repertuary polskich teatrów często oferują sztuki autorów zagranicznych i tu właśnie pojawia się osoba tłumacza/tłumaczki, wciąż słabo widoczna w teatralnym świecie. A jednak rola, jaką pełni, może okazać się niezwykle znacząca, czasem wręcz kluczowa, jeszcze przed rozpoczęciem pracy nad spektaklem. Pytanie „jak tłumaczyć?" towarzyszy teatrowi od bardzo dawna. Już w starożytności mierzono się z wyborem między *verbum pro verbo* lub *ad sensum*; wiernym oddawaniem słowa lub swobodnym tłumaczeniem sensu. W przypadku spektakli opartych na tekstach obcojęzycznych tłumacz/tłumaczka staje się pierwszym interpretatorem dramatu, a także pośrednikiem między autorem/autorką a zespołem teatralnym. Jeśli spojrzymy na proces tworzenia spektaklu jak na rzekę, której ujściem jest premiera, to praca tłumacza jest jednym z pierwszych jej dopływów. I to już u samego źródła. Gdy mówimy o tłumaczeniu tekstu, musimy pamiętać, że praca nad przekładem opiera się nie tylko na znajomości języka, ale przede wszystkim na zrozumieniu przekazu autora/autorki i przetworzeniu tekstu tak, aby jak najlepiej i w jak najbardziej zrozumiały dla rodzimej publiczności sposób oddać ten przekaz. Gdy jednak skupiamy się na tłumaczeniu tekstów dramatycznych, sprawa staje się bardziej skomplikowana. Takie tłumaczenie przede wszystkim wymaga zrozumienia reguł rządzących sceną, takich jak rytm dialogów, naturalność tekstu, znajomość konwencji teatralnych. Obrana przez tłumacza/tłumaczkę strategia często determinuje późniejszą pracę twórczą, nadając jej kierunek, przy jednoczesnym zachowaniu autonomii oryginału.

Przeznaczeniem tekstu tłumaczonego na potrzeby teatru jest bowiem „żywa transformacja” – takiego terminu użyję w odniesieniu do procesu przekładu tekstu literackiego na tekst dla teatru. W tym procesie słowa stają się nośnikami emocji aktorek i aktorów, których zadaniem jest ich ożywienie i nadanie im znaczenia. Z tego powodu tak ważne jest, aby aktorzy znali ich sens, wiedzieli, o czym i dlaczego mówią. Nad tym złożonym procesem oczywiście czuwa reżyser/reżyserka, dbając o charakter dzieła i sposób przekazania tekstu widzom.

Wybitna badaczka literatury i przekładu Susan Bassnett w artykule *Translating for the Theater: The Case Against Performability* wskazuje, że obecne praktyki przekładu rzadko zakładają, że tłumacz/tłumaczka powinien/powinna poddawać tekst własnej interpretacji.

> Tłumaczenie jest i zawsze było zależne od relacji z władzami, a tłumacz był nazbyt często stawiany w pozycji niższości ekonomicznej, estetycznej i intelektualnej. W teatrze jest to często widoczne w najbardziej skrajnej formie; współczesna polityka brytyjska, praktykowana przez National Theatre, jest tego przykładem, ponieważ tłumacze są wynajmowani do tworzenia tak zwanych tłumaczeń dosłownych, a tekst jest następnie przekazywany znanemu (i najczęściej nieznającemu obcych języków) dramatopisarzowi z ugruntowaną reputacją, aby przyciągnąć szerszą publiczność do teatru. Zasługa tłumaczenia przypisywana jest wówczas właśnie tej osobie, otrzymuje ona również większość dochodów (Bassnett, 1991, s. 101).

Bassnett wymienia także szereg cech dobrego tłumaczenia, jak również

poddaje ocenie różne strategie podejścia do przekładu, do czego wrócę później. Dlaczego jednak „dobre" tłumaczenie jest podstawą do pracy na scenie? Szukając odpowiedzi na to pytanie, wspomnę o krótkim, lecz wymownym artykule Fillipa-André Baarøya z Departamentu Lingwistyki i Studiów Skandynawskich. W tekście *Translators to eliminate common misunderstandings of Ibsen: Pass me the whistle or „fløyten" – and not the cream or „fløten"* Baarøy opisuje międzynarodowy projekt, w ramach którego podjęto się opracowania nowych tłumaczeń dzieł Henrika Ibsena. Inicjatywa powstała w wyniku rosnącej świadomości niedoskonałości istniejących tłumaczeń, które przeważnie opierały się na wersjach pośrednich (przekłady z innych języków), co doprowadziło do wielu błędów i nieporozumień językowych. Jak wyjaśnia cytowana przez Baarøya Ellinor Kolstad, tłumaczka i inicjatorka projektu nowych przekładów dzieł Ibsena:

> W *Dzikiej kaczce* na przykład, gdy bohater mówi: „Rekk meg fløyten" (Podaj mi flet), zostało to przetłumaczone jako „Podaj mi śmietanę", czyli norweskie słowo „fløyten" musiało zostać pomylone ze słowem „fløten" (śmietana). W kontekście jest to bardzo osobliwe i musiało wywołać niemałe zamieszanie co do tego, co Ibsen miał na myśli (Baarøy, 2018).

Aby uniknąć podobnych sytuacji, zdecydowano się przygotować tłumaczenia z norweskich oryginałów, w celu zachowania precyzji i głębi przekazu zarówno w warstwie językowej, jak i kulturowej. Dwanaście sztuk zostało przetłumaczonych z norweskiego na osiem języków, m.in. hiszpański, rosyjski, chiński i japoński. Projekt został dofinansowany kwotą ponad ośmiu milionów koron norweskich (około trzech milionów złotych) przez norweskie Ministerstwo Spraw Zagranicznych i odniósł spektakularny sukces, a także

zyskał międzynarodowy rozgłos. Jak zatem widać, przekład tekstów dramatycznych nie musi wcale być pracą indywidualną, lecz może być zespołową. Szczególnie że w takim wypadku przekład nie jest jedynie „transfuzją treści", ale przede wszystkim aktywnym udziałem wielu osób w tworzeniu nowej wersji dzieła scenicznego. Przypadek opisany przez Baarøya zarówno zwraca uwagę na efekty kolektywnej pracy nad przekładem, jak i świadczy o tym, jak ważną dla Norwegów jest jakość tłumaczenia rodzimych dzieł i promowanie ich za granicą.

W jaki sposób wybór strategii translacyjnej wpływa na sceniczność tekstu dramatycznego? Czy tłumacz powinien podporządkować się strukturze oryginału, czy też kierować się potrzebami sceny? Jakie są konsekwencje tłumaczenia wiernego oryginałowi w opozycji do tłumaczenia „na scenę"? Refleksja nad tymi zagadnieniami pozwoli lepiej zrozumieć złożoność i wagę pracy tłumacza/tłumaczki tekstów dramatycznych – postaci, która mimo niewielkiej rozpoznawalności w teatralnym świecie, współdecyduje o jakości i sile oddziaływania spektaklu.

Zwrot performatywny i „mówialność" przekładu

Historia językowego przekładu dzieł scenicznych sięga początków teatru. Już w starożytności istniała potrzeba tłumaczenia dramatów, choć proces ten bliższy był adaptacji niż przekładowi w dzisiejszym rozumieniu tego terminu. Warto na początku podkreślić różnice między pojęciami „tłumaczenie", „przekład" i „adaptacja". Tłumaczenie jest najszerszą i najbardziej neutralną formą ingerencji w oryginalny tekst – oznacza oddanie treści oryginału w innym języku, z zachowaniem wierności względem sensu i struktury tekstu źródłowego. Przekład natomiast to termin częściej używany w odniesieniu do

dzieł artystycznych i literackich; podkreśla nie tylko konieczność zachowania treści, lecz także odtworzenia walorów stylistycznych, estetycznych i kulturowych. Z kolei adaptacja polega na twórczym przekształceniu tekstu tak, aby dostosować go do nowej formy (scenicznej lub filmowej), często skierowanej do innej grupy odbiorców czy dostosowanej do odmiennych realiów kulturowych. W efekcie adaptacja jest najdalej idącą formą transformacji, podczas gdy tłumaczenie i przekład dążą przede wszystkim do wierności wobec oryginału. Rzymscy dramatopisarze, tacy jak Plaut i Terencjusz, adaptowali greckie komedie, głównie autorstwa Menandra. Ich praca polegała jednak nie na przetłumaczeniu tekstu „słowo w słowo", a raczej na przetworzeniu greckiego oryginału w taki sposób, aby nadać mu charakter rzymski; zmieniano imiona postaci, realia kulturowe, a niekiedy nawet wątki fabularne. Tłumacze, a właściwie autorzy-adaptatorzy, rościli sobie prawo do modyfikacji tekstu źródłowego, działając wedle zasady *contaminatio*, łącząc ze sobą dzieła lub splatając ich fragmenty. Ponieważ w tamtym czasie nie istniało pojęcie praw autorskich, ówczesne przekłady były dość swobodne, z zachowaniem ducha oryginału, ale formą często od niego odbiegające. Wraz z nadejściem renesansu i zapotrzebowaniem na przekłady greckich i rzymskich dramatów, ich tłumaczenia zaczęły ukazywać się w formie, jaką znamy dzisiaj. Status profesji tłumacza wzrósł, a dramaty Ajschylosa czy Eurypidesa stały się dostępne dla szerszej widowni. Praktyka tłumaczeniowa nabrała także nowego znaczenia, stając się nośnikiem ideologii moralnej i politycznej. Wśród takich dzieł możemy wymienić *Medeę* Lodovica Dolce (1535), która powstała w reakcji na konflikt między Wenecją a papiestwem, lub *Fedrę* Jeana de La Taille (1566), która wprost komentowała wojny religijne w XVI-wiecznej Francji. Coraz częściej przekład nie ograniczał się do warstwy lingwistycznej, ale był dostosowywany do współczesnej konwencji, na przykład klasyczną tragedię tłumaczono w stylu

właściwym teatrowi elżbietańskiemu (*Thyestes* Jaspera Heywooda) lub (później) w duchu stylizowanym na polski romantyzm (*Odyseja* Homera w przekładzie Lucjana Siemieńskiego). George Steiner tłumaczył to tak:

> W okresie gwałtownego rozwoju i innowacji, a równocześnie w obliczu realnego zagrożenia i chaosu, przekład wchłaniał, kształtował i ukierunkowywał kulturowo surowy materiał tekstowy. Był, w pełnym znaczeniu tego słowa, pierwotnym efektem wyobraźni. Co więcej, ustanawiał logikę relacji między przeszłością a teraźniejszością, a także pomiędzy różnymi językami i tradycjami, które – pod naporem nacjonalizmów i konfliktów religijnych – zaczynały się od siebie oddalać. Przekład nie był w żadnym razie działaniem drugorzędnym, lecz działaniem pierwszoplanowym, wywierającym kształtujący wpływ na życie intelektualne epoki. Niekiedy postać tłumacza jawi się wręcz jako aktywny uczestnik przełomu, niemal rewolucjonista, a nie sługa oryginalnego autora czy podporządkowany kopista tekstu (cyt. za: Bassnett, 2002, s. 64-65).

W epoce oświecenia przekłady zaczęto traktować jako pełnoprawne dzieła literackie, a tłumacz zyskiwał uznanie za indywidualny styl i interpretację. Ostatecznie XX wiek okazał się dla tej dziedziny przełomowy, obfitując nie tylko w nowatorskie podejścia tłumaczek/tłumaczy do oryginału, ale także wywołując debaty na temat sposobów i skuteczności przekładu. Współczesne refleksje nad przekładem dramatycznym często nie traktują tłumaczenia jako jedynie wiernego przeniesienia treści z jednego języka na inny.

Tego rodzaju podejście wiąże się ze zwrotem performatywnym w

humanistyce od lat osiemdziesiątych XX wieku. W kontekście przekładu oznaczał przeniesienie uwagi z analizy tekstu jako systemu znaczeń na badanie działań, jakie zachodzą podczas procesu tłumaczenia tekstu, traktując go jako akt twórczy i kulturowy. Tłumacz/tłumaczka stał/a się uczestnikiem procesu performatywnego, którego decyzje wpływają na rytm sceny, interpretację, emocje i relacje z publicznością. Zwrot performatywny rzucił nowe światło na sposób, w jaki do dziś myślimy o tłumaczeniu oraz komunikacji w przestrzeni kultury. Można powiedzieć, że podobnie jak spektaklu nie da się zapisać na kartce, tak samo przekład rozpoczyna swoje życie dopiero na scenie.

> W wyniku zwrotu performatywnego w humanistyce nastąpiło znaczące przesunięcie punktu uwagi badaczy z dzieła na sam proces jego tworzenia i odbioru, a także na wzajemną relację między sceną a publicznością. Badacze dyskursu zaczęli się przyglądać zaś dramatowi jako jednemu z wielu „tekstów kultury", których powielanie i aktualizowanie wywierają rodzaj społecznej, nierzadko politycznej presji na odbiorców. Mając zatem świadomość tego, że kategorie literackości i teatralności dramatu są czysto historyczne, trudno dzisiaj nadal traktować teksty teatralne wyłącznie tak, jakby były wewnętrznie zamkniętym i spójnym utworem literackim i jako takie nie uwzględniały specyficznego kontaktu z odbiorcą „tu i teraz" oraz nie oddziaływały aktywnie na odbiorcę (Bal, 2015, s. 37-38).

Każda decyzja tłumacza/tłumaczki wpływa bezpośrednio na to, jak dany fragment zostanie zagrany, jak zabrzmi w ustach aktora, jakie tempo, rytm czy emocjonalny ton przyjmie dana scena. W tym sensie przekład staje się

elementem aktywnie współtworzącym dzieło teatralne, a tłumacz/tłumaczka – współautorem/współautorką.

Zgodnie z teorią aktów mowy Johna Austina, pewne wypowiedzi nie tylko opisują rzeczywistość, ale bezpośrednio ją kształtują i mają realne skutki w świecie rzeczywistym. Przekład dramatyczny może działać w podobny sposób: modyfikuje kontekst kulturowy oryginału, tworzy nowe znaczenia, aktualizuje jego przesłanie. Ewa Bal zauważa, że tłumacz/ka tekstów dramatycznych powinien/powinna myśleć w sposób niemal reżyserski lub aktorski; wyobrażać sobie sytuację sceniczną, rozpoznawać relacje i napięcia, wsłuchiwać się w rytm i intonację oryginału. Do takich wniosków dochodzi, dokonując analizy porównawczej dwóch tłumaczeń *Teatru komediowego* Carlo Goldoniego:

> Sprawą kluczową dla tłumacza powinien natomiast być sposób, w jaki przełożona na język polski sztuka działać będzie na czytelnika i widza w konkretnych okolicznościach, zależnych jednak nie tylko od bardzo ogólnie rozumianego kontekstu kulturowego, społecznego czy teatralnych konwencji, ale także od zdefiniowanej przez reżysera, dramaturga, a także tłumacza kognitywnej ramy. Jak starałam się pokazać na przykładzie tłumaczenia Jolanty Dygul, zapominanie o tej ramie stawia zwykle tłumacza w uprzywilejowanej pozycji eksperta, który w gruncie rzeczy uchyla przed odbiorcą tylko rąbka tajemnicy tekstu, niejako rezerwując dla swego ucha cały performatywny efekt sztuki. Mój własny przekład z kolei powstał wprawdzie w oparciu o założone na wstępie okoliczności odbioru, jednak w trakcie pracy narastały we mnie wątpliwości co do celowości przekładu akurat tej sztuki Goldoniego na polski. Podejrzewam bowiem, że reżyser chciał po prostu

> wystawić jakąś zabawną komedię kostiumową, nie do końca zdając sobie sprawę z tego, że *Teatr komediowy* Goldoniego zawiera prócz scen wyraźnie skeczowych, zwanych kiedyś *lazzi* (dających się od biedy przedstawić w formie analogicznych sytuacji komicznych), udramatyzowany traktat teoretyczny, w którym liczne fragmenty przypominają wyjęte żywcem z jakiejś dawnej poetyki instrukcje „jak pisać dla teatru". Tym samym cały mój translatorski wysiłek zmierzający do wyciśnięcia z tej sztuki odrobiny dobrego humoru spełzł na niczym, bo do dzisiaj nie wiem (i pewnie już się nie dowiem), co reżyser chciał z tym tekstem zrobić na scenie i w jakim celu go wykorzystać. Mogę tylko żywić nadzieję, że jeśli sztuka ta znajdzie się w repertuarze teatru, to reżyser zechce ze mną popracować nad taką jej adaptacją, która będzie wspierała, a nie podważała jego zamysł (tamże, s. 51-52).

Na podstawie tych wniosków można wysunąć tezę, że przekład nie jest jedynie tekstem do czytania, ale materiałem do działania, do mówienia, do grania, co tłumacz/tłumaczka musi wziąć pod uwagę. Istotą procesu tłumaczenia jest to, w jaki sposób dana osoba odbiera emocje, gesty, ciszę i energię między postaciami. W konsekwencji przekład dramatyczny należy rozpatrywać nie jako „gotowy produkt po obróbce", lecz jako etap procesu twórczego, w którym tłumacz/tłumaczka uczestniczy na równi z pozostałymi twórcami teatralnego dzieła. Przekład staje się nie tylko pomostem między językami, ale też „gestem twórczym", który wpływa na odbiór spektaklu. Zmiany we współczesnym podejściu do tłumaczenia dotyczą także zmian w sferze indywidualnego podejścia do pracy nad tekstem.

Zdarza się, że teatry lub inne instytucje kultury zapraszają tłumaczki/tłumaczy do sporządzenia przekładu, co daje możliwość

wykreowania tekstu dopasowanego do inscenizacyjnego zamysłu, ale też stwarza warunki do weryfikacji translacyjnych zamiarów, pozostawiając przestrzeń na bieżące poprawki i zmiany. Przykładem tego rodzaju praktyk może być tłumaczenie *Fausta* przez Jacka Stanisława Burasa na potrzeby spektaklu w reżyserii Jerzego Jarockiego w Starym Teatrze (1997) lub przekład *Ryszarda II* Szekspira przez Piotra Kamińskiego na prośbę Andrzeja Seweryna dla Teatru Narodowego (2004). Temat ryzyka i rezultatów związanych z ową praktyką omawia Agnieszka Kamińska z Instytutu Filologii Angielskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego w artykule *Trafiają się przekłady bardzo dobre i wtedy jest wielkie święto*, biorąc na tapet znaczenie przekładów publikowanych w miesięczniku „Dialog".

> dorobek „Dialogu" bez wątpienia stanowi szczególnie ciekawy materiał do badań nad przekładem. Po pierwsze przesądza o tym wyjątkowy status periodyku jako pisma poświęconego dramatowi, w kulturze, w której przekłady tekstów dramatycznych rzadko są publikowane. […] Po drugie istotna jest również szeroka pula kultur źródłowych – miesięcznik publikuje teksty z różnych literatur europejskich, ale nie tylko: w bibliografii znajdują się także dramaty amerykańskie, australijskie czy azjatyckie, a wyjątkowa pozycja czasopisma jako katalizatora dialogu międzykulturowego jest tym wyraźniejsza, im bardziej peryferyjne są kultury źródłowe (Kamińska, 2024, s. 69).

Kamińska przywołuje również wypowiedź Danuty Żmij-Zielińskiej, tłumaczki z języka niemieckiego i teatralnej publicystki, związanej z pismem „Dialog":

> W przekładzie na język naszej redakcyjnej codzienności wygląda to

> mniej więcej tak: trafiają się przekłady bardzo dobre i wtedy jest wielkie święto. Takich przekładów jest co najwyżej dziesięć procent. Bywają przekłady dobre i przekłady poprawne – ze trzydzieści procent, licząc bardzo wielkodusznie. Bywają przekłady nijakie i kiepskie, te stanowią grupę najliczniejszą. Piętnaście do dwudziestu procent tak zwanych przekładów – to żałosne streszczenia oryginałów. Dalszy ciąg łatwo sobie dopowiedzieć: w pojedynkę i zespołowo ciągniemy nieudolne i złe przekłady w stronę jakiej takiej polszczyzny, próbując jednocześnie ocalić coś z walorów, które zadecydowały o wyborze sztuki. Czy dla przyjemności poprawiamy język, weryfikujemy realia, daty historyczne, sprawdzamy cytaty, korygujemy terminologię fachową, nierzadko kolacjonujemy cały przekład? (Gantzowa i in., 1982, s. 102-114).

To, że dobre przekłady „trafiają się", sugeruje nieregularność i niedobór tłumaczeń wybitnych przy jednoczesnym dużym na nie zapotrzebowaniu. Powstaje więc pytanie: dlaczego tak jest? Czy rzeczywiście bardzo dobre tłumaczenie dramatu jest tak trudne? A jeśli tak, to jakie czynniki decydują o jakości przekładu – talent literacki tłumacza, jego znajomość kultury czy może umiejętność „ożywienia" tekstu, jeszcze zanim trafi on na scenę? Na te kwestie w krytyczny sposób patrzy Susan Bassnett w artykule *Translating for the Theatre: The Case Against Performability*, podważając powszechnie przyjmowaną tezę, że dobry przekład dramatu to taki, który „dobrze się gra". Jej zdaniem jest to uproszczenie, które może prowadzić do spłycenia pewnych warstw tekstowych, pozbawienia ich literackiej złożoności i zamknięcia w ramach jednego odczytania scenicznego. Bassnett proponuje inne podejście – traktowanie przekładu przede wszystkim jako wiernego, wielowarstwowego tekstu literackiego, który daje reżyserowi i aktorom pole

do interpretacji, a nie gotowy „produkt sceniczny”.

> termin „performatywność” (ang. *performability*) jest często używany do opisania tego, co nieopisane – rzekomo istniejącego, ukrytego tekstu opartego na gestach, zawartego w słowie pisanym. […] Nigdy nie został on jasno zdefiniowany i właściwie nie istnieje w większości języków poza angielskim. Próby zdefiniowania performatywności wpisanej w tekst nigdy nie wykraczają poza ogólnikowe dyskusje na temat potrzeby płynności rytmów mowy w tekście docelowym. W praktyce sprowadza się to do tego, że każdy tłumacz podejmuje całkowicie doraźne decyzje dotyczące tego, co stanowi tekst „mówialny” dla wykonawców. Nie istnieją solidne podstawy teoretyczne, by twierdzić, że performatywność może istnieć lub faktycznie istnieje (Bassnett, 1991, s. 102).

Zgodnie z tym rozpoznaniem pojęcie *performability* odnosi się do takiego przetłumaczenia, dzięki któremu tekst nadaje się do naturalnego, płynnego wypowiadania przez aktorów na scenie. W założeniu chodzi o to, by przekład był „mówialny” (ang. *speakable*) i brzmiał tak, jakby powstał od razu w języku docelowym, bez sztuczności czy literackiego kombinowania. Innymi słowy, im bardziej tekst jest dostosowany do języka i kultury, w ramach których ma być wystawiany (nawet kosztem oryginalnych znaczeń i sensów), tym lepiej wpisuje się w definicję *performability*.

Warto też zwrócić uwagę na fakt, że przy takich założeniach tłumacz/tłumaczka wzmacnia swoją pozycję twórczą, gdyż jego/jej rola nie ogranicza się do pośredniczenia między autorem a artystami, lecz wymaga *stricte* twórczego wkładu i własnej inwencji. Bassnett uznaje jednak takie

podejście za problematyczne, jako że *performability* jest pojęciem nieostrym, niemającym precyzyjnej definicji i niezwykle subiektywnym. To, co dla jednego twórcy będzie dobrze brzmieć na scenie, dla innego może okazać się sztuczne lub wymuszone. Jej zdaniem odwoływanie się do kryterium *performability* jako wyznacznika jakości przekładu jest niebezpieczne – może prowadzić do uproszczeń, spłycania sensów czy wręcz zniekształcenia oryginału. Dalej Bassnett zauważa, że nadmierna ingerencja w tekst w celu poprawy jego sceniczności może skutkować utratą niuansów literackich, które są integralną częścią dzieła dramatycznego. Jej kluczowym argumentem przeciwko skupianiu się na *performability* w procesie tłumaczenia jest sposób postrzegania dzieła dramatycznego, zgodnie z którym jest on równocześnie tekstem literackim i materiałem scenicznym. Wniosek z takiego rozumowania jest taki, że rolą tłumacza jest stworzenie przekładu respektującego złożoność oryginału, jego strukturę, rytm, styl i kontekst kulturowy, tak aby reżyser i aktorzy mieli solidną podstawę do własnej interpretacji. Bassnett sprzeciwia się więc myśleniu o tłumaczu jako o „pierwszym reżyserze" tekstu i zauważa, że praktyka teatralna często zakłada kolektywną pracę nad tekstem już od pierwszych prób – skróty, zmiany, aktualizacje czy lokalne adaptacje wprowadzane są już na etapie przygotowania spektaklu. W takim ujęciu tłumacz/ka nie musi dostarczać w pełni dostosowanego scenicznie przekładu, ponieważ teatr i tak podda go modyfikacjom. Tym bardziej nie ma powodu, aby na etapie tłumaczenia upraszczać lub w jakikolwiek sposób zmieniać tekst, jeśli miałoby to odbywać się kosztem jego wartości literackiej. Bassnett argumentuje także, że przekład dramatu powinien być dziełem samodzielnym, które może funkcjonować jako tekst do czytania. Jeżeli *performability* staje się w procesie tłumaczenia nadrzędnym celem, istnieje ryzyko, że przekład znacznie straci względem oryginału.

Zupełnie odmienne spojrzenie na tę kwestię prezentuje Maurice Gravier, wybitny francuski lingwista, dyrektor paryskiej L'École supérieure d'interprètes et de traducteurs (ESIT) w latach 1957-1982, autor wielu książek i publikacji poświęconych przekładowi tekstów dramatycznych. W swoim tekście *La traduction des textes dramatiques* za punkt wyjścia przyjmuje obserwację, że dramat, w przeciwieństwie do innych gatunków literackich, istnieje przede wszystkim jako materiał przeznaczony do realizacji scenicznej, a nie do czytania.

> Tłumacz powinien zatem pisać językiem „mówionym", a nie książkowym – formułować kwestie tak, aby aktor mógł je bez trudu, a nawet z przyjemnością artykułować, by „brzmiały z jego trzewi", jak powiedziałby Flaubert, i by „przekraczały ściany sceny". Pisanie językiem „mówionym", konstruowanie dialogu, umiejętność pracy z głosem, a w razie potrzeby współpraca „przy stole" z doświadczonym człowiekiem teatru nie oznacza jednak posługiwania się najprostszą składnią ani popadania w wulgarność w imię „autentyczności". Tak jak nie poruszamy się po scenie tak samo, jak chodzimy po ulicy, tak język teatralny, choćby najbardziej potoczny, nie może być utożsamiany z mową codzienną. Każdy autor w indywidualny sposób stylizuje język, którego używa, i według własnej wyobraźni nadaje charakterystyczny sposób wypowiedzi swoim postaciom. Zadaniem tłumacza jest zatem uchwycić tę stylizację i indywidualizację oraz uczynić je wyczuwalnymi w tekście, który przedstawi reżyserowi i aktorom. Tłumacz nie powinien też zapominać, że tekst dramatyczny, wypowiadany w naturalnym tempie mowy, dociera do widza tylko raz. Dialog musi być natychmiast zrozumiały. To, co czytając w

> trudniejszym tekście (poetyckim, filozoficznym, technicznym) możemy ponownie przeanalizować i przemyśleć, w teatrze nie jest możliwe. Nie poprosimy przecież aktora, by powtórzył zbyt gęstą lub niejasną kwestię. Każda aluzja musi być przejrzysta – na scenie nie ma miejsca na przypisy u dołu strony (Gravier, 1973, s. 2-3).

Zdaniem Graviera ważnym elementem jest rytm, rozumiany nie tylko jako układ akcentów czy długości fraz, ale jako swego rodzaju „oddech słowa", który wyznacza aktorom tempo i energię, a publiczności pozwala bez problemu śledzić akcję. W konsekwencji rola tłumacza/tłumaczki wykracza poza indywidualną pracę; aktywnie przyczyniając się do procesu twórczego, współpracując z teatralnym zespołem, dostosowuje słowa do konkretnej realizacji, a nie skupia się na stworzeniu wersji ostatecznej, zamkniętej na potrzeby publikacji.

> Tłumacz powinien uczestniczyć w próbach, starając się zrozumieć i uwzględnić zamysł reżysera, którego staje się współpracownikiem. Zdarza się, że na etapie prób dokonuje on drobnych poprawek, zarówno po to, by pozostać wierniejszym oryginałowi, gdy w ostatniej chwili odkryje drobne błędy, jak i po to, by przepisać niektóre kwestie w sposób bardziej zgodny ze stylem, jaki pragnie nadać przedstawieniu reżyser. Wszystko to, rzecz jasna, musi odbywać się z poszanowaniem ducha dzieła i bez zdradzania zasadniczej intencji autora (tamże, s. 9-10).

Jest to stanowisko wyraźnie odmienne od tego, które prezentuje Bassnett, a jednocześnie bliższe obecnym trendom. Czy zatem w pracy nad tekstem dramatycznym priorytetem jest jego wierność wobec oryginału, czy

skuteczność teatralnej wizji? Przyglądając się problemowi wyboru strategii przekładu, można odnieść wrażenie, że ostatecznie zależy ona właśnie od tego, w jaki sposób podchodzimy i jak rozumiemy proces tworzenia spektaklu. A także od wyborów inscenizacyjnych i otwartości na kompromisy zespołu.

Rozmowy o tłumaczeniu

Iwona Nowacka

Tłumaczka tekstów teatralnych, kuratorka, twórczyni teatralna. Wśród jej autorek i autorów są m.in. Rainer Werner Fassbinder, Sibylle Berg, Falk Richter, Bonn Park, Milo Rau, Ferdinand von Schirach, Katja Brunner, Svenja Viola Bungarten. Stypendystka Fundacji Współpracy Polsko-Niemieckiej, Funduszu Wyszehradzkiego, Künstlerhaus Lukas, Literarisches Colloquium w Berlinie, Kulturkontakt Austria, Landis & Gyr Stiftung. Wspólpracowniczka „Theater der Zeit" i „Die deutsche Bühne". Członkini duetu performatywnego Turkowski & Nowacka.

Jakie umiejętności są niezbędne w pracy tłumaczki? Co jest najważniejsze w tłumaczeniu tekstu?

Kiedy studiowałam germanistykę, duży nacisk kładło się na język, ale język to nie wszystko. Jeśli tłumaczę tekst teatralny, muszę być w stanie go przeanalizować pod kątem teatrologicznym, scenicznym, potrafić wykryć ukryte cytaty albo odniesienia do innych dzieł kultury, nie tylko niemieckiej. Ponadto niemieckojęzyczni autorzy i autorki to ludzie o różnym pochodzeniu, więc osoba tłumacząca musi być w stanie najpierw bardzo dobrze zrozumieć

kontekst, dokonać głębokiej analizy tekstu i dopiero wtedy można zacząć zastanawiać się nad konstrukcją przekładu jako ekwiwalentu oryginału. Jako tłumaczka dostaję od oryginału mapę, po której zaczynam pływać moją własną łódką, ale tak naprawdę stwarzam coś nowego. Zaskoczyło mnie, że jako student aktorstwa wybrałeś taki temat pracy magisterskiej, ale jednocześnie bardzo się ucieszyłam. I nie tylko dlatego, że to okazja do rozmowy o przekładzie. Od wielu lat uważam, że nasze zawody są spokrewnione, ponieważ aktor czy aktorka dostają materiał, który nie jest ich, mogą się z nim zmagać, nie zgadzać, nie rozumieć, ale muszą go sobie przyswoić, zbliżyć się do niego, przepuścić przez siebie i stworzyć coś według własnej interpretacji, możliwości i doświadczenia. Tak samo jest z przekładem. Nie ma dwóch takich samych tłumaczeń, tak jak nie ma dwóch takich samych Hamletów.

To prawda, ale aktor zwykle może liczyć na pomoc reżysera/reżyserki. A czy tłumacz/tłumaczka, jeśli ma możliwość, powinien/powinna skontaktować się z autorem/autorką? Zapytać?

Są dwie szkoły. Znam osoby, które mówią: „Absolutnie nie. Napisał/a tak, jest niezrozumiałe, trudno. Ja mam prawo w takim razie przetłumaczyć tak, jak ja to interpretuję". Ja jednak uważam, że warto zwrócić się do osoby autorskiej, jeśli jest taka możliwość, bo ostatecznie to będzie nasze wspólne dzieło. Warto więc dowiedzieć się, skąd się pewne rzeczy wzięły, z jakich skojarzeń, co stało za danymi decyzjami autorskimi. Bardzo mnie to inspiruje w pracy. Jest taka anegdota, którą opowiadałam już tysiące razy, o tekście *Powarkiwania Drogi Mlecznej* Bonna Parka. Tytuł niemiecki to *Das Knurren der Milchstraße*, czyli dosłownie coś jak „warczenie, burczenie" drogi mlecznej. Miałam ogromny problem z tym tytułem, zresztą tytuły to osobne

wyzwanie. Zawsze tłumaczę je na końcu, kiedy już naprawde dużo wiem o tekście. Ale w przypadku *Powarkiwań…* minęły dwa tygodnie od zakończenia pracy, a ja nadal nie miałam tytułu. Wszystkie opcje, które brałam pod uwagę, odrzucałam, bo jakoś nie działały… Wreszcie umówiłam się na rozmowę z Bonnem i zapytałam, dlaczego warczenie, czy miał na myśli dźwięk zwierzęcy, a jeśli tak, to jaki? Groźny? Głośny? Cichy? I w końcu powiedziałam: „Wiesz co, Bonn? A spróbuj wydać z siebie ten dźwięk". I on wtedy zrobił takie „wrr, wrr". I natychmiast w mojej głowie pojawiło się słowo „powarkiwania"! Oczywiście nie była to wielce merytoryczna dyskusja z autorem, natomiast to, że mogę poznać jego myśli, skojarzenia, myśli wokół danego pomysłu, sceny, rozwiązania, jest dla mnie bardzo cenne i pomocne. Zdarzyło mi się tłumaczyć kilka tekstów nieżyjącego już Fassbindera i szczerze mówiąc bardzo mi brakowało takiej możliwości. Dla mnie to jest po prostu bardzo ważne, teatru też nie robi się w samotności.

Czy tłumaczenie sprawia, że tekst coś traci?

W takim procesie zawsze coś się traci, ale też zyskuje. Przekład jest na pewno sztuką kompromisu, dla mnie też sztuką szukania okazji, żeby to, co straciłam po drodze, odzyskać w innym miejscu. Musisz podjąć decyzję, znaleźć jakieś rozwiązanie i kiedy na przykład jednak zdecydujesz, że w danym miejscu najważniejsza jest treść, a nie forma i tracisz rym, aliterację, to mając to w głowie, cały czas szukasz okazji, żeby gdzieś „odrobić" tę stratę. Przekład to ciągłe balansowanie.

Czy praca tłumacza jest obecnie doceniania, widzialna? Jakie są twoje

doświadczenia?

Jest takie głupie powiedzenie, że muzykę w filmie zauważa się dopiero jak jest zła, bo przeszkadza. Trochę tak jest z przekładem, myślimy o nim, kiedy coś zgrzyta, a rzadko rozmawia się o jego istocie, jakości. Nie docenia się, gdy jest dobry, niestety. Ale mam wrażenie, że w ciągu ostatnich dziesięciu lat dużo się zmieniło w kwestii widzialności naszego zwodu, bo tłumacze i tłumaczki jako grupa zawodowa bardzo się wyemancypowali. Wydawnictwa zaczynają dawać nasze nazwiska na okładki książek, choć nadal nie jest to regułą. Podobnie w teatrze, choć wciąż zdarza się, że nazwiska tłumaczki czy tłumacza nie ma na plakacie i w zapowiedzi spektaklu. Bardzo mnie drażni, na przykład kiedy w social mediach używa się fragmentu tekstu i podpisuje autora, ale nie tłumacza. A przecież to jest dzieło dwóch osób. Moi autorzy i autorki zawsze to bardzo podkreślają. Każda decyzja tłumaczki i tłumacza ma konsekwencje i z dobrego tekstu można w przekładzie zrobić bardzo zły i odwrotnie. Nasz zawód obecnie stoi przed wielką transformacją, osoby zajmujące się przekładem artystycznym w wielkiej rewolucji spowodowanej sztuczną inteligencją muszą się na nowo odnaleźć. Jakie będzie nasze miejsce? Ostatnio zdarzyło mi się kilka takich sytuacji, że gdy w teatrze potrzebne jest tłumaczenie jakiegoś fragmentu, wrzuca się go do translatora. Teatr jest zadowolony, bo zaoszczędził, ale potem taki tekst dostaje aktor czy aktorka i musi się z nim męczyć. Zespół aktorski odzywa się więc do mnie, bo albo nie może się go nauczyć albo uważa, że „nie brzmi”. Po przyjacielsku mogę to zredagować, sprawdzić, zmienić, żeby to rzeczywiście brzmiało dobrze w języku i na scenie. I jaki jest efekt? Teatr szczęśliwy, bo zaoszczędzi, aktor szczęśliwy, bo ma poprawione, a praca tłumaczki pozostaje niewynagrodzona i anonimowa. Myślę, że w związku z rozwojem AI potrzebne jest zredefiniowanie naszej roli, znalezienie strategii na zaprzęgnięcie tych narzędzi do pracy na naszą rzecz, ale nie zastępowania

nimi człowieka. Realizuję teraz w ramach stypendium KPO projekt, w którym między innymi badam możliwości współpracy osoby tłumaczącej z AI.

Jak wygląda twoja współpraca z zespołem już na etapie prób?

Od pewnego czasu, w niektórych sytuacjach, stosuję przypisy. Wcześniej myślałam, że takie rozwiązanie nie wchodzi w grę, bo przecież nikt nie będzie tego grał. Ale moimi odbiorcami i odbiorczyniami są osoby, które robią spektakl, więc mogę komunikować się z nimi w taki sposób. Dodaję przypisy, notatki, bardzo lubię takie dodatki, czasem są długie i barwne. W zeszłym roku tłumaczyłam sztukę *Jej słowo. Jego słowo* Ferdinanda von Schiracha, która później została wystawiona w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku. Tematem jest sprawa sądowa, akcja dzieje w Niemczech, w niemieckiej rzeczywistości prawnej. Autor jest karnistą i praktykującym adwokatem. W takich wypadkach pojawia się pytanie, czy przenosić historię do Polski. Wychodzę z założenia, że takie decyzje zostaną podjęte na poziomie realizacji. Ale wiedząc, że wiele sformułowań procesowych typowo niemieckich może być obcych albo w głowie osób czytających pojawi się pytanie, czy można to w ogóle wystawić w Polsce, napisałam „Intro od tłumaczki", w którym wyjaśniłam, że przeniesienie realiów sądowych na polskie jest możliwe i zostało to już ustalone z autorem. Może to trochę wynika z mojego buntu przeciwko niewidzialności tłumaczki? Lubię być widzialna i zaznaczać otwartość na dialog. Dzięki temu zapobiegam sytuacji, w której ktoś przeczyta tłumaczenie, uzna, że zmiany nie są możliwe i odłoży tekst. A przecież zmiany bardzo często są konieczne i osoby autorskie też to rozumieją. Trzeba pogadać, poinformować autora/autorkę, ale generalnie raczej wszyscy jesteśmy praktykami/praktyczkami teatru i wiemy, że tekst jest po po prostu materiałem do realizacji, a nie nietykalną księgą.

Podobno zdarza się, że uczestniczysz w próbach i pomagasz na bieżąco w kwestii tekstu.

Nie przy każdej realizacji. Nie zawsze mam czas i też nie zawsze jestem potrzebna, nie można siedzieć ludziom na głowie. Trzeba umieć oddać materiał. Wprawdzie każda dodatkowa osoba coś wnosi do procesu, ale czasem im mniej osób, tym łatwiej zaryzykować, otworzyć się. Ludzie muszą mieć przestrzeń. Ale rzeczywiście zdarza się, że przyjeżdżam na próby i przyjmuję perspektywę kogoś bliskiego dramaturgii, bo znam ten tekst od innej strony, mam wyjątkowy wgląd w jego tkankę, dzięki czemu widzę inne rzeczy i mogę dać inne uwagi. Tekst i przekład to tylko elementy spektaklu, a żeby powstał dobry spektakl, to wszystkie elementy muszą się złożyć w całość. Najgorsze, co mi się zdarzało w teatrze, to kiedy „elementy" walczyły ze sobą, każdy chciał być najważniejszy. To nigdy nie działa. Zawsze jest możliwość kontaktu ze mną i jeśli coś nie gra, nie brzmi, to sprawdzam, dlaczego wybrałam takie rozwiązanie i zastanawiam się, czy na pewno jest ono dobre. Zdarza się, że odkrywam, że mogłam przetłumaczyć coś lepiej, inaczej, albo wyjaśniam twórcom/twórczyniom, dlaczego wybrałam takie słowo. Kiedy tekst jest już w próbach, to oczywiście inaczej funkcjonuje, jest osadzony w konkretnym świecie, stworzonym przez konkretny zespół ludzi. I on musi służyć tym ludziom i ich wizji spektaklu, a nie może być nadrzędny. Nigdy tak nie myślałam o tekście. Praca w teatrze wzmacnia we mnie to przekonanie. Teatr to sport zespołowy, a ja czuję się częścią tej drużyny.

Czyli czujesz się współtwórczynią?

Zdecydowanie. Tłumacząc, też trochę wymyślam ten świat na nowo. I oczywiście, że jest to proces pod wieloma względami łatwiejszy, niż napisanie oryginalnego tekstu, ale paradoksalnie pod wieloma względami trudniejszy. Zastanawiam sie, skąd bierze się opór przed uznaniem, że tłumacz to też autor, choć muszę powiedzieć, że czasem wręcz słyszę od ludzi, że też jestem autorką tekstu, co jest bardzo miłe. Ale każda zmiana to powolny proces.

Czy stosunek do pracy tłumacza zmienia się również na płaszczyźnie finansowej?

Generalnie kwestie finansowe w zawodach związanych z kulturą to nie jest wesoła historia. Świat ma problem z traktowaniem naszej pracy jako pracy i słyszymy porady: „Niech się wezmą do jakiejś normalnej pracę, skoro im jest źle. Jeśli robią to, co lubią, to niech nie chcą za to pieniędzy” i tak dalej. Jeśli tłumaczysz dramat współczesny i nie są to *Szalone nożyczki*, to nie jest łatwo wyżyć z tantiem, stawki za tłumaczenie też nie są oszałamiające. A ta praca zajmuje dużo czasu, energii, wymaga dużego nakładu pracy, konkretnych kompetencji. Jeśli chodzi o tłumaczenie dramatu, to teatr też nie zamówi kota w worku, nie zamówi tłumaczenia w ciemno za kilka tysięcy złotych, żeby sprawdzić, czy będzie dla nich ciekawy i go wystawią. Ale to nie może też oznaczać, że jako tłumaczka mam poświęcić parę miesięcy na pracę za darmo. Choć rzeczywiście, kiedy czuję, że tekst jest fajny, to ryzykuję i tłumaczę go w ciemno.

I potem taki tekst leży w szufladzie?

Czasami tak jest. Czasami musi poczekać na swój moment. *Powarkiwania Drogi Mlecznej* leżały kilka lat. Wydrukował je „Dialog”, były czytania w Teatrze Współczesnym w Szczecinie, w Dramatycznym w Warszawie, spektakl dyplomowy i tyle. I dopiero po kilku latach nagle Teatr Wybrzeże i Teatr im. Słowackiego w Krakowie wystawiły go niemalże równocześnie. Przetłumaczyłam ten tekst tylko dlatego, że się w nim totalnie zakochałam i pracowałam nad nim dla samej radości przebywania z tym materiałem. Ale to jest oczywiście ogromne ryzyko, muszę dywersyfikować moje przychody i robić też inne rzeczy. Nadal udaje mi się otrzymywać stypendia, mam o tyle łatwiejszą sytuację, że Niemcy sporo pieniędzy inwestują w kulturę, choć to też się powoli zmienia… Ale wiele osób tłumaczy z języków krajów, które w ogóle nie oferują takich możliwości i tłumacze/tłumaczki są zdani tylko na siebie.

Zapewne słyszałaś już to pytanie wiele razy, ale co jest najtrudniejsze w pracy tłumaczki?

To jest najczęściej zadawane pytanie w wywiadach czy na rozmowach po spektaklu, co chyba pokazuje, że nasza praca kojarzy się z ciężarem i trudem. Oczywiście też, ale jest również fajnym wyzwaniem. A największe wyzwania? Klasykiem są gry słowne, konkretne odniesienia do danej kultury, nieznane w kulturze języka docelowego, a które trzeba przenieść, metafory osadzone w języku. No i oczywiście neologizmy. Kiedyś tłumaczyłam tekst dla dzieci, a panuje takie głupie przekonanie, że tłumaczenie tekstu dla dzieci jest łatwe, więc można za nie płacić mniej. Był to tekst dla dzieci w wieku przedszkolnym, *Ptasilot* austriackiej autorki Anah Filou. Ma może trzydzieści stron, a tłumaczyłam go sześć miesięcy… Tam jest taka jazda w języku, że w zasadzie musiałam stworzyć nową wersję języka polskiego,

inspirując się językiem stworzonym przez autorkę. Ponadto ogromnym wyzwaniem w przekładzie tekstu teatralnego jest rytm, który jednocześnie też jest najważniejszym jego elementem. Po tym można od razu rozpoznać, czy tekst tłumaczyła osoba znająca się na teatrze. W prozie, oczywiście, rytm też jest ważny, ale nie najważniejszy, ma inne znaczenie i funkcję. W przypadku tekstu teatralnego najistotniejsze jest to, aby pamiętać, że będzie mówiony ze sceny.

Jerzy Radziwiłowicz

Aktor teatralny, filmowy i tłumacz. Absolwent warszawskiej Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza (1972), w latach 1972-1996 aktor Narodowego Starego Teatru im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie. Wykładał w krakowskiej Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej im. Ludwika Solskiego (obecnie Akademii Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego), był jej prorektorem w latach 1981-1984. Od 1998 roku aktor Teatru Narodowego w Warszawie. Autor przekładów dramatów Moliera, za które otrzymał Nagrodę Literacką ZAiKS (2014), nagrodę „Literatury na Świecie” (2015), Warszawskiej Premiery Literackiej oraz AICT (2024) za całokształt twórczości.

Jak to się stało, że jako aktor zajął się pan przekładem?

To się zaczęło, kiedy Jerzy Grzegorzewski chciał zrobić *Don Juana*. Oczywiście, istniały już polskie tłumaczenia, ale on je odrzucał, coś mu w nich nie odpowiadało. Nie powiedział, co konkretnie, choć mam pewne podejrzenie, ale to tylko moje domysły. W każdym razie nie mógł znaleźć

odpowiedniego tłumaczenia. W pewnym momencie chciał nawet zrobić zlepek różnych przekładów *Don Juana*, ale ostatecznie, na szczęście, tego nie zrobił. Nie jest to najlepszy pomysł, swoją drogą. Wcześniej graliśmy już *Don Juana* we Francji w oryginale, tak że ja ten tekst bardzo dobrze znałem „od środka", znałem intencje postaci, miałem zrobioną całą analizę tekstu, ale też rytmy, które są tam bardzo ważne. Grzegorzewski zapytał, czy nie podjąłbym się nowego tłumaczenia, a ja powiedziałem, że spróbuję. Przetłumaczyłem pierwszy akt i spodobał mu się, więc zrobiłem całość. Później tłumaczyłem jeszcze *Tartuffe'a*, *Mizantropa*.

Czy doświadczenie aktorskie pomaga w tłumaczeniu tekstów dla teatru?

Zdecydowanie pomaga, oczywiście. Aktor stale pracuje z tekstem, uczy się wsłuchiwać w intencję autora, nawet jeśli na pierwszy rzut oka nie jest ona widoczna. Aktor szuka tonu, rytmu dialogów, napięć między słowami. To jest dokładnie to, co chcemy przekazać, prawda? Na papierze tego nie ma, ale znając intencje postaci, nie mogąc przetłumaczyć czegoś dosłownie, mogę to uchwycić czy podejść od innej strony. Jedną z najważniejszych kwestii tłumaczenia jest właśnie odnalezienie, co kryje się pod słowami, bo wtedy mogę pozwolić sobie na świadomą zmianę. Chodzi o przekazanie sensów, trzymanie się jak najbliżej postaci, ich spraw, motywacji. Niektóre tłumaczenia są trafne, ale nie bardzo nadają się do mówienia.

Czyli zgadza się pan ze stanowiskiem Maurice'a Graviera, że tekst powinien być „mówialny"?

Nie znam tekstu Graviera, więc nie wiem, co on rozumie przez „mówialność”. Jeżeli to, że tekst ma się aktorom dobrze, jak się mówi w teatrze, układać w ustach, no to jest oczywiste. Ale musi on być też, zrewanżujmy się innym słowem, „przyswajalny”, musi docierać do widza, bo widz nie może sobie do tego po prostu wrócić, przewrócić kartki czy przewinąć, żeby usłyszeć jeszcze raz. Zawsze myślę o tekście w taki sposób, jakbym słyszał go ze sceny, polegam na słuchu i mojej intuicji scenicznej. Teksty mają swój rytm, pewną specyfikę brzmienia. Takie teksty jak *Don Juan* pisane są rozwiniętymi, wielokrotnie złożonymi zdaniami. Niektórzy te zdania dzielą na krótsze, sprowadzają do zdań prostszych, ale ja uważam, że tę cechę tekstu należy zachować.

Ale rozumiem, że nie chodzi o uwspółcześnianie języka? W dramacie klasycznym z XVII wieku jest dużo archaizmów.

Język się zmienia. Ale nie chodzi o uwspółcześnianie, tłumaczenie nie ma z tym nic wspólnego, a przynajmniej nie powinno, bo to są dwie odrębne sprawy. Przez uwspółcześnianie rozumiem przenoszenie akcji dramatu, a co za tym idzie postaci, we współczesne albo mniej odlegle w czasie realia. Wtedy mówimy raczej o adaptacji. A tłumaczenie jest przeniesieniem tekstu w inny język, współczesny tłumaczowi, z zachowaniem realiów oryginału. W końcu te stare sztuki były pisane językiem współczesnym autorowi i jego widzom. Staram się unikać słów niezrozumiałych albo takich, których znaczenie rozmyło się, zmieniło, przestarzałych. Ale unikam też używania słów zbyt nowych. W tych sprawach ostatecznym arbitrem jest ucho tłumacza. Staram się też unikać zbyt nowych zapożyczeń. Język polski jest na tyle bogaty, że zawsze można znaleźć odpowiednik. Tadeusz Boy-Żeleński przełożył *Żywoty pań swawolnych*, utwór XVI-wieczny, staropolszczyzną,

piękna praca, ale trudno się to czyta, a przecież Brantôme napisał to językiem współczesnym jemu i jego czytelnikom.

A jak to jest z tłumaczeniem dramatu pisanego wierszem, który ma swoje zasady?

Wiersz ma swoją ścisłą strukturę, tempo, nadaje dynamikę scenom, postaciom i całemu spektaklowi. Wiersz ma swoją metrykę, podział sylabiczny, niektóre określone akcenty. W języku polskim sztandarowym wierszem jest trzynastozgłoskowiec, czyli trzynaście sylab w wersie. Natomiast we francuskim takim „odpowiednikiem" jest aleksandryn, który ma ich dwanaście i należy wyłącznie do tego języka. Wielu tłumaczy, jak Boy-Żeleński, Korzeniewski, Zalewski, zastępowało aleksandryn trzynastozgłoskowcem. Ja uważałem, że dla komedii właściwszy jest jedenastozgłoskowiec, daje lepsze tempo, nerw, i tak przełożyłem *Tartuffe'a* i *Mizantropa*. Utrudniłem sobie zadanie, bo jednak te dwie sylaby bardzo zwiększają pojemność wersu. Ale sądzę, że takie rozwiązanie jest lepsze dla dynamiki tekstu, nie rozwleka go i pozwala na szybkie, żywe tempo, co jest w komedii niezwykle ważne.

Czy uważa pan, że przekład jest sztuką kompromisów? Zawsze coś się traci?

Straty muszą być, ale mogą być różne. Tłumacz zawsze robi jakąś krzywdę oryginałowi, najczęściej z konieczności wyboru. Powiedziałbym, że tu nie o kompromis chodzi, a o wybór. To zawsze są bardzo trudne wybory. Przyjąłem zasadę, że trzeba zawsze stać po stronie autora i sensu. Jeśli ludzie

przychodzą na Moliera, to chcą usłyszeć tekst Moliera, nie będzie to ten sam tekst, to oczywiste, ale niech będzie wierny przekazowi oryginału. Zawsze coś tracimy, ale nie jest to tak bolesne, gdy mamy pewność, że nie oddalamy się niebezpiecznie od sensu, który czytamy w oryginale. Tłumacz tworzy świat autora w tkance własnego języka.

Kontrowersje

Pytanie o „złe tłumaczenie" wydaje się prowokacyjne, a przede wszystkim problematyczne. Współczesne przekładoznawstwo od dawna bowiem odchodzi od prostych ocen normatywnych, opartych na opozycji wierność-niewierność, zastępując je refleksją nad funkcją przekładu, jego kontekstem kulturowym, instytucjonalnym i scenicznym. Skoro każdy przekład jest interpretacją, a tekst dramatyczny ulega przekształceniom w procesie inscenizacji, to czy w ogóle można mówić o „złym" tłumaczeniu? A jeśli tak, to według jakich kryteriów i z czyjej perspektywy można to stwierdzić? W teatrze problem ten nabiera szczególnego znaczenia – błędy, uproszczenia lub nieprzemyślane decyzje translatorskie, które w lekturze mogą pozostać niezauważone, na scenie ujawniają się natychmiast, na przykład w postaci niezrozumiałych dialogów, zaburzeń tempa, niezamierzonego komizmu lub semantycznych niekonsekwencji. Teatralna konwencja sprawia, że przekład staje się szczególnie podatny na krytykę.

Złe tłumaczenie nie musi przy tym oznaczać jedynie błędu językowego czy nieznajomości realiów kulturowych. Przekłady krytykowane i ocenione jako nieudane bywają zbyt archaiczne, wygładzone, nadmiernie uwspółcześnione albo przeciwnie – zamknięte w estetyce, która uniemożliwia żywy kontakt z widzem. W takich przypadkach spór o jakość przekładu staje się w istocie debatą nad rolą języka w teatrze. Kontrowersje wokół przekładów

dramatycznych mają zatem charakter nie tylko filologiczny, lecz przede wszystkim estetyczny, ideologiczny i instytucjonalny. Publiczne reakcje, krytyczne recenzje, polemiki twórców, a czasem protesty widzów ujawniają, że przekład w teatrze nie jest neutralnym narzędziem, lecz jednym z kluczowych czynników kształtujących odbiór dzieła scenicznego. Jednak kontrowersje wokół przekładu nie ograniczają się jedynie do treści sztuk, ale też do procesów, jakie zachodzą w tej dziedzinie już od wieków. Maria Tymoczko w *Translation in a Postcolonial Context* ujmuje przekład jako jedną z kluczowych praktyk kulturowych uwikłanych w relacje władzy. Wskazuje, że XIX-wieczni tłumacze literatury staroirlandzkiej na język angielski celowo dostosowywali teksty do dominujących, wiktoriańskich standardów moralnych i estetycznych. Usuwano fragmenty uznane za prymitywne, obsceniczne lub zbyt brutalne, aby udowodnić, że kultura irlandzka jest równa brytyjskiej, co w rzeczywistości było formą poddania się kolonialnej kontroli.

> Sami Irlandczycy zostali odcięci od poznawania własnej kultury w jej oryginalnej formie językowej, a przekład stał się jednym ze środków, dzięki którym zaczęli rozumieć i konstruować samych siebie, swoją tożsamość, kulturę i formy literackie – krótko mówiąc, swoje miejsce w świecie. Pod wieloma względami rola przekładu w Irlandii jest podobna, a nawet paradygmatyczna dla roli przekładu w innych krajach z historią kolonialnego i kulturowego ucisku. Ludy uciskane mają nie tylko określone cele polityczne w tłumaczeniu tradycyjnych materiałów kulturowych, ale – pomijając konkretne programy polityczne – przekład jest ważny, ponieważ definiuje kulturę narodową zarówno w oczach rodaków, jak i całego świata (Tymoczko, 2014, s. 82).

Jednocześnie Tymoczko podkreśla, że w kontekstach postkolonialnych przekład może stać się narzędziem oporu i renegocjacji tożsamości. Tłumacz nie dąży wówczas do pełnej asymilacji tekstu, lecz do ujawnienia jego kulturowej odrębności oraz historycznego uwikłania.

> W obszarze kultury hiszpańskojęzycznej autorzy z dawnych kolonii hiszpańskich w Ameryce Łacińskiej wypracowali pionierskie strategie formalne, w tym realizm magiczny, a także poszerzyli zasoby językowe literackiej hiszpańszczyzny XX wieku, tak aby mogła ona wyrażać specyficzną hybrydowość oraz historyczne i kulturowe doświadczenie Ameryki Łacińskiej. W świecie anglojęzycznym proces ten trwa od około dwustu lat, odkąd byłe kolonie – w tym Stany Zjednoczone i Irlandia – zaczęły rozwijać własne literatury w swoich odmianach języka angielskiego. W tym sensie językowym literatura postkolonialna, podobnie jak przekład, ma charakter subwersywny; Seamus Heaney, mówiąc o wykorzystaniu przez Joyce'a dublińskiej, potocznej odmiany angielszczyzny, twierdził, że Joyce przekształcił język angielski z „imperialnego upokorzenia" w „rodzimą broń" (Tymoczko, 1999, s. 34).

Opisane zjawisko nie porusza bezpośrednio kwestii jakości przekładu, jednak wskazuje na niezwykle interesujący mechanizm, w którym tłumaczenie może być potężnym narzędziem politycznym. W tym wypadku przekład, będący sposobem kolonizacji, staje się mieczem obosiecznym; wcześniej wykorzystany do asymilacji z kolonizatorem, wraca później jako oręż do walki o narodową tożsamość.

Kontrowersja wokół przekładu *Antygony* Sofoklesa autorstwa Seamusa Heaneya wydanego w 2004 roku pod tytułem *The Burial at Thebes* (Pogrzeb w Tebach) to przykład, jak tłumaczenie klasycznego dramatu może stać się politycznym manifestem i wywołać debatę o granicach etyki tłumacza. Heaney, tworząc swój przekład w cieniu inwazji USA na Irak, nadał postaci Kreona cechy prezydenta George'a W. Busha. Dyskusja dotyczyła jawnej aktualizacji politycznej i wpisania antycznego dramatu w kontekst globalnego konfliktu po 11 września 2001 roku. Najbardziej kontrowersyjne okazało się włożenie w usta tebańskiego władcy słów *Whoever isn't for us / Is against us in this case* (Kto nie jest z nami, jest w takim razie przeciwko nam), co było niemal dosłownym cytatem ze słynnej deklaracji George'a W. Busha. Krytycy zarzucali Heaneyowi, że sprowadził złożoną, tragiczną postać Kreona do roli bezwzględnego despoty, czyniąc ze sztuki narzędzie doraźnej krytyki administracji USA i jej retoryki wojennej.

> Seamus Heaney twierdzi, że jego nowe tłumaczenie *Antygony* zostało częściowo zainspirowane wojną Busha z Irakiem – w szczególności argumentem, że jest się albo zwolennikiem bezpieczeństwa państwa, albo poplecznikiem terroryzmu. Żałuję tylko, że choć odrobina tego politycznego ożywienia nie przeniknęła do inscenizacji Lorraine Pintal, której, pomimo gry we współczesnych kostiumach, brakuje jakiegokolwiek poczucia kulturowej specyfiki (Billington, 2007).

Kontrowersje budził również warsztat tłumacza – Heaney nie znał języka starogreckiego, opierał się na istniejących opracowaniach i przekładach pośrednich Sofoklesa (m.in. Richarda Jeba). Dla wielu tradycjonalistów i filologów klasycznych sytuacja, w której autor sygnuje tekst jako

„tłumaczenie”, nie mając dostępu do oryginału, była formą intelektualnego nadużycia. Z tego powodu dzieło to często klasyfikowane jest nie jako przekład, lecz jako adaptacja, nasycona specyficznym irlandzkim wyrazem buntu artysty, który poprzez historię Antygony próbował przepracować nie tylko problemy światowe, ale i traumy konfliktu w Irlandii Północnej. *The Burial at Thebes* stał się przedmiotem sporu o to, czy tłumacz ma prawo do radykalnej manipulacji tekstem źródłowym w służbie współczesnej sprawy.

Każdy spór ujawnia sprzeczne oczekiwania wobec tłumacza/tłumaczki: spotyka się on/ona z oczekiwaniami wykazania się jednocześnie umiejętnościami filologicznymi, poetyckimi, dramaturgicznymi, zarazem pozostając społecznie niewidzialnym. W tym sensie kontrowersje związane z tłumaczeniem tekstów dla teatru nie świadczą bezsprzecznie o kryzysie w przekładzie, lecz skłaniają do zastanowienia się nad rolą tłumacza/tłumaczki w teatrze. To właśnie w temacie przekładu krzyżują się pytania o granice adaptacji, odpowiedzialność kulturową i prawo tekstu do bycia niewygodnym. Zamiast traktować je jako dowód porażki, wyżej wymienione przykłady można odczytać jako momenty, w których przekład ujawnił swoją rzeczywistą stawkę jako akt interpretacji, który mocno wpływa na reakcję publiczności. Większość debat i sporów translatorskich nie dotyczy pojedynczych błędów leksykalnych czy kontrowersyjnych decyzji formalnych, lecz ujawnia głębsze napięcia wpisane w samą praktykę przekładu teatralnego. Napięcia te powracają w różnych konfiguracjach historycznych i kulturowych, w powtarzających się od lat porządkach:

– wierność wobec oryginału/skuteczność sceniczna,
– dosłowność/adaptacyjność,
– poetyckość/komunikatywność,
– archaizacja języka/aktualizacja języka,

– autonomia tłumacza/nadrzędność autora,
– norma kanoniczna/pluralizm retranslacji,
– intencja autora/intencja inscenizacji.

W zasadzie problem ten można uprościć stwierdzając, że współczesne debaty dotyczą przede wszystkim stopnia ingerencji tłumacza/tłumaczki w tekst oryginału. Choć spory te bywają przedstawiane jako prosty wybór, analiza praktyki przekładowej pokazuje, że nie da się ich jednoznacznie rozstrzygnąć, nawet skupiając się na pojedynczych przypadkach. Każdy przekład tekstu dramatycznego sytuowany jest pomiędzy tymi biegunami i wymaga nieustannej negocjacji i to na wielu poziomach. Próba ich ostatecznego pogodzenia prowadziłaby do uproszczeń, które nie oddają realnej złożoności procesu twórczego. Dlatego wnioskiem w mojej pracy jest przesunięcie akcentu z pytania o to, jak należy tłumaczyć, na pytanie o odpowiedzialność tłumacza/tłumaczki. Odpowiedzialność, która często nie daje się sprowadzić do prostej definicji (jak zresztą w ogóle odpowiedzialność artystyczna), lecz która polega na świadomości konsekwencji wyborów: wobec tekstu, sceny, twórców i odbiorców. Tłumacz/tłumaczka nie jest ani niewidzialnym pośrednikiem, ani suwerennym autorem; jego/jej pozycja lokuje się gdzieś pomiędzy, w obszarze decyzji, które mają wymiar zarazem estetyczny i etyczny. Nie wolno zapominać także, że rola tłumacza w dzisiejszym świecie jest nieustannie podważana, podawana w wątpliwość i marginalizowana na rzecz nowoczesnych technologii.

Czy biorąc pod uwagę złożoność praktyki tłumaczeniowej, twórcy i twórczynie teatru mogą zrezygnować z pracy osób zajmujących się przekładem? Czy nowoczesne technologie będą w stanie oddać to, co do tej pory było jedynie domeną człowieka, domeną artysty?

W kontekście dramatów, wiersza czy innych tekstów scenicznych takie narzędzia mogą pomóc w szybkiej analizie tekstu czy wstępnej adaptacji pod kątem gramatyki i leksyki, jednak zastąpienie intuicji artystycznej tłumacza/tłumaczki może okazać się niemożliwe. Rozumienie tekstu, jego subtelności, idiomów, emocjonalnego napięcia czy performatywnej funkcji wciąż są bardzo ludzkimi przymiotami. Zmieniające się realia kultury i teatru, globalizacja oraz rosnące tempo wymiany kulturowej sprawiają, że tłumaczenia muszą być elastyczne i otwarte na różne konteksty odbioru. W tym sensie przyszłość tłumaczenia dramatycznego wiąże się zarówno z integracją nowych narzędzi technologicznych, jak i ze wzmacnianiem świadomości artystycznej tłumacza/tłumaczki jako osoby współtworzącej spektakl, artysty/artystki. Tłumacz/tłumaczka decyduje, jakie rejestry językowe zostaną zachowane lub złagodzone, jakie elementy „obce" pozostaną widoczne, a jakie zostaną dostosowane do lokalnych norm. To on/ona rozstrzyga, czy tekst ma prowokować, ranić, bawić, dezorientować czy też komunikować się w sposób zrozumiały i przystępny. Nowe technologie mogą ułatwić dostęp do językowych i kulturowych zasobów, przyspieszyć procesy analityczne i wspomóc w tworzeniu przekładów, ale nie wyeliminują potrzeby świadomej interpretacji, rozumienia kontekstu przez pryzmat ludzkiej wrażliwości. Przyszłość tłumaczenia tekstów dramatycznych jest nierozerwalnie związana z przyszłością teatru. Tłumacz/tłumaczka pozostaje osobą, która potrafi rozpoznać, co w tekście dramatycznym jest nośnikiem sensu, a co elementem zbędnym; co musi zostać zachowane, a co może, lub nawet powinno, ulec zmianie.

Ostatecznie więc tłumaczenie dla teatru nie jest ani prostym aktem transferu treści, ani indywidualnym aktem twórczym. Jest praktyką odpowiedzialności za nowe życie tekstu. To właśnie owa odpowiedzialność, a nie iluzja absolutnej wierności czy formalnej poprawności, okazuje się wspólnym

mianownikiem wszystkich debat, kontrowersji i sporów wokół przekładu.

Artykuł stanowi fragment pracy magisterskiej napisanej pod opieką dr Marty Bryś na Wydziale Aktorskim Akademii Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie.

Wzór cytowania:

Grzyk, Karol, *Tłumaczenia tekstów dramatycznych i ich wpływ na odbiór spektaklu*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2026, nr 192, doi: 10.34762/4ryp-y007.

Autor/ka

Karol Grzyk

Karol Grzyk (karolgrzyk@gmail.com) – aktor, absolwent AST w Krakowie, studiował lingwistykę stosowaną na Politechnice Śląskiej. Jego pasją jest teatr sztuk krótkich, literatura francuska i nauka języków romańskich. ORCID: 0009-0006-0724-3090.

Bibliografia

Baarøy, Fillip-André, *Translators to Eliminate Common Misunderstandings of Ibsen: Pass me the whistle or „fløyten” – and not the cream or „fløten”!*, University of Oslo, 2018, https://www.hf.uio.no/iln/english/research/news-and-events/news/2018/translators-to-eliminate-common-misunderstandings-.html [dostęp: 3.04.2026].

Bal, Ewa, *Jak działać z przekładami? O tłumaczeniu tekstów dla teatru w kontekście performatywnego zwrotu w humanistyce*, „Przekładaniec” 2015, nr 31.

Bassnett, Susan, *Translating for the Theatre: The Case Against Performability*, „TTR” 1991, nr 4(1), https://doi.org/10.7202/037084ar [dostęp: 3.04.2026].

Bassnett, Susan, *Translation Studies: History of Translation Theory*, Routledge, London–New York 2002.

Billington, Michael, *The Burial at Thebes*, „The Guardian”, 20.09.2007, https://www.theguardian.com/stage/2007/sep/20/theatre3 [dostęp: 3.04.2026].

Gantzowa, Maria; Semil, Małgorzata; Szpakowska, Małgorzata; Zmij-Zielińska, Danuta, *Lament nad przekładami*, „Dialog” 1982, nr 6.

Gravier, Maurice, *La traduction des textes dramatiques*, „Études de linguistique appliquée” 1973, nr 12.

Kamińska, Aleksandra, *Trafiają się przekłady bardzo dobre i wtedy jest wielkie święto*, „Pamiętnik Teatralny” 2024, nr 73.

Tymoczko, Maria, *Post-colonial Writing and Literary Translation,* Routledge, London–New York 1999.

Tymoczko, Maria, *Translation in a Postcolonial Context. Early Irish Literature in English Translation*, Routledge, London–New York 2014.

Źródło:
https://didaskalia.pl/artykul/tlumaczenia-tekstow-dramatycznych-i-ich-wplyw-na-odbior-spektaklu