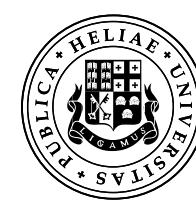


Przewodnik po tłumaczeniach teatralnych

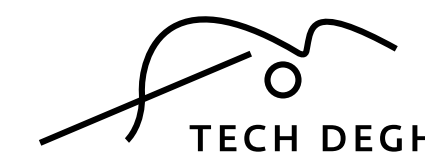
O jednym z najważniejszych aspektów teatru
w obiegu międzynarodowym



Hrvatski centar ITI
International Theatre Institute



drama
panorama



Przewodnik po tłumaczeniach teatralnych

**O jednym z najważniejszych aspektów teatru
w obiegu międzynarodowym**

Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego
Warszawa 2024

ISBN 978-83-67682-63-3



SPIS TREŚCI

<u>Wstęp</u>	4
<u>Rola tłumaczek i tłumaczy teatralnych</u>	5
<u>Tłumaczenie teatralne jako działanie artystyczne</u>	7
<u>Rola teorii w przekładzie teatralnym. Przekraczanie granic za pomocą semiotyki</u>	9
<u>Praktyczne wskazówki dla początkujących tłumaczek i tłumaczy</u>	20
<u>Jak zostać tłumaczką lub tłumaczem teatralnym</u>	22
<u>Co obejmuje dziedzina tłumaczeń teatralnych</u>	23
<u>Współpraca tłumaczek i tłumaczy z teatrami oraz twórczyniami i twórcami teatru</u>	29
<u>Mam świetny tekst! Jak wygląda kwestia przekładu od strony prawnej?</u>	31
<u>Jak wygląda kwestia wynagrodzeń za tłumaczenia utworów dramatycznych?</u>	35
<u>Źródła finansowania tłumaczeń teatralnych</u>	38
<u>Tłumaczenia teatralne jako koszt produkcji oraz pułapki sztucznej inteligencji</u>	40
<u>Przydatne linki</u>	42
<u>O autorkach i autorach</u>	44
Barbora Schnelle / Anna Halas / Zuzana Augustová / Martina Pecková Černá / Karolína Stehlíková / Viktor Debnár / Michal Zahálka / Krystyna Mogilnicka / Becka McFadden / Ivan Lacko	

WSTĘP

Niniejszy przewodnik przeznaczony jest dla osób zainteresowanych tematyką tłumaczeń dla teatru i chcących poznać tajniki tej profesji. Publikacja powstała w ramach projektu [PERFORMCZECH SKILLS: DRAMA REVIVAL](#), programu edukacyjnego i sieciującego dla tłumaczek i tłumaczy współczesnych dramatów, którego celem jest zapewnienie młodemu pokoleniu osób tłumaczących narzędzi wzmacniających ich umiejętności zawodowe, wiedzę oraz motywację do odkrywania i upowszechniania współczesnych nowych sztuk z regionu Europy Środkowo-Wschodniej. W ramach współpracy uporządkowano wiedzę teoretyczną oraz zebrano praktyki podejmowane przez dramatopisarki i dramatopisarzy, tłumaczki i tłumaczy, twórczynie i twórców teatralnych oraz badaczki i badaczy pracujących z dramatem współczesnym. Program zapewnia również wsparcie w mapowaniu i rozumieniu literatury dramatycznej w krajach Europy Środkowo-Wschodniej.

4

Partnerzy projektu:

Tech Degh / Armenia // Chorwackie Centrum ITI / Chorwacja //

Estońska Agencja Teatralna / Estonia // Uniwersytet Państwowy Ilia / Gruzja //

Drama Panorama / Niemcy // Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego / Polska //

Instytut Teatralny / Słowacja // Lwowski Uniwersytet Narodowy im. Ivana Franki / Ukraina //

Narodowy Związek Artystów Teatralnych / Ukraina

ROLA TŁUMACZEK I TŁUMACZY TEATRALNYCH

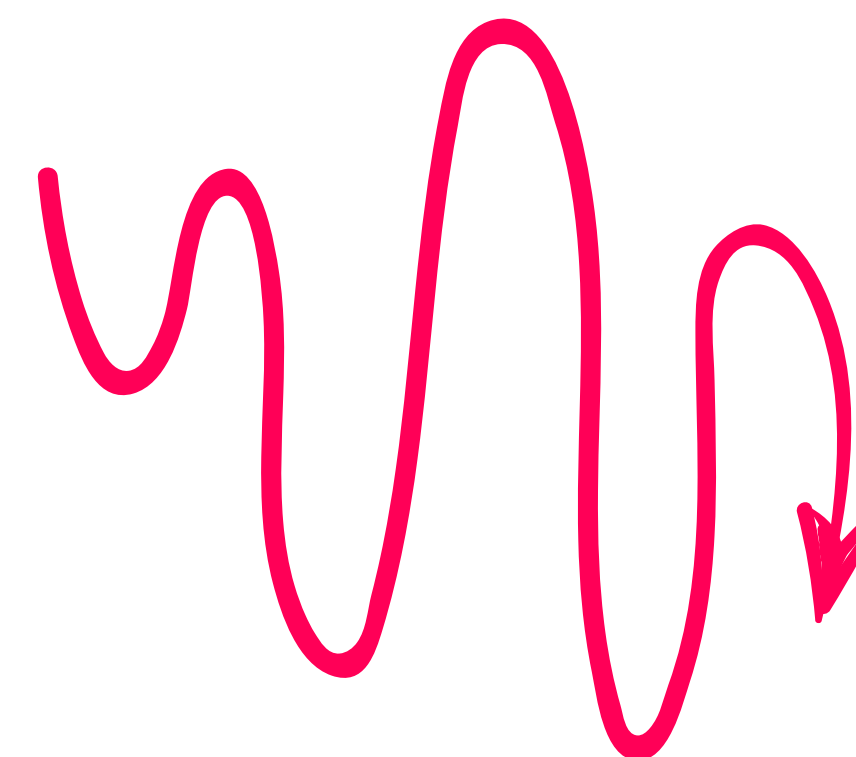
Teatr nie mógłby zaistnieć na arenie międzynarodowej bez tłumaczek i tłumaczy, często mających też ekspercką wiedzę na temat kultury teatralnej obszaru językowego, w którym pracują. Dzięki ich tłumaczeniom teksty dramatyczne mogą być prezentowane nie tylko jako niezależne utwory literackie, ale również jako element określonej tradycji teatralnej, z konkretnym kontekstem estetycznym i kulturowo-politycznym, powiązany z teatrem jako żywym organizmem uwzględniającym wszystkie składniki syntezy teatralnej.

Tłumaczki i tłumacze teatralni zajmują się nie tylko przekładem dramatów i innych stworzonych na potrzeby teatru tekstów z języka źródłowego na język docelowy. Pracują nie tylko nad tekstami dramatycznymi, ale często także nad tekstami związanymi z produkcją przedstawień oraz tworzą lub tłumaczą napisy do spektakli. Mogą współpracować przy wszystkich procesach związanych z tworzeniem spektaklu. Są to, między innymi, tłumaczenia podczas prób, np. tłumaczenia ustne dla międzynarodowego zespołu pracującego nad przedstawieniem czy przekład materiałów używanych przy produkcjach międzynarodowych (tj. napisy, streszczenia, tłumaczenie na żywo na scenie itp.). Dodatkowo mogą zapewniać specjalistyczną wiedzę na temat kontekstu kulturowego lub zawilości językowych, np. podczas pierwszych prób czytanych.

Oprócz pracy przekładowej, niekiedy pełnią również role organizacyjne, mentorskie i redaktorskie – te ostatnie, na przykład poprzez opatrywanie utworów dramatycznych komentarzem naukowym, pisanie opracowań do programów teatralnych lub przedmowy do opublikowanych antologii dramatów.

Praca tłumaczek i tłumaczy teatralnych jest złożona i może obejmować wiele zadań. Trzy podstawowe typy tłumaczenia teatralnego to:

- 1 tłumaczenie literackie tekstu dramatycznego na potrzeby planowanej inscenizacji,
- 2 tłumaczenie ustne podczas prób,
- 3 tłumaczenie i redakcja napisów (tłumaczenie audiowizualne związane z inscenizacją).



TŁUMACZENIE TEATRALNE JAKO DZIAŁANIE ARTYSTYCZNE

Tłumaczenia teatralne to często mało widoczny aspekt produkcji sztuk lub przedstawień gościnnych z zagranicy. Proces tworzenia tłumaczeń tekstów dramatycznych jest bardziej złożony, niż ma to miejsce przy pracy nad innymi utworami literackimi. Przy tym nazwiska osób odpowiedzialnych za tworzenie, tłumaczenie i rozstawienie napisów do spektaklu (tj. podział tekstu i zsynchronizowanie wyświetlania napisów z akcją sceniczną) rzadko można znaleźć w programie, chyba że małym drukiem w stopce redakcyjnej lub w sekcji poświęconej usługom pomocniczym.

Większą świadomość ważności pracy tłumaczek i tłumaczy niż teatry zdają się mieć dramatopisarki i dramatopisarze, bo często zdarza się, że poproszeni o wyjście na scenę po premierze zabierają ze sobą również tłumaczkę lub tłumacza.

Słowa nadają przedstawieniu trzon i stanowią główny szyfr dekonstrukcyjny w systemie semiologicznym teatru. Dlatego też tak istotna jest tożsamość tłumaczki i tłumacza tekstów dramatycznych. Przekład może być postrzegany jako niezależny gest dramatopisarski, ponieważ odzwierciedla szereg różnych wyborów dramaturgicznych i reżyserskich dokonywanych w procesie tworzenia i inscenizacji sztuk teatralnych.

PRZYKŁAD PRAKTYCZNY

W 2024 roku we współpracy z niemieckim Stowarzyszeniem Dramaturgów (Verband der Theaterautor:innen lub VTheA) oraz niemiecką organizacją Drama Panorama: Forum für Übersetzung und Theater e. V. powstał *list otwarty w sprawie uznania autorstwa tłumaczek i tłumaczy*¹. List ma na celu podniesienie znaczenia autorek, autorów, tłumaczek i tłumaczy, którzy są odpowiedzialni za językowy komponent ostatecznej formy, jaką przyjmuje tekst dramatyczny w teatrze. „Niestety, tłumaczki i tłumacze wciąż rzadko są wymieniani z imienia i nazwiska w materiałach informacyjnych towarzyszących publikacji dramatów oraz w recenzjach tłumaczonych dramatów. Przejrzystość tych ważnych procesów twórczych i widzialność osób, które je realizują, jest istotna z powodów informacyjnych, ale jest również wyrazem szacunku, nie tylko dla twórczyń i twórców, ale także dla publiczności. Czyj tekst słyszymy? Kto jest autorką lub autorem słów, za pośrednictwem których widzowie doświadczają teatru?”

8

¹ List otwarty jest dostępny [NA STRONIE](#).



ROLA TEORII W PRZEKŁADZIE TEATRALNYM. **PRZEKRACZANIE GRANIC ZA POMOCĄ SEMIOTYKI²**

Co istotne, duża grupa praktykujących tłumaczek i tłumaczy teatralnych posiada niewielką wiedzę na temat teoretycznych podstaw przekładu teatralnego. Mimo to osiągają oni znaczne sukcesy i mają pokaźny dorobek w zakresie tłumaczeń utworów dramatycznych na zlecenie teatrów i niezależnych twórczyń czy twórców. Z drugiej strony, w kilku ostatnich dekadach obserwujemy wyraźny wzrost zainteresowania badawczego teoretycznymi aspektami tłumaczenia dramatów, co przełożyło się na powstanie programów studiów z tłumaczeń teatralnych, które zostały potraktowane jako odrębny obszar przekładoznawstwa. Połączenie dwóch podejść – praktycznego i teoretycznego – może ułatwić powstawanie innowacyjnych pomysłów i pogłębić naszą wiedzę na temat specyfiki przekładu teatralnego. Łącząc praktyczne obserwacje z lekturą badań naukowych, możemy wzbogacić tę dziedzinę oraz poprawić jakość tłumaczeń utworów dramatycznych i zwiększyć ich siłę oddziaływania.

Zainteresowanie specyfiką tłumaczeń teatralnych wśród badaczek i badaczy przekładoznawstwa stało się zalążkiem powstania podstaw teoretycznych tego rodzaju tłumaczeń, choć nie można zakładać, że wzięły się one z próżni. Przeciwnie, dziedzina tłumaczeń teatralnych ukształtowała się na styku teatrologii, literaturoznawstwa, językoznawstwa i translatoryki, czerpiąc inspirację z teoretycznych założeń i metod stosowanych w każdej z tych dyscyplin

² Niniejszy rozdział został napisany przez Annę Halas i stanowi podsumowanie wyników jej pracy doktorskiej pt. *Sotsiokulturna model krytyky teatralnoho perekladu* [Społeczno-kulturowy model krytyki przekładu teatralnego], Lwowski Uniwersytet Narodowy im. Iwana Franki, 2023.

naukowych. W 1913 roku Ferdinand de Saussure zrewolucjonizował językoznawstwo, uznając język za system znaków, tym samym podnosząc tę dziedzinę do rangi dyscypliny naukowej poprzez wprowadzenie analizy semiotycznej. Semiotyczne podejście do teatru było przez pewien czas przedmiotem badań rosyjskich formalistów, ale nie doczekało się pełnego usystematyzowania. Pomimo to idee formalistów wywarły znaczny wpływ na studia nad teatrem.

Radykalnie nowe podejście do badań nad teatrem i dramatem, które nie zmieniały się znacząco od czasów Arystotelesa, przyniósł rok 1931, kiedy to w Czechosłowacji ukazały się *Estetika dramatického umění* [Estetyka sztuki dramatycznej] Otakara Zicha oraz *Pokus o strukturní rozbor hereckého zjevu* [Próba strukturalnej analizy fenomenu aktorstwa] Jana Mukařovskiego. Zich zakwestionował prymat tekstu pisanego jako dominującego systemu teatralnego, umieszczając go zamiast tego w hierarchii systemów, które składają się na kompletne przedstawienie dramatyczne. Jednocześnie Mukařovský był pionierem badań nad semiotyką performatywną, dokonując klasyfikacji gestów. Dzieła te wspólnie położyły podwaliny pod współczesne ramy teoretyczne studiów nad dramatem i teatrem.

Podejście semiotyczne było stosowane w latach 30. i 40. XX wieku przez członków Praskiego Koła Lingwistycznego, którzy tym samym stworzyli fundament współczesnej teatrologii. Twierdzili oni, że wszystkie elementy systemu teatralnego funkcjonują jako znaki, często przyjmując znaczenia odmienne od ich rzeczywistych odpowiedników. Od tego czasu semiotyka stała się podstawową metodą badawczą teatru i dramatu

w zachodnich kontekstach kulturowych. O ile wczesne prace nad semiotyką teatru poświęcone były przede wszystkim identyfikacji znaków, kolejni teoretycy starali się klasyfikować i analizować ich cele funkcjonalne. Polski teatrolog Tadeusz Kowzan rozwinął to analityczne podejście, proponując tabelę prezentującą trzynaście systemów znaków, skategoryzowanych na podstawie ich relacji względem aktorki czy aktora oraz ich umiejscowienia w czasie i przestrzeni. Mimo iż korelacja znaków zaproponowana przez Kowzana miała wielu przeciwników, jego klasyfikacja stała się podstawą dla późniejszych prób wyłonienia poszczególnych części składowych przedstawienia.

Pomimo pojawienia się od tamtego czasu wielu koncepcji teoretycznych dotyczących przekładu teatralnego wiodącym paradygmatem badawczym pozostają różne odmiany podejścia semiotycznego. Nowa fala badań nad semiotyką teatru nadeszła w latach 80. XX wieku za sprawą badaczek i badaczy takich jak Keir Elam (*The Semiotics of Theatre and Drama* [Semiotyka teatru i dramatu], Routledge, London 1980), Marco de Marinis (*Semiotica del teatro: l'analisi testuale dello spettacolo* [Semiotyka teatru. Tekstowa analiza spektaklu], Bompiani, Milano 1982; w angielskim przekładzie tytuł brzmiał *The Semiotics of Performance* [Semiotyka performansu], tłum. Áine O'Healy, Indiana University Press, Bloomington, 1993; w języku polskim ukazał się fragment tej książki jako *Semiotyka i założenia nowej teatrologii*, „Notatnik Teatralny” 1992, nr 3, s. 92–97, tłum. Sławomir Świontek), Erika Fischer-Lichte (*Semiotik des Theaters: Das System der theatralischen Zeichen* [Semiotyka teatru. System znaków teatralnych], Gunter Narr Verlag, Tübingen 1983; w przekładzie na angielski jako *The Semiotics of Theater* [Semiotyka teatru], tłum. Jeremy Gaines i Doris L. Jones,

Indiana University Press, Bloomington 1992), Marvin Carlson (*Theatre Semiotics: Signs of Life* [Semiotyka teatru. Znaki życia], Indiana University Press, Bloomington 1990), Susan Melrose (*A Semiotics of the Dramatic Text* [Semiotyka utworów dramatycznych], Palgrave Macmillan, London 1994), Elaine Aston i George Savona (*Theatre as Sign System: A Semiotics of Text and Performance* [Teatr jako system znaków. Semiotyka tekstu i spektaklu], Routledge, London 1991) oraz Fernando de Toro (*Semiotica del teatro: del texto a la puesta en escena* [Semiotyka teatru. Od tekstu do inscenizacji], Galenda, Buenos Aires 1995; pierwsze wydanie 1987). Badania te obejmowały szerokie pole zagadnień, od powstawania tekstu przez pryzmat analizy semiotycznej po badania odbioru przedstawienia przez publiczność. Analiza semiotyczna zapewnia ramy metodologiczne do identyfikacji i interpretacji znaków w systemie gry. Podejście to ułatwia zrozumienie współzależności między podsystemami i ich roli w komunikacji teatralnej, pozwalając na uwzględnienie szerokiej gamy elementów, które muszą zostać przekazane kulturze docelowej.

Niezbędne jest zbadanie, w jaki sposób zagadnienia teoretyczne dotyczące przekładu teatralnego, w szczególności odnoszące się do semiotyki, mogą wpływać na proces przekładania utworu scenicznego na przedstawienie teatralne i go usprawniać. Zróżnicowane poglądy na temat charakteru znaku teatralnego zapoczątkowały ukształtowanie się dwóch szkół metodologicznych tj. podejścia analitycznego i podejścia integracyjnego. Podejście analityczne postrzega każdy element przedstawienia jako indywidualny znak posiadający odrębną dynamikę intonacyjną, twierdząc, że znaki te wspólnie tworzą bogatą w informację polifonię. Z kolei podejście integracyjne

zwraca uwagę na skomplikowaną interakcję między znakami, w której elementy tekstu werbalnego, przeplatające się z fizycznymi aspektami spektaklu, tracą swoje odrębne znaczenia i łączą się w spójną całość. W ramach tego procesu powstaje coś, co można określić jako „nadznaczenie”, w którym połączone elementy poddają się głębszym i bardziej zniuansowanym interpretacjom. Zastosowanie integracyjnego podejścia do analizy znaków teatralnych w przekładzie obejmuje więcej niż tylko przetłumaczenie dialogów, ponieważ wymaga ono uwzględnienia pełnego spektrum elementów charakterystycznych dla teatru. Ostatecznie właśnie to podejście stało się dominującą metodologią stosowaną we współczesnej praktyce teatralnej i badaniach naukowych w tej dziedzinie.

Mimo że semiotyka może wydawać się abstrakcyjna, proponowana przez nią analiza znaków i symboli okazuje się niezwykle cenna dla przekładu teatralnego, pozwalając na zbadanie, w jaki sposób znaczenie jest tworzone przez poszczególne elementy, takie jak dialog, gesty i symbole wizualne. Badając te znaki, w toku adaptacji dramatu na potrzeby widowni pochodzącej z innego obszaru językowego i kulturowego niż jego autorka czy autor, osoby tłumaczące będą w stanie zapewnić zachowanie w przekładzie zarówno dosłownych, jak i zakorzenionych w kontekście znaczeń. Podejście to obejmuje również dostosowanie elementów pozawerbalnych, takich jak scenografia i kostiumy, w celu zapewnienia, że utwór sceniczny w przekładzie będzie mógł oddziaływać na osoby go odbierające pod względem treściowym i emocjonalnym zgodnie z zamiarem autorki czy autora oryginalnego tekstu.

Analizując konkretny przykład, możemy zbadać, w jaki sposób dogłębne zrozumienie znaków teatralnych i ich podstawowych zasad może poprawić tłumaczenie utworów scenicznych. W procesie przekładu tłumaczki i tłumacze teatralni muszą często stosować „genderlekt”, czyli wyróżniki tekstowe odnoszące się do płci, kształtowane przez czynniki kulturowe i społeczne. Pogłębiona analiza tych wyróżników pozwala na zrozumienie, w jaki sposób język, wraz z innymi trybami semiotycznymi obecnymi w dramacie, służy albo wzmocnieniu, albo obaleniu norm i tożsamości płciowych.

Z badań nad wzorcami mowy związanymi z płcią wiemy, że zachowania językowe kobiet często charakteryzują się preferencją do używania słownictwa kojarzącego się z prestiżem, stosowania eufemizmów i przymiotników o pozytywnych konotacjach, a także przysłówków i porównań, które wzmacniają siłę treści opisowych. Z kolei zachowania językowe mężczyzn są tradycyjnie mniej nacechowane emocjonalnie i odznaczają się bardziej ograniczonym stylistycznie słownictwem, stygmatyzowanymi formami wypowiedzi, agresją werbalną i językiem abstrakcyjnym, a także intensyfikatory. W zakresie komunikacji, kobiety częściej stosują pośrednie akty mowy, okazują pozytywną uprzejmość, wydźwięk ich wypowiedzi jest łagodzony przez zastosowanie formy pytającej i nie dominują rozmów. Ich zachowania językowe charakteryzują się częstym zadawaniem pytań retorycznych i rzadszym używaniem imperatywów. Z kolei męskie zachowania językowe cechuje wyraźna pewność siebie, negatywna uprzejmość, częste używanie imperatywów, form negatywnych i krótkich, prostych zdań.

Podobnie komunikacja niewerbalna obecna w utworach scenicznych często odzwierciedla stereotypy oparte na płci i prezentuje reakcje takie jak kobieca histeria (np. łzy, tupanie nogami, ukrywanie twarzy) i męska agresja (np. uderzenie w stół), nawiązujące do społecznych oczekiwań dotyczących kobiecego i męskiego zachowania. Kinezyka, w szczególności pantomima, może również wykazywać zachowania stereotypowe dla danej płci, w tym obejmuje gesty, które zastępują komunikację werbalną (takie jak pozdrowienia i zaprzeczenia), podkreślają kontekst werbalny i wyrażają emocje lub postawy wobec sytuacji (takie jak zaskoczenie lub obrzydzenie). Gesty emfatyczne i niewerbalne są zazwyczaj przypisane do płci mówiącego, przy czym gesty pozawerbalne – takie jak obgryzanie paznokci lub bawienie się przedmiotami – mają za zadanie odzwierciedlać stany wewnętrzne i emocje, a nie przekazywać konkretne znaczenia. Gesty te często podążają za wzorcami płci znanymi z literatury, gdzie kobiety uspokajają się poprzez interakcję z ubraniem, a mężczyźni wykonują czynności skoncentrowane na obiekcie.

Proksemika, czyli wykorzystanie przestrzeni osobistej, także może być zależna od płci, a różnice w ustawieniach przestrzennych wynikają z dystansu, jaki dana osoba woli utrzymywać podczas interakcji. Zazwyczaj kobiety utrzymują bliższe odległości między sobą, pary mieszane zachowują pośrednie odległości, a mężczyźni ustawiają się dalej od siebie. Ten dystans często ma swoje odzwierciedlenie na poziomie komunikacji werbalnej, przy czym kobiety częściej używają języka akcentującego bliskość. Co więcej, fizjonomia i prozodia w dramacie znacząco przyczyniają się do rozwoju postaci, ponieważ dramatopisarki i dramatopisarze wykorzystują te cechy

do wzmocnienia lub interpretacji wyglądu postaci. Ponadto artefakty, np. korona noszona przez kobietę, są nośnikami znaczenia społeczno-kulturowego, które pomagają widzowi zrozumieć i zinterpretować rolę oraz status postaci.

Dogłębne zrozumienie stosowanych przez dramatopisarki i dramatopisarzy konwencji, które są łatwo rozpoznawalne czy interpretowane przez publiczność, może znacznie pomóc tłumaczkom i tłumaczom teatralnym. Świadomość ta pozwala im podejmować przemyślane decyzje, zamiast polegać tylko na spontanicznych lub intuicyjnych wyborach.

Poznanie systemów semiotycznych właściwych zarówno kulturze źródłowej, jak i docelowej, w połączeniu z opanowaniem podstaw teoretycznych przekładu teatralnego może znacznie usprawnić proces tłumaczenia. Mimo że semiotyka nie jest jedyną dostępną metodologią badania tłumaczeń tekstów scenicznych, jej ugruntowane i wszechstronne fundamenty stanowią cenny punkt wyjścia dla osób praktykujących taki typ przekładu. Włączając zasady semiotyczne do swojej praktyki, tłumaczki i tłumacze teatralni nie będą musieli polegać wyłącznie na intuicji, ale zapewnią swoim przekładom mocny fundament teoretyczny, a także będą w stanie precyzyjniej oddawać znaczenia z uwzględnieniem kontekstów kulturowych, co ułatwi dokładniejszą i skuteczniejszą adaptację utworów dramatycznych.



PRZYKŁAD PRAKTYCZNY

W sztuce Johna Osborne'a *Look Back in Anger* [w Polsce *Miłość i gniew* w tłum. Wacławy Komarnickiej i Krystyny Tarnowskiej; grana także w Krakowie w 2009 roku w przekładzie Piotra Kozłowskiego] postać Jimmy'ego reprezentuje stereotypowe zachowanie komunikacyjne człowieka pochodzącego z klasy robotniczej w Anglii połowy XX wieku i stanowi ucieleśnienie archetypu „młodego gniewnego”. Swoją złość na nierówności społeczne wyraża poprzez męski styl komunikacji odzwierciedlający jego niższy status, kontrastujący z bardziej uprzejmą i opartą na współpracy komunikacją typową dla kobiet i wyższych klas społecznych. Sztuka podkreśla tę rozbieżność w zachowaniach komunikacyjnych, traktując je jako atrybuty zarówno klasy społecznej, jak i płci.

17

W pierwszej scenie dramatu zastosowano zachowania niewerbalne, aby ustalić dynamikę społeczną tamtych czasów, pokazując Jimmy'ego i Cliffa zaangażowanych w bierną aktywność wśród dymu, podczas gdy Alice jest pokazana jako postać aktywna, prasująca sporą stertę ubrań. Ta niema scena wyraźnie definiuje role społeczne i płciowe funkcjonujące w Wielkiej Brytanii lat 50. ub. wieku. W wymiarze werbalnym analiza „genderlektu” Jimmy'ego może być przeprowadzona na podstawie szeregu komponentów językowych, które świadczą o jego przynależności do płci męskiej. Komponenty te to a) *słownictwo*, charakteryzujące się stylistycznie zredukowanymi leksemami o negatywnych konotacjach, stygmatyzowanymi

i tabuizowanymi wyrażeniami oraz stygmatyzowanymi intensyfikatorami;
oraz b) *kompetencje komunikacyjne*, które obejmują stosowanie imperatywów,
gróźb i cytatów pośrednich.

Porównanie oryginalnego tekstu z jego ukraińskim tłumaczeniem [podpisanym zbiorowo przez Studio Teatralne „Mist”] pokazuje, że oryginał wykorzystuje szerszy zakres intensyfikatorów i atrybutów ekspresywnych niż przekład. W oryginalnym dramacie użyto wielu intensyfikatorów jednocześnie, co jest praktyką mniej powszechną w języku ukraińskim. W szczególności stygmatyzowane intensyfikatory „cholera” i „pieprzony” użyte w wypowiedziach Jimmy’ego przedstawiają go jako szorstką i gniewną osobę. Ta cecha językowa jest jednak niekonsekwentnie zachowywana w tłumaczeniu: niektóre intensyfikatory są zastępowane funkcjonalnymi odpowiednikami (np. „przeklęty”), inne są neutralizowane (np. „no wiesz”, „absolutnie wszystko”), a niektóre są zastępowane alternatywnymi negatywnymi elementami leksykalnymi (np. „nie darmo takie gówno”). Ponadto w tłumaczeniu nie zastosowano innych metod intensyfikacji typowych dla języka ukraińskiego, takich jak dodatki, hiperbola lub przysłówki z przyrostkami, które oznaczają wyraźny wzrost intensywności wypowiedzi. W rezultacie przetłumaczony język nie oddaje w pełni brutalności postaci stworzonej przez autora.



W didaskaliach Osborne szczegółowo opisuje niewerbalne zachowania Jimmy'ego, które dostarczają istotnych informacji na temat jego charakteru, zwłaszcza w zakresie kinetyki. Działania niewerbalne Jimmy'ego odzwierciedlają ten sam poziom agresji, co jego komunikacja werbalna. Jego ruchy są często gwałtowane i nacelowane na wyrządzenie krzywdy innym, choć czasami są manifestacją gniewu nieposiadającego konkretnej intencji komunikacyjnej, która może towarzyszyć agresji słownej. W ukraińskiej adaptacji, która została skrócona na potrzeby inscenizacji [premiera w 2008], niewerbalne zachowania Jimmy'ego są często pomijane. Wiele gestów wyrażających złość, agresję i rozpacz można zaklasyfikować jako niewerbalne uniwersalia kulturowe lub przynajmniej symbole wspólne dla kultur ukraińskiej i brytyjskiej.



KILKA PRAKTYCZNYCH WSKAZÓWEK DLA POCZĄTKUJĄCYCH TŁUMACZEK I TŁUMACZY³

Każdy przekład to interpretacja pierwotnego tekstu i chodzi zwykle o to, aby nie posunąć się w niej zbyt daleko, ale i unikać powtarzania przekazu oraz nadmiernego wyjaśniania oryginału. Każdy przekład wymaga przeniesienia lub przetłumaczenia kontekstu kulturowego i historycznego języka źródłowego na kontekst języka docelowego. Dlatego też, pracując nad tłumaczeniem, musimy podjąć decyzję, czy chcemy zachować oryginalny kontekst kulturowy tekstu, czy go zlokalizować, tj. dostosować do kontekstu kulturowego, geograficznego lub czasowego kraju, w którym przekład ma funkcjonować.

Przy tłumaczeniach starszych tekstów – niezależnie od tego, czy decydujemy się na język współczesny czy na język stylizowany, nieco archaizowany – nigdy tak naprawdę nie tłumaczymy utworów scenicznych na język konkretnego okresu historycznego, np. na okres przełomu XIX i XX wieku. Stopień archaizacji leksykalnej i kulturowej jest czymś, co trzeba starannie przemyśleć.

20

Jednocześnie musimy zdecydować, czy przetłumaczyć na język docelowy także tytuł sztuki, imiona bohaterów i nazwy miejsc pojawiających się w tekście, czy też zachować je w oryginalnej formie, tym samym umiejscawiając akcję sztuki w jej oryginalnym kontekście kulturowym, językowym, społecznym i towarzyskim. Najczęściej stosuje się format mieszany tj. tłumaczenie wybranych nazw, a pozostawienie w oryginale innych. Mimo takiego wybiórczego przełożenia niektórych nazw jesteśmy w stanie zachować oryginalny kontekst.

³ Rozdział został napisany na potrzeby niniejszej publikacji przez Zuzanę Augustową.

Podczas tłumaczenia tekstu scenicznego musimy uwzględnić fakt, że każda postać ma swój własny idiolekt (osobisty lub poetycki, językowo stylizowany sposób wypowiedzi) i socjolekt (sposób wypowiedzi, który ujawnia jej przynależność do określonej klasy społecznej i środowiska kulturowego lub zawodowego charakteryzującego się określonym stylem życia, sposobem ekspresji itp.). Wszystkie postacie dramatu mogą mówić tym samym idiolektem i socjolektem lub ich języki mogą się zdecydowanie różnić. Zdarza się, że wszystkie postacie mówią tym samym autorskim idiolektem, przez co wszystkie monologi i dialogi lub inne elementy tekstowe (np. w tekstach postdramatycznych) są stylizowane tak samo i mają za zadanie wyrażać – w sposób krytyczny, opisowy lub poetycki – stosunek autorki lub autora do tematu, poruszanego problemu, postaci czy akcji.

Literatura przedmiotu postrzega tłumaczenie jako rodzaj adaptacji, a procesy adaptacji są koniecznym elementem przekładu, aby mógł on być w ogóle wykonany. Zasadniczo tłumaczka lub tłumacz zawsze ma określoną motywację do wykonania przekładu, często nadarza się ku temu konkretna okazja, a także jest on obciążony kontekstem i nie sposób całkowicie uniknąć adaptacji w pracy przekładowej. Dotyczy to zarówno wyboru tekstu, wizji (planowanej ostensji), która przyświeca tłumaczce lub tłumaczowi w odniesieniu do danego przekładu, historycznego usytuowania akcji, znajomości aktualnej sytuacji społecznej i potraktowania wybranych tematów charakterystycznych dla określonych pokoleń jako ważniejszych od innych. Innymi słowy, uwzględniając istotę teatru (który jest komunikacją zapośredniczoną przez inne formy komunikacji), tłumaczenie tekstów dramatycznych jest jeszcze bardziej złożoną kwestią niż tłumaczenie tekstu literackiego przeznaczonego wyłącznie do czytania. To sprawia, że korzystanie z aktualnych modeli jest jeszcze bardziej ryzykowne⁴.

⁴ Zob. Pavel Drábek, *Translating the Theatre Act* [Tłumaczenie aktu teatralnego], „Theatralia” 2022, nr 1 (25), s. 166–171 lub Massimiliano Morini, *Theatre Translation: Theory and Practice* [Tłumaczenie teatralne. Teoria i praktyka], Bloomsbury Academic, London/New York 2022, s. 176.

JAK ZOSTAĆ TŁUMACZKĄ LUB TŁUMACZEM TEATRALNYM?

Tłumaczenie teatralne nie jest odrębną dziedziną nauki, choć ma swoją wyraźną specyfikę. Tłumaczki i tłumacze teatralni często mają za sobą studia z translatoryki, lingwistyki, filologii czy historii sztuki. Zdarza się również, że za przekład utworów scenicznych biorą się badaczki i badacze teatru, praktyczki i praktycy teatralni, dramatopisarki i dramatopisarze albo reżyserki i reżyserzy. Oprócz doskonałej znajomości języka źródłowego i posiadania umiejętności tłumaczenia dzieł literackich, osoby decydujące się na ten zawód powinny również posiadać wiedzę na temat teatru i dramatu współczesnego. Jeżeli osoba tłumacząca teksty dramatyczne nie pracuje bezpośrednio w teatrze, powinna regularnie oglądać spektakle, aby obserwować zmiany stylistyczne, jakie zachodzą we współczesnym języku oraz śledzić aktualne trendy, tematy, praktyki inscenizacyjne i założenia estetyczne.



CO **OBEJMUJE** DZIEDZINA TŁUMACZEŃ TEATRALNYCH?

W przypadku dramatu język jest jednym z podstawowych elementów syntezy teatralnej, obok gry aktorskiej, reżyserii, scenografii, muzyki i innych elementów, takich jak oświetlenie, projekcje wideo itp. Podstawowym zadaniem tłumaczki lub tłumacza teatralnego jest zatem przetłumaczenie tekstu sztuki z języka źródłowego na język docelowy. Niekiedy dramaturżka lub dramaturg albo reżyserka lub reżyser, zamierzając wystawić przetłumaczony dramat, bierze udział w procesie tłumaczenia, a ostateczne decyzje przekładowe są podejmowane we współpracy z tłumaczką lub tłumaczem albo samodzielnie przez dramaturżkę lub dramaturga czy reżyserkę lub reżysera. Ciekawą praktyką jest przeprowadzanie weryfikacji gotowego przekładu przez aktorki i aktorów, co czasem ma miejsce podczas pierwszych prób czytanych. Warto, aby osoba tłumacząca była na nich obecna, co pomaga sprawdzić, czy teksty wypowiedziane przez osoby performujące brzmią dobrze. Weryfikacja tłumaczenia w drodze głośnego czytania przez aktorkę lub aktora może być bardzo wartościowa dla tłumaczki lub tłumacza, inspirując do modyfikacji frazeologii czy składni tekstu. Z drugiej strony obecność tłumaczki lub tłumacza podczas prób jest bardzo przydatna dla zespołu biorącego udział w inscenizacji z racji dodatkowego doświadczenia i wiedzy. Zdarza się jednak, że podczas prób tłumaczenie podlega dalszym modyfikacjom bez zgody tłumaczki lub tłumacza, a dzieje się tak z inicjatywy lub za zgodą reżyserki lub reżysera albo dramaturżki lub dramaturga.

Niekiedy tłumaczki i tłumacze teatralni wykonują również inne czynności służące prezentacji spektakli w języku docelowym. Od 2000 roku powszechną praktyką w wielu teatrach stało się prezentowanie spektakli z napisami wyświetlanymi na żywo w celu umożliwienia ich odbioru przez międzynarodową publiczność. Ponadto napisy są tworzone do spektakli gościnnych z zagranicy lub przedstawień z udziałem międzynarodowych zespołów posługujących się kilkoma językami. Tworzenie i tłumaczenie napisów to specyficzne zadanie, wymagające indywidualnego podejścia do każdego spektaklu i znalezienia równowagi pomiędzy wiernym przekładem, a niezbędną redukcją elementów językowych, które pełnią funkcję ozdobną, przy jednoczesnym zachowaniu specyfiki stylu danego przedstawienia. Publiczność powinna być w stanie przenosić wzrok z napisów na to, co dzieje się na scenie, w miarę płynnie, a użycie mniej znanych wyrażeń lub nadmiar tekstu może zaburzyć ten proces.

Zadania, przed którymi stoi tłumaczka lub tłumacz napisów, to w pierwszej kolejności podzielenie dialogów na poszczególne napisy, które rytmicznie odpowiadają akcji na scenie (znajomość przedstawienia lub przynajmniej możliwość obejrzenia nagrania jest tutaj kluczowa), następnie tłumaczenie napisów na język docelowy, a wreszcie ustawienie napisów z wykorzystaniem specjalnego oprogramowania. Podczas spektaklu napisy wyświetlane są w miejscu ustalonym przez reżyserkę lub reżysera oraz scenografkę lub scenografa. Synchronizacja akcji spektaklu z napisami jest trudnym zadaniem – twórczyni lub twórca albo operatorka lub operator napisów musi dosłownie „oddychać” w rytm akcji, biorąc pod uwagę estetykę i warstwę wizualną przedstawienia, by móc wyświetlać napisy w odpowiednim momencie, tak aby, przykładowo, tłumaczenie puenty żartu wypowiedzanego przez aktorkę lub aktora nie zostało wyświetlone za wcześnie, kiedy dana kwestia nie została jeszcze wypowiedziana.

Niezwykle istotna jest dobra znajomość spektaklu przez tłumaczkę lub tłumacza (zdobyta poprzez obejrzenie go na żywo lub na nagraniu, jeżeli ta pierwsza opcja nie wchodzi w grę). Jedynie wówczas możliwe jest podjęcie przemyślanej decyzji dotyczącej tłumaczenia napisów do danego dramatu. Warto wspomnieć, że napisy są rodzajem przekładu doświadczenia performatywnego na formę literacką i często konieczne jest podejmowanie trudnych decyzji oraz znajdowanie właściwych rozwiązań, np. wówczas, gdy aktorki i aktorzy w jakiejś scenie improwizują.

PRZYKŁAD PRAKTYCZNY

W Niemczech w branży tłumaczeń audiowizualnych coraz bardziej popularne staje się oprogramowanie o nazwie Spectitular produkowane przez Panthea, ponieważ umożliwia tworzenie kilku wersji językowych napisów dla jednego przedstawienia. Spectitular to profesjonalne narzędzie do tworzenia napisów dostępne w przeglądarce w modelu SaaS (oprogramowanie w chmurze jako usługa) lub w wersji do pobrania na komputer. Ponadto Panthea opracowuje testy nowych możliwości tworzenia napisów do utworów audiowizualnych m.in. testuje opcję wyświetlania napisów nie tylko w wybranym miejscu na scenie, ale również na tabletach, smartfonach czy w inteligentnych okularach, które pozwalają widzom na samodzielny wybór języka tłumaczenia.

W przypadku niektórych spektakli, bardziej właściwe może okazać się przygotowanie innej formy przybliżenia treści publiczności. W przedstawieniach typu „site-specific” widzki i widzowie często otrzymują przed spektaklem jego streszczenie, dzięki któremu wiedzą, czego się spodziewać. W innych przypadkach konieczna może okazać się obecność tłumaczki lub tłumacza na scenie, na bieżąco tłumaczących wypowiediane kwestie, a dzieje się tak szczególnie w przypadku spektakli improwizowanych, występów typu stand up czy przedstawień interaktywnych z udziałem publiczności. Tłumaczka lub tłumacz staje się wówczas częścią spektaklu i towarzyszy aktorkom i aktorom, tłumacząc ich kwestie na żywo.

Niekiedy stosuje się praktykę tłumaczenia tekstów dramatycznych podczas prób, kiedy tłumaczka lub tłumacz w nich uczestniczą, a przedmiotem tłumaczenia staje się to, co się na nich pojawia. W ten sposób aktorki i aktorzy, reżyserka lub reżyser i inni członkowie i członkinie zespołu twórców stają się niejako współtwórcami procesu przekładowego. W przypadku gdy osoby te znają język źródłowy przekładanego tekstu, ich wkład może być bardzo korzystny, ale nawet bez tego, dzięki możliwości otrzymywania informacji zwrotnej od twórczyń i twórców na bieżąco tłumaczenie może zyskać nową dynamikę i wysoką jakość sceniczną. Udział tłumaczki lub tłumacza i wielojęzycznych twórczyń i twórców w procesie tłumaczenia może również zainspirować ciekawe pomysły inscenizacyjne, np. włączenie osoby tłumaczącej na żywo na scenie w akcję spektaklu czy zachowanie pewnych elementów języka źródłowego. Warto jednak wspomnieć, że taki proces często prowadzi do powstania tłumaczenia, które jest mocno skorelowane z danym przedstawieniem i przypomina to sposób inscenizacji dramatów Shakespeare’a, z których każda jest w zasadzie wersją dramatu dostosowaną do konkretnych potrzeb. Specyficzny charakter przekładów tworzonych w taki sposób utrudnia jednak ich publikację oraz ponowne wykorzystanie przez inne teatry.



PRZYKŁAD PRAKTYCZNY

W londyńskiej inscenizacji sztuki Petra Kolečki pt. *Poker Face* [Twarz pokerzysty] (reż. Becka McFadden, King's Head Theatre, Londyn, premiera: 16 października 2016), zrealizowanej przez LegalAliens Theatre, który często stosuje praktykę tłumaczenia nowych europejskich dramatów w toku prób, Eva Daničková tworzyła na żywo napisy do nagranych wcześniej w języku czeskim scen w wykonaniu Arnošta Goldflama w roli Franty. W spektaklu *The Return* [Powrót] tego samego teatru (reż. Becka McFadden, St. James Theatre Studio, premiera: 14 czerwca 2013), będącym europejską prapremierą dramatu włoskiego dramaturga Sergio Pieratiniego pt. *Il ritorno*, w którym wystąpili dwujęzyczni włoscy aktorzy i aktorki, w tym założycielka a zarazem dyrektorka artystyczna LegalAliens Theatre Lara Parmiani, klótnie bohaterów słyszane zza sceny zostały zagrane w języku włoskim, bez tłumaczenia. W obu spektaklach bez tłumaczenia pozostawiono również przekleństwa.

Tłumaczenie spektakli na język migowy oraz transkrypcja dialogów dla osób g/Głuchych i niedosłyszących to odrębne formy tłumaczeń audiowizualnych. Do tej kategorii zalicza się również audiodeskrypcję dla osób z dysfunkcjami wzroku.

PRZYKŁAD PRAKTYCZNY

Hands Dance to działająca w Republice Czeskiej grupa skupiająca słyszące i g/Głuche osoby tłumaczące, które specjalizują się w tłumaczeniu wydarzeń artystycznych na język migowy.

Grupa powstała w 2014 roku, a od 2017 roku jest członkiem stowarzyszenia teatralnego Divadelní spolek OUKEJ. Ma ona na koncie setki tłumaczeń piosenek na język migowy, jak również dziesiątki utworów instrumentalnych przetłumaczonych dla osób g/Głuchych, a także oferuje usługi tłumaczenia spektakli teatralnych i realizuje je na zamówienie teatrów profesjonalnych, studenckich i amatorskich. Celem, jaki stawia sobie grupa Hands Dance, jest mediacja językowa oraz umożliwienie odbioru muzyki i teatru dla widzek i widzów g/Głuchych. W swoich kreatywnych przekładach członkinie i członkowie grupy wykorzystują mieszankę języka migowego oraz środków scenicznych, wizualnych i ruchu.

WSPÓŁPRACA MIĘDZY TŁUMACZKAMI I TŁUMACZAMI A TEATRAMI ORĄZ TWÓRCZYNIAMI I TWÓRCAMI

Tłumaczki i tłumacze teatralni często uczestniczą w procesie powstawania spektaklu i ściśle współpracują z ich twórczyniami i twórcami. Dzięki posiadanej wiedzy na temat obszaru językowego, w którym się specjalizują oraz znajomości bieżących wydarzeń w obszarze sztuki i kultury często to oni są źródłem informacji o nowych dramatach oraz dramatopisarkach lub dramatopisarzach z danego obszaru językowego i przekazują ją np. dramaturżkom czy dramaturgom. Niekiedy tłumaczki i tłumacze zapraszani są do udziału w próbach, aby realizować tłumaczenia pisemne i ustne na potrzeby międzynarodowych zespołów oraz tworzyć i tłumaczyć napisy do spektakli przy uwzględnieniu specyfiki danej inscenizacji. Zdarza się, że tłumaczki i tłumacze działają na rzecz upowszechniania wiedzy na temat najnowszych dokonań współczesnych dramatopisarek i dramatopisarzy z zagranicy, promują ich dokonania na lokalnym rynku oraz publikują teksty na temat nowych sztuk z innych obszarów językowych, niekiedy z zamiarem dokonania ich przekładu, aby publiczność w rodzimym kraju tłumaczki czy tłumacza mogła się z nimi zapoznać.

Portfolio tłumaczki i tłumacza teatralnego często zawiera bardzo różnorodne prace. Mogą oni łączyć swój zawód z **innymi zawodami związanymi z teatrem** i pełnić rolę **dramaturżek i dramaturgów, kuratorek i kuratorów festiwali, redaktorek i redaktorów, dziennikarek i dziennikarzy czy krytyczek i krytyków teatralnych**, a wiele osób tłumaczących pisze także własne dramaty, przygotowuje adaptacje sceniczne lub przekłady dzieł innych autorek i autorów.

Zasadniczo, zaproszenie tłumaczki lub tłumacza do uczestnictwa w procesie produkcji spektaklu ma ogromne zalety. Tworzenie przekładu tekstu scenicznego z możliwością uwzględnienia konkretnej wizji przedstawienia jego twórczyni i twórców wzbogaca tłumaczenie oraz pozwala tłumaczce lub tłumaczowi dopasować przekład do intencji reżyserki lub reżysera czy dramaturżki lub dramaturga. Z kolei udział tłumaczek i tłumaczy w próbach umożliwia dalszą pracę nad tekstem w porozumieniu z zespołem. W ten sposób jeszcze przed premierą można sprawdzić, czy tłumaczenie „działa”, co jest niezwykle ważnym aspektem wystawiania sztuk autorek i autorów zagranicznych.

Niekiedy w proces tłumaczeń teatralnych angażują się agencje teatralne lub branżowe, które często inicjują projekty tłumaczenia nowych dramatów i promują je w środowisku.



MAM ŚWIETNY TEKST! JAK WYGLĄDA KWESTIA PRZEKŁADU OD **STRONY PRAWNEJ?**

Zarówno dramaty, jak i ich tłumaczenia, podobnie do innych utworów literackich, podlegają ochronie prawa autorskiego. Przepisy dotyczące praw autorskich mogą się różnić w zależności od kraju, ale zasadniczo prawo autorskie reguluje sposób wykorzystania dzieła oryginalnego i tłumaczenia. W większości przypadków teatr zobowiązany jest nabyć licencję do oryginalnego tekstu dramatycznego oraz do tłumaczenia. Zawiera się wówczas umowy licencyjne, które regulują sposób, w jaki każdy z tych utworów będzie wykorzystywany i określa wynagrodzenie z tytułu autorskich praw majątkowych i ewentualnych tantiem dla twórczyni lub twórcy tekstu należne za jego wystawienie.

Jeżeli tłumaczka lub tłumacz trafią na sztukę, którą chcieliby przetłumaczyć, warto napisać jej streszczenie i przełożyć fragment oraz przesłać je osobom, które mogą być potencjalnie zainteresowane wystawieniem tego utworu. Często dramatopisarki lub dramatopisarze współpracują z konkretnymi tłumaczkami lub tłumaczami, którym zleca się tłumaczenie wszystkich tworzonych przez nich sztuk, ponieważ takie osoby są już zaznajomione ze stylem autorki lub autora i mogą bazować na doświadczeniu przy przekładaniu wcześniejszych utworów. Po przygotowaniu streszczenia i przetłumaczeniu fragmentu sztuki tłumaczka lub tłumacz może wysłać materiały do agencji teatralnych w kraju języka docelowego lub bezpośrednio do konkretnych twórczyń lub twórców teatralnych, dramaturżek lub dramaturgów albo reżyserek lub reżyserów w ramach

tzw. „cold callingu”, czyli bez uprzedniego poinformowania o takim zamiarze. Warto wcześniej sprawdzić, czy inna tłumaczka lub tłumacz nie pracuje już nad tłumaczeniem danego dramatu na ten sam język. Najlepiej zrobić to, wysyłając stosowne zapytanie do agencji literackiej reprezentującej autorkę lub autora albo do samej osoby autorskiej.

Warunkiem rozpoczęcia pracy nad przekładem jest nabycie praw do utworu wraz z prawem do stworzenia utworu zależnego, czyli tłumaczenia. Zazwyczaj autorka lub autor albo jego agentka lub agent będzie chciał zapoznać się z życiorysem lub dorobkiem tłumaczki lub tłumacza, zanim podejmie decyzję o wyrażeniu zgody na dokonanie przekładu konkretnego utworu. Warto również dowiedzieć się zawczasu, kto posiada prawa autorskie do sztuki, którą chcemy przetłumaczyć i na jakich warunkach są one udostępniane (w tym przypadku również warto zwrócić się do agencji reprezentującej autorkę lub autora albo do samej osoby autorskiej). Należy pamiętać, aby w każdym przypadku zawrzeć umowę na wykonanie tłumaczenia, co pozwoli na uniknięcie ewentualnych komplikacji czy nieporozumień np. w odniesieniu do tantiem. Osoba tłumacząca może podpisać taką umowę z agencją, która następnie będzie ją reprezentować przed teatrami, lub bezpośrednio z teatrem, który jest zainteresowany wystawieniem sztuki.

Tłumaczki i tłumacze teatralni mogą działać jako niezależne podmioty lub współpracować z agencjami teatralnymi⁵. Tantiemy, czyli procent od sprzedaży biletów na spektakle przetłumaczonego utworu, ustala się w umowie zawieranej z teatrem, w którym będzie on wystawiany. Niekiedy teatry płacą tłumaczce lub tłumaczowi jedynie wynagrodzenie z tytułu stworzenia przekładu i nie oferują możliwości udziału w zyskach ze sprzedaży biletów oraz zawierają stosowną umowę wyłączającą prawo do tantiem. W niektórych krajach funkcjonuje zwyczaj wypłacania tłumaczkom i tłumaczom zaliczki z tytułu tantiem przez agencje teatralne. Ustalona kwota stanowi należność za dokonanie przekładu i jest ona następnie odliczana od kwoty należnych tantiem od wystawień spektaklu w danym teatrze.



⁵ Agencje teatralne mogą funkcjonować inaczej w zależności od kraju. Prosimy zapoznać się z informacjami dotyczącymi poszczególnych państw tj. Armenii, Chorwacji, Gruzji, Niemiec, Polski, Republiki Czeskiej, Słowacji i Ukrainy [POD TYM LINKIEM](#).

PRZYKŁAD PRAKTYCZNY

W ramach jednego z popularniejszych modeli wynagradzania tłumaczek i tłumaczy, stosowanego w wielu krajach, tłumaczka lub tłumacz otrzymuje 20% z łącznej sumy tantiem otrzymanych przez agencję lub wydawcę z tytułu wykonania wszystkich praw do utworu oryginalnego i jego tłumaczenia. To umowa określa, jaka część środków wypłaconych przez zleceniodawcę zostanie przekazana tłumaczce lub tłumaczowi i jest to zazwyczaj wartość proporcjonalna. W praktyce często oznacza to, że autorka lub autor otrzymuje 60%, a tłumaczka lub tłumacz oraz agencja lub wydawca po 20%. Tantiemy i zasady ich przyznawania różnią się oczywiście w zależności od rodzaju i wielkości teatru, w którym wystawiany jest utwór.



JAK WYGLĄDA KWESTIA WYNAGRODZEŃ ZA TŁUMACZENIA UTWORÓW DRAMATYCZNYCH?

Tłumaczki i tłumacze teatralni w większości działają na zasadach tzw. freelance'u i często zmuszeni są łączyć tłumaczenia dla teatru z innymi zawodami lub zajęciami. Moduł ich pracy przypomina zatem status artysty i powinien podlegać odpowiedniej ochronie z tytułu ubezpieczenia społecznego.

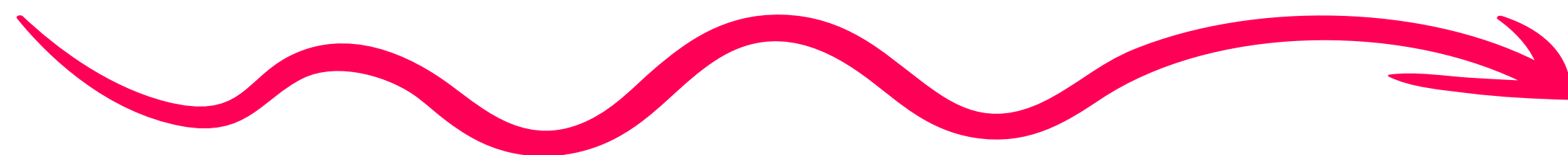
Stawki za tłumaczenia dla teatru różnią się w zależności od kraju. W niektórych funkcjonują nawet cenniki ustalone przez organizacje branżowe. Jeżeli nie wiesz, ile wynosi średnia stawka za tłumaczenia teatralne, skontaktuj się z organizacjami lub stowarzyszeniami tłumaczek i tłumaczy, które działają w Twoim kraju⁶.



⁶ Sytuacja na rynku tłumaczeniowym może różnić się znacząco w zależności od kraju. Prosimy zapoznać się z informacjami dotyczącymi poszczególnych państw tj. Armenii, Chorwacji, Gruzji, Niemiec, Polski, Republiki Czeskiej, Słowacji i Ukrainy [POD TYM LINKIEM](#). Jeśli chodzi o Polskę, niezwykle aktywne na rzecz praw oraz widzialności tłumaczek i tłumaczy jest [STOWARZYSZENIE TŁUMACZY LITERATURY](#).

PRZYKŁAD PRAKTYCZNY

Program UE Kreatywna Europa nie określa wysokości stawek za tłumaczenie. Niemniej jednak w ramach otwartych naborów do projektu „Obieg europejskich dzieł literackich i tłumaczeń literackich” promuje się zawód tłumaczki i tłumacza literackiego oraz propaguje jego ochronę, w tym ustanawia dobre praktyki oraz standardy dotyczące warunków pracy, a także zachęca do stosowania uczciwych stawek dla tłumaczek i tłumaczy literackich. W tym względzie wydawcy powinni dopilnować, aby imię i nazwisko tłumaczki lub tłumacza zostało umieszczone w publikacji, najlepiej na okładce, oraz aby język źródłowy był wyraźnie oznaczony. Zasady godziwego wynagradzania tłumaczek i tłumaczy zostały określone w raporcie *Translators on the Cover – Multilingualism & Translation* [Tłumaczki i tłumacze na okładkę – wielojęzyczność i tłumaczenie, 2022], przygotowanym przez grupę roboczą ds. otwartej metody koordynacji (OMC) złożoną z ekspertek i ekspertów z państw członkowskich UE.



Nierówności w zakresie wynagrodzeń występujące w Europie mają również odzwierciedlenie w europejskich programach grantowych, które zakładają, że wiele tłumaczek i tłumaczy mieszka w kraju, na którego język tłumaczy. Z oczywistych względów nie zawsze tak jest, a polityka dotycząca różnicowania stawek w zależności od języka, w oparciu o którą tworzone są formularze wniosków grantowych, jest gestem, który raczej dzieli niż jednoczy Europę.

W Niemczech wzorcowe umowy i minimalne stawki ustalane są przez stowarzyszenia związków zawodowych, takie jak Stowarzyszenie Tłumaczy Literatury (VdÜ – Verband deutschsprachiger Übersetzer/innen literarischer und wissenschaftlicher Werke), i to one dbają o to, aby tłumaczki i tłumacze byli wynagradzani sprawiedliwie i uczciwie. Przedstawienie wzorcowych umów i wykazu stawek jest często niezbędnym warunkiem zatwierdzenia wniosku o dofinansowanie tłumaczenia. To, że tłumaczki i tłumacze są odpowiednio wynagradzani, a współpraca z wydawcą lub teatrem odbywa się na uczciwych warunkach, może niekiedy przeważać, czy projekt otrzyma instytucjonalne dofinansowanie.

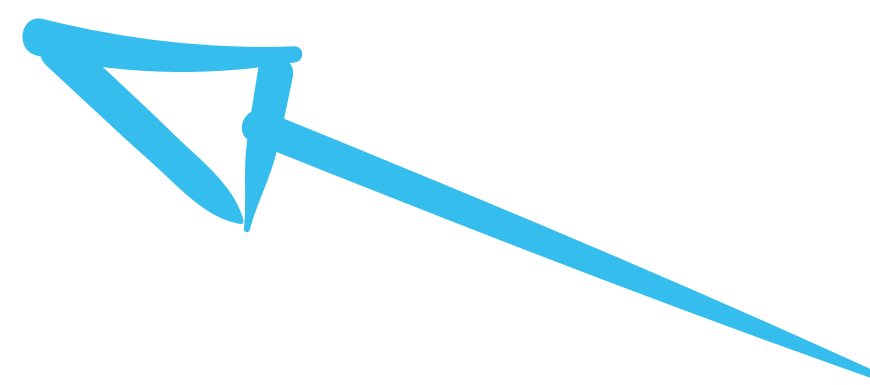


III ŹRÓDŁA FINANSOWANIA TŁUMACZEŃ TEATRALNYCH

Tłumaczenia utworów scenicznych rzadko powstają na zasadach stricte komercyjnych i zazwyczaj konieczne jest zgromadzenie środków na sfinansowanie przekładu z różnych źródeł. Tłumaczki i tłumacze dramatów często działają na styku różnych dziedzin artystycznych, co utrudnia im znalezienie programów grantowych, które uwzględniają projekty obejmujące tłumaczenia. Przekłady sztuk rzadko wydawane są jako niezależne teksty literackie ze względu na to, że głównym celem dokonania przekładu jest wystawienie sztuki. Dlatego też trudno jest spełnić wymagania wielu programów finansowania literatury (szczególnie jeżeli jednym z wymogów jest późniejsza publikacja powstałego utworu w formie książkowej). Jednocześnie przekład dramatu nie kwalifikuje się jeszcze jako pełnoprawne działanie teatralne, ponieważ tekst może zostać wystawiony dopiero po jego przetłumaczeniu, stąd utrudniony dostęp do grantów i stypendiów przyznawanych w dziedzinie teatru. W ten sposób tłumaczenia teatralne często znikają z radaru instytucji oferujących programy grantowe. Istotnym źródłem finansowania w przypadku tłumaczek i tłumaczy utworów scenicznych są rezydencje literackie i artystyczne oraz programy stypendialne, w których dopuszcza się składanie wniosków o sfinansowanie projektów przekładowych⁷.

38

⁷ Prosimy zapoznać się z informacjami dotyczącymi poszczególnych krajów tj. Armenii, Chorwacji, Gruzji, Niemiec, Polski, Republiki Czeskiej, Słowacji i Ukrainy [POD TYM LINKIEM](#).



Należy podkreślić, że programy finansowania tłumaczeń teatralnych powinny uwzględniać wszystkie aspekty pracy dla teatru w zakresie przekładu utworów scenicznych, tj. pracę z tekstem do wystawienia, uczestnictwo w próbach, współpracę dramaturgiczną lub kuratorską, równy dostęp do rezydencji teatralnych (jak to ma miejsce w przypadku dramatopisarek i dramatopisarzy) oraz uwzględnienie kosztów tłumaczenia jako warunku udzielenia finansowania na produkcję spektakli zagranicznych.

PRZYKŁAD PRAKTYCZNY

39

W Niemczech w ramach zmian zachodzących na polu finansowania instytucjonalnego w celu uwzględnienia potrzeb tłumaczek i tłumaczy utworów dramatycznych uzyskano możliwość złożenia we wnioskach grantowych promesy wystawienia tłumaczonego utworu zamiast jego publikacji.

Tłumaczenia współczesnych dramatów norweskich są dofinansowywane przez Norweskie Stowarzyszenie Dramatopisarzy. Udzielenie finansowania jest uzależnione od wystawienia dramatu, ale projekty mające na celu prezentacje przekładów w formie czytań performatywnych również mają szansę na otrzymanie dotacji.

TŁUMACZENIA TEATRALNE JAKO KOSZT PRODUKCJI ORAZ PUŁAPKI SZTUCZNEJ INTELIGENCJI

Teatry lub festiwale tworzące lub prezentujące spektakle autorek i autorów zagranicznych muszą już na samym początku uwzględnić w budżecie koszty tłumaczenia. W związku z tym, że tłumaczki i tłumacze są współautorkami i współautorami tekstu, powinni być wymienieni w programie towarzyszącym przedstawieniu przy nazwisku autorki lub autora oraz powinni zyskać taką samą widoczność, jak pozostałe twórczynie i twórcy współpracujący przy spektaklu. Ta praktyka jest często pomijana, więc tym bardziej warto o niej wspomnieć.

Wraz z rozwojem sztucznej inteligencji tłumaczki i tłumacze coraz częściej zmuszeni są konfrontować się z tekstami przetłumaczonymi przy użyciu narzędzi wykorzystujących sztuczną inteligencję, o których niskopłatną „redakcję” są proszeni przez instytucje zlecające. Tłumaczenie utworów scenicznych jest złożonym procesem artystycznym wymagającym udziału człowieka, który będzie w stanie precyzyjnie zinterpretować kod językowy i narzędzia stylistyczne zastosowane w utworze oryginalnym, a także będzie potrafił przeanalizować sytuacje pozajęzykowe i relacje pomiędzy postaciami. Innymi słowy sztuczna inteligencja nie jest w stanie zastąpić człowieka w przekładzie tekstów dramatycznych.

Teatr to jeden z ostatnich bastionów sztuki prezentowanej na żywo w czasie rzeczywistym. Jest, by posłużyć się stwierdzeniem czeskiego badacza Ivo Osolsoběgo, „komunikacją traktującą o komunikacji zapośredniczoną przez komunikację”, rozgrywającą się przed oczami widowni w wyjątkowej atmosferze spektaklu teatralnego, w którym język gra niezwykle ważną rolę⁸. Udział tłumaczek i tłumaczy teatralnych w procesie tworzenia spektaklu bez wątpienia niesie ogromną korzyść dla jakości przedstawienia, ponieważ dzięki posiadanej wiedzy i doświadczeniu są w stanie efektywnie wspierać proces translologiczny będący istotnym składnikiem syntezy teatralnej.

⁸ Ivo Osolsobě, *Dramatické dílo jako komunikace komunikací o komunikaci: variace na téma Zichovy definice dramatického díla* [Dzieło dramatyczne jako komunikacja komunikacji o komunikacji: wariacja na temat definicji dzieła dramatycznego Zicha], w: *Otázky divadla a filmu* [Zagadnienia teatru i filmu], red. Artur Závodský, Uniwersytet Jana Evangelisty Purkiniego, Brno 1970, s. 11–46.

PRZYDATNE LINKI

EURODRAM

Eurodram to europejska sieć zajmująca się dramatem w przekładzie, zrzeszająca około 300 członkiń i członków zorganizowanych w około 30 komitetach. Jej głównym celem jest promowanie nowej dramaturgii w przekładzie z obszaru Europy, Azji Środkowej i basenu Morza Śródziemnego oraz upowszechnianie jej w duchu niezależności, równości i różnorodności językowej zarówno wśród twórczyń i twórców teatru, jak i publiczności.

[STRONA SIECI](#)

Kreatywna Europa – wsparcie obiegu literatury europejskiej

W programie Komisji Europejskiej wsparcie otrzymuje średnio 40 projektów związanych z tłumaczeniem, publikacją, dystrybucją i promocją utworów literackich rocznie, co przekłada się na tłumaczenie i promocję 500 europejskich utworów literackich w minimum 40 językach. Ważnym aspektem tego programu jest sposób, w jaki wspiera on utwory literackie tworzone w rzadziej używanych językach, aby umożliwić ich dystrybucję na większych rynkach w Europie i poza nią. Program ma na celu podniesienie rangi tłumaczek i tłumaczy literackich oraz wzmocnienie konkurencyjności sektora książki poprzez rozszerzenie współpracy w ramach procesów wydawniczych. Wszystkie projekty finansowane w ramach tego programu muszą również uwzględniać kwestie integracji, różnorodności, równości płci i transformacji środowiskowej.

[STRONA PROGRAMU](#)

Fabula Mundi **(projekt europejski)**

Katalog współczesnych
dramatopisarek i dramatopisarzy
oraz sztuk z 16 krajów wraz
z bazą tłumaczeń.

STRONA PROJEKTU

AFAC

Arabski Fundusz na rzecz Sztuki i Kultury
[Arab Fund for Arts and Culture (AFAC)] powstał
w 2007 roku z inicjatywy arabskich działaczek
i działaczy kulturalnych jako niezależna
fundacja wspierająca artystki i artystów,
pisarki i pisarzy, badaczki i badaczy oraz
intelektualistki i intelektualistów, a także
organizacje z regionu arabskiego działające
w obszarze sztuki i kultury.

STRONA FUNDUSZU



O AUTORKACH I AUTORACH

Barbora Schnelle

jest czeską badaczką teatru, tłumaczką dramatów, krytyczką i menedżerką mieszkającą w Berlinie, gdzie założyła stowarzyszenie Drama Panorama: Forum für bersetzung und Theater e. V. W ramach tej organizacji była kuratorką i producentką festiwalu współczesnego teatru czeskiego, jak również wielu spektakli. Jest autorką obszernej antologii czeskich sztuk w przekładzie na język niemiecki pt. *Von Masochisten und Mamma-Guerillas* [O masochistach i mamma guerillach], Neofelis Verlag, Berlin 2018.

Anna Halas

jest dramatopisarką, tłumaczką i badaczką ze Lwowa. Studiowała tłumaczenia na Narodowym Uniwersytecie im. Iwana Franki oraz współczesny dramat brytyjski na Uniwersytecie Oksfordzkim. Następnie wykładała przekład teatralny i prowadziła badania w tej dziedzinie ze specjalizacją w dramacie irlandzkim. Pracowała jako wykładowczyni w takich instytucjach edukacyjnych jak Uniwersytet Princeton czy Uniwersytet w Lipsku oraz współpracowała z ukraińskimi teatrami, tłumacząc m.in. dzieła Harolda Pintera. W 2020 roku jej tłumaczenie *Niebezpiecznych związków* zdobyło wyróżnienie przyznawane przez sieć Eurodram. Obecnie koordynuje Laboratorium Tłumaczeń Teatralnych i nadzoruje portal ukraińskich tłumaczeń dramatów [UKRAINIAN DRAMA TRANSLATIONS](#) oraz Konkurs Tłumaczeń Dramatu im. Iryny Steszenko.

45

Zuzana Augustová

studiowała teatrologię i filmoznawstwo na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Karola w Pradze oraz w Instytucie Teatru, Filmu i Mediów na Uniwersytecie Wiedeńskim. Następnie wykładała na obu tych uczelniach. Pracowała również w Katedrze Teorii i Krytyki na Wydziale Teatralnym Akademii Sztuk Scenicznych w Pradze (DAMU) oraz w Katedrze Germanistyki i Sławistyki na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Zachodnioczeskiego w Pilźnie. Jest członkinią Zespołu Badań Współczesnego Teatru Czeskiego w Instytucie Literatury Czeskiej na Czeskiej Akademii Nauk oraz międzynarodowego zespołu Platformy Badawczej Elfriede Jelinek na Uniwersytecie Wiedeńskim. Specjalizuje się w teatrze i dramatopisarstwie obszaru niemieckojęzycznego, a także w czeskim teatrze i dramatopisarstwie.

Martina Pecková Černá

jest badaczką teatru, tłumaczką i menedżerką kultury. Jej zainteresowania badawcze obejmują współczesną dramaturgię, przede wszystkim tworzoną w języku niemieckim i hiszpańskim, współczesny teatr czeski oraz politykę kulturalną Europy Środkowej. Ukończyła teatrologię na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Karola w Pradze oraz muzykologię w Katedrze Produkcji Muzycznej na Wydziale Muzyki i Tańca Akademii Sztuk Scenicznych w Pradze (HAMU). Od 2010 do 2024 roku była kierowniczką Działu Współpracy Międzynarodowej i PR w Instytucie Sztuki – Instytucie Teatralnym w Pradze.

Karolína Stehlíková

ukończyła studia z wiedzy o teatrze oraz filologii i literatury norweskiej na Uniwersytecie Masaryka w Brnie. W latach 2015–2024 pracowała jako adiunktka w Katedrze Wiedzy o Teatrze na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Masaryka. Prowadzi badania, wykłada i publikuje na temat skandynawskiego teatru, filmu i literatury. Tłumaczy dramaty, prozę i literaturę dotyczącą teatru z języka norweskiego. Jest jedną z autorek multimedialnej publikacji [THEATRUM.ONLINE](#) przeznaczonej dla uczniów szkół średnich. Jest również redaktorką w wydawnictwie Elg.

Viktor Debnár

jest menedżerem kultury i redaktorem. Od 2005 roku pracuje w Instytucie Sztuki – Instytucie Teatralnym w Pradze (literatura, CULTURENET.CZ, Creative Europe Desk). Brał udział w różnych projektach z dziedziny polityki kulturalnej (związanych z koncepcją bardziej efektywnego wsparcia sztuki, mapowania przemysłu kulturalnego i kreatywnego w Czechach, modeli adaptacji post-covidowej w kulturze) oraz był współautorem zwycięskiej koncepcji dla Pragi – Miasta Literatury UNESCO. W ostatnich latach był członkiem licznych jury i komisji grantowych (Ministerstwo Kultury, Czeskie Centrum Literatury, Czeskie Centra). Od 2003 roku współpracuje z biblioteką samizdatu i literatury emigracyjnej Libri prohibiti w Pradze.

47

Michal Zahálka

jest teatrologiem i tłumaczem z języka angielskiego i francuskiego. Ukończył studia z Wiedzy o teatrze na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Karola w Pradze, a obecnie jest doktorantem w Instytucie Przekładoznawstwa na tej samej uczelni. Jest redaktorem w Dziale Wydawnictw w Instytucie Sztuki – Instytucie Teatralnym w Pradze oraz dramaturgiem Międzynarodowego Festiwalu DIVADLO w Pilźnie.

Krystyna Mogilnicka

jest antropolożką kultury, tłumaczką, producentką teatralną i kierowniczką projektów kulturalnych. Jest absolwentką Instytutu Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego oraz posiada tytuł doktora uzyskany na Wiedzy o teatrze na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Karola w Pradze. Od 2016 roku związana jest z Instytutem Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego, gdzie od 2020 roku kieruje Działem współpracy z zagranicą.

48

Becka McFadden

jest tłumaczką z języka czeskiego, specjalizującą się tekstach o sztuce, kulturze i architekturze. Współpracuje z Instytutem Sztuki – Instytutem Teatralnym w Pradze oraz wieloma festiwalami i organizacjami kulturalnymi przy szeregu projektów tłumaczeniowych, przekładając dramaty, publikacje naukowe i katalogi festiwalowe. W wolnym czasie jest tancerką i twórczynią teatralną oraz założycielką i dyrektorką artystyczną grupy Beautiful Confusion Collective. Jest laureatką Ceny Thálie za rok 2023 w dziedzinie teatru alternatywnego oraz posiada tytuł doktora w dziedzinie teatru i performansu uzyskany w uczelni Goldsmiths, University of London.

Ivan Lacko

jest absolwentem Wydziału Filozoficznego Uniwersytetu Komeńskiego w Bratysławie, gdzie ukończył filologię angielską i niemiecką oraz studia z przekładu pisemnego i ustnego w dziedzinie kultury. Obecnie jest profesorem na Wydziale Studiów Brytyjskich i Amerykańskich, gdzie prowadzi kursy z literatury i kultury amerykańskiej, które koncentrują się na kulturze popularnej i relacjach między teatrem a społeczeństwem. Jako autor, aktor i reżyser działał w kilku grupach teatralnych, zarówno studenckich jak i profesjonalnych (BELTS, Divadlo Stoka, ActofKAA, Spare Parts Theater). Tłumaczył monografie z zakresu teorii dramatu i teatru (najnowsze to *Lager ohne Grenzen. Europäische Benefizveranstaltung gegen den Krieg Christopha Schlingensiefela* wydane jako *Umenie bez hraníc* [Sztuka bez granic], Asociácia Corpus, Bratislava 2023 i *Kontrasty tanečných príbehov* [Kontrasty opowieści tanecznych] Lindy Nagyovej, Wydawnictwo Devín, 2023), sztuki teatralne z języka angielskiego i na język angielski (np. *A Play of Gians Wole Soyinki* przetłumaczone jako *Hry obrov* [Gry gigantów]), teksty naukowe i artykuły (np. dla magazynu „kød – konkrétne o divadle”). Prowadzi również własne badania w dziedzinie teatru i dramatu, zdarza mu się także recenzować anglojęzyczne spektakle dla słowackiego portalu [MONITORING DIVADIEL](#).



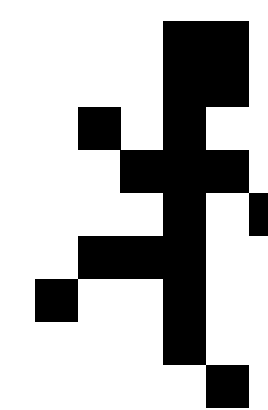
PACE.V4

PACE.V4 / Performing Arts Central Europe – Visegrad Countries Focus to platforma umożliwiająca stałą współpracę pomiędzy organizacjami z państw wchodzących w skład Grupy Wyszehradzkiej, mająca na celu wspieranie wymiany wiedzy i sieciowania zasobów w regionie Europy Środkowo-Wschodniej.

W ramach swojej działalności **PACE.V4** przygląda się aktualnym i ciekawym zjawiskom, jakie pojawiają się w dziedzinie teatru i sztuk performatywnych, jak również śledzi najnowsze trendy i wyzwania, jakim podlega ten sektor w krajach wchodzących w skład Grupy Wyszehradzkiej, zarówno w kontekście lokalnym, jak i regionalnym.

Na stronie można znaleźć szereg rezultatów działań **PACE.V4**, w tym podcasty, eseje, nagrania wideo i dyskusje oraz wywiady lub artykuły na temat wybitnych twórczyń i twórców z dziedziny sztuk performatywnych oraz autorek i autorów z regionu Europy Środkowo-Wschodniej w tłumaczeniu na język angielski.

LINK DO STRONY



P|ERFORMING
A|RTS
C|ENTRAL
E|UROPE

INSTYTUT TEATRALNY IM. ZBIGNIEWA RASZEWSKIEGO

Założony w 2003 roku Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszeńskiego jest państwową instytucją kultury zajmującą się dokumentacją, promocją i animacją polskiego życia teatralnego.

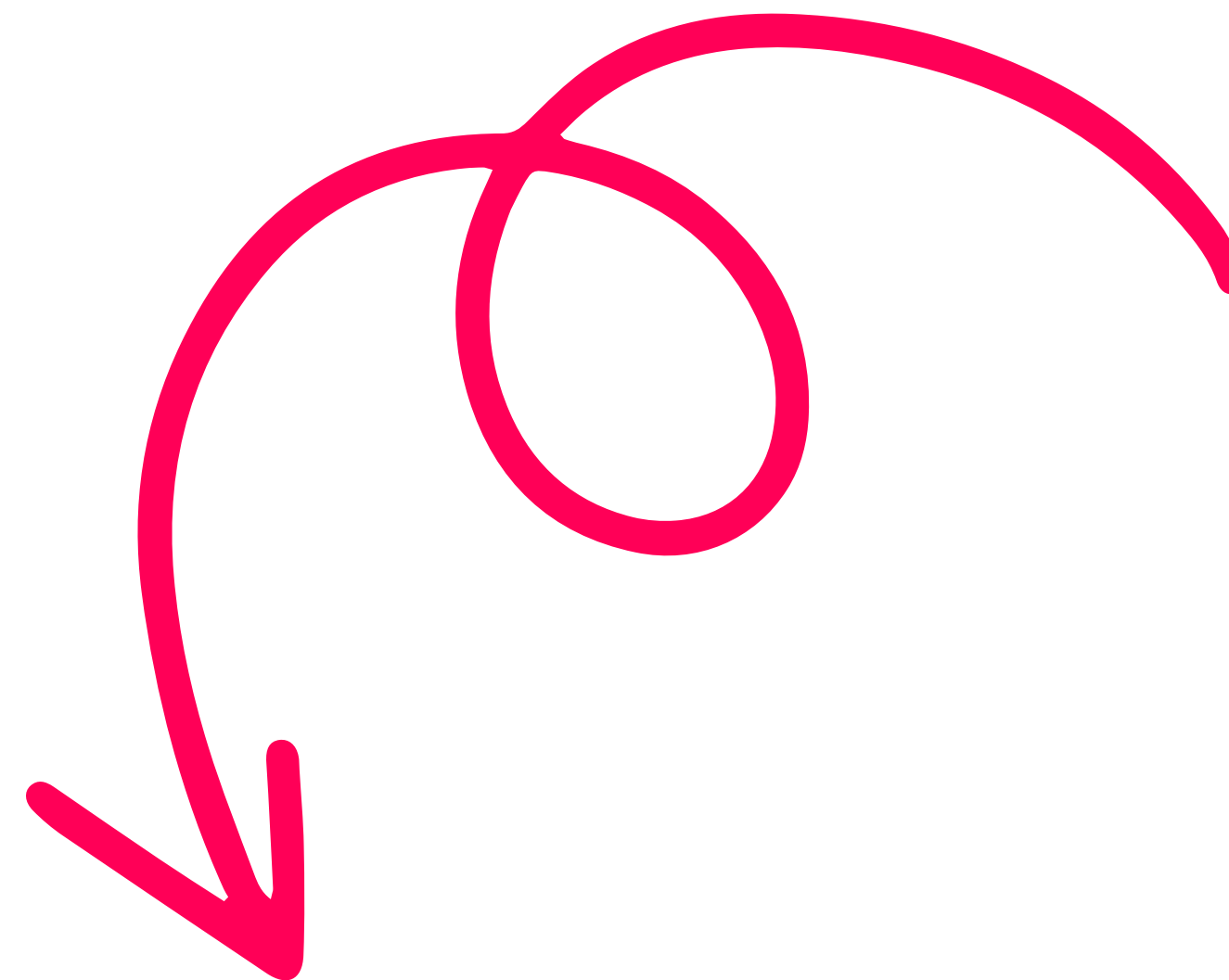
Instytut organizuje publiczną debatę o polskim teatrze, dąży do poszerzania perspektyw badawczych, wspiera i prowadzi działalność edukacyjną oraz popularyzatorską. W budynku przy ul. Jazdów 1 w Warszawie znajduje się największe w Polsce archiwum tematyczne gromadzące dokumentację współczesnego teatru. Do dyspozycji wszystkich zainteresowanych jest olbrzymi zbiór artykułów prasowych, recenzji, zdjęć, programów teatralnych, afiszy, plakatów, dokumentów związanych z działalnością poszczególnych scen. Wiele zdigitalizowanych materiałów źródłowych udostępnianych jest na stronie [ENCYKLOPEDII TEATRU POLSKIEGO](#).

Instytut prowadzi też i wspiera działania mające na celu nawiązywanie, rozwijanie, a także zacieśnianie współpracy międzynarodowej w obszarze teatru i sztuk performatywnych. Podejmowane przez Dział współpracy z zagranicą aktywności sprzyjają prezentacji polskiego dorobku na świecie oraz długofalowym partnerstwom międzynarodowym, zarówno na poziomie relacji indywidualnych, jak i instytucjonalnych czy sieci.



Przedsięwzięcia obejmują zarówno działania artystyczne, jak i naukowe, ze szczególnym uwzględnieniem projektów interdyscyplinarnych, łączących twórczość teatralną z innymi dynamicznie rozwijającymi się obszarami kultury i sztuki. Sprzyjają one budowaniu międzynarodowych zespołów artystycznych i specjalistycznych platform badawczych w długofalowym wymiarze. Udział w międzynarodowych dyskusjach pozwala dostrzegać nowe potrzeby środowiska teatru i sztuk performatywnych oraz angażować się w działania na rzecz poszczególnych grup zawodowych w teatralnym ekosystemie.

WIĘCEJ NA STRONIE



Przewodnik po tłumaczeniach teatralnych

O jednym z najważniejszych aspektów teatru w obiegu międzynarodowym

Autorka przewodnika: Barbora Schnelle

Współautorki: Anna Halas, Zuzana Augustová

Redaktorka wersji oryginalnej: Martina Pecková Černá

Redaktorki i redaktorzy współtworzący wersję oryginalną przewodnika: Karolína Stehlíková, Viktor Debnár, Michal Zahálka, Krystyna Mogilnicka, Becka McFadden, Ivan Lacko

First published as *Theatre Translation Handbook. A Brief Inside into a Central Discipline of International Theatre* by Arts and Theatre Institute, 2024 // www.idu.cz

Redakcja wersji polskiej: Krystyna Mogilnicka

Tłumaczenie z języka angielskiego: Magdalena Szwedowska

Współpraca redakcyjna: Karolina Dziełak-Żakowska

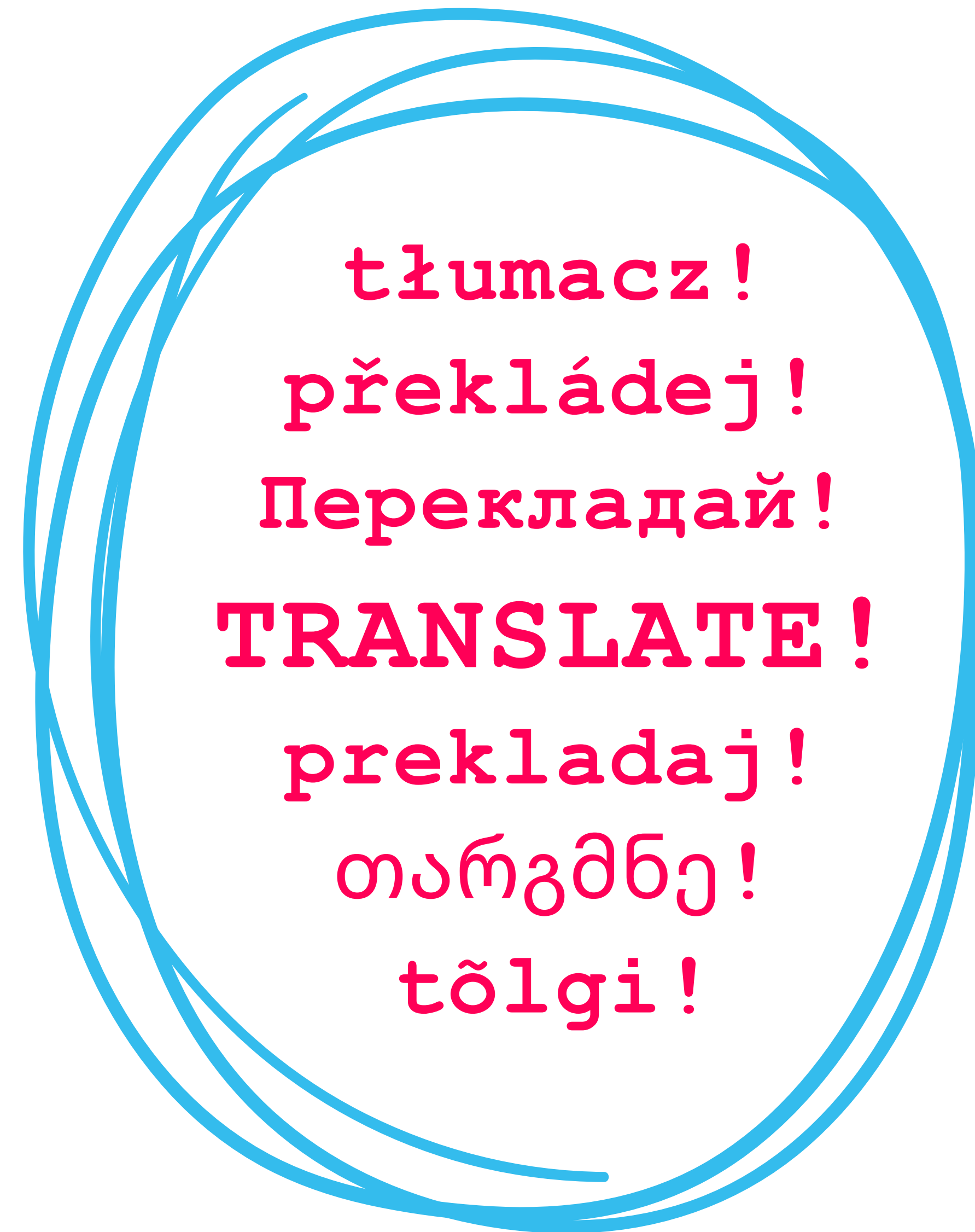
Korekta: Monika Krawul

Skład i projekt graficzny: Jan Karhan

© 2024 Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego

ISBN 978-83-67682-63-3

DBAJMY O PLANETĘ: zastanów się, czy an pewno potrzebujesz ten przewodnik wydrukować.



tłumacz!

překládej!

Перекладай!

TRANSLATE!

prekladaaj!

თარგმნე!

tölgi!