

Živa Čebulj
Univerza v Ljubljani, SLG Celje

Koncept avtorstva in avtorskega v gledališču, prevodu in prevodu za gledališče

0 Uvod

Vprašanja o avtorstvu in njegovem pomenu, oziroma za koga in zakaj je to važno, generirajo različne odgovore glede na različna področja umetniških, ustvarjalnih praks in njihove teoretizacije ter glede na druga področja človekovega udejstvovanja v družbi (znanost, pravo, ekonomija). Razlaga izraza »avtor« v *SSKJ* je, »kdor ustvari umetniško ali znanstveno delo«, *Slovenski pravopis* pa kot sopomenki avtorju navaja izraza »ustvarjalec« in »tvorec«. Toda sodobna tehnologija z razvojem umetne inteligence, ki je z algoritmi zmožna tvoriti kompleksne in zaradi vdelane funkcije samodejnega strojnega učenja tudi vse bolj kakovostne vizualne, glasbene, besedilne ipd. izdelke, postavlja nov izziv tako pravi glede avtorskih pravic kot filozofiji glede splošnejšega vprašanja, *kaj* je avtor.¹ V eseju, naslovljenem s prav tem vprašanjem, Foucault (1969) vzpostavi avtorsko funkcijo kot lastnost samega diskurza, ki se je pravzaprav razvila iz »kazenskega prilaščanja«. Vprašanje o avtorstvu (besedila) je bilo namreč zanimivo toliko, kolikor je bil avtor za svoj transgresivni diskurz lahko kaznovan. Iz tega izpelje, da je bil diskurz sprva predvsem dejanje (Foucault 1995, 30–31), k čemur se bomo v razdelku o avtorstvu v gledališču še vrnili.

Termin *mimesis*, znotraj katerega je prav tako možno razbirati kompleksnost koncepta avtorja in avtorskega, je »eden najtežje prevedljivih izrazov v *Poetiki*« (Gantar 1982, 26). Izraz se tradicionalno prevaja s posnemanjem, toda Gantar v spremni besedi izpostavi, da *mimesis* »ni samo posnemanje, temveč hkrati aktivno ustvarjanje, poezija v polnem in prvotnem pomenu besede (*poieîn* = »narediti«, »ustvariti«)« (29). Že v samem terminu z začetka kritiškega razmisleka zahodne misli o umetnosti je torej napetost med dvema poloma, med katerima niha konceptualizacija avtorskega, in sicer med posnemanjem in ustvarjanjem.

1 Morda je Foucault to vprašanje že nekako anticipiral: »Lahko si predstavljamo kulturo, v kateri bi diskurzi krožili in bili sprejeti, ne da bi se avtorska funkcija sploh pojavila. Vsi diskurzi bi se torej ne glede na svoj položaj, obliko, vrednost ali na postopek, kateremu bi jih podvrgli, odvijali v anonimnosti mrmranja« (Foucault 1995, 40).



Na interdisciplinarnem področju gledaliških praks, ki nastajajo na podlagi prevedene besedila, je tako koncept avtorja še toliko kompleksnejši. Na kompleksnost koncepta avtorja in avtorskega med drugim nakazuje v teatrologiji ustaljen izraz »kriza dramskega avtorja« (npr. Toporišič 2007, 51), v prevodoslovju pa »labirint medkulturnega gledališča« (npr. Aaltonen 2000, 114). Metaforična konotacija obeh terminov, kriza in labirint, lahko opozarja na izmuzljivost koncepta oziroma na nezadostno opremljenost znanstvenoteoretičnih pristopov za preučevanje tega interdisciplinarnega umetniškega dogodka. A če sledimo Ricoeurjevemu razmisleku o moči metaforičnega izraza, in sicer da beseda, uporabljena v prenesenem pomenu, »prinaša novo pot v pristopu k razumevanju sveta« (Vodičar 2009, 512), lahko trdimo, da prav metaforičnost zagotavlja nedokončnost in odprtost konceptov za umetniško resemantizacijo, njihovo zanimivost za znanstveno raziskovanje ter zmožnost in nujnost reaktualizacije v času in prostoru.

Obenem je vprašanje avtorstva na področju refleksije umetniškega dejanja ključno tudi zaradi etične razsežnosti, ki skupaj s spoznavno in estetsko razsežnostjo tvori univerzalno podstat poetične geste. Splošnejša razprava o avtorstvu je lahko hkrati izhodišče za raziskavo avtorskih pravic, in sicer tako uredb kot praks, kar je nujno tudi pri vsaki posamični konkretni pojavnosti interdisciplinarnih večavtorskih dejanj. Dogovor o avtorstvu se namreč odraža tako v finančno-ekonomsko posledicah, npr. v višini honorarja, kot na oceni kulturnega kapitala sodelujočih oziroma, nasprotno, lahko vodi celo v prepoved uporabe (avtorjevega) imena, naslova dela ipd.² V članku bomo pregledali pozicijo in odnos do avtorja, kot ga pojmuje najprej teatrologija, nato prevodoslovje in nazadnje, kako o avtorju in avtorskem razmišljati znotraj interdisciplinarnega področja, ki ga vzpostavljata dve tako različni, široki in kompleksni polji praks in teorij, namreč prevod in gledališče.

1 Avtor v gledališču

1.1 Nekoherenten subjekt

Filozofija in literarna teorija 20. stoletja sta kot posledico nietzschejanske smrti boga ugotovili tudi smrt avtorja: koherentnega subjekta avtorja ni, ni avtorja kot institucije, ki obstaja pred tekstom, iz katere izvira tekst in je odgovorna za smisel teksta (ali drugega umetniškega dela). Barthes (1968) na smrt avtorja opozarja v povezavi s teorijo dekonstruiranega subjekta, ta pa zareže tako v paradigmo avtorja kot dela in bralca. Toda bralca vseeno spet konkretizira s tezo o užitku pisljivega teksta in užitku berljivega teksta: orgazmičen užitek lahko bralcu nudi le branje »pisljivega teksta, pri katerem bralec lahko piše skupaj s pisarjem« (Toporišič 2007, 36).

2 Čeprav sta vprašanji etične razsežnosti in avtorskih pravic na tem interdisciplinarnem medkulturnem področju ključnega pomena, presejata meje tega članka.

Dekonstrukcijo avtorja v gledališču dalje uvaja termin »postdramsko gledališče«. Lehmann (2003) opozarja na preseženo odvisnost gledališča od dramskega besedila, kar pa še toliko bolj velja za gledališče in avtorje dramskih besedil v 21. stoletju: avtor se preseženosti zaveda in se z njo poigrava, konkretno denimo pri metadramski pisavi Simone Semenič. Avtorica namreč vabi bralca, da dopiše dele dramskega besedila, se v didaskalijah pogovarja z dramskimi osebami ali ponavlja njihove replike (npr. *lepe vide lepo gorijo* ali *tisoč devetsto enainosemdeset*) in tako ne le razkriva mehanizme dramskega pisanja in gledališkega ustvarjanja, temveč vzpostavlja »neposredni dialog z bralkami in bralci, gledalkami in gledalci, svojimi bodočimi interpreti« (Toporišič 2020, 120).

Gledališče je torej koncept dramskega avtorja dekonstruiralo, odgovornost za pomen preložilo na bralca, obenem pa s performativnim obratom avtorsko funkcijo pripisalo režiserju ali celo gledalcu (bralcu odra). Ob tem razmisleku se moremo navezati na izraz »dejanje«, na katerega nas je v uvodu opozoril Foucault: Pavis v *Gledališkem slovarju* (1997) avtorje dejanja, glede na številne pomene dramskega dejanja, razvrsti v tri temeljne skupine, med katerimi sta kot avtorja dejanja izpostavljena tudi dramaturg in režiser, kadar »dramskim osebam naložita, naj *storijo* to in ono« (Pavis 1997, 116, poudarek je avtorjev), s čimer pravzaprav nakazuje na režijsko gledališče. Vendar je mogoče to verigo avtorstva dejanja razširiti še na igralca, in sicer s tem, *kako* naloženo tudi stori, in druge udeležene v tem multimodalnem umetniškem procesu (skladatelj, scenograf itd.).

Avtorsko vlogo tako režiserja kot gledalca pa izpostavi Tackels (2021), in sicer z metaforično rabo izrazov pisanje, pisec, ki ju prenese s papirja na oder. Po njegovem je režija pisanje odra, odrska pisava (fr. *écriture de plateau*), gledalec pa z odra bere smisel, ki je v tekstu ostajal zakrit (81). Tako se uprizoritev celostno dovrši šele v domišljiji gledajočih: »Ta novi, odrski bralec je pišoči bralec, ki podaljšuje in dodeljuje pisateljsko dejanje, ki je odprto in neomejeno. [...] On je tisti, ki napravi končno montažo« (89).

1.2 Sodelovalno avtorstvo

Drugi tip avtorstva (ne le v gledališču, temveč tudi v znanosti, književnosti in umetnosti nasploh), ki prav tako razgrajuje koncept avtorja kot enotni, nedeljivi subjekt, je sodelovalni princip. Skupinska ustvarjalnost je bila dolgo manj cenjena, če ne celo mišljena kot preprosto nemogoča, toda Fischer in Vasen (2011, xiii–xiv) v razkroju koncepta »avtorsko delo«, v »smrti avtorja« ter pojavu teorij, kot so intertekstualnost ali hibridnost, vidita novo teoretsko odprtost za razumevanje ustvarjalnosti, ki izhaja iz skupinskih procesov oz. iz procesov v skupnosti. Milohnić (2021) izlušči dva temeljna sodelovalna ustvarjalna pristopa, in sicer

skupinski in snovalni pristop. Ugotovi, »da je za skupinsko gledališče konstitutivno specifično razmerje med ustvarjalno skupino in pozicijo režiserja, [...] medtem ko je za snovalno gledališče ključno razmerje med ustvarjalno skupino in pozicijo dramatika« (77).³ Obenem opozori, da gre pri tem za kompleksno strukturo s pogosto zabrisanimi funkcijami ali dominantnimi pozicijami, ki niso nujno določene vnaprej.

Vzpon skupinske in skupnostne ustvarjalnosti v evropskem gledališču se po Heegu (2011) zgodi skupaj z globalizacijo in padcem avtoritete narodne kulture, saj sobivanje ljudi iz različnih okolij in kultur zahteva bolj odprte in prilagodljive forme interakcije z drugimi. Takšne modalnosti naj bi bile inherentne gledališkim kolektivom, saj soustvarjanje številnih posameznikov lahko opozarja na večje medsebojne razlike in obenem omogoča več »performativne vztrajnosti, spontanosti in čutnega zaznavanja« (346). Mumford (2011) ob tem izpostavi še demokratične pristope skupin, kot sta Rimini Protokoll in Urban Theatre Projects, ki v projekte vključujejo neprofesionalne akterje, s čimer vzpostavljajo participatorno demokracijo in omogočajo kompleksno izkušnjo življenja v skupnosti (tako za ustvarjalce kot za gledalce), česar dramsko in režijsko gledališče ne dopuščata v enaki meri (342).

2 Avtor v prevodu

2.1 (Ne)vidnost dejanja prevajanja

V sodobnih gledaliških praksah po performativnem obratu in odmiku od besedila kompleksna rizomatska struktura omogoča razdeljevanje avtorske funkcije različnim akterjem, kar je smiselno uveljavljanje participatorne demokracije tudi v umetniških praksah. Prevajanje, prevajalec in z njima prevodoslovje pa se morajo, kljub derridajevsko teološki krizi avtorja, izkazati za vernike religije avtorstva: tekst obstaja in nekdo ga je napisal. To je temeljno izhodišče *sine qua non* vsakega dejanja prevajanja. Z vprašanjem avtorstva se prevodoslovje ni ukvarjalo, še posebej, dokler je izhajalo iz predpostavke, da prevajalec je in mora biti neviden, prevodu pa se ne sme poznati, da je prevod, temveč se mora brati kot izvirnik. O tem govorijo tradicionalni razmisleki o lepoti in (ne)zvestobi (*les belles infidèles*), prostovoljna servilnost prevajalca oz. dvojica zvestoba in svoboda pa tudi metafore, kot je prevod kot steklena hiša.

Naposled se je tudi prevodoslovje soočilo z dvomom v institucijo avtorja: feministične prevajalke in teoretičarke so prve, ki se izrečejo kot interpretinje

3 Citate je prevedla avtorica članka.

izhodiščnega in soavtorice ciljnega besedila. Godard izpostavi, da feministična prevajalka vzpostavlja kritično distanco do besedila in se obenem kreativno udeležuje v neprekinjenem toku ponovnega prebiranja in ponovnega pisanja teksta (1990, 91). V 90. letih prejšnjega stoletja individualistično koncipiranje avtorstva v prevodoslovju problematizira Venuti (1995) v monografiji *The Translator's Invisibility*, kjer izpostavi, da avtor izraža svoje misli in občutja, zato je njegovo pisanje »izvirna in transparentna samoreprezentacija, neodvisna od determinant onkraj posameznika (jezikovnih, kulturnih, družbenih), ki bi lahko avtorsko izvirnost zakomplicirale« (6–7). To je po njegovem problematično, saj je s tem prevod degradiran na drugorazredno reprezentacijo, obenem pa ima nalogo, naj to drugorazrednost izbriše z iluzijo avtorske prisotnosti, s katero bi prevod deloval kot izvirnik. Dejansko pa prevod podobno kot gledališče »ogroža transcendentnega avtorja, ker njegovo besedilo podvrže drugim diskurzom, ki niso meščanski, individualistični, transparentni« (72).

2.2 Skupinsko avtorstvo prevoda

Vsekakor pa je mogoče opaziti in analizirati kompleksne strukture avtorskih dejanj, kadar preučujemo avtorstvo prevoda: za enega najstarejših in najvidnejših skupinskih prevodov lahko označimo Septuaginto, najstarejši grški prevod Svetega pisma Stare zaveze, ki ima (zaokroženo) število prevajalcev izraženo že v naslovu oz. oznaki prevoda. V zadnjih dvajsetih letih se je povečalo število prevodoslovnih raziskav, ki analizirajo kompleksne prevajalske situacije (Alvstad 2021, 181), kot so skupinsko ali sodelovalno prevajanje (an. *translaboration*) (Zwischenberger 2020, 173), ponovni prevod (an. *retranslation*) (Alvstad 2015, 3) ali posredni prevod, prevod prevoda (an. *indirect translation*) (Pięta 2022, 349). Alvstad pri tem povzame, da študije, ki preučujejo takšne kompleksne strukture avtorskih dejanj, vplive in protokole dela, običajno izpostavljajo etična vprašanja, saj so v takšne procese vključeni različni akterji, besedila in kulture, ki se jim lahko zgodi apropiacija, spregled ali so kako drugače prizadete oz. neupoštevane (Alvstad 2021, 181).

Avtorska funkcija ter status avtorjev, prevajalcev in režiserjev se torej spreminjata glede na čas ali prostor, pa tudi glede na področje ustvarjalnosti, pri čemer ima »dinamičnost vlog vpletenih agentov lahko tudi posledice za prevajalca in mora biti zato vključena v raziskavo« (Espasa 2013, 322). Te posledice se lahko odražajo tako v finančnem smislu kot v družbenem statusu sodelujočih.

3 Avtor v prevodu za gledališče

3.1 Spoštljiv ali uporniški odnos do avtorja

Vse do 20. stoletja se je prevodoslovje z gledališkim prevodom⁴ ukvarjalo predvsem kot z dramskim prevodom, se pravi kot s posebno dimenzijo književnega ali leposlovnega prevoda. Ena prvih referenčnih monografij o gledališkem prevodu je *Time-Sharing on Stage* (2000), kjer avtorica Aaltonen na primeru finskega gledališča vzpostavi dva pola režiserjevega odnosa do dramskega besedila (in avtorja), in sicer spoštljivi in subverzivni odnos. S tem obenem razkrije režiserjevo vpetost v gledališki sistem in norme, ki delujejo v času in prostoru. Režiserji, gledališča in tudi pričakovanja občinstva so do avtorjev spoštljiva, kadar »gledališki sistemi želijo povečati svoj kulturni kapital preko prevoda, zato uprizarjajo superiorne kulture in njihove kanonizirane avtorje in tekste« (Aaltonen 2000, 64), medtem ko je pri subverzivnih načinih prevajanja »Tuje napisano na novo tako, da služi Jazu, ne da bi se povsem ločilo od njega, ohranja ga kot referenčno točko, zoper katero se Jaz definira« (Brisset 1996, 107, cit. po Aaltonen 2000, 73). Ta dva pola režiserjevega odnosa do avtorja in teksta sta, tako Aaltonen, skorajda razvojni fazi v zgodovini nacionalnega gledališča: spoštljiv odnos do avtorja in besedila, z namenom dvigniti kulturni kapital ciljnega jezika ali gledališkega sistema, se dogaja predvsem v zgodnjih, konstitutivnih fazah narodnega gledališča ali države, subverzivni odnos do avtorja pa se pojavi kot uporniški, kadar je izvorna kultura razumljena kot grožnja, oz. ravnodušen, kadar je vzpostavljen močen gledališki sistem v ciljni kulturi. Ker je slovenščina, podobno kot finščina, kategorizirana kot periferni jezik (Zlatnar Moe et al. 2019, 57), lahko privzamemo delovno postavko, da to velja tudi za slovenski gledališki sistem. Ta konceptualizacija avtorstva je linearna, z avtorjem besedila kot izvirom, potem pa se veriga bralcev-avtorjev smisla nadaljuje skozi prevajalca, režiserja in ustvarjalno skupino, do gledalca kot končnega razbiralca pomena.

3.2 Sodelovalni proces

Takšni avtorski verigi se Tarantini (2021) in Laera (2019) zoperstavita s poudarkom, da je gledališki prevod skupinski, sodelovalni proces: »Končna verzija prevodov v italijanščino je tako rezultat večstopenjskega, interdisciplinarnega, sodelovalnega procesa« (Tarantini 2021, 4). Laera poudari, da je prevod nastal na podlagi številnih pogajanj med ustvarjalci v gledališču, prevajalci in tudi igralci.

4 O gledališkem prevodu govorimo zaradi neprekrivnosti termina dramski prevod z angleškim terminom *theatre translation*, lahko pa bi govorili tudi o dramskem prevodu, dramskem prevajanju, prevajanju v gledališču, prevodu za gledališče, prevodnem gledališču, tudi medkulturnem gledališču ipd., vendar tehtnejši pregled prevodoslovne terminologije v slovenščini in razmislek o tem presega cilje tega prispevka, bi bila pa terminološka raziskava vsekakor zanimiva.

Ta sodelovalni proces je ključen, ker pokaže, kakšna znanja in veščine so potrebne za prevajanje gledališča, in ker opozori na dejstvo, da je gledališki prevod vedno stvar sodelovanja med različnimi vpletenimi akterji. (Laera 2019, 44–45)

Teorija gledališča 20. stoletja je režiserje osvobodila služnosti tekstu in jim zagotovila status avtorja (Laera 2019, 20), prevajalca pa še vedno veže pojem odgovornosti do avtorja in besedila:

Toda glavno odgovornost za prenos besedila preko jezikovnih in kulturnih meja ima individualni prevajalec, ki je vendarle vse bolj priznan na Zahodu kot bistven za povezovanje med književnostmi, za nadaljevanje literarnih tradicij in vpeljevanje novega, tujega, drugačnega. (Bassnett 2014, 56)

Gledališki prevod/prevod za gledališče je vsekakor umetniško področje, na katerem trčita dve različni konceptualizaciji avtorstva. Wakabayashi izpostavi, da je v južni in jugovzhodni Aziji, tudi zaradi oralnega in performativnega značaja sekularne kulture, odnos do izvirnosti veliko bolj prožen, saj izvajalec velja za ustvarjalnega interpreta (Wakabayashi 2012, 2). Takšna prožnost koncepta avtorja, skupaj z oralnim in performativnim značajem, bi bilo lahko plodno izhodišče za rekonceptualizacijo avtorstva v gledališkem prevodu.

3.3 Naseljevanje besedila Drugega

Laera prevodno gledališče primerja z vzajemno gostoljubnostjo med kulturo izvirnega besedila in kulturo režiserja in ustvarjalne skupine (oz. med besedilom in predstavo) ter izpostavi dve paradigmi: kozmopolitizem in kreolizacijo. Kozmopolitizem z dekonstrukcijo odnosa med Jazom in Drugim (z derridajevsko notranjo protislovnostjo pojma gostoljubnost) je torej medkulturno gledališče, ki se zaveda irelevantnosti nacionalizmov, obenem pa ne zavzema pozicije univerzalne ali homogene globalne kulture. Kreolizacija pa se je kot kulturna hibridizacija razvila v dekolonializirajočih procesih na Karibskih otokih in podpira etiko različnosti, ki se zaveda različnih identitet, temelječih na zgodbah drugih, in ki išče kompleksno hibridno estetiko vzajemnega gostovanja in gostoljubnosti (Laera 2019, 59–65). Pri tem je treba omeniti, da je proces kreolizacije aktiven termin tudi na teoretskem polju uprizoritvenih umetnosti:

Definiramo ga lahko kot [...] preplet podobnih, a vendar različnih koloritov, izhajajočih iz mitov, skupnih različnim bazenom, npr. Sredozemlja, Srednje Evrope ali pa novim nastajajočim bazenom med prvim in drugim svetom, severom in jugom, vzhodom in zahodom. (Toporišič 2018, 80)

Spremembe in odkloni v gledališkem prevodu so pogosto utemeljeni z govorljivostjo in performabilnostjo, o čemer so razpravljali tako teoretiki gledališča kot prevoda, med drugim Bassnett in Pavis. Espasa primerja njune poglede in poudari, da performabilnost ni imanentna dramskemu besedilu, temveč kot performativnost izpogajana v »kompleksni verigi sodelujočih«:

To je specifična lastnost gledališča, gostota znakov, čeprav, ali pa prav zato ker razkriva proces pogajanja pri postavljanju prevedenih besedil. Pravzaprav moramo pogajanje razumeti kot dejavnik, ki prispeva k performabilnosti določenega besedila. (Espasa 2000, 58)

Pogajanje je nujni del skupinskega prevajanja, kar je značilnost gledališkega prevoda. To pa pomeni, da bo vsak novi prevod in vsako novo uprizorjanje izbranega besedila izpogajalo drugačne dimenzije performabilnosti. Vsak nov prevod bo tako sprožil nov uprizoritveni koncept, ta pa bo v kompleksnem sodelovalnem in sinestetičnem procesu, »ki vključuje stilistične dramaturške, glasbene, konceptualne, kulturne, pa tudi politične in marketinške vidike« (Coelsch-Foisner 2004, 288), na oder postavil novo predstavo. Izkaže se torej, da je pogajanje ključni pojem, ki lahko deskriptivno prevodoslovje odcepi od polarne dvojice zvestobe in svobode izhodiščnemu besedilu, pri čemer pa je zaupanje v sodelujoče in v njihove kompetence nujni predpogoj za konstruktivno in ustvarjalno izvajanje avtorske funkcije.

3.4 Prevajalsko-dramaturška funkcija, dramaturški prevod

Že v samem izhodišču je vsaka prevodna odločitev interpretativna, kar še bolj kot za druga področja prevajanja velja pri gledališkem prevodu oz. pri prevodu dramatike, saj s tem v marsičem določa dramaturško usmeritev uprizoritve. Ob tem Aaltonen (1997, 92) opiše dva pristopa h gledališkemu prevajanju glede na to, ali je prevajalec besedila hkrati gledališki ustvarjalec (dramaturg, režiser) ali ne. Ugotavlja, da prevajalci, ki že delajo na področju gledališča, besedilo lahko tudi prilagodijo ali ga po svoje interpretirajo. V teoretiziranju takšnih pristopov se pojavlja termin dramaturški prevod, *dramaturgical translation* (Kaynar 2011; Posner 2013; Hájková 2021), ki združuje različne metode in konceptualizacije takšnega prevajanja. Ne glede na apriorno zavezanost ali besedilu ali uprizoritvenemu konceptu ostaja zavedanje o prevajalskem habitusu, da prevajalke in prevajalci v dejanje prevajanja vstopajo kot celovite osebnosti, z vsem svojim intelektualnim aparatom, etično in ideološko držo, medosebno in psihološko opremljenostjo, življenjskimi izkušnjami ter doživetveno senzibilnostjo, kar se v večji ali manjši meri odraža tako v njihovih prevajalskih strategijah kot posledično v dramaturški usmeritvi uprizoritve.

4 Zaupanje

Vsak projekt, gledališki, prevodni ali prevodnogledališki, nastaja s sodelovanjem različnih ljudi, ki k projektu (v idealnem primeru) pristopajo z vsemi svojimi znanji, veščinami, sposobnostmi, pa tudi z osebnostnimi značilnostmi. Velik del umetniškega ustvarjanja zato zahteva tudi medosebne veščine vodij projektov, da ustvarijo okolje, v katerem lahko udeleženci karseda konstruktivno sodelujejo. Prav z vzpostavljanjem medsebojne pripadnosti in pripadnosti projektu se lahko zvestoba in svoboda povežeta v medsebojno zaupanje, zaupanje v strokovno znanje ter kreativni doprinos udeležениh. To je v intervjuju ob uprizoritvi Tolstojeve *Oblasti teme* povzela režiserka Maša Pelko, in sicer, da bi »imel končni izdelek z menjavo enega samega sodelavca v avtorski ekipi ali igral-skem ansamblu popolnoma drugo obliko, vsebino in težo« (Pelko v Andres 2022, 14).

Hierarhično in kronološko linearno avtorstvo se tako preplete v rizomsko strukturo, kar različni teoretiki z različnih teoretskih izhodišč poimenujejo s termini, kot so polifonija, dialoškost, medbesedilnost, nomadskost itd. Kljub različnim konceptualnim izhodiščem in teoretičnim podlagam teh terminov pa je za te koncepte značilna predvsem odsotnost ene, univerzalne, teološke resnice, ki se jo je, kot pravi Barbara Cassin, treba bati, saj je patološkost univerzalnosti v tem, da je to vedno zgolj univerzalnost nekoga. S tem se lahko takšne umetniške prakse približujejo sodobnemu videnju in občutenju kompleksnosti sveta ter ostrijo občutljivost sodobnega človeka za odgovorno sobivanje v družbi in svetu.

Bibliografija

- Aaltonen, S., *Time-Sharing on Stage: Drama Translation in Theatre and Society*, Clevedon 2000.
- Aaltonen, S., Translating plays or baking apple pies: A functional approach to the study of drama translation, v: *Translation as Intercultural Communication. Selected papers from the EST Congress, Prague 1995*, (ur. M. Snell-Hornby, Z. Jettmarova in K. Kaindl), Amsterdam 1997, str. 135–146.
- Alvstad, C., Literary translator ethics, v: *The Routledge Handbook of Translation and Ethics*, (Kaisa Koskinen, Nike K. Pokorn), Routledge 2021, str. 180–194.
- Alvstad, C. in drugi, Voice in retranslation: An overview and some trends, v: *Target* 27:1, 2015, str. 3–24.
- Andres, R., Intimni odnosi so vedno v razmerju s politično in ideološko situacijo. Intervju z režiserko Mašo Pelko, v: *Gledališki list*, letnik 72, sezona 2022/23, št. 3, SLG Celje; https://slg-ce.si/uploads/gledaliski_list/SLG%20Celje%20Oblast%20teme%20List%20WEB.pdf dostop 7. 2. 2023.
- Barthes, R., Smrt avtorja, v: *Sodobna literarna teorija: zbornik* (ur. Aleš Pogačnik), Ljubljana 1995, str. 19–23.

- Bassnett, S., Variations on Translation, v: *A Companion to Translation Studies*, (ur. Sandra Bermann, Catherine Porter), Oxford 2014, str. 54–65.
- CASSIN, B., *Éloge de la traduction. Complicier l'universel*, Pariz 2016, Fayard.
- Coelsch-Foisner, S., *Così fan tutte* – They All Do It: English Translations of Lorenzo da Ponte's Libretto, v: *Drama Translation and Theatre Practice*, (ur. Sabine Coelsch-Foisner, Holger Klein), Frankfurt 2004, str. 273–293.
- Espasa, E., Performability in translation, v: *Moving Target: Theatre Translation and Cultural Relocation*, (ur. Carole-Anne Upton), London & New York 2000, str. 49–61.
- Espasa, E., Stage translation, v: *Routledge Handbook of Translation Studies*, (ur. Carmen Millán, Francesca Bartrina), London & New York 2013, str. 317–330.
- Fischer, G., F. Vassen, Introduction. Collective Creativity: Traditional Patterns and New Paradigms, v: *Collective Creativity. Collaborative Work in the Sciences, Literature and the Arts*, (ur. Gerhard Fischer, Florian Vassen), Amsterdam & New York 2011, str. xi–xxv.
- Foucault, M., Kaj je avtor?, v: *Sodobna literarna teorija: zbornik* (ur. Aleš Pogačnik), Ljubljana 1995, str. 25–40.
- Gantar, K., Uvod, v: Aristoteles: *Poetika*, Ljubljana 1982, str. 5–55.
- Godard, B., Theorizing Feminist Theory/Translation, v: *Translation, History and Culture*, (Susan Bassnett, André Lefevere), London 1990, str. 87–96.
- Hájková, S., *Dramaturgical Translation for the Theatre as a New Method*, Brno 2021.
- Kaynar, G., Dramaturgical translation in the post-dramatic era: Between fidelity to the source and the target 'dramaturg-as-text', v: *Journal of Adaptation in Film & Performance*, letnik 4, št. 3, str. 225–240.
- Laera, M., *Theatre and Translation*, London 2019.
- Milohnič, A., O skupinskem in snovalnem ustvarjanju v slovenskem gledališču, v: *Amfiteater*, letnik 9, leto 2021, št. 1, str. 69–84; <http://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:doc-C5PFTCCW/fbe1d7b5-439d-4d12-9703-d956748ca94e/PDF>, dostop 7. 2. 2023.
- Mumford, M., Fluid Collectives of Friendly Strangers: The Creative Politics of Difference in the Reality Theatre of Rimini Protokoll and Urban Theatre Projects, v: *Collective Creativity. Collaborative Work in the Sciences, Literature and the Arts*, (ur. Gerhard Fischer, Florian Vassen), Amsterdam & New York 2011, str. 329–343.
- Pavis, P., *Gledališki slovar*, Ljubljana 1997.
- Pięta, H. in drugi, What can research on indirect translation do for Translation Studies?, v: *Target* 34:3, leto 2022, str. 349–369.
- Posner, D. N., Translating into Polyphony, v: *Theatre Topics*, letnik 23, št. 1, str. 19–34.

- Slovar slovenskega knjižnega jezika*₂, www.fran.si, dostop 29. 1. 2023.
- Slovenski pravopis*, www.fran.si, dostop 29. 1. 2023.
- Tackels, B., Desakralizacija teksta, vendarle, v: *Drama, tekst, pisava 2* (ur. Petra Pogorevc, Tomaž Toporišič), Ljubljana 2021, str. 79–96.
- Tarantini, A. T., *Theatre Translation: A Practice as Research Model*, London 2021.
- Toporišič, T., *Ranljivo telo teksta in odra*, Ljubljana 2007.
- Toporišič, T., *Medmedijsko in medkulturno nomadstvo*, Ljubljana 2018; <https://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-DQUPAK8W/f3f579fb-3744-4798-b739-792a73525d6c/PDF>, dostop 7. 2. 2023.
- Toporišič, T., *Dramska pisava po postdramskem*: Anja Hilling, Milena Marković in Simona Semenič, v: *Slavistična revija*, letnik 68/2020, št. 2, str. 109–124; <https://dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-1B4KXJA8/caf0e5d1-31aa-41d5-bcc6-6716a7235660/PDF>, dostop 7. 2. 2023.
- Venuti, L., *The Translator's Invisibility*, London & New York 1995.
- Vodičar, J., Ustvarjalnost žive metafore, v: Paul Ricoeur: *Živa metafora*, Ljubljana 2009, KUD Apokalipsa.
- Wakabayashi, J., *Secular Translation: Asian Perspectives*, v: *The Oxford Handbook of Translation Studies*, (Kirsten Malmkjaer, Kevin Windle), New York 2012.
- Wallis Budge, E. A., *The Book of the Cave of Treasures*, London 1927, <https://www.sacred-texts.com/chr/bct/bct00.htm>, dostop 31. 1. 2023.
- Zlatnar Moe, M. in drugi, *Center and Periphery: Power Relations in the World of Translation*, Ljubljana 2019; <https://ebooks.uni-lj.si/ZalozbaUL/catalog/download/163/259/4152?inline=1>, dostop 7. 2. 2023.
- Zwischenberger, C., *Translaboration: Exploring collaboration in translation and translation in collaboration*, v: *Target* 32:2, leto 2020, str. 173–190.

Koncept avtorstva in avtorskega v gledališču, prevodu in prevodu za gledališče

Ključne besede: avtor, avtorska funkcija, gledališče, prevod, prevod za uprizoritev

V članku bomo, izhajajoč iz konjektur o izmuzljivosti in obenem samoumevnosti koncepta avtorja ter ob poudarku, da je gledališka predstava, nastala iz predloge prevedenega besedila, interdisciplinarni dogodek, ki ga moremo (in moramo) razčlenjevati z vidika vsaj dveh obširnih teoretičnih disciplin, in sicer z vidika teatrologije in prevodoslovja, zbrali temeljne konceptualizacije avtorstva obeh disciplin. Teatrologija med drugim preučuje avtorsko funkcijo, ki se je v gledališču z avtorja besedila

prestavila na režiserja oz. razširila na režiserja in avtorsko skupino, ki ustvarja po sodelovalnem principu. Koncept avtorstva je kompleksen tudi pri prevodih in v prevodoslovju, saj ima vsak prevod vsaj dva avtorja: avtorja izvirnega besedila in avtorja prevedenega besedila. Iskanje avtorja in avtorskega se izkaže za še posebej kompleksno, kadar govorimo o predstavah, ki nastanejo na podlagi prevedenega besedila ali celo v dialogu z njim. V članku sopostavimo ustaljeno videnje avtorstva kot linearne verige (od avtorja besedila, prevajalca, režiserja ter uprizoritvene skupine skupaj z igralci) ter novo konceptualizacijo avtorstva v sodobnem gledališču kot rizomsko strukturo. Z diskusijo o ustvarjalnosti, kompleksnih strukturah avtorske funkcije in avtorskih dejanj ter o odgovornosti za pomen se članek vključuje v diskurz o avtorskem ter dvojico zvestoba/svoboda nadomešča s pojmom sodelovanje in zaupanje.

The Concept of Authorship and Author Function in Theatre, Translation and Theatre Translation

Keywords: author, author function, theatre, translation, translation for performance

In the article – starting from a conjecture about the elusiveness and, at the same time, obviousness of the concept of author, and emphasizing that a theatrical performance, created from the source material of a translated text, is an interdisciplinary event that can (and must) be analysed by means of at least two broad theoretical disciplines, namely from the perspective of theatre studies and translation studies – we shall collect basic conceptualizations of authorship from both disciplines. Theatrology, among other things, explores the author's function, which in the theatre has shifted or extended from the author of the text to the director and the author's group, which creates according to the collaborative principle. The concept of authorship is complex also in translations and translation studies, as every translation has at least two authors: the author of the original text and the author of the translated text. The search for the author and author function turns out to be particularly complex when we are talking about performances that are created on the basis of a translated text or even in dialogue with it. In the article, we juxtapose the established view of authorship as a linear chain (from the author of the text, translator, director or performing group together with actors) and the new conceptualisation of authorship in contemporary theatre as a rhizomatic structure. By discussing creativity, the complex structures of the author's function and author's actions, and the responsibility for meaning, the article integrates the discourse of the author function and replaces the pair loyalty/freedom with the notions of cooperation and negotiation of meaning.

O avtorici

Živa Čebulj je prevajalka leposlovja iz francoščine v slovenščino, gledališka lektorica in doktorska študentka prevodoslovja. Leta 2022 je prejela nagrado Radojke Vrančič za prevod pesniške zbirke *Ubesediti pesem* Andrée Chedid.

E-naslov: ziva.cebuj@gmail.com; ziva.cebuj@slg-ce.si

About the author

Živa Čebulj is translator from French into Slovenian, language consultant for the Celje City Theatre, and a PhD student in translation studies. In 2022 she received the Radojka Vrančič Award for her translation of *Textes pour un poème* by Andrée Chedid.

Email: ziva.cebuj@gmail.com; ziva.cebuj@slg-ce.si