

BARBARA BIBIK

Katedra Filologii Klasycznej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu
ul. Fosa Staromiejska 3, 87–100 Toruń
Polska – Poland

DIDASKALIA W *ORESTEI* AJSCHYLOSA JAKO PROJEKT INSCENIZACJI TŁUMACZA (NA PRZYKŁADZIE *AGAMEMNONA*)¹

ABSTRACT. Bibik Barbara, Didaskalia w *Orestei* Ajschylosa jako projekt inscenizacji tłumacza (na przykładzie *Agamemnona*) (Stage directions in the Aeschylus' *Oresteia* as the translator's designed prospective theatre staging (on the example of the Aeschylus' *Agamemnon*)).

We all know that in the ancient tragedies there are no written stage directions. But it does not mean that there are no stage instructions. Without no doubts the fifth century BC tragedies were theatre productions. Of course they were influenced by the Athenian theater of the day, but in every age the drama is influenced by the theatre of its days. And translation of a drama requires to be imagined by the translator who is never free from any influences or references to the stages and theatres of authors' time. That is why in this paper I would like to examine what kind of staging the translators suggest in their translations and stage directions they insert in the texts.

Keywords: Aeschylus, *Oresteia*, Agamemnon, Węcławski, Kasprówcz, Srebrny, Sandauer.

Jak powszechnie wiadomo, w starożytnych tekstach dramatycznych didaskaliów² nie było. Nie oznacza to jednak, że zachowane utwory dramatyczne są całkowicie pozbawione uwag scenicznych czy inscenizacyjnych. Jak podkreśla Oliver Taplin, większość potrzebnych informacji, wszelkie istotne działania sceniczne są *implicite* zawarte w samych utworach, które stanowią jedynie scenariusz³; wszelkie natomiast działania niezbędne do tego, by wystawić i zrozumieć grecką tragedię, zawiera się w jej słowach⁴. Brak zapisu owej projektowanej

¹Niniejszy artykuł powstał w ramach prac nad przygotowywaną rozprawą habilitacyjną poświęconą wybranym przekładom *Orestei* Ajschylosa na język polski (uwzględniającą przede wszystkim projekcje inscenizacyjne polskich tłumaczy).

²W dzisiejszym rozumieniu tego terminu, w którym odnosi się on do autorskich wskazówek scenicznych zawartych w tzw. tekście pobocznym (Pavis 2002: 102). W tym też znaczeniu będą mnie w niniejszym artykule interesowały didaskalia (z pominięciem tekstu głównego poszczególnych przekładów) zamieszczone w *Orestei* Ajschylosa przez poszczególnych tłumaczy.

³Taplin 2004: 13; cf. Easterling 1997: 157. Na temat potencjału teatralnego ukrytego w starożytnym tekście dramatycznym – vide Skwara 2008: 243–260.

⁴Taplin 2004: 36.

inscenizacji otwiera jednak drogę tłumaczowi do projekcji inscenizacji podług swojej wiedzy na temat teatru starożytnego, swoich gustów estetycznych czy teatralnych, lub też podług możliwości teatralnych danego okresu historycznego. Już Tadeusz Zieliński⁵ podkreślał doniosłą rolę tłumacza w kształtowaniu scenicznej wizji dramatu. Jego zdaniem, przekład powinien być zaopatrzony w uwagi sceniczne świadczące o inwencji i wyobraźni tłumacza, jak i jego rzetelnej wiedzy na temat konwencji w starożytnym teatrze. We wszystkich interesujących mnie w niniejszym artykule tłumaczeniach didaskalia są obecne. Jakże zatem inscenizacje nam one proponują?

Na temat teatru starożytnego i inscenizacji sztuk antycznych wiemy dzisiaj dużo, ale niektóre aspekty tego ważnego i bogatego zjawiska społecznego ze starożytności wciąż pozostają okryte tajemnicą. W ciągu ostatnich dwustu lat badacze znacznie przyczynili się do poszerzenia naszej wiedzy na ten temat, niekiedy zasadniczo zmieniając dotychczasowe ustalenia. Z tego powodu trudno przypuszczać, by stan wiedzy na temat starożytnej sceny był taki sam w XIX wieku jak w drugiej połowie XX wieku. Próby archeologii sceny starożytnej mogą się zatem znacząco różnić między sobą. A w kwestii inscenizacji nie bez znaczenia jest także to, że na przełomie wieków w historii teatru europejskiego doszło do Wielkiej Reformy Teatru, która otworzyła nowe drogi inscenizacjom sztuk i roli poszczególnych osób w nie zaangażowanych, w tym przede wszystkim reżysera. Jakkolwiek dramat starożytny, zwłaszcza grecki, był wydarzeniem odświętnym, państwowo-religijnym, nie ulega jednak wątpliwości, że sztuki starożytne pisano na scenę i z myślą o niej, stąd niewątpliwie należy je rozpatrywać jako utwory przeznaczone do wystawienia w teatrze. Pełna ich realizacja to przedstawienie teatralne⁶.

Warto jednak od samego początku mieć pełną świadomość uwarunkowań naturalnych teatru greckiego i związanych z nimi automatycznie rozbieżności w przekładach tego teatru na jakkolwiek późniejszą scenę. Teatr starożytnej Grecji był teatrem otwartej przestrzeni, w którym *orchestra*, budynek *skene* oraz *proskenion* były skierowane ku ogromnym rozmiarów widowni (*theatron*) opartej o jego wzniesienie. Wszyscy tłumacze natomiast mają do czynienia przede wszystkim z teatrem zamkniętym, dla którego projektują zawartą w przekładzie inscenizację, mieszczącą się w budynku, o mniejszej scenie i znacznie mniejszej widowni, a jednocześnie wyposażonym w inne urządzenia teatralne i mającym odmienne możliwości realizacji efektów scenicznych niż te, jakimi dysponował teatr starożytny.

⁵Cf. Golik-Szarawarska 1997: 78–79; Łanowski 1997: 179–185; Zieliński 1938. Na temat tłumaczenia sztuk starożytnych oraz jego wpływu na potencjalną inscenizację – cf. Goldhill 2007; Walton 2008: 153–167.

⁶Chociaż dzisiaj nikt z pewnością nie odmówi tym tekstom także znacznych wartości literackich. Swoistym konsensusem literackiej i teatralnej teorii dramatu jest uznanie go za „sługę dwóch panów” (termin Dobrochny Ratajczakowej (2006: 80–89)).

Warto również dodać, że teatr starożytny w V wieku przed Chr. był wprawdzie w dużym stopniu teatrem skonwencjonalizowanym, lecz konwencje te nie przekreślały oryginalności, o czym świadczą zachowane tragedie⁷, a jego scenografia charakteryzowała się znaczną uniwersalnością. Zdaniem Taplina⁸, nośnikami idei dramaturgów są słowa, których werbalne znaczenie zawiera i wyjaśnia wymiar wizualny⁹. W podobnym tonie wypowiadał się także Stefan Srebrny, który pisał, że „tragedia czy komedia to nie tekst literacki, ale całość widowiska teatralnego, którego tekst jest jedynie częścią składową”¹⁰. O ile jednak idea autora sztuki pozostaje niezmienna, o tyle siłą rzeczy zmienia się publiczność – od starożytności do dziś – wraz z jej oczekiwaniami, zainteresowaniami i przyzwyczajeniami¹¹. Stąd odbiór danego dzieła i jego ostateczna interpretacja, jak pokazuje praktyka, są subiektywne i indywidualne¹². W niniejszym artykule będą mnie interesować przekłady Zygmunta Węclewskiego¹³ z 1873 roku, Jana Kasprowicza¹⁴ z 1908 roku, Stefana Srebrnego¹⁵, tłumaczenia wydane w 1952 roku, ale ukończonego w czasie II wojny światowej, oraz Artura Sandauera¹⁶ z 1977 roku. Jak można zauważyć, każde tłumaczenie powstało w odmiennym okresie historii teatru. Przekład Węclewskiego pojawił się w okresie dominacji teatru iluzjonistycznego, kiedy „wystawa”, jej widowiskowość jest ważnym – jeśli nie najważniejszym – czynnikiem inscenizacji teatralnej. Kasprowicz tłumaczył wprawdzie w okresie tzw. Wielkiej Reformy Teatru, zapoczątkowanej ok. 1890 roku, której czołowym przedstawicielem w Polsce był Stanisław Wyspiański, a jednocześnie w czasach postrzegania dramatu przede wszystkim jako literatury, a nie teatru (to, co się w nim liczyło, to słowo, a nie oprawa plastyczna). Srebrny był uczniem Zielińskiego, znajomym i współpracownikiem *Reduty* Juliusza Osterwy oraz Mieczysława Limanowskiego, których poglądy na teatr i rolę aktora z pewnością były mu bliskie. W pewien sposób był też spadkobiercą wspomnianej Wielkiej Reformy Teatru – uwzględniał jej osiągnięcia w swoich działaniach teatralnych. Był również inscenizatorem¹⁷

⁷ Cf. Easterling 1997: 152.

⁸ Taplin 2004: 18.

⁹ Trzeba jednak pamiętać o tym, że w przedstawieniu teatralnym wypowiedane słowa są uzupełniane przez środki niewerbalne, jak choćby gest, ruch, tembr głosu, sposób mówienia czy zachowania itp., które tłumacz, mający świadomość teatralnego wymiaru przekładanego utworu, proponując potencjalną inscenizację, może uwzględnić w przekładzie.

¹⁰ Srebrny 1984: 178.

¹¹ Taplin 2004: 19.

¹² Taplin 2004: 20; cf. Bednarczyk 2005: 26.

¹³ Eschylos 1873.

¹⁴ Ajschylos 1908.

¹⁵ Ajschylos 1952.

¹⁶ Sandauer 1977.

¹⁷ W Teatrze na Pohulance w Wilnie wystawił *Króla Edypa* (29 XI 1935) oraz *Oresteję* (30 IV 1938).

i reżyserem¹⁸ teatralnym w wileńskim teatrze. Sandauer natomiast, tłumacz dzieł klasycznych, komedii Arystofanesa, przekładał *Oresteję* w czasach „realnego socjalizmu”. O ile, jak się wydaje, moment powstania przekładu Sandauera nie wpłynął znacząco na sposób jego translacji *Oresteï* Ajschylosa, o tyle czas, w którym tworzyli Węclewski, Kasprowicz i Srebrny, taki ślad na ich przekładach odcisnął¹⁹.

W didaskaliach wprowadzonych przez Srebrnego i Węclewskiego zostały zachowane niektóre elementy starożytnej terminologii teatralnej, jak *orchestra*, *thymele* czy *ekkyklemat*. Terminów tych nie spotykamy natomiast ani u Kasprowicza, ani u Sandauera. Ich zachowanie mogłoby wskazywać na stosowaną przez tłumacza strategię eksterioryzacji tekstu, zachowania pewnej jego obcości, wskazania dystansu kulturowego, a także na próbę rekonstrukcji tragedii. Zdaniem niektórych badaczy, Srebrny dążył w swej działalności do takiej archeologii sceny²⁰. Węclewski natomiast we wstępie do swoich przekładów tragedii Ajschylosa zamieścił rozdział *Rzecz o teatrze greckim*²¹, który w znacznej mierze pomaga przy rekonstrukcji jego projekcji oraz wyobrażeń na temat starożytnego teatru. U Srebrnego i Węclewskiego spotykamy zatem, na poziomie didaskaliów, rozdział przestrzeni gry na scenę, na której występują aktorzy, oraz orchesterę, czyli miejsce chóru, podczas gdy u Kasprowicza i Sandauera wszyscy aktorzy pojawiają się na scenie. Podział ten nie jest jednak u obu tłumaczy taki sam. Węclewski, zgodnie z informacjami zapisanymi we wspomnianym rozdziale *Rzecz o teatrze greckim*, a także w didaskaliach do *Oresteï*, zakłada, że orchestra znajduje się poniżej siedzeń widowni oddzielonych od niej murem i kilka stopni poniżej sceny, na której występują aktorzy²². Srebrny natomiast, rozmieszczając akcję na jednym poziomie sceny, dokonuje symbolicznego podziału przestrzeni. Zachowane materiały z przygotowanej przez Srebrnego w wileńskim Teatrze na Pohulance w 1938 roku²³ inscenizacji *Oresteï* Ajschylosa,

¹⁸Od VIII 1944 do III 1945 był zatrudniony na etacie reżysera w Teatrze Polskim w Wilnie, w którym wystawił dramat Stefana Żeromskiego *Uciekła mi przepióreczka* (premiera odbyła się 16 XII 1944) oraz najpewniej zamierzał wystawić także *Wesołe białogłowy z Windsoru* Szekspira.

¹⁹Niestety, nie mam możliwości szerszego omówienia tego problemu w tym miejscu. Ów „horyzont tłumacza”, jak go określił Antoine Berman, na który składają się różne czynniki (literackie, społeczne, polityczne, historyczne, osobowe, jak wiedza tłumacza, jego osobowość, intuicja, wrażliwość, świadomość literacka czy kulturowa, także indywidualne upodobania), warunkujące i wpływające na sposób odczytania przez tłumacza danego dzieła, stanowi bardzo istotny punkt moich rozważań w rozprawie habilitacyjnej.

²⁰Na temat sposobu postrzegania greckiej sceny oraz inscenizacji dramatów klasycznych przez Srebrnego, w tym sporu, jaki wywiązał się między nim a Zielińskim, dotyczącego sposobu wystawiania dzieł antycznych – vide Srebrny 1984: passim; Axer 1991: 39–47; Golik-Szarawarska 1991: 7–47; Golik-Szarawarska 1999: 7–36.

²¹Eschylos 1873: IX–XV.

²²Eschylos 1873: X–XI.

²³Ajschylos, *Oresteję*, inscenizacja S. Srebrny, reż. M. Szpakiewicz, muz. T. Szeligowski, plastyka chóru W. Feyn, kostiumy K. i J. Gulusowie, Teatr na Pohulance, Wilno 30 IV 1938 r.

która znalazła swoje odzwierciedlenie w treści didaskaliów wprowadzonych do przekładu, upoważniają do takich założeń. W wileńskim teatrze, jak możemy się dowiedzieć z dostępnych materiałów, pałac królewski, znajdujący się w głębi, był połączony z poziomem właściwej sceny kilkoma stopniami, właściwa scena zaś, na której występowali aktorzy i choreuci, kilkoma stopniami z siedzeniami widowni (co wykorzystał Srebrny w zakończeniu *Oresteii*, w finałowej procesji *Eumenid*²⁴, sprowadzając aktorów, dodatkowy chór oraz Erynie-Eumenidy ze sceny poprzez wyjście na widowni, włączając tym samym publiczność obecną na widowni w kontekst przedstawienia)²⁵. Kasprowicz i Sandauer natomiast, pozabawiając swoje tłumaczenia starożytnych odniesień i nie wskazując na żadne różnice między sceną starożytną a im współczesną, być może tym samym stosują strategię familiaryzacji.

Niemal na samym początku *Agamemnona* w tłumaczeniach Węclewskiego, Kasprowicza oraz Srebrnego pojawia się także uwaga o pewnym znanym od starożytności środku teatralnym, mianowicie milczeniu – środku o silnej ekspresji, który może podkreślać dramaturgię rozgrywających się zdarzeń, wywoływać różne nastroje (tajemnicy, wyczekiwania, tragiczności, niepewności itp.) czy też służyć niedomówieniu²⁶. Wielką szkodą jest to, iż nie mamy danych co do jego długości w trakcie potencjalnej inscenizacji, gdyż, jak wiadomo z praktyki teatralnej, może ona sygnalizować mniejszą bądź większą wytrzymałość danej publiczności na ciszę oraz pewne aktualne przyzwyczajenia teatralne. Warto podkreślić, że spośród omawianych przekładów największą liczbą pauz, chwil dłuższego bądź krótszego milczenia wyróżnia się przekład Srebrnego. To spostrzeżenie może nas skłonić do przypuszczeń, iż był to środek teatralny szczególnie istotny dla tłumacza, zwłaszcza że poza zaznaczaniem pauz bądź milczenia w didaskaliach również w samym tekście tłumaczenia znajdujemy wiele znaków graficznych, takich jak wielokropki czy pauzy, wskazujących na

Opis inscenizacji – vide Golik-Szarawarska 1993: 167–182. Materiały dotyczące inscenizacji znajdują się w Sekcji Rękopisów Oddziału Zbiorów Specjalnych Biblioteki Uniwersyteckiej w Toruniu. Inszenizacja Srebrnego, o ile mi wiadomo, do dzisiaj pozostaje jedynym w polskim teatrze repertuarowym urzeczywistnieniem połączenia sił filologa klasycznego i tłumacza oraz dyrektora teatru i całego zespołu teatralnego w celu jak najlepszego ukazania starożytnej tragedii na scenie teatralnej, który to postulat był wielokrotnie podnoszony przez teoretyków i badaczy przekładu, zwłaszcza tekstów dramatycznych. Dodatkowo Srebrny, jak się wydaje, do dzisiaj pozostaje jedynym człowiekiem łączącym kompetencje filologiczne i teatralne, będącym jednocześnie tłumaczem, filologiem, teatromanem i człowiekiem teatru, czyli tłumaczem, o którego dopominają się właśnie teoretycy tłumaczeń scenicznych. Cf. Goetsch 1994: 93; Snell-Hornby 2007: 119.

²⁴ Więcej na temat projekcji inscenizacyjnej omawianych także w niniejszym artykule tłumacza zamieszczonej w *Eumenidach* Ajschylosa – vide Bibik 2013: 57–75.

²⁵ Cf. Golik-Szarawarska 1993: 168–177.

²⁶ Na temat milczenia w *Oresteii* Ajschylosa – vide Rosenmeyer 1982: 192; Thalmann 1985: 221–237. Więcej o milczeniu w dramacie – vide Krajewska 2003: 139–150; Winniczuk 1951: 284–302, 359–376, 399–413.

interpretację danego miejsca w tragedii przez tłumacza. Srebrny, będący znawcą teatru oraz jego praktykiem, znający wagę tego znaku teatralnego, w pełni wykorzystuje go w swoim tłumaczeniu.

Rozpoczynając *Agamemnona*, a tym samym *Oresteję*, poszczególni tłumacze przedstawiają czytelnikowi w didaskaliach miejsce wydarzeń w następujący sposób²⁷:

Scena²⁸ przedstawia pałac królewski w Argos ze skrzydłami po obydwóch bokach. W prawym skrzydle mieszkania czeladzi; w lewym gościnne pokoje. Przed pałacem posągi i ołtarze Zeusa, Apollona i Hermesa. Na szczycie płaskim oficyny czeladnej, która za strażnicę służy, bo stamtąd widok na góry, morze i przyległe okolice, widać stróża, podnoszącego się ze swojego legowiska. (Węclewski)

Ściana tylna sceny przedstawia zamek Atrydów w Argos. Przed zamkiem szereg ołtarzy i posągów bogów. Na dachu przechylony ku przodowi [stróż]. (Kasprowicz)

Budynek w głębi wyobraża pałac Atrydów. Noc. Na dachu pałacu czuwa Strażnik. (Srebrny)
W głębi pałac Atrydów. Dwa trony kamienne oraz posągi bogów. Leżący na dachu wartownik podnosi się. (Sandauer)

Widzimy zatem, że najbardziej umownie i lakonicznie przedstawia scenę Srebrny. Skądinąd wiemy, że zakłada on jedną i tę samą dekorację architektoniczną (analogicznie wyobraża ją sobie Sandauer) we wszystkich częściach trylogii. Pisze o tym następująco: „Budynek sceniczny przez cały czas widowiska musi (pomijając drobne zmiany) być jeden i ten sam. Idzie właśnie o to, żeby podkreślić jego znaczenie formalne jako stałego elementu sceny”²⁹. Kasprowicz i Sandauer natomiast wprowadzają rekwizyty, które odegrają swoją rolę

²⁷Warto w tym miejscu nadmienić, jakie edycje lub przekłady, na które powołują się interesujący mnie tłumacze, były dla nich źródłem bądź stanowiły punkty odniesienia podczas pracy. Węclewski korzystał zatem z edycji oryginału opracowanej przez Johanna Gottfrieda Hermanna (*Aeschyli Tragoediae*, Lipsiae 1852), która jednak nie ma żadnych didaskaliów, oraz z niemieckiego przekładu Johanna Gustawa Droysena (*Des Aischylos Werke*, Berlin 1842), opatrzonego już didaskaliami. Kasprowicz korzystał z Węclewskiego oraz *de facto* niemieckich przekładów Ulricha von Wilamowitza-Moellendorfa, ukazujących się od 1899 r. i zawierających didaskalia. Srebrny natomiast korzystał z edycji oryginału Wilamowitza z 1914 r. (*Aeschyli Tragoediae*, red. U. de Wilamowitz-Moellendorff, Berlin 1914). Trzeba jednak od razu powiedzieć, iż analiza didaskaliów wprowadzonych przez polskich tłumaczy we wszystkich częściach *Orestei* wykazuje ich mniejszą (w wypadku Kasprowicza) lub większą (w wypadku Węclewskiego i Srebrnego) samodzielność względem źródeł. Sandauer nie powołuje się na żadną edycję bądź przekład, niemniej didaskalia wprowadzone przez niego wykazują pewną zależność od tych zapisanych przez Srebrnego. Nie miejsce tu jednak na szczegółową analizę tych źródeł.

²⁸Sceną dla Węclewskiego jest cała przestrzeń między ścianą tylną a brzegiem orchestry: „scena: prostokąt dłuższymi, równoległymi bokami obrócony ku orkestrze, i acz nie głęboki wcale, sięgający przecie ostatnich końców budowy teatralnej. Nazywała się σκηνή, jakkolwiek to nazwisko właściwie należało się tylko tylnej ścianie i dekoracyom zamykającym scenę” (Eschylos 1873: XI), z której wydziela „przednicę sceny, czyli *proskenion*”.

²⁹Srebrny 1984: 318.

w dalszych częściach tragedii. Zarówno od Węclewskiego, jak i od Kasprowicza dowiadujemy się już w początkowych didaskaliach o miejscu akcji, mianowicie mieście Argos. Zdecydowanie zaś najbogatszy i najbardziej szczegółowy, wręcz iluzjonistyczny (a jako taki charakterystyczny dla dekoracji teatralnych XIX wieku³⁰) opis daje Węclewski, zwłaszcza jeśli założymy (co jest bardzo prawdopodobne, biorąc pod uwagę XIX-wieczne dekoracje teatralne), że publiczność na tylnym prospekcie widziała owe lasy, morze i okolice. Niemniej sposób projekcji pałacu królewskiego w Argos może w pierwszej chwili wprowadzać czytelnika w zakłopotanie, zwłaszcza w porównaniu z analogicznym, zamieszczonym w rozdziale *Rzecz o teatrze greckim*: „w samym środku domu (grodu, pałacu) był główny wchód, czyli wrota królewskie; drzwi zaś boczne po prawej stronie widza będące wiodły do pokojów gościnnych, po lewej do mieszkania czeladzi³¹”, który przedstawia nam odwrócony obraz pomieszczeń pałacowych. Ale, co wyraźniej widać w *Ofiarnicach*, jeśli weźmie się pod uwagę opis zarówno pałacu, jak i wejść w teatrze greckim, Węclewski we wstępnym artykule przedstawia opis kierunków od strony widza, w didaskaliach natomiast – w tym wypadku – od strony sceny. Warto także od razu odnotować, że opis sceny zamieszczony w rozdziale *Rzecz o teatrze greckim*, który z pewnością uzupełnia ten zamieszczony we wstępnych didaskaliach:

ściana sceny z desek (πίνακες) lub obić (καταβλήματα, παραπετάσματα), malowana, przedstawiała budynek dwupiętrowy zwykle (δίηρες) i z obszernym frontonem, portykami i przestronnym dziedzińcem; rzadziej przedstawiała przedmiejską okolicę, obóz wojenny lub co innego. Przed owym budynkiem lub udekorowanymi przestrzeniami odbywała się akcja. Tam na dziedzińcu lub na gościńcu publicznym spotykały się dramatyczne osoby³²,

jakkolwiek jest wyrazem wiedzy tłumacza na temat teatru greckiego, to jednak w zaskakujący sposób przypomina również opis dekoracji stosowanych do inscenizacji tragedii klasycznych w XIX wieku:

³⁰O wpływie XIX-wiecznej dekoracji i techniki teatralnej na Węclewskiego mogłaby świadczyć także informacja, którą podaje w didaskaliach po w. 21 przekładu: „na krańcach przezrocza płomień błyska”. Jak zauważa Nicoll (1977: 188), „pojawienie się oświetlenia gazowego, a następnie elektryczności wpłynęło w sposób znaczny na rozwój teatralnych efektów świetlnych, do których zalicza się także projekcja przezroczy w teatrze wyświetlających np. niebios. W XIX w. stosowano nowe metody oświetlenia dla uzyskania większego prawdopodobieństwa bądź dla wzmoczenia widowiskowych walorów scenerii”. Węclewski przekłada Ajschylosa, mieszkając w Warszawie, gdzie znajduje się bardzo nowoczesny wówczas oraz doskonale wyposażony pod względem technicznym teatr. Niniejsza adnotacja jest więc interesującą aluzją do aktualnej w czasach tłumacza scenografii teatralnej i rozwiązań scenograficznych. Kiedy czyta się didaskalia Węclewskiego, na myśl przychodzi zresztą XIX-wieczny ruch antykwaryczny czy realistyczno-naturalistyczny w teatrze.

³¹Eschylos 1873: XII.

³²Eschylos 1873: XII.

tutaj scena dla braku realiów nie odtwarzała określonej rzeczywistości, ale była dla aktorów czymś w rodzaju podwyższającej podstawy i dawała za nimi tło architektoniczne. Niezależnie bowiem od tego, czy rzecz działa się w pałacu, czy na placu przed pałacem, malowano przeważnie kilkurzędową kolumnadę, tworzącą kulisy boczne i idącą perspektywicznie w głąb. Dekoracja tylna przedstawiała raz fronton pałacu, kiedy indziej podwórzec półkolisty. Schody i kolumny, w swej surowości piękne i monumentalne, nie dawały jej jednak tej barwności, jaką dysponowała drama. Wszystkie dekoracje malowane były iluzjonistycznie³³.

Jednym z ciekawszych inscenizacyjnie momentów *Agamemnona* jest parodos chóru, a w szczególności zachowanie oraz działania Klitajmestry. Kwestia ta jest wciąż dyskutowana w literaturze przedmiotu³⁴ i nie ma w zasadzie zgody co do tego, co robi Klitajmestra, kiedy i czy w ogóle pojawia się podczas parodosu oraz kiedy, jeśli w ogóle, schodzi ze sceny, by ponownie pojawić się około wersu 260³⁵, kiedy to chór zwraca się do niej (ww. 258–263), a ona po raz pierwszy przemawia w wersie 264. Problemem są przede wszystkim skierowane do królowej słowa chóru w ww. 83–87, sugerujące jej obecność i pewne zachowania, na które władczyni nie odpowiada. Przekonywające, aczkolwiek późniejsze niż analizowane przekłady wy tłumaczenie tej sceny dał Jerzy Axer w artykule zamieszczonym w książce *Filolog w teatrze*³⁶. Nie zakończyło ono jednak sporu. Axer, wbrew badaczom uważającym, że działania Klitajmestry nie mają żadnego związku z treścią pieśni chóru, uważa, że związek ten jest ścisły i sceniczne działania Klitajmestry stanowią wizualne uzupełnienie pieśni chóru:

ofiara spełniana na scenie stanowi doskonale rusztowanie, na którym rozpiąć można wizję ofiary Ifigenii. Pod nieobecność królowej wizja ta musiałaby się formować wyłącznie w sferze wyobraźni widzów, nie ożywiana i nie wspomagana żadnymi wrażeniami wizualnymi. Przy jej obecności ofiara spełniana na scenie zostaje w świadomości odbiorców skonfrontowana z tą, której wizja tak plastycznie i tak drastycznie zasugerowana została w słowach pieśni chóru. Między obu ofiarami rodzi się napięcie, powstaje pełna dramaturgii walka i wzajemne przenikanie się dwóch obrzędów. Ofiara, o której sens pytał chór na wstępie i po zakończeniu lirycznej części parodosu, jest zatem komentowana przez tamtą dawną, złowróżbną ofiarę. W ten sposób wizja ofiary Ifigenii staje się tą oczekiwaną odpowiedzią na pytanie chóru o sens czynności ofiarnych spełnianych przez królową. Tak więc obraz był tu odpowiedzią na obraz. Ofiara Klitajmestry rodzi się tedy z tamtej ofiary sprzed lat zarządzanej przez Agamemnona, wkrótce zaś sama przemieni się w trzecią ofiarę: w rytualny mord na Agamemnonie³⁷.

Tym samym, dla uważnego widza, działania Klitajmestry są wrogą zapowiedzią dalszych działań królowej. Co więcej, dla Axera efekt wywołany przez

³³ Okońska 1961: 12.

³⁴ Cf. Taplin 1977: 280–288; Axer 1991: 22–31; Peradotto 1969: 237–263; Chodkowski 1985: 39–44; Chodkowski 1975: 61–64.

³⁵ Wersy tekstu oryginalnego podają za: Aeschylus 1914.

³⁶ Axer 1991: 22–31.

³⁷ Axer 1991: 28–29.

tak budowaną scenę współgra z Ajschylosową koncepcją postaci Klitajmestry, „dwuznaczność wszystkich wypowiedzi i działań scenicznych stanowi tu bowiem podstawowy środek wywoływania napięcia. Dzieje się tak zwłaszcza, kiedy na scenie pojawia się Klitajmestra”³⁸. Zdaniem Axera, Klitajmestra pozostaje na scenie przez cały parodos, od pierwszych słów skierowanych do niej przez przewodnika chóru. Didaskalia zawarte w omawianych tłumaczeniach pokazują, jak różne wyobrażenia mieli tłumacze na temat tej kontrowersyjnej sceny.

W tłumaczeniach autorstwa Srebrnego i Sandauera, zanim w ogóle pojawi się Klitajmestra, dowiadujemy się z didaskaliów, że w Argos „coś się dzieje”. W przekładzie Srebrnego, jeszcze zanim na scenę wkroczy chór starców mający odśpiewać parodos, z pałacu wychodzą służące „niosące przybory ofiarne i rozchodzą się w różne strony przez boczne wejścia orchesteru”, w przekładzie Sandauera natomiast „w mieście zapalają się kolejno ofiarne ognie i rozlega radosna wrzawa”. Zauważamy, że w opisie pojawia się przymiotnik „radosny”, co zgadzałoby się z pierwszą reakcją strażnika na ujrzenie ognisty sygnał, pozostaje on jednakże w sprzeczności z budowaną od początku przez Ajschylosa atmosferą lęku, dwuznaczności oraz czegoś niepokojącego czającego się w pałacu, czegoś zakłócającego ustalony porządek. W przekładzie Kasprowicza z kolei chór jest ubrany w świąteczne szaty, sugerujące jakąś wyjątkową okoliczność, którą w tym miejscu należy, jak się wydaje, łączyć z zakończeniem dziesięcioletniej wojny pod Troją. Sandauer precyzyjnie zaznacza pojawienie się Klitajmestry w parodosie, odnotowując w didaskaliach: „z pałacu wychodzi Klitajmestra ze swiłą, by złożyć na ołtarzu dziękczynne ofiary”. Bezpośrednio po tym wprowadzeniu pojawiają się słowa: „biegniemy tu - / co w piersiach tchu - / spytać, z czyjego rozkazu / nad miastem tym / wzbija się dym / z wszystkich ołtarzy od razu”, które w pierwszej chwili sugerują, iż być może to nie Klitajmestra jest sprawczynią płonących ofiar. W pozostałych przekładach kwestia ta w ogóle nie podlega dyskusji. W tłumaczeniach Węclewskiego, Kasprowicza i Srebrnego Klitajmestra, jak odnotowują, wchodzi na scenę tuż przed bezpośrednim zwrotem przodownika chóru do niej. U wszystkich tłumaczy Klitajmestra na scenie pojawia się w towarzystwie służebnych (Srebrny), służebnic (Kasprowicz), swiły (Sandauer) czy też sług oraz orszaku (Węclewski). Cel jej wejścia na scenę jest jednoznaczny (dla Srebrnego i Sandauera okraszony dodatkowo przymiotnikiem „dziękczynny”, kierującym uwagę czytelnika od razu ku zakończeniu wojny trojańskiej, ale okazującym się w perspektywie dalszych wydarzeń wielce dwuznacznym), najbardziej zaś szczegółowy jego opis znajdujemy u Węclewskiego: „z bram królewskiego grodu wyszły tymczasem sługi, niosąc kruże i czary ofiarne, i otoczyły ołtarze. Równocześnie ukazuje się Klitemnestra z licznym orszakiem i nakazuje rozpocząć ofiarę”. Węclewski jako jedyny sugeruje, że ofiara nie jest bezpośrednio sprawowana przez królową, a jedynie

³⁸ Axer 1991: 30.

nakazana przez nią sługom. Może to odejmować tej scenie część z owych znaczeń, o których pisał Axer, u pozostałych tłumaczy natomiast przydawać ich, zgodnie z opinią badacza, jako że ofiary spełnia Klitajmestra wraz ze sługami. Tłumacze, z wyjątkiem Węclewskiego, odnotowują to, że Klitajmestra milczy, zajęta ofiarami. Srebrny i Sandauer dodatkowo informują czytelnika, że w tym momencie zmienia się pora dnia – noc przechodzi w dzień. Problematiczną zaś kwestię pozostania Klitajmestry na scenie aż do zakończenia parodosu tłumacze rozwiązują następująco: Srebrny w didaskaliach nakazuje Klitajmestrze opuścić scenę po w. 119 przekładu, Sandauer nie odnotowuje wyjścia królowej, które jednakże musiało nastąpić, ponieważ po w. 205 tłumacz odnotowuje, że chór zwraca się do wchodzącej właśnie Klitajmestry. W przekładzie Srebrnego natomiast Klitajmestra ponownie pojawia się tuż przed ostatnim czterowerszem parodosu, co odnotowują didaskalia po w. 263 przekładu. W tłumaczeniu Kasprowicza Klitajmestra niewątpliwie pozostaje na scenie przez cały parodos aż do następującej po nim rozmowy chóru z królową, gdyż tłumacz odnotowuje przed słowami chóru skierowanymi do królowej: „Dzień. Klytaimestra, skończywszy ofiary, zwraca się ku Chórowi”. W przekładzie Węclewskiego z kolei możemy jedynie zakładać, że sytuacja jest analogiczna do tej przedstawionej przez Kasprowicza, jako że nie odnotowuje on ani zejścia Klitajmestry w trakcie parodosu, ani jej ponownego pojawienia się tuż przed późniejszymi wersami skierowanymi do niej. Kasprowicz we wstępie do dzieła napisał, że uwagi sceniczne wzięł „z Węclewskiego i Wilamowitza”³⁹. Niewątpliwie w niemieckim tłumaczeniu *Agamemnona* autorstwa Ulricha von Wilamowitza-Moellendorffa⁴⁰ Klitajmestra, zgodnie z wprowadzonymi didaskaliami, pozostaje na scenie przez cały parodos⁴¹.

Pojawienie się zwycięskiego Agamemnona, tytułowej postaci pierwszej części *Orestei*, oraz przeprowadzona wówczas jedyna w tragedii rozmowa rozdzielonych na dziesięć lat małżonków pobudzają wyobraźnię nie tylko tłumacza, lecz także, za jego pośrednictwem, widza czy czytelnika, zwłaszcza że scena ta jest nasycona znakami, symbolami, wieloznacznością zarówno słowną, jak i obrazową. Na sam sposób pojawienia się Agamemnona na scenie nie ma zgody wśród badaczy przedmiotu. Wiadomo, że pojawia się on w towarzystwie branki,

³⁹ Ajschylos 1908: 11.

⁴⁰ Cf. Wilamowitz-Moellendorff 1899. Wydanie samego *Agamemnona* – Ajschylos 1885.

⁴¹ We wstępie do przekładu Kasprowicz wprowadza dość enigmatycznie brzmiącą adnotację: „Wilamowitza wydanie *Agamemnona* wyczerpane”. W tym miejscu zapewne ma na myśli wydanie z 1885 r., w którym ukazał się tekst grecki w opracowaniu Wilamowitza i jego niemiecki przekład. Od 1899 r. natomiast ukazywał się, wielokrotnie wznawiany, wybór tragedii greckich w tłumaczeniu Wilamowitza (tłumaczenie *Orestei* znajdowało się w tomie II, który ukazał się w 1900 r.). Porównanie didaskaliów wprowadzonych przez Kasprowicza z tymi zamieszczonymi przez niemieckiego badacza w obu wydaniach *Agamemnona* (z 1885 i 1900 r.) wskazuje na znaczną zależność właśnie od drugiego wydania *Tragedii greckich* Wilamowitza.

Kasandry, jakkolwiek przez całą scenę konfrontacji małżonków pozostaje ona postacią niemą. Kontrowersje wzbudza to, czy wjeżdżała ona na tym samym, czy na innym rydwanie niż Agamemnon. Wielu badaczy sądzi, że na tym samym⁴², gdyż wówczas taki obraz odwoływałby się w wyobraźni widza do ceremonii zaślubin⁴³, oczywiście dwuznacznej, jako że w Argos czekała na Agamemnona prawowita żona. Niemniej takie pojawienie się zwycięskiego wodza z otrzymaną od żołnierzy branką przydawałoby tej scenie dodatkowych znaczeń i wpływałoby na sposób interpretacji słów i postawy Klitajmestry. Na podstawie didaskaliów wydaje się, że wszyscy tłumacze skłonili się ku takiemu właśnie obrazowi pierwszego po dziesięciu latach wjazdu króla do ojczyzny. Wiedząc skądinąd, że Klitajmestra nie jest stereotypową żoną, a – jak się okaże – to ona będzie witać ich oboje, możemy zakładać, z dużą dozą prawdopodobieństwa, że taki obraz nie jest dla niej bez znaczenia. Pierwsze spotkanie małżonków dalekie jest również od oczekiwanego czulego powitania kochających się i tęskniących za sobą ludzi po dziesięciu latach rozłąki. Żadne z nich nie kieruje swoich pierwszych słów do współmałżonka.

Z opowiadania herolda wiemy, że powrót zwycięskich wojsk greckich spod Troi został zakłócony przez burzę, która dokonała wielkiego zniszczenia, rozdzieliła wojowników, a wielu nawet pozbawiła życia. Niemniej omawiane didaskalia, przede wszystkim te wprowadzone przez Węclewskiego, sugerują, jakoby statkom Agamemnona nic się nie stało. W jego przekładzie znajdujemy bowiem szczegółowy obraz powrotu zwycięskiego króla wraz z wszelkimi zdobyczami. Czytamy zatem: „Agamemnon ukazuje się na wysokim rydwanie tryumfalnym; po jego boku Kasandra; za nimi wozy z brankami trojańskimi i liczny orszak gońców, kopijników, bydło objuczone łupem zabranym itd.”. Tłumaczowi z pewnością chodziło o podkreślenie widowiskowości tej sceny (zgodnej wszak z duchem teatru jego czasów). Kasproicz z kolei skierował swoją uwagę nie na rydwan czy zdobycze wojenne, lecz na stroje Agamemnona i Kasandry⁴⁴. W jego przekładzie czytamy: „W płaszczu królewskim zjawia się na rydwanie Agamemnon; za nim Kasandra, z oznakami prorokini: w przepaskach wełnianych we włosach i z laską wawrzynową w rękę”. W tłumaczeniu Srebrnego, a za nim, przypuszczalnie, w przekładzie Sandauera znajdujemy zaś w didaskaliach obraz pewnego poruszenia w mieście, spowodowanego niespodziewanym, acz wyczekiwanym powrotem władcy. Widzimy grupy statystów przemierzające scenę jakby w przygotowaniu przyjęcia króla, słyszymy gwar

⁴² Cf. Taplin 1977: 304; Kitto 1997: 76; Chodkowski 1975: 68. Inaczej kwestię tę postrzegają np. Peradotto (1969: 86), Lesky (2006: 123).

⁴³ Cf. Debnar 2010: 129–145; Rehm 1994: 43–58.

⁴⁴ Kasproicz być może nie wyobrażał sobie na scenie tak licznego orszaku jak Węclewski, ale w dalszych częściach *Orestei* nie wykluczał scen grupowych. Wprawdzie w jego czasach oprawa plastyczna nie była najważniejsza, lecz mimo to ów twórca autorskich dramatów uwzględnił ją we wprowadzonych didaskaliach.

miasta oraz sygnały powitalne. I na tym poruszeniu koncentruje się wizja obu tłumaczy. W didaskaliach Srebrnego czytamy zatem: „Trąby. Przez orchesterę przebiegają grupy ludu śpieszące na spotkanie Agamemnona. Gwar okrzyków powitalnych za sceną. Chór szykuje się na powitanie króla. Wreszcie, poprzedzony grupą zbrojnych, ukazuje się wóz, na nim Agamemnon i Kasandra”, w Sandauera natomiast: „za sceną trąby i gwar. Ludzie przebiegają przez scenę. Wkracza gwardia, za nią na rydwanie Agamemnon i Kasandra”. Z zachowanych materiałów do wileńskiej inscenizacji wiemy, że realizacja sceniczna różniła się od zaprojektowanej przez Srebrnego – w przedstawieniu bowiem Agamemnon wkraczał na scenę lewym wejściem prosceniowym, poprzedzany żołnierzami, w towarzystwie giermka i Kasandry.

O tym, że Agamemnon przemawia z wozu i pozostaje na nim aż do spełnienia prośby Klitajmestry, dowiadujemy się ze słów królowej, a następnie z wymiany zdań między małżonkami, podczas której między innymi żona namawia męża do zejścia z wozu i wkroczenia do domu drogą wyściełaną purpurową tkaniną, na co Agamemnon, początkowo niechętnie, przystaje. Węclewski jednak w didaskaliach już na początku dodaje, że Agamemnon pozostaje i przemawia z wozu. Klitajmestra wychodzi z pałacu podczas ostatnich słów przemówienia męża. Jak podkreślają niektórzy komentatorzy⁴⁵, pojawia się ona na scenie na słowo „νίκη” (w. 854), co jest nie bez znaczenia, jako że rozmowa między małżonkami jest swoistą walką o władzę, pozycję i zwycięstwo. Słowo to ma u Srebrnego formę *los zwycięski*, u Kasprowicza – *zwycięstwo*, a u Węclewskiego – *Nike*. Brak go natomiast u Sandauera. Kasprowicz w didaskaliach sugeruje, że Klitajmestra wkracza na scenę w trakcie ostatnich słów męża. Tłumacz przedstawia przy tym rozbudowany obraz wyjścia Klitajmestry: „Podczas ostatnich wyrazów wyszła z bramy pałacu Klytajmestra i podążyła ku rydwanowi. Staje pomiędzy Agamemnonem a Chórem. Towarzyszące jej służebnice z wałkami tkanin w rękę zatrzymują się w bramie. Klytajmestra zwrócona do Chóru”. Taki obraz daje nam pewne wyobrażenie o królowej, która nie zważa na pozostałych obecnych, lecz kieruje się bezpośrednio do rydwanu swojego męża – on bowiem stanowi cel jej zamierzeń (mimo iż początkowo Klitajmestra mówi do chóru i dopiero przed słowami o Orestesie zwraca się ku rydwanowi). Purpurę, jeden z bardziej wieloznacznych, a jednocześnie widowiskowych elementów teatru starożytnego, o której podeptanie będzie toczył się spór między małżonkami, dostrzegamy w didaskaliach Srebrnego i Sandauera, brzmiących niemal identycznie (kolejno: „z pałacu wychodzi Klitajmestra, za nią dwie służebne niosące zwój purpury”, „wchodzi Klytajmestra; za nią dwie służebne, które niosą zwój purpury”), w przekładzie Kasprowicza natomiast mamy enigmatycznie brzmiące i niewiele mówiące „wałki tkanin”. O ile w didaskaliach Srebrnego i Sandauera nie podano miejsca, w którym zatrzymała się Klitajmestra wraz ze

⁴⁵ Cf. Taplin 1977: 306–308; Goldhill 1984: 68.

swoimi służebnicami (możemy jedynie przypuszczać, że nastąpiło to na progu bądź tuż za progiem pałacu, ze względu na jego symboliczne znaczenie, którego tłumacze zapewne byli świadomi⁴⁶), o tyle w przekładzie Kasprowicza znajdujemy konkretną choreografię sceny – Klitajmestra podąża w kierunku rydwanu, a służebnice pozostają w bramie i czekają na wezwanie królowej. W tłumaczeniu Węclewskiego także dostrzegamy rozplanowanie ruchu Klitajmestry – początkowo zatem królowa zatrzymuje się, najpewniej na progu pałacu, i dopiero przed bezpośrednim zwrotem do męża schodzi kilka stopni „po wschodach wiodących na scenę”. Adnotacja ta wskazuje nam, że w założeniu Węclewskiego wejście do pałacu królewskiego znajdowało się kilka stopni ponad poziomem sceny. Rozłożenie sukna zostaje odnotowane jedynie w didaskaliach Srebrnego (tuż przed zakończeniem powitania Agamemnona przez Klitajmestrę) oraz Kasprowicza (po zakończeniu owego powitania). Węclewski i Sandauer pomijają stosowną adnotację. Zdają się jedynie na słowa wypowiedziane przez Klitajmestrę o rozkładaniu kobierców i uznają je za wystarczające. Srebrny i Kasprowicz odnotowują w didaskaliach także zdjęcie obuwia przez jedną ze służebnic przed wkroczeniem Agamemnona na ową purpurę (właściwie u Srebrnego służebnica je zdejmuje, u Kasprowicza zaś jedynie odwiązuje). Węclewski natomiast, po słowach Agamemnona skierowanych do służebnych, by zdjęli mu obuwie, posługuje się wspomnianym już środkiem teatralnym, mianowicie milczeniem, które chwilowo jakby zawiesza akcję, czym podkreśla istotność tego momentu. Odejście Agamemnona i Klitajmestry po zakończonej konfrontacji również nie jest jednoznaczne, jeśli spojrzymy na wprowadzone didaskalia. W przekładzie Węclewskiego królowa wchodzi do pałacu wraz z Agamemnonem, co oznacza, że najpewniej słyszy on ostatnie, dwuznaczne słowa małżonki. W tłumaczeniach Kasprowicza, Srebrnego i Sandauera z kolei Agamemnon wchodzi najpierw, podczas gdy Klitajmestra przystaje na progu, by skierować ostatnie słowa do Zeusa-Spełniacza. Tak rozwiązane zakończenie sceny może oczywiście wpłynąć na odmienną nieco interpretację widza czy czytelnika przekładu Węclewskiego od odbiorcy pozostałych tłumaczeń. Interesującą choreografię tego momentu znajdujemy natomiast w didaskaliach Srebrnego, który już po w. 959 przekładu zaznacza ruch w kierunku pałacu: „rusza powoli ku pałacowi, obok niego Klitajmestra. Służebne postępują za nimi, związując purpurę. Zbrojni odchodzą bocznym wejściem” (z tych ostatnich słów widać jednocześnie, w jaki sposób Srebrny pozbywa się całej swity towarzyszącej powracającemu Agamemnonowi), co oznacza, że ostatnie słowa Klitajmestry wypowiada w ruchu, idąc z Agamemnonem, ostatnie zaś dwa wersy – gdy pozostaje sama przed wejściem do pałacu: „Agamemnon wchodzi do pałacu, Klitajmestra zatrzymuje się chwilę w progu”. Srebrny oraz Sandauer odnotowują w didaskaliach, że służebne wchodzi do Klitajmestrą do pałacu. Kasprowicz opisuje ten moment

⁴⁶Cf. Aeschylus 2002: XXIV–XXV, XLIV; Wiles 1997: 168; Sommerstein 2010: 155.

następująco: „Znika. Scena się opróżnia; pozostaje tylko Kasandra stojąca na rydwanie i Chór starców”.

Węclewski, Kasprowicz i Srebrny, opisując w didaskaliach triumfalny powrót Agamemnona do Argos, zgodnie podają, że siedzącą obok niego na rydwanie dziewczyną jest Kasandra, córka Priama, wieszczka, której imienia widzący mitologię może się domyślić (u Ajschylosa pada ono dopiero wtedy, gdy jako pierwsza zwraca się do niej Klitajmestra). Milczy ona jednak zarówno przez całą scenę rozmowy małżonków, jak i wówczas, kiedy zwraca się do niej królowa. Taplin napisał, że milczenie stanowi „aktywny symbol jej osobliwości”⁴⁷. Nie bez powodu. Jej nieoczekiwane pojawienie się oraz zachowanie są niepokojące. Jak wkrótce przekonają się członkowie chóru, Kasandra doskonale zdaje sobie sprawę z zamierzeń Klitajmestry, zna przeszłe oraz przyszłe wydarzenia, wie, jaki los czeka Agamemnona oraz ją samą. A jednak milczy. Odzywa się natomiast w momencie, w którym w zasadzie tracimy na to nadzieję. I w didaskaliach wprowadzonych przez tłumaczy jej milczenie znajduje swoje odbicie. Zanim Kasandra przemówi, Srebrny czterokrotnie powtórzy w didaskaliach, że wieszczka milczy, Kasprowicz – trzykrotnie, a Sandauer – dwukrotnie. Dodatkowo każdy z nich, z wyjątkiem Kasprowicza, przyda owemu milczeniu istotne dookreślenie, nadające znaczenie tej postaci. W przekładzie Srebrnego zatem Kasandra stoi „nieporuszona”, u Sandauera „w milczeniu odwraca głowę”, u Węclewskiego natomiast „dumnie się odwraca”, podczas gdy Klitajmestra próbuje nakłonić ją do wejścia do pałacu. Kasandra nie ulega jednak namowie królowej, której w poprzedzającej scenie posłuchał Agamemnon. Węclewski między słowami chóru a pierwszym krzykiem Kasandry wprowadza adnotację „milczenie”, podkreślając ważność mającego nastąpić krzyku. On także jako jedyny realistycznie wyjaśnia w didaskaliach, co jest powodem, dla którego Kasandra wydobywa z siebie dźwięk. Pisze: „Kasandra, oglądając się, spostrzega przed pałacem posąg Apollona”, jakby tłumacząc, że to właśnie posąg wyobrażający boga, od którego otrzymała swój przeklęty dar, niczym sam bóg, był „wyzwolicielem” głosu Kasandry. Z kolei Srebrny jako jedyny podaje w didaskaliach do pewnego stopnia choreografię ruchu Kasandry w tej scenie – odnotowuje, w którym momencie wstaje ona z wozu, schodzi z niego, kieruje się ku pałacowi oraz cofa się, idzie i zatrzymuje się przed wejściem do pałacu. Takie scharakteryzowanie postaci Kasandry poprzez ruch przed jej świadomym wejściem do pałacu wskazuje na pewną dynamikę związaną z tą postacią, przede wszystkim uczuciową czy psychiczną – Kasandra wie, co ją czeka, wie, że gdy przekroczy próg, umrze. Zanim jednak wejdzie do pałacu, pozbywa się jeszcze, o czym mówi, wszystkich oznak wieszczych, symbolizujących jej połączenie z Apollonem, którego dar tak boleśnie ją doświadczył, przez który musiała znieść wiele cierpień, który zamiast być błogosławieństwem, stał

⁴⁷Taplin 2004: 170.

się przekleństwem. Tym samym symbolicznie odrzuca – czy raczej próbuje odrzucić (gdyż, jak się przekonujemy z jej dalszych słów, gest ten nie wpływa w ujemny sposób na jej zdolność oceny wydarzeń) – zarówno dar, jak i darczyńcę. Gesty te nie zostają przeoczone przez tłumaczy; znajdują tautologiczne odzwierciedlenie w didaskaliach. Srebrny odnotowuje, że „łamie i odrzuca łaskę wieszczbiarską” oraz „zrywa wstęgi, rzuca je na ziemię”, a Sandauer, iż „łamie i depcze⁴⁸ prorocze insygnia”. Węclewski z kolei (a warto zauważyć, że nie mówi on o oznakach czy symbolach wieszczych, lecz o „odzieniu”) opisuje, że Kasandra „rzuca kostur i wieńce; poczem zaczyna zdejmować z siebie odzienie kapłańskie”. Oczywiście, w razie zastosowania tego ostatniego rozwiązania scenicznego Kasandra musiałaby mieć na sobie co najmniej dwie szaty, zapewne typową kobietą oraz narzucone na nią odzienie kapłańskie, jako że jest rzeczą nieprawdopodobną, by w XIX wieku w teatrze odzienie kapłańskie było jedyną szatą aktorki. Opisując ruch Kasandry w kierunku pałacu, Węclewski wykorzystuje także epitet wskazujący na jej uczucia względem domu Atrydów – pisze, iż „odwraca się z odrazą”.

W kulminacyjnym momencie pierwszej części *Orestei*, zanim rozlegnie się krzyk mordowanego Agamemnona, Srebrny wprowadza milczenie, wycisza atmosferę, aby spotęgować napięcie i kontrastowo wobec milczenia wprowadzić krzyk króla. Dla Srebrnego i Węclewskiego krzyk ten wydobywa się z wnętrza pałacu, dla Kasprowicza – z „wewnątrz”, Sandauer zaś w pewien sposób łamie iluzję sceniczną i wprowadza nas w rzeczywistość teatralną, pisząc: „za sceną” (podobnie i w innych miejscach, w. 100, 590, 1038, 1040). Z kolei on odnotowuje w didaskaliach niepokój, zamieszanie związane z zaistniałą sytuacją. Pisze, iż choreuci słysząc krzyk „przekrzykują się” swoimi wypowiedziami. Kasprowic, Srebrny oraz Sandauer wprowadzają także w didaskaliach choreografię chóru – każą mu podążyć w kierunku pałacu, podczas gdy u Węclewskiego możemy zapewne zakładać statyczny chór, dyskutujący wprawdzie o tym, co powinien zrobić, ale pozostający w orkestrze, co byłoby zgodne z XIX-wieczną (obecną jeszcze w XX wieku) praktyką sceniczną.

Kolejną sporną w literaturze przedmiotu⁴⁹ sceną jest ukazanie się Klitajmestry nad ciałami zamordowanych męża oraz jego kochanki, Agamemnona i Kasandry. Wśród badaczy nie ma zgody co do tego, jak scena ta została rozwiązana (czy posłużono się urządzeniem zwanym *ekkyklema*, czy nie), w jaki sposób zostały ukazane ciała ofiar oraz co było narzędziem zbrodni. Obraz może dodatkowo komplikować analogiczna scena w *Ofiarnicach*, w której nad ciałami zamordowanych Klitajmestry i Ajgistosa stanie syn Klitajmestry i Agamemnona,

⁴⁸W tym wypadku didaskalia Sandauera byłyby zgodne z poglądami tych badaczy, którzy w zrzuceniu przez Kasandrę wieszczych symboli dostrzegają analogię do podeptania purpurowych tkanin przez Agamemnona w poprzedzającej scenie, cf. Sider 1978: 16–17.

⁴⁹Cf. Dugdale 2008: 116; Wiles 1997: 163; Taplin 1977: 325–326; Sider 1978: 25; Diggle 216; Lesky 2006: 125; Chodkowski 1975: 74.

Orestes. Ajschylos w kwestii narzędzia zbrodni pozostaje enigmatyczny, co także otwiera drogę interpretacjom. Zdaniem wszystkich tłumaczy, to, co ukazuje się oczom widza czy czytelnika, to wnętrze pałacu, ale każdy z nich nieco odmiennie projektuje tę scenę. Najkrótszy i zarazem najmniej narzucający się wyobraźni czytelnika opis daje Srebrny: „W tej samej chwili odsłania się wnętrze; widać zwłoki Agamemnona i Kasandry. Przy zwłokach stoi Klitaimestra”. Resztę mamy zapewne wyczytać ze słów samej morderczyni. Nie mówi on też nic na temat tego, w jaki sposób odsłania się owo wnętrze (enigmatycznie brzmią, niestety, także uwagi Srebrnego wprowadzone do teatralnego skrótu wileńskiej inscenizacji⁵⁰, uzupełniające didaskaliowy opis informacją o plamie krwi na czole i ubraniu Klitajmestry oraz świetle padającym od wewnątrz), czego nie omieszkali pominąć pozostali tłumacze. Węclewski podaje nam więcej szczegółów: „widok na komnaty grodu otwiera się. Klitemnestra z siekierą na ramieniu. Zwłoki Agamemnona i Kasandry leżą zakryte na ziemi obok niej”. Na sposób, w jaki Węclewski wyobrażał sobie ukazanie się komnat grodu za pomocą urządzenia zwanego *ekkyklemat*, rzucają światło uwagi dotyczące teatru greckiego zapisane w rozdziale *Rzecz o teatrze greckim*:

gdy zmienić było potrzeba tylną część sceny (której właściwie, jak i dekoracjom zamykającym scenę należy się nazwa σκηνή⁵¹), natenczas za pomocą maszyn trójkątnych (αἱ περίακτοι, sc. θύρα) dokonywano tego, że ściana sceniczna częściowo albo całkowicie po obydwóch stronach się usuwała (*scena ductilis*⁵², *versilis*) i na wnętrze komnat albo na las, puszcze, brzeg morski itp. otwierał się widok. Czynność ta zwała się ἐκκυκλεῖν, a sceneria stąd wynikła ε κκυκλήα i zmieniała obraz lub w głównej akcji jakiś zaprowadzała wypoczynek. Zmiany całkowite, jak w Eschylosa Eumenidach, były niezwykle⁵³.

W późniejszej nauce zwykło się przyjmować, iż:

ekkyklemat to prawdopodobnie drewniana platforma na kółkach, wytaczana ze skene przez otwarte wrota najczęściej w finale przedstawienia. Istnienie tego urządzenia wiązano zatem z pojawieniem się w teatrze budynku skene i wielu uczonych jego pierwsze użycie przypisywało Ajschylosowi w *Orestei*, choć narosło wokół tego zagadnienia wiele sporów⁵⁴.

Z opisu Węclewskiego widać, że przypisuje on ekkyklematowi inną funkcję niż tę przyjętą później. W jego projekcji, w której „odsłania się widok na komnaty grodu”, nie mamy do czynienia z wytaczaniem z budynku scenicznego urządzeniem przedstawiającym wnętrze, lecz ze zmianą scenografii polegającą na odsłonięciu tegoż wnętrza za pomocą specjalistycznych maszyn. Węclew-

⁵⁰ Rkps 986/1/III: Skróć dla teatru (Aischylos, *Oresteya*).

⁵¹ Eschylos 1873: XI.

⁵² Cf. Kocur 2001: 204: „panele przesuwane, szczególnie wykorzystywane w teatrze renesansowym, wywodzono z antyku”.

⁵³ Eschylos 1873: XIII.

⁵⁴ Kocur 2001: 211–212.

ski opowiada się także za konkretnym narzędziem zbrodni oraz podaje nam informację o zwłokach, zapewne dlatego, że trzydzieści cztery wersy dalej poinformuje w didaskaliach o odkryciu przez Klitajmestrę tych zakrytych zwłok, co jest jedyną taką wskazówką wśród omawianych tłumaczeń. Z didaskaliów Kasprowicza i Sandauera dodatkowo dowiadujemy się o konkretnym miejscu pałacu, które ukazuje się oczom widza, mianowicie o łaźni, powszechnie postrzeganej jako miejsce mordu (trzykrotnie mówi o niej Kasandra w scenie rozmowy chóru, podczas gdy Klitajmestra po dokonaniu czynu wypowiada jedynie następujące słowa: ἔσθηκα δ' ἐνθ' ἔπαισ', ἐπ' ἐξεργασμένοις (w. 1379). Sandauer podaje bardziej rozbudowane didaskalia: „Ten [pałac] się otwiera, ukazując wnętrze łaźni, w niej zwłoki – Agamemnona i Kasandry. Nad nimi – z toporem w jednej, ze skrwawionym płaszczem w drugiej dłoni, z czerwoną płamą na czole – Klytajmestra”. Dowiadujemy się z nich, że Klitajmestra będzie prowadziła dialog z chórem na tle łaźni, w której jeszcze znajdują się zwłoki Agamemnona i Kasandry. Łaźnia jako miejsce mordu jest dla Sandauera oczywista, co jasno wynika ze wstępu do tłumaczenia *Agamemnona*. Co może wydać się bulwersujące, autor zdecydowanie opowiada się także za mordem dokonany w trakcie aktu seksualnego, o czym wszakże informuje czytelnika wyłącznie we wstępie. Z jego didaskaliów poznajemy także rekwizyty, które trzyma Klitajmestra: topór oraz skrwawiony płaszcz. Ów płaszcz jest elementem, o którym królowa będzie mówiła chórowi w trakcie przedstawiania w niezwykle obrazowy sposób tego, jak zamordowała swojego męża. Płaszcz jest jednak nie tylko elementem tego czynu – powróci bowiem w drugiej części *Orestei*, po morderstwie dokonany przez Orestesa na matce. Z rozmowy choreutów z królową dowiadujemy się także o plamie krwi wciąż widocznej na jej czole, niemniej Sandauer postanowił wprowadzić ten element już w didaskaliach, być może po to, by wzbudzić u czytelnika konkretne skojarzenia z inną widoczną plamą krwi u innej tragicznej bohaterki, o której mówi we wstępie, mianowicie z Lady Makbet czy Balladyną. Podobnie rozbudowane didaskalia znajdujemy w przekładzie Kasprowicza: „Rozsuwa się ściana tylna sceny: widać łaźnię, w której zamordowano Agamemnona. Zwłoki jego, wielką okryte tkaniną, spoczywają w wannie; obok nich leży trup Kasandry, Klytajmestra z siekierą w ręku zastępuje drogę mężom rady, pragnącym wkroczyć do wnętrza. Klytajmestra z czołem obryzganym krwią”. Z tych didaskaliów poza informacją o dokonaniu mordu w łaźni dowiadujemy się również, że ciało Agamemnona wciąż spoczywa w wannie, w której go zamordowano. Kasprowicznik zaznacza w nich także ruch choreutów pragnących „wkroczyć do wnętrza”, co w sytuacji gdy aktorzy i choreuci występują na jednym poziomie sceny jest znacznie łatwiejsze w realizacji. Poeta podaje także informację o okryciu ciała Agamemnona tkaniną, o której mówi Klitajmestra w jego tłumaczeniu (niestety, Orestes w *Ofiarnicach* będzie mówił o płaszczu, co spowoduje zerwanie owego obrazowego połączenia tych dwóch scen). Narzędziem zbrodni – tak dla

Węclewskiego, jak i dla Kasprowicza – jest siekiera. Podobnie jak Sandauer, Kasprowicz od razu informuje czytelnika o widocznym znaku krwi na czole królowej.

Jeśli chodzi o zakończenie pierwszej części *Oresteï*, najbardziej precyzyjne rozwiązanie znajdujemy w didaskaliach wprowadzonych przez Węclewskiego. Według niego, Klitajmestra po wymianie słów z choreutami odchodzi do pałacu, ustępując miejsca pojawiającemu się następnie Ajgistosowi – „w płaszczu królewskim, otoczonemu kopijnikami, [który] wychodzi z gościnnych pokojów”. Te didaskalia zwracają naszą uwagę na dwa interesujące elementy: to, że Ajgistos jest ubrany w płaszcz królewski, chociaż król dopiero co zmarł, a on jest uzurpatorem (co jednak w pewien sposób charakteryzuje nam postać Ajgistosa); oraz miejsce, z którego wychodzi on, by pojawić się na scenie, mianowicie pokoje gościnne. To sugeruje, wbrew powszechnym poglądom, że Ajgistos cały czas, nawet w trakcie morderstwa, przebywał wewnątrz pałacu i przyszedł nie z zewnątrz, lecz z innej części tegoż pałacu. Ajgistosa w płaszcz królewski ubiera także Kasprowicz w swych didaskaliach. Tłumacze, z wyjątkiem Węclewskiego, podają, iż Ajgistos wchodzi w otoczeniu zbrojnych, nie precyzując jednak skąd. Możemy jedynie zakładać, że spoza pałacu. W podobny sposób żaden tłumacz, poza Węclewskim, nie precyzuje, gdzie przez cały czas rozmowy Ajgistosa z choreutami znajduje się Klitajmestra: czy wraca do pałacu, czy też może cały czas przebywa na scenie i przysłuchuje się rozmowie. Węclewski natomiast odnotowuje w didaskaliach, w którym momencie Klitajmestra „wpada” ponownie na scenę, by rozdzielić rozmawiających. U Srebrnego staje ona „pomiędzy przeciwnikami”. Zamknięcie *Oresteï* didaskaliami, po wypowiedzeniu kwestii aktorskich, pojawia się jedynie w przekładach Węclewskiego i Kasprowicza. „Egistos i Klitemnestra wchodzi do pałacu; Chór udaje się do miasta” (Węclewski) i w sposób nieco bardziej rozbudowany: „Klytaimestra i Aigisthos giną we wnętrzu pałacu. Drzwi zamykają się za nimi. Z jednej strony rozchodzi się chór, z drugiej świta Aigisthosa” (Kasprowicz). Należy zwrócić uwagę na odejście chóru w przekładzie Węclewskiego. Z wstępnych rozważań wiemy, że orchestra, na której przebywa chór przez całą pierwszą część trylogii, w założeniu tego tłumacza znajduje się poniżej poziomu sceny i poniżej poziomu widowni: „z miasta przybywa chór starców i wszedłszy do orchestry, okrąży tymelę”. Z kolei z rozważań Węclewskiego zamieszczonych w rozdziale *Rzecz o teatrze greckim* dowiadujemy się, że chór wchodził i opuszczał orchestrę parasceniami znajdującymi się tuż przy orchestrze⁵⁵ i, jak wynika z zamieszczonej tamże ryciny, prowadzonymi bezpośrednio na jej poziom. Nie możemy zatem wykluczyć, że w projektowanej inscenizacji chór

⁵⁵Węclewski pisze: „ściany zaś boczne po prawej i lewej stronie, równoległe do siebie, w których były drzwi wchodowe dla aktorów, a tuż przy orchestrze dla chóru, nazywały się parascenia (παράσκηνα)” (Eschylos 1873: XI).

miał opuszczać orchesterę właśnie jednym z takich bocznych wejść (prawym od strony widzów⁵⁶), zwłaszcza że, jak wiadomo z ikonografii teatralnej, teatry XIX wieku miały takie właśnie boczne wejścia na poziomie orchester (kanału orkiestrowego). Kwestia wejść i zejść bohaterów powróci zaś kilkakrotnie w drugiej części trylogii Ajschylosa – w *Ofiarnicach*.

Podstawą projekcji zapisanej w didaskaliach do przekładu przez wszystkich interesujących mnie w niniejszym artykule tłumaczy był ten sam – nie licząc ewentualnych rozbieżności w edycjach oryginału, z których korzystali w trakcie prac – tekst: *Agamemnon* Ajschylosa. Trudno zatem oczekiwać, by proponowane przez nich projekcje różniły się w sposób zasadniczy, w każdej omawianej scenie. Niewątpliwie znajdziemy w nich wiele podobieństw, wpływających z co najmniej dwóch czynników: po pierwsze, z plastycznego, sugestywnego języka Ajschylosa, narzucającego pewne rozwiązania sceniczne (niektórzy badacze twierdzą wręcz, jak pisałam we wstępie artykułu, że teksty starożytnych utworów dramatycznych są gotowymi scenariuszami)⁵⁷, po drugie, z tego, iż przekłady te wpisują się w serię translatorską i każdy kolejny tłumacz zna przekład(y) swojego poprzednika czy poprzedników. Analiza didaskaliów wprowadzonych przez omawianych tłumaczy do ich przekładów pokazuje jednak, iż są oni w stosunkowo niewielkim stopniu zależni od swoich poprzedników oraz źródeł, z których korzystają w trakcie prac nad przekładem, co dowodzi ich znacznej samodzielności (dotyczy to zwłaszcza Węclewskiego⁵⁸ i Srebrnego, w mniejszym zaś stopniu Kasprowicza i Sandauera). Nie bez znaczenia są tu także ich osobowość twórcza, intuicja, wrażliwość czy nawet preferencje teatralne, wszystkie czynniki wchodzące w skład „horyzontu tłumacza”, którego nie mogłam w niniejszym artykule omówić w należyty sposób. Jeden czynnik jednak, wpływający na wyobraźnię tłumacza oraz projektowaną przez niego inscenizację, udało mi się, mam nadzieję, zaznaczyć: mianowicie teatr, stan techniczny oraz oprawa sceny współczesnej danemu tłumaczowi⁵⁹. Węclewski przekładał *Agamemnona*, gdy na scenie polskiej (a także europejskiej) dominowała bogata, iluzjonistyczna oprawa plastyczna, same teatry zaś

⁵⁶ Węclewski notuje: „wiedzieć i to należy, że z prawej strony wchodził na scenę przybywający z prowincji (ἀγρόθεν ἢ ἐκ λιμένος ἢ ἐκ πόλεως), z lewej zaś skądinąd pieszo przybywający (οἱ ἀλλὰχόθεν πεζοὶ ἀφικνούμενοι)” (Eschylos 1873: XIII).

⁵⁷ W jaki sposób informacje zawarte w słowach dramatu mogą wpływać na tłumacza i jego decyzje o wprowadzaniu didaskaliów – vide Skwara 2004: 67–76.

⁵⁸ Węclewskiemu, pierwszemu tłumaczowi całej *Orestei*, przysługuje tu zresztą szczególne prawo inauguracji serii. Nie bez powodu zatem jego przekład stał się swoistą matrycą dla pozostałych.

⁵⁹ Niestety, niewiele można powiedzieć o wpływie inscenizacji sztuk antycznych na poszczególnych tłumaczy. W XIX w. nie znajdowały się one w ogóle w repertuarze teatrów. Pojawiać zaczęły się dopiero w początkach XX w. Z reguły jednak przedstawiały antyk w sposób sztampowy, na co użalał się Srebrny w swoich recenzjach, notatkach i wykładach. I tylko nieliczne inscenizacje antyku znalazły jego uznanie. Jego inscenizacja w wileńskim teatrze z 1938 r. postrzegana była natomiast jako wydarzenie wyjątkowe i oryginalne w owym czasie, także z uwagi na oprawę plastyczną.

(w Polsce) uchodziły za dorównujące pod względem techniki scenom europejskim. Tłumacz nie wahał się zatem przed zaznaczeniem w didaskaliach potencjalnego zastosowania praktykabi lub podscenia. Jego opisy są zdecydowanie najbardziej iluzjonistyczne spośród opisów wszystkich omawianych tłumaczy, stanowią z pewnością odzwierciedlenie ówczesnych tendencji teatralnych. Niewątpliwie zakłada on także wykorzystanie malowanych dekoracji czy systemu kulis, którym dysponował ówczesny teatr. Z takimi dekoracjami jest zapoznany również Kasprowicz, który zaprojektował didaskalia właśnie na taką znaną sobie „wystawę sceniczną”. Są one jednak uboższe, być może niekiedy nieco mniej widowiskowe niż te zaprojektowane przez Węclewskiego, ale i stan techniczny scen teatralnych w czasach Kasprowicza pogorszył się, a oprawa plastyczna zdecydowanie nie była wówczas najważniejsza. Najważniejsze było słowo. Nie bez powodu dramat postrzegano wówczas przede wszystkim jako literaturę, a krytyka teatralna ograniczała się w znacznym stopniu do literackiego omówienia utworu, z rzadka wspominając o jego scenicznej „wystawie”. Srebrny był zaś bez wątpienia wychowankiem i uczniem Wielkiej Reformy Teatru, począwszy od roli, jaką ta przypisała inscenizatorowi. A taką funkcję pełnił przy realizacji *Oresteii* w Teatrze na Pohulance. Wprowadzone przez niego didaskalia, które znajdujemy w tekście drukowanym, a które *de facto* w znacznej mierze przedstawiają nam obraz wileńskiej inscenizacji, w twórczy sposób przekształcają dostępną mu ówczesną scenę na scenę teatru ateńskiego, zakładają już nie malowaną, lecz architektoniczną scenografię, bogatą oprawę plastyczną oraz muzyczną. Nie bez powodu zatem dzieło Srebrnego stało się inspiracją dla późniejszych twórców teatralnych czy tłumaczy, jak choćby Sandauer, którego didaskalia, jak już pisałam, wykazują pewną zbieżność z tymi wprowadzonymi przez Srebrnego (nawet jeśli krytycznie wypowiedział się na temat warstwy językowej samego przekładu⁶⁰). Dla niektórych zresztą do dzisiaj pozostaje on autorytetem w kwestiach teatralnych.

BIBLIOGRAFIA

Teksty źródłowe

- Aeschylus 1914: *Aeschyli Tragoediae*, U. de Willamowitz-Moellendorf (red.), Berlin 1914.
 Aischylos 1885: *Aischylos Agamemnon Griechischer Text und deutsche Übersetzung*, U. de Willamowitz-Moellendorf (red.), Berlin 1885.

Przekłady

- Aeschylus 2002: Aeschylus, *Oresteia*, przeł. C. Collard, Oxford 2002.
 Ajschylos 1908: Ajschylos, *Dzieje Orestesa*, przeł. J. Kasprowicz, Lwów 1908.
 Aischylos 1952: Aischylos, *Tragedie*, przeł., opr. S. Srebrny, Kraków 1952.
 Eschylos 1873: *Tragedye Eschylosa*, przeł. Z. Węclewski, Poznań 1873.

⁶⁰Cf. Sandauer 1977: 352–358.

- Sandauer 1977: A. Sandauer, *Dramaty greckie*, Warszawa 1977.
Wilamowitz-Moellendorff 1899: *Griechische Tragoedien, band II*, przeł. U. von Wilamowitz-Moellendorff, Berlin 1899.

Opracowania

- Axer 1991: J. Axer, *Filolog w teatrze*, Warszawa 1991.
Bednarczyk 2005: A. Bednarczyk, *Wybory translatorskie. Modyfikacje tekstu literackiego w przekładzie i kontekst asocjacyjny*, Łask 2005.
Bibik 2013: B. Bibik, *Didaskalia w przekładzie tekstu dramatycznego (na przykładzie „Orestei” Ajschylosa)*, „Między Oryginałem a Przekładem” 22 (2013), 57–75.
Chodkowski 1975: R.R. Chodkowski, *Funkcja obrazów scenicznych w tragediach Ajschylosa*, Wrocław 1975.
Chodkowski 1985: R.R. Chodkowski, „Agamemnon” *Ajschylosa. Studium nad strukturą tragedii klasycznej*, Lublin 1985.
Debnar 2010: P. Debnar, *Sexual status of Cassandra*, „CPh” 105 (2010), 129–145.
Diggle 2005: J. Diggle, *The violence of Clytemnestra*, [w:] *Rebel women. Staging Ancient Greek Drama today*, J. Dillon, S.E. Wilmer (red.), Methuen 2005, 215–221.
Dugdale 2008: E. Dugdale, *Greek Theatre in Context*, Cambridge 2008.
Easterling 1997: P.E. Easterling, *Form and performance*, [w:] *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, P.E. Easterling (red.), Cambridge 1997, 151–177.
Goetsch 1994: S. Goetsch, *Playing against the text: „Les Atrides” and the History of reading Aeschylus*, „TDR” 38 (1994), 75–95.
Goldhill 1984: S. Goldhill, *Language, sexuality, narrative: the Oresteia*, London, New York, New Rochelle, Melbourne, Sydney 1984.
Goldhill 2007: S. Goldhill, *How to stage Greek Tragedy today*, Chicago and London 2007.
Golik-Szarawarska 1991: G. Golik-Szarawarska, *Stefan Srebrny. Badacz i krytyk teatru*, Katowice 1991.
Golik-Szarawarska 1993: G. Golik-Szarawarska, *Dramaty antyczne w inscenizacjach Stefana Srebrnego*, „Pamiętnik Teatralny” 41 (1993), 167–182.
Golik-Szarawarska 1997: G. Golik-Szarawarska, „Życie idei” w *teatraliach Tadeusza Zielińskiego i Stefana Srebrnego*, [w:] *Siew Dionizosa. Inspiracje Grecji antycznej w teatrze i dramacie XX wieku w Europie Środkowej i Wschodniej*, J. Axer, Z. Osiński (red.), Warszawa 1997, 73–84.
Golik-Szarawarska 1999: G. Golik-Szarawarska, *Wieczna chorea. Poglądy Tadeusza Zielińskiego na dramaty i teatr*, Katowice 1999.
Kitto 1997: H.D.F. Kitto, *Tragedia grecka. Stadium literackie*, przeł. J. Margański, Bydgoszcz 1997.
Kocur 2001: M. Kocur, *Teatr antycznej Grecji*, Wrocław 2001.
Krajewska 2003: A. Krajewska, *Milczenie w dramacie*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, J. Degler (red.), tom 1, Wrocław 2003, 139–150.
Lesky 2006: A. Lesky, *Tragedia grecka*, przeł. M. Weiner, Kraków 2006.
Łanowski 1997: J. Łanowski, *Przekłady dramatu antycznego. Z doświadczeń tłumacza*, [w:] *Siew Dionizosa. Inspiracje Grecji antycznej w teatrze i dramacie XX wieku w Europie Środkowej i Wschodniej*, J. Axer, Z. Osiński (red.), Warszawa 1997, 179–185.
Nicoll 1977: A. Nicoll, *Dzieje teatru*, przeł. A. Dębicki, Warszawa 1977.
Okońska 1961: A. Okońska, *Scenografia Wyspiańskiego*, Wrocław 1961.
Pavis 2002: P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, wstęp A. Ubersfeld, przeł., red. S. Świąntek, Wrocław 2002.
Peradotto 1969: J.J. Peradotto, *The Omen of the Eagles and the ΗΘΟΣ of Agamemnon*, „Phoenix” 23 (1969), 237–263.
Rehm 1994: R. Rehm, *Marriage to Death. The conflation of wedding and funeral rituals in Greek Tragedy*, Princeton, New Jersey 1994.

- Ratajczakowa 2006: D. Ratajczakowa, *W kryształach i płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*, t. 1, Wrocław 2006.
- Rosenmeyer 1982: T.G. Rosenmeyer, *The Art of Aeschylus*, Berkeley, Los Angeles, London 1982.
- Sandauer 1977: A. Sandauer, *Żele o poprzednikach*, [w:] *Pisarze polscy o sztuce przekładu*, E. Balcerzan (red.), Poznań 1977, 352–358.
- Sider 1978: D. Sider, *Stagecraft in the Oresteia*, „AJPh” 99 (1978), 12–27.
- Skwara 2004: E. Skwara, *Skąd się biorą didaskalia w przekładach dramatów antycznych? Exemplum: Asinaria Plauta w tłumaczeniu Ewy Skwary*, „Symbolae Philologorum Posnaniensium Graecae et Latinae” 16/2004, 67–76.
- Skwara 2008: E. Skwara, *Spektakl zaklęty w tekście. Wizja antycznego przedstawienia Captivi Plauta*, [w:] *Obrzęd, teatr; ceremoniał w dawnych kulturach*, J. Olko (red.), Warszawa 2008, 243–260.
- Snell-Hornby 2007: M. Snell-Hornby, *Theatre and Opera Translation*, [w:] *A companion to translation studies*, P. Kuhlwiczak, K. Littau (red.), Clevedon, Buffalo, Toronto 2007, 106–119.
- Sommerstein 2010: A.H. Sommerstein, *Aeschylean tragedy*, London 2010.
- Srebrny 1984: S. Srebrny, *Teatr grecki i polski*, wybór i oprac. Sz. Gąssowski, wstęp J. Łanowski, Warszawa 1984.
- Taplin 1977: O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford 1977.
- Taplin 2004: O. Taplin, *Tragedia grecka w działaniu*, przeł. A. Wojtasik, Kraków 2004.
- Thalman 1985: W.G. Thalman, *Speech and silence in the Oresteia 2*, „Phoenix” 39 (1985), 221–237.
- Walton 2008: J.M. Walton, „Enough Give in It”: *translating the classical plays*, [w:] *A companion to Classical Reception*, L. Hardwick, Ch. Stray (red.), Blackwell Publishing Ltd. 2008, 153–167.
- Wiles 1997: D. Wiles, *Tragedy in Athens*, Cambridge 1997.
- Winniczuk 1951: L. Winniczuk, *Milczenie jako element teatralny w dramacie starożytnym*, „Meander” 1951, z. 5–6, 284–302; z. 7, 359–376; z. 8–9, 399–413.
- Zieliński 1938: T. Zieliński, *Antyгона*, „Gazeta Polska” (5 XI 1938).

STAGE DIRECTIONS IN THE AESCHYLUS' ORESTEIA AS THE TRANSLATOR'S
DESIGNED PROSPECTIVE THEATRE STAGING (ON THE EXAMPLE OF THE
AESCHYLUS' AGAMEMNON)

Summary

We all know that in ancient tragedies there were no written stage directions. But it does not mean that there were no stage instructions. As Oliver Taplin highlights, the majority of the information needed to perform any ancient tragedy is *implicit* included in an ancient text itself, which, in his opinion, is a kind of a theatre script. But the fact that we do not have any written records of any performance which took place in V cen. BC makes it possible for the translator of any ancient tragedy to design his own prospective staging of the play. Without no doubts the fifth century BC tragedies were the theatre productions. And they were influenced by the Athenian theater of the day – its natural location, architecture, theatre equipment and stage design. Thus, any translator who wants to make his translation both literary as theatrically significant, has to include this theatre dimension of any ancient tragedy in his or her version of the play. And inserting stage directions into the translation is one of the means to do it (and we find them in almost every modern translation of ancient plays). That is why, in my paper, I would like to discuss four translations of the Aeschylus' *Agamemnon* (the first part of the only extant ancient trilogy titled *Oresteia*) into

Polish published by Zygmunt Węclewski in 1873, Jan Kasprowicz in 1908, Stefan Srebrny in 1952 and Artur Sandauer in 1977, taking mainly into consideration the stage directions inserted by them into their translations. I would like to examine what kind of staging the translators suggest and why. For translation of a drama, as the scholars notice, requires to be imagined by the translator. And it is hard to be free from any influences or references to the stages and theatres of authors' time. Thus a part of this imaginary process (of the designed prospective staging) may be seen or read in the translation. And the translator becomes the first director of a theatre play.