

TEATRALNOŚĆ ORAZ KATEGORIE CZASU I MIEJSCA JAKO ISTOTNE ZAGADNIENIA W PRZEKŁADZIE DRAMATU

Abstract

Performability and the Notions of Time and Place as Relevant Issues in Drama Translation

The aim of this paper is to investigate diachronically the development of the notion of performability, one of the priorities of the stage dimension of translation, and the notions of time and place, which establish the relationship between a source text and its translation. It is in the dual perspective of the dramatic text as an element of both the literary and the theatrical that performability and the notions of time and space acquire relevance in drama translation. Performability is a controversial term whose definition is elusive and changing according to specific historical times, although it subsumes unavoidable questions in drama translation, as many translation theorists have shown over the last thirty years (Bassnett-McGuire 1978, Bassnett 1998; Espasa 2000; Johnston 2004; Che Suh 2001; Espasa 2013). Thus, for Bassnett, performability cannot be “universally applied” (Bassnett 1998: 98) as it is culturally determined. For Lefevere, performability is partly determined by what conforms with the theatrical and production systems (1992: 14–15). For Espasa, performability especially means “marketability” (2000: 56). My contention is that, if performability has become an increasingly undefined notion, time and space have played a crucial role in the reflections brought forward by many recent translation theorists and are the underlying notions of some of the most accomplished systematisations of drama translation. Pavis, in his semiotic approach, shows how time and place inevitably change in drama translation at each step of the translation process. From an intercultural perspective, Aaltonen similarly states that “the choice of a translation strategy... is linked with **the spatially and temporally confined codes** which through these strategies become represented in the discourse of the completed translations”

(Aaltonen 2000: 45). Robert Lepage and Jatinder Verma use the term “tradaptation” to indicate a new form of re-writing from a non-Western perspective, in which time and place are totally transformed (Cameron 2000: 17). More recently, Perteghella in her descriptive-anthropological model of theatre translation implicitly refers to time and place, when she sees some linguistic and performance practices as the ideology guiding the translator, who is influenced by “**the historical period and its social and cultural milieu**” (2004: 11) (emphasis mine).

Key words: drama translation, performability, time and place

Słowa klucze: przekład dramatu, performatywność, czas i miejsce

Wprowadzenie

Wśród wielu metafor, jakimi opisywano przekład dramatu¹, wyróżnia się z pewnością ta zaproponowana przez Aaltonen, według której na „terenie przekładu” mieszka „wielu lokatorów”. Zdaniem Aaltonen, wszyscy „użytkownicy” tekstu dramatycznego – czytelnicy, publiczność teatralna, badacze, tłumacze, ekipy techniczne w teatrze, kostiumografowie i scenografowie – stanowią swego rodzaju szkło powiększające dla niesionego przez tekst znaczenia. Niemniej „warunki użytkowania” (Aaltonen 2000: 29) mogą być trudne do określenia, a proces konstruowania znaczeń jest mozolny.

Zgodnie z teorią polisystemów Toury’ego i Evena-Zohara oraz schematem analizy zaproponowanym przez Lefevere’a w książce *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame* (1992), Aaltonen zakłada, że przekład na potrzeby sceny kształtują współzależności pomiędzy systemem teatralnym a systemem literackim. Patrzenie na przełożony tekst dramatyczny jednocześnie jako na „tekst pisany oraz przedstawienie teatralne” (Aaltonen 2000: 34) uwypukla charakterystyczne cechy odróżniające jedno od drugiego. Choć rozgraniczenie między tekstem pisany a przedstawieniem nie jest proste, ponieważ przenikają się one na wiele sposobów, Aaltonen wykazuje, że podjęcie wysiłku, by zdefiniować „potencjał teatralny” tekstu dramatycznego, jest absolutnie konieczne.

¹ Zgodnie z definicją Aaltonen (2000: 33), w pojęciu przekładu dramatu zawierają się zarówno teksty dramatyczne, jak i teksty teatralne.

Od końca lat 70. XX wieku zagadnienie potencjału teatralnego należy do ulubionych tematów podejmowanych przez teoretyków dramatu, co opisuje Susan Bassnett-McGuire w jednym ze swoich najwcześniejszych esejów poświęconych przekładowi dramatu (Bassnett-McGuire 1985: 87–102). W *I segni latenti: Scrittura come virtualità scenica in King Lear* (1976) Pugliatti zaproponowała pojęcie „znaku ukrytego”, dowodząc, że jednostki wyrażone w tekście dramatycznym „powinny być traktowane jako językowy zapis potencjału scenicznego” (cyt. za Bassnett-McGuire 1985: 89). W *Semiotica del testo* (1978) Ruffini twierdził, że tekst pisany nie jest przedstawieniem, ale „pozytywnym przedstawieniem” – co miało oznaczać, że inscenizacja skutkuje zespoleniem tych dwóch typów tekstu, bowiem tekst przedstawienia „przenika” do tekstu dramatu (Bassnett-McGuire 1985: 89). Ubersfeld w *Lire le theatre* (1978)² traktował zapisany tekst jako „niekompletny i pełen luk”, ale także podkreślał produktywność tarcia zachodzącego pomiędzy tekstem a przedstawieniem (Perron, Debbèche 1999: xvi). Wreszcie pod koniec lat dziewięćdziesiątych Totzeva zdefiniowała potencjał teatralny jako „semiotyczną relację pomiędzy werbalnymi i niewerbalnymi znakami i strukturami przedstawienia” (Totzeva 1998: 81). Zdaniem badaczki przekład tekstu dramatycznego musi „stworzyć takie struktury w języku docelowym, które przywoływałyby wszystkie niewerbalne znaki teatralne w przedstawieniu” (Totzeva 1998: 82).

Podejście Aaltonen do zagadnienia potencjału teatralnego w przekładzie dramatu było bardziej otwarte niż poglądy proponowane przez wymienionych powyżej semiotyków. Tak zwany zwrot kulturowy zdążył już wówczas zdominować myśl przekładoznawczą, a badacze zaczęli odchodzić od ściśle naukowego traktowania „tekstu” i „ekwiwalencji” na rzecz szerszej rozumianej kultury, pozostając pod wpływem postkolonialnej, feministycznej i ideologicznej krytyki przekładu (Snell-Hornby 2006: 50). Stąd przyjęcie istnienia potencjału teatralnego w przekładzie dramatu wydawało się idealnym rozwiązaniem wobec różnorodności dyscyplin i kultur.

Pojęcie przekładu jako działalności interdyscyplinarnej wymaga ostrożności z racji na swoją semantyczną dwuznaczność. Jak przypomina Pym, w przekładoznawstwie zwykło się pochopnie uznawać niemal każdą wymianę za interdyscyplinarną, trudno więc o jednoznaczną wykładnię tego

² Wydanie polskie (*Czytanie teatru*, przeł. J. Żurowska, Warszawa 2007) nie zawiera cytowanej przedmowy.

terminu (Pym 1998: 198). W ostatnich dwóch dekadach badacze tacy, jak Bassnett czy Marinetti entuzjastycznie odnosili się jednak do potencjalnej otwartej interdyscyplinarności, opisywanej jako układ „obwodów i pól elektrycznych” (Bassnett 2012: 23), dzięki którym można „promować obieg i otwartość i przyczyniać się do rozwoju intelektualnego poprzez dialog i budowanie relacji” (Marinetti 2013b: 308). Potencjał teatralny w przekładzie dramatu okazał się więc pojęciem pojemniejszym, niż sądzono wcześniej, jako że już samo jego zdefiniowanie poszerzyło horyzonty przekładoznawstwa. Główne znaczenie tego terminu wyraźnie przesunęło się od podejścia bardziej teoretycznego ku zainteresowaniu empirycznym procesem tłumaczenia na potrzeby sceny. Widać to w działaniach takich, jak odgrywanie przekładu na scenie krok po kroku z udziałem tłumacza, któremu przypisuje się bardziej złożoną rolę „promotora kultury” (Rose, Marinetti 2011: 139–154), albo w tym, jak tłumacze wykorzystują rytm i dźwiękową warstwę tekstu, przygotowując przekłady, w których istotną funkcję pełni performatywny wymiar dramatycznego języka (Bains, Dalmaso 2011: 49–71).

W ostatnim czasie zaszła jeszcze inna zmiana, w wyniku której przekład dramatu pokonał drogę od „zwrotu kulturowego” do „zwrotu performatywnego”, który wpłynął istotnie na poszczególne dyscypliny humanistyki, takie jak studia kulturowe i *gender studies*. Kulturę zaczęto traktować jako formę performatywną, skłaniając się ku metodom interpretacyjnym opartym na estetyce performatywności. W przełomowej pracy zatytułowanej *Performatyka: Wstęp* Schechner dowodzi, że „coraz częściej odbieramy świat nie jako księgę, lecz jako performans, w którym uczestniczymy” (Schechner 2006:41). Kategoria performatywności pomaga więc interpretować świat, dramat, a w konsekwencji także przekład dramatu jako formę przedstawienia, wynosząc „performatywność ponad odwzorowanie” (Marinetti 2013b: 309). Niedawno Bigliuzzi, Ambrosi i Kofler zwrócili uwagę we wstępie do *Theatre Translation in Performance* (2013), że „przekład” i „przedstawienie” często występują jako terminy zbieżne:

Przekład **jako** przedstawienie i **w** przedstawieniu (...) sugeruje istnienie dynamicznego procesu (re)sygnifikacji, stanowiącego integralną część wydarzenia na różnych etapach jego produkcji – co trudno było pogodzić z tradycyjnym pojęciem teatru opartego na tekście i hierarchicznym systemie ról (Bigliuzzi, Ambrosi, Kofler 2013: 1–2).

Zgodnie z nowym punktem widzenia potencjał teatralny w przekładzie dramatu jest o tyle kłopotliwy, że można o nim mówić jedynie w związku z koniecznie następującym po tekście przedstawieniem, w którym ślad werbalny jako reprezentacja autora często już nie istnieje. I choć zwrot performatywny z całą pewnością zasłużył się dla przekładu dramatu, wysuwając na pierwszy plan istotne zagadnienia (jak choćby grę znaczeń w spektaklu i jej wpływ na wybory twórcze i tłumaczeniowe, zatarcie granic pomiędzy przekładem, wariacją i adaptacją czy rolę praktyk relokacyjnych nakierowanych na publiczność) paradoksem przekładu dla teatru staje się tutaj dylemat, „jak można oddać w innym języku i kontekście «przedstawienie teatralne», czyli coś, co z założenia jest jednostkowe i niepowtarzalne?” (Marinetti 2013a: 28). Tak oto trzydzieści lat po tym, jak Bassnett-McGuire zdefiniowała „paradoks tłumacza”, zgodnie z którym tekst pisany i odgrywany na scenie współistnieją i nie mogą zostać od siebie oddzielone (Bassnett-McGuire 1985: 87), Marinetti na nowo formułuje paradoks współczesnego przekładu dramatu.

Aby odpowiedzieć na to pytanie, postanowiłam skupić się na zagadnieniach szczególnie istotnych w przekładzie dramatu, to jest na teatralności oraz na kategoriach czasu i miejsca. Proponuję tezę, że o ile teatralność w ostatnich trzydziestu latach stała się pojęciem niejasnym i różnie interpretowanym, o tyle zagadnienia czasu i miejsca, jak się wydaje, odgrywają coraz istotniejszą rolę w najciekawszych próbach usystematyzowania przekładu dramatu. „Rozbieżne trajektorie” tych zagadnień (teatralności z jednej strony oraz czasu i miejsca z drugiej) zostaną tu omówione w kontekście ich historycznego rozwoju, implikacji teoretycznych oraz praktycznych skutków.

Teatralność: kwestia otwarta

Teatralność jest z całą pewnością terminem kontrowersyjnym, a choć w „przypominającym labirynt” procesie rozwoju teorii przekładu dramatu (by nawiązać do ulubionej metafory Susan Bassnett) zasadność tego pojęcia była wielokrotnie podawana w wątpliwość, wciąż pozostaje ono częstym tematem dyskusji.

Znalezienie jakiegokolwiek „obiektywnej” perspektywy, która pozwoliłaby na analizę pojęcia teatralności, wydaje się niemal niemożliwe, jako że zjawisko to wymyka się wszelkim holistycznym podejściom. W wyczerpującym

artykule opublikowanym w 2011 roku Joseph Che Suh zdecydowanie neguje istnienie „uniwersalnych kryteriów teatralności”. Jego zdaniem, próby znalezienia zestawu uniwersalnych wyznaczników teatralności nie powinny być przedmiotem dyskusji, a badacze powinni skoncentrować się przede wszystkim na „przewidywalności kryteriów przyjętych w obrębie danej kultury, w danym okresie czy typie dramatu” (Che Suh 2011: 3). Che Suh podkreśla, że teatralność nie jest stałą cechą przekładu dramatu, a jej zmienność można mierzyć według krzywej wyznaczającej „związek pomiędzy słowami na papierze i wymiarem gestycznym zakodowanym w tekście po to, by doczekać się realizacji w przedstawieniu” (Che Suh 2011: 1).

Choć jestem świadoma, że analiza powiązań pomiędzy „tekstem werbalnym” a jego „wymiarom gestycznym” realizującym się na scenie niesie z sobą ryzyko zbytowego uproszczenia, zamierzam podążać tym tropem w niniejszych rozważaniach, ponieważ okazał się on najskuteczniejszym sposobem ukazania ewolucji pojęcia teatralności w perspektywie historycznej. Podejście to pozwala również na przytoczenie możliwie najszerszego wachlarza stanowisk zajmowanych wobec tego zagadnienia przez różnych badaczy.

Każda próba analizy teatralności musi rozpocząć się od przyjęcia definicji tego terminu. Na przykład Che Suh łączy pojęcie teatralności z „wypowiadalnością” tekstu (*speakability*), przyznając że „te dwa pojęcia [są] często postrzegane jako podstawowe dla charakterystyki dramatu i [...] reprezentują wymiar gestyczny/akcji oraz oralny/akustyczny tekstu dramatycznego/teatralnego” (Che Suh 2011: 1). Snell-Hornby przyjmuje szerszą definicję, przyrównując relację pomiędzy tekstem a przedstawieniem do tej istniejącej pomiędzy zapisem nutowym a całościowym zmysłowym efektem, jaki wywiera sama muzyka. Dla badaczki kluczowe terminy w przekładzie dramatu to: „teatralność/odgrywalność” (*performability/actability, jouabilité, Spielbarkeit*) oraz „wypowiadalność” (*speakability, Sprechbarkeit*), a w wypadku opery czy musicalu – „odśpiewywalność” (*singability, Sangbarkeit*) (Snell-Hornby 2007: 110). Kolejnym terminem, który uzupełnia te rozważania, jest „oddychalność” (*breathability, Atembarkeit*), wskazująca, w jaki sposób „[a]kcenty padające w poszczególnych zdaniach powinny zączyć się z emocjami wyrażonymi w dialogu” (Snell-Hornby 2007: 111).

W historii koncepcji teatralności Bassnett-McGuire z całą pewnością zapisała się wśród pierwszych badaczy, którzy poświęcili uwagę temu zagadnieniu. Trzeba jednak pamiętać, że podczas zmagania z tym niełatwym tematem w ciągu ostatnich trzydziestu lat jej tok myślenia ulegał wielu

przewartościowaniom, a własne argumenty zbijała później odpowiadającymi im kontrargumentami. Podejmując pierwszą próbę zdefiniowania „natury szczególnych trudności napotykanych przez tłumaczy tekstów dla teatru” (Bassnett-McGuire 1978: 161), badaczka musiała znać spostrzeżenia niektórych wybitnych przekładoznawców w latach 60. Mam tu zwłaszcza na myśli Jiriego Levego, który już wówczas wskazywał na „wypowiadalność” jako na jeden z podstawowych wymogów w przekładzie dramatu (Levy 1969: 128). Podobnie Corrigan w eseju *Translating for Actors* stwierdza: „[d]obre przekłady tekstów dramatycznych mogą wyjść tylko spod ręki tłumaczy, którzy mają za sobą praktykę teatralną” (Corrigan 1961: 101). Corrigan dość autorytarnie głosi dalej, że „język w teatrze zawsze musi mieć związek z gestem (...) tłumacz zawsze musi wyobrażać sobie głos aktora. Musi być też świadomy gestów wykonywanych przez ten głos” (Corrigan 1961: 97). Czerpiąc z dokonań swoich świetnych poprzedników, Bassnett-McGuire argumentuje, że tłumacz musi przede wszystkim troszczyć się o to, by oddać „rytm sztuki ukryty pod warstwą tekstu” (Bassnett-McGuire 1978: 161), a jeśli nie da się go odtworzyć, powinien dokonać jego adaptacji przy użyciu możliwych ekwiwalentów. Rytm ten zawiera w sobie wyważone napięcie pomiędzy słowem i gestem, jednak tłumacze rzadko są świadomi konieczności odtworzenia tej słowno-gestycznej jedności, bo często koncentrują się przede wszystkim na oddaniu zawartych w tekście idei bądź na odwzorowaniu charakterystyki postaci. Jako przykład badaczka cytuje włoski przekład słynnej kwestii Makbeta zaczynającej od słów: *Tomorrow and tomorrow and tomorrow*. Włoskie *Domani, e domani e domani* nawet w najmniejszym stopniu nie oddaje ciężkiego rytmu Szekspirowskich słów, a linijka ta w języku włoskim łatwo może stać się parodią, jeśli zignorowany zostanie ukryty w podtekście rytm (Bassnett-McGuire 1978: 165). Kilka lat później Bassnett bezpośrednio odnosi się do „przekładu teatralności” (Bassnett-McGuire 1985: 90), wymieniając go jako jedną ze strategii wykorzystywanych zazwyczaj w tłumaczeniu tekstów dramatycznych. Teatralność to „próba stworzenia płynnych rytmów mowy, tak aby powstały tekst nie nastęczał trudności aktorom wypowiadającym go w języku docelowym” (Bassnett-McGuire 1985: 90–91). Takie rozumienie teatralności obejmuje zamianę regionalnych akcentów należących do języka źródłowego na regionalne akcenty języka docelowego, tak aby oderwać się od źródłowego kontekstu kulturowego i językowego. Taki właśnie cel przyświecał Peterowi Tinniswoodowi podczas pracy nad przekładem sztuki włoskiego dramaturga Eduarda De Filippa *Napoli Milionaria* (1945)

na potrzeby spektaklu wyprodukowanego przez Royal National Theatre w 1991 roku. Aby zachować aspekt teatralności, tłumacz dokonał adaptacji włoskiego tekstu, wykorzystując akcent charakterystyczny dla mieszkańców Liverpoolu, swojego rodzinnego miasta, a przez to oddalił sztukę od jej oryginalnego neapolitańskiego kontekstu. Mimo to jednak, według słów samego tłumacza, Liverpool najlepiej odzwierciedla „wyjątkowość Neapolu z jego przewrotną, okrutną żywiołowością i mroczną, posępną melancholią, a także wielobarwność, błyskotliwość i – ponad wszystko – niezłomnego ducha tego miasta” (Tinniswood 1992: 248).

Bassnett zaczęła odchodzić od swoich pierwotnych wniosków w 1991 roku, kiedy stwierdziła, że teatralność tkwi w indywidualnej decyzji tłumacza określającej, czym dla aktorów jest wypowiadalny tekst. Zdaniem badaczki: „Nie ma solidnych podstaw teoretycznych, by móc dowodzić, że teatralność istnieje lub może istnieć” (Bassnett 1991: 102). Kilka lat później, wciąż odrzucając termin „teatralność”, Bassnett powtórzyła, że „brakuje mu wiarygodności, bo wymyka się jakimkolwiek definicjom” (Bassnett 1998: 95). W tym okresie pojęcia takie jak „wypowiadalność”, „oddychalność” oraz „teatralność” właśnie – skupiwszy uprzednio na sobie uwagę badaczy i zyskawszy niemalże normatywny status w latach 80. (Bigliuzzi *et al.* 2013: 8) – zaczęły znacząco tracić na popularności, zanim ostatecznie zostały złożone w ofierze na ołtarzu „zwrotu kulturowego”.

Integralność pojęcia teatralności zaczęła, mówiąc metaforycznie, rozplątywać się w morzu rozlicznych kontekstów: „Jeśli w ogóle możliwe byłoby zdefiniowanie kryteriów, które pozwoliłyby na ustalenie, czym jest teatralność tekstu dramatycznego, to kryteria te musiałyby wciąż się różnić w zależności od kultury, okresu historycznego i rodzaju tekstu” (Bassnett 1991: 102). Ta nowa interpretacja pojęcia teatralności stała się podstawą dla wielu krytycznych teorii sformułowanych przez różnych badaczy, których prace przyczyniły się do tego, że przekład dramatu z wolna przestawał być uważany za „ubogiego krewnego przekładoznawstwa” (Lefevre 1992b: 178) i zaczynał być traktowany jako poważna dyscyplina naukowa. Bassnett wprost przyznaje, że teatralność nie może być ujmowana uniwersalnie, i podkreśla że „gestus jest uwarunkowany kulturowo, a nie uniwersalny” (Bassnett 1998: 105). Teatralność, teraz określana mianem zakodowanego w tekście dramatycznym „tekstu gestycznego”, została uznana za część hermeneutycznego wymiaru procesu przekładu i miała wywodzić się z różnic pomiędzy konwencjami teatralnymi kultury źródłowej i kultury docelowej. Było to spostrzeżenie niezwykle istotne, szczególnie w przypadku sztuk

poddawanych transferowi kulturowemu (Bassnett 1998: 105). Zgodnie z tym założeniem wielu teoretyków przekładu w swoich omówieniach tekstów dramatycznych skupiło się na szerszym kontekście kulturowym, pisząc o recepcji tłumaczonych sztuk. Sztandarowym przykładem takiego podejścia stała się historia recepcji Brechtowskiej *Matki Courage* w Stanach Zjednoczonych – opisana w słynnym eseju André Lefevere’a zatytułowanym *Acculturating Brecht*, opublikowanym w książce *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame* (1992)³. Dwie anglojęzyczne wersje tej sztuki, autorstwa Haysa (1941) i Bentleya (1967), można interpretować jako dwa różne odczytania teatralności zawartej w tekście źródłowym i docelowym. Lefevere szczegółowo analizuje, jak obaj tłumacze robią wszystko, co w ich mocy, by osiągnąć możliwy kompromis pomiędzy tekstem źródłowym a kulturą docelową, tak aby sztuka Brechta mogła się odnaleźć na Broadwayu. Dlatego też zarówno Hayes, jak i Bentley całkowicie włączają songi – używane przez Brechta dla osiągnięcia efektu obcości – do tekstu sztuki, zbliżając ją tym samym do modelu musicalowego. Przyjmując tę perspektywę, badacz doszedł jednak do wniosku, że na skutek zabiegów obu tłumaczy teatralność charakterystyczna dla Brechtowskiego „teatru epickiego” nie zaistniała na amerykańskich scenach. Podobnie rzecz miała się z niektórymi przekładami sztuk Daria Fo, włoskiego dramaturga i laureata literackiej Nagrody Nobla w 1997 roku, dla sceny brytyjskiej. Okazuje się bowiem, że aluzje polityczne obecne w tekstach Fo zostały utracone w angielskich odpowiednikach, jak na przykład w *Morte accidentale di un anarchico* (1970) oraz w napisanej przez noblistę wspólnie z żoną Francją Rame sztuce *Coppia aperta, quasi spalancata* (1983) – przełożonych przez Gillian Hanna jako *Accidental Death of an Anarchist* (1979) i przez Stuarta Hooda jako *Open Couple* (1985). *Accidental Death of an Anarchist* zupełnie nie odzwierciedla politycznego klimatu panującego we Włoszech w latach siedemdziesiątych, kiedy ton życiu społecznemu nadawała „strategia wywierania nacisku”, stanowiąca część antyterrorystycznej polityki stosowanej przez teoretycznie liberalne instytucje demokratyczne. Sztuka w wersji brytyjskiej jest jedynie komediowym przedstawieniem włoskiej policji, a postacie policjantów zredukowano w niej do nieomal rasistowskich stereotypów (Mitchell 1986: 99). Podobnie w *Open Couple* feministyczne

³ W przekładzie polskim tekst ukazał się jako *Ogórki matki Courage. Tekst, system i refrakcja w teorii literatury*, przeł. A. Sadza, w: Bukowski P., Heydel M. (red.), *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, Kraków. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2009.

podteksty, problem katolicyzmu i korupcji panującej we włoskiej Partii Socjalistycznej ulegają wyciszeniu, a sztuka Dario Fo i Franki Rame zmienia się w naturalistyczną komedię, przykrojoną na miarę brytyjskich gustów (Tortoriello 2001: 92–94)⁴.

Na początku XXI wieku inni badacze włączyli się do dyskusji na temat teatralności i pojawiły się liczne nowe perspektywy. Aaltonen przyznaje, że takie pojęcia jak wypowiadalność, odgrywalność i teatralność nadal pozostają w centrum teatralnej dyskusji, nawet jeśli faktycznie ich definicje są niejasne. Zresztą pojęcia te nie mogą jednoznacznie opisać tekstów dramatycznych, skoro teksty te niejednoznacznie odnoszą się do wymogu, by „były proste i dawały się łatwo wypowiedzieć” (Aaltonen 2000: 43). Badaczka zajmuje szczególnie krytyczne stanowisko wobec wymienionego wyżej wymogu prostoty, jako że może on skutkować udomawianiem dramatów. Zdaniem Aaltonen, udomowienie tłumaczonych sztuk zależy w głównej mierze od uwarunkowań kulturowych systemu teatralnego w kulturze docelowej. W podobnym kierunku zmierzają badania Espasy, która również traktuje teatralność nie jako wewnętrzną cechę tekstu dramatycznego, ale jako wypadkową czynników zewnętrznych, i proponuje, by analizować ją na trzech różnych poziomach: tekstowym, teatralnym i ideologicznym. Teatralność definiuje najpierw jako „zamiar podkreślenia płynności tekstu tłumaczonego”, zaś z teatralnej perspektywy – jako „cały zbiór strategii kulturowej adaptacji” (Espasa 2000: 50). Co ciekawe, z ideologicznego punktu widzenia teatralność pozostaje pod wpływem nie tylko praktyk tekstowych i teatralnych, ale także rozmaitych aspektów procesu produkcji: „koniecznie należy odpowiedzieć sobie na pytanie, kto w danym zespole teatralnym ma prawo decydować, co nadaje się do odegrania, a co należy odrzucić jako niewłaściwe. W ten sposób teatralność jest kształtowana przez status” (Espasa 2000: 56). Badaczka nie pomija skomplikowanego łańcucha osób zaangażowanych w produkcję sztuki oraz powiązanych ze sobą czynników ekonomicznych, jakie oddziałują na przekład dramatu, i postrzega cały proces negocjacji ostatecznego efektu jako czynnik wyjaśniający zjawisko teatralności. Jak sama podsumowuje: „Proponuję, by potraktować ideologię oraz proces negocjowania wpływów jako elementy kluczowe dla zjawiska teatralności, oraz by uznać, że czynniki

⁴ Zdaniem Taviano, „większość brytyjskich wystawień sztuk Fo i Rame wpisuje się w dominującą tendencję, by przy przenoszeniu na scenę zagranicznych dramatów należących do nurtu teatru politycznego skupiać się na ich walorach rozrywkowych i tożsamości kulturowej, pomniejszając jednocześnie ich znaczenie polityczne” (Taviano 2007: 46).

tekstowe czy teatralne, takie jak wypowiedalność i odgrywalność, są z nim powiązane” (Espasa 2000: 58).

Wynika stąd, że wszystkie dotychczasowe próby przedstawienia jasnej i jednorodnej definicji zjawiska teatralności spełzły na niczym, o czym świadczy pouczający artykuł Espasy. Mimo to dla części badaczy teatralność wciąż pozostaje nieuniknioną, konieczną cechą przekładu dla sceny. Alessandro Serpieri, tłumacz i akademik zarazem, włączył się do dyskusji na temat zjawiska teatralności pod koniec lat 70. Jak sam przyznaje, szczególnie zależało mu na sprawdzeniu, czy jego własne przekłady kilku Szekspirowskich sztuk na język włoski „nadają się do odegrania”. Aktor grający rolę Klaudiusza w jego wersji *Hamleta* z 1978 roku miał oświadczyć podczas prób, że nie jest w stanie wygłosić pierwszej kwestii króla na początku drugiej sceny I aktu. Serpieri bowiem trzymał się wiernie cech retorycznych oryginału, zachowując paralelizmy, anafory, oksymorony i metrum, za pomocą których starał się oddać wyrafinowaną hipokryzję postaci. Gdy tylko aktor uzyskał wyjaśnienie, z czego wynika ten poziom retorycznego skomplikowania, przyznał, że kwestia – choć trudna do wypowiedzenia na scenie – daje mu wgląd w charakter postaci. Dla Serpieriego więc teatralność jest zakodowana w pisanim tekście oryginału i należy ją zachować w przekładzie: tłumacz „musi zrozumieć i w miarę możliwości oddać składnię, retorykę i rytm tego szczególnego języka, który jest zarazem literacki i sytuacyjny, odgrywając w ten sposób znaczenia [tekstu] i popychając do przodu akcję” (Serpieri 2013: 53).

Podobnie David Johnston, posługując się przykładem *Krwawych godów* Lorki, twierdzi, że teatralność można zachować wówczas, gdy tłumacze dramatu pracują ze świadomością, że ich tekst zostanie wykorzystany w przedstawieniu i że „biorą udział w procesach intra- i interlingwalnych, które odbywają się zarówno wewnątrz języka, jak i pomiędzy językami, i które razem składają się na dyskurs czy też gramatykę przedstawienia” (Johnston 2004: 28). Badacz dodaje, że jedynie w obrębie przedstawienia wymiana zdań pomiędzy postaciami zyskuje status dyskursu dramatycznego; wymiana ta pomaga także określić kontekst interakcji pomiędzy postaciami. Kontekst ów jest z kolei powiązany z charakterystyką postaci i jest znaczący dla teatralności, jaką tłumacz stwarza dla aktora: „tłumacz odbył z daną postacią podróż od języka źródłowego do języka docelowego, negocjując dla niej strategie komunikacyjne, naturalnie występujące zaburzenia rytmu, wahania i powtórzenia, i rozmieszczając markery stylistyczne wyznaczające te miejsca” (Johnston 2004: 37).

Podsumowując, można przyjąć, że – pomijając ważne wyjątki, takie jak Serpieri i Johnston – teatralność definiowana jest „fragmentarycznie”. W ciągu ostatnich trzydziestu lat im bardziej niejasne i niejednoznaczne stawało się to pojęcie, tym bardziej metaforycznym językiem było opisywane. Espasa przypomina, że metafory mogą być wykorzystywane jako wspólny język, dzielona przestrzeń, w której możliwe staje się pogodzenie rozmaitych, bogatych i często sprzecznych poglądów na przykład dramatu (Espasa 2013: 38). Badaczka wymienia różnorakie metafory wykorzystywane do opisanie przekładu dramatu, takie jak metafora „maski”, „partytury”, „klepsydry” czy „transsubstancjacji” (Espasa 2013: 39–44), i pokazuje, w jaki sposób pomagają nam one zobaczyć kwestię teatralności w innym świetle. Metafora maski nasuwa pytania o tożsamość postaci i aktorów, metafora klepsydry wypunktowuje związki i konflikty pomiędzy kulturami oraz podkreśla niełatwe współistnienie w przedstawieniach tekstu źródłowego i docelowego w kulturze docelowej, metafora transsubstancjacji zaś wykazuje konieczność istnienia grupy osób wierzących w to, że dany tekst jest przekładem, aby mógł być on uznany za takowy (Espasa 2013: 44–45). Fragmentarycznemu ujęciu teatralności wyrażonej za pomocą metafor towarzyszy jednakże fragmentaryczność agentów przekładu, to jest różnorodność osób i funkcji włączonych w proces przekładu i samo przedstawienie. W ten oto sposób przekład staje się czynnością wspólną, która rozrasta się daleko poza tekst, a pytaniem, na które należy odpowiedzieć, nie jest już kwestia, czy przedstawienie odzwierciedla tłumaczony tekst, ani nawet czy dany dramat nadaje się do odegrania, ale jaką **siłę** tekst ma w przedstawieniu, czyli – innymi słowy – czy sprawdza się w spektaklu. Tak oto w sferze przekładu dramatu pojawiło się nowe pojęcie, a teatralność zdecydowanie ustąpiła pola performatywności (Marinetti 2013b: 311, wyróżnienie moje).

Kategorie czasu i miejsca w przekładzie dramatu: próby usystematyzowania

Pod koniec lat 80. Patrice Pavis zaproponował semiotyczne podejście do przekładu dramatu, które stanowiło właściwie pierwszą próbę usystematyzowania tego obszaru badań, odkąd zyskał on status odrębnej dyscypliny. Według badacza czas i miejsce to dwa fundamentalne czynniki, które trzeba wziąć pod uwagę, omawiając przekład dla sceny: „Tekstu zwyczajnie nie da się tłumaczyć jedynie na poziomie języka – przekład dotyczy ra-

czej konfrontacji i komunikowania z sobą heterogenicznych kultur i sytuacji wypowiedzania odrębnych pod względem **przestrzeni i czasu**" (Pavis 1989: 25, podkr. autora).

Zgodnie z teorią Pavis, tłumaczony tekst podczas swojej wędrówki od oryginału do wersji zaprezentowanej widowni w kulturze docelowej zostaje poddany serii przekształceń czy, jak określa to badacz, „konkretyzacji”, które pokazują, jak czas i miejsce nieuchronnie zmieniają się na każdym etapie przekładu.

W pierwszej kolejności Pavis zauważa, że przekład jest „aktem hermeneutycznym”, „transakcją dokonującą się pomiędzy źródłową i docelową sytuacją werbalną, kiedy być może zerka się w kierunku źródła, jednak wzrok utkwiony jest przede wszystkim w celu” (Pavis 1989: 26). Innymi słowy, by dowiedzieć się, jakie znaczenie niesie z sobą tekst źródłowy, należy formułować pytania z punktu widzenia języka docelowego. Następnie badacz rekonstruuje różne etapy, przez jakie przechodzi tekst dramatyczny w czasie swojej wędrówki od oryginału do tekstu, z którym styka się docelowa publiczność.

Tekst oryginalny [T_0] jest pochodną wyborów i działań autora i jako taki może zostać odczytany jedynie w kontekście własnej sytuacji wypowiedzania (*enunciation*), to znaczy jedynie w relacji do kultury, z której się wywodzi. Tekst pisany przekładu [T_1] zależy od początkowej sytuacji wypowiedzania T_0 , ale także od przyszłej widowni, która stanie się odbiorcą tekstu na późniejszym etapie. Tekst przekładu T_1 stanowi pierwszą konkretyzację: tłumacz znajduje się w pozycji czytelnika i zarazem **dramaturga**, który dokonuje wyborów spośród potencjalnych wskazań zawartych w przekładanym tekście. To właśnie na tym etapie odtwarzane są pewne tekstowe i językowe mikrostruktury, takie jak fabuła, zbiór postaci, czas i miejsce akcji, a także indywidualne cechy każdej z postaci oraz cały system ech, powtórzeń, odpowiedzi i powiązań, za pomocą których wzmacniana jest spójność tekstu źródłowego. Wynika stąd więc jasno, że przekład dramatu nie należy jedynie do sfery języka, ponieważ wiąże się również ze stylistyką, kulturą i fikcją literacką.

Tekst odczytania dramaturgicznego [T_2] to kolejny etap w procesie przekładu. To analiza, która musi obejmować spójne odczytanie fabuły oraz wskazówek dotyczących czasu i miejsca, zawartych w tekście i didaskaliach. Taka analiza dramaturgiczna jest konieczna, jeśli mamy do czynienia z tekstem archaicznym bądź klasycznym. W tego typu przypadkach przekład jest zazwyczaj łatwiej zrozumiały dla widowni docelowej niż tekst źródłowy (w języku oryginalnym) dla swojej docelowej publiczności.

Kolejnym krokiem jest wypróbowanie tekstu na scenie [T₃], czyli konkretyzacja poprzez wypowiadanie w spektaklu. *Mise-en-scène* – czyli konfrontacja wypowiedzi, czy to wirtualnych [T₀], czy to faktycznie mających miejsce [T₁] – jest pewną propozycją tekstu przedstawienia, sugerującą przeanalizowanie wszystkich możliwych związków pomiędzy znakami zapisanymi w tekście a tymi zawartymi w przedstawieniu.

Ostatni etap to ten, w którym tekst źródłowy dociera do końca swojej drogi: do widza [T₄]. W ten sposób widz poznaje tekst jedynie u kresu serii konkretyzacji, pośrednich tłumaczeń, które kolejno redukują lub poszerzają sens tekstu. Tak oto tekst źródłowy zawsze musi być na nowo odkryty i złożony w całość. Pavis podsumowuje, że „nie byłoby przesadą sądzić, że tłumaczenie jest jednocześnie analizą dramaturgiczną, przeniesieniem sztuki na scenę i komunikatem skierowanym do publiczności, a wszystkie te funkcje są odseparowane od siebie nawzajem” (Pavis 1989: 29).

Szczegółowy opis serii „konkretyzacji” omówionych przez Pavisa pomaga dostrzec, jak czas i miejsce w nieunikniony sposób ulegają przesunięciom na każdym etapie przekładu. W początkowej sytuacji wygłoszenia tekstu [T₀] czas i miejsce są tożsame z tymi zaproponowanymi przez autora oryginału. W odczytaniu tekstu [T₁] czas i miejsce zaczynają być odtwarzane na nowo, tak jak i inne mikrostruktury tekstu, aby pozwolić tłumaczowi na dokonywanie wyboru spośród możliwości, jakie oferuje przekładany tekst. Na etapie analizy dramaturgicznej [T₂] czas i miejsce zostają powtórnie odczytane dla czytelnika/widza. Na etapie [T₃] czas i miejsce są definiowane przez tekst, który ma być wykorzystany w spektaklu, i przez samo przedstawienie. Na końcu, na etapie [T₄], czas i miejsce są definiowane przez tekst, który ma być wykorzystany w spektaklu, przez przedstawienie i przez widza (Randaccio 2012: 135). Takie potraktowanie czasu i miejsca pokazuje, jak płynny staje się za sprawą przekładu związek pomiędzy tekstem źródłowym a docelowym. Widać to na przykładzie *Mahabharaty*. Dziewięciogodzinne przedstawienie oparte na wielkiej indyjskiej epopei napisanej w sanskrycie, jednym ze świętych tekstów hinduizmu, zostało zrealizowane w 1985 roku przez Petera Brooka i Jeana-Claude’a Carrière’a. Pavis przekonuje, że dzięki procesowi adaptacji obcej kultury i języka widz zyskuje dostęp do mitycznych Indii, przy czym czas i miejsce obecne w oryginale uległy transformacji. Indie ukazane w *Mahabharacie* to miejsce, które „jest jednocześnie prawdziwym kawałkiem ziemi na subkontynencie indyjskim i symboliczną przestrzenią całej ludzkości” (Pavis 1992: 187), zaś czas w sztuce jest „to jednocześnie

wieczność i moment współczesny”, należący równocześnie do tekstu oryginalnego i publiczności (Pavis 1992: 187).

Na początku XXI wieku Aaltonen ponownie postawiła pytanie o czas i miejsce jako istotne elementy przekładu dramatu z perspektywy międzykulturowej. Omawiając różne strategie tłumaczeniowe, badaczka stwierdza, że „wybór określonej strategii tłumaczeniowej: «wiernego» przekładu, ponownej aktualizacji czy imitacji (adaptacji)”, wiąże się z kodami ograniczonymi czasowo i przestrzennie, „które poprzez wybrane strategie są reprezentowane w dyskursie ukończonych przekładów” (Aaltonen 2000: 47). Następnie wyjaśnia, używając odpowiedniej metafory, że relacja pomiędzy tekstem źródłowym i jego przekładem nie jest pochodną niezależnych wyborów, ponieważ podejmowane przez tłumacza decyzje zawsze zależą od „czasu i miejsca przejścia kontroli nad tekstem” (Aaltonen 2000: 47). Zaproponowana przez Aaltonen systematyzacja przekładu dramatu skupia się przede wszystkim na tym, w jaki sposób różne pojęcia czasu i miejsca wpływają na recepcję tłumaczonego dramatu. Według badaczki „przedstawienie teatralne zawsze jest uwarunkowane przez swoją publiczność, istniejącą w określonym miejscu i czasie, więc jeśli obcy tekst zostanie wybrany jako kanwa przedstawienia zrealizowanego w innej kulturze, samo tłumaczenie oraz spektakl w nieunikniony sposób przedstawiają reakcję na Innego” (Aaltonen 2000: 58). Aaltonen podaje wiele przykładów takiej „reakcji na Innego”, ilustrując zmiany, jakim podlega tekst dramatyczny, kiedy trafia do docelowej publiczności i kultury (Aaltonen 2000: 53–61). Czas i miejsce znacząco zmieniają się w procesie adaptacji, opartej na strategii tłumaczeniowej zakładającej bunt przeciwko ustalonym modelom, która nie zagłębia się w cechy Innego. Włoski dramaturg i reżyser Giovanni Testori wykorzystał tę właśnie strategię, przygotowując sztuki *Ambletto* (1972) i *Macbetto* (1974), będące komicznym przepisaniem modeli zaczerpniętych z Szekspira. W *Ambletto* Testori dla własnych celów zmienia czas i miejsce przedstawione w sztuce. Akcja sztuki rozgrywa się u niego na północy Włoch, w Lombardii, w niesprecyzowanej epoce, przez co reżyser może dać wyraz nurtującym go problemom, takim jak odrzucenie przezeń teatru jako burżuazyjnego rytuału (Alonge, Malara 2001: 675).

Trzeba tu zauważyć, że u Aaltonen czas i miejsce są ukazywane z nowej perspektywy zgodnie z dość jasno określonymi kryteriami, takimi jak kompatybilność, przynależność i odmienność, natomiast kontrowersyjne pojęcie tradaptacji (*tradaptation*) jeszcze bardziej komplikuje wymiar czasu i przestrzeni w przekładzie dramatu.

„Tradaptacja” to pojęcie pomagające przemysleć na nowo kwestie wymiany kulturowej i migracji tekstów z jednego języka do drugiego w zachodnim teatrze; nazwa powstała jako zrost słów „tłumaczenie” (*translation*) i „adaptacja” (*adaptation*). Termin ten został użyty po raz pierwszy przez francusko-kanadyjskiego reżysera teatralnego Roberta Lepage’a, a później przejęty przez Jatindera Verme, dyrektora artystycznego grupy Asian Tara Arts Theatre Company i zarazem autora tekstów przedstawiających teoretyczne i estetyczne uzasadnienie kierunku działań zespołu. Verma używa pojęcia „tradaptacja” w szczególności w stosunku do swoich spektakli na podstawie Molierowskiego *Świętoszka* (Royal National Theatre) i *Mieszczanina szlachcicem* (Tara Arts). Akcja obydwu przedstawień rozgrywa się w Indiach w tym samym okresie, w którym Molier napisał swoje sztuki. Obydwa spektakle „skłaniają, by na nowo zinterpretować Molierowskie klasyczne teksty” (Verma 1996: 196). O ile zmiana miejsca akcji czy uwspółcześnienie sztuk nie było niczym nowym w brytyjskiej praktyce teatralnej, o tyle proces tradaptacji wykracza poza poszukiwanie w tekście modnych paraleli – tradaptacja jest „całościowym przetworzeniem i przemysleniem na nowo oryginalnego tekstu oraz jego tłumaczenia i/lub przeniesienia w nowy, nieeuropejski kontekst” (Cameron 2000: 17). Dodatkowo to, w jaki sposób produkcje Vermy zostały przyjęte przez publiczność i krytykę (reakcje były mieszane, jeśli nie wręcz wrogie), wyraźnie pokazywało, że spektakle stanowią wyzwanie dla dominującego w brytyjskim teatrze od stuleci poczucia *decorum* i „autentyzmu”.

Derrick Cameron zauważa, że „tradaptacje przerywają przyjęte za pewnik w zachodnim teatrze procesy wymiany międzykulturowej” (Cameron 2000: 17), na które nakładane są podwójne ograniczenia. Po pierwsze, istnieje niepisane założenie, że granice wymiany kulturowej są zdefiniowane przez granice państw i narodów. Po drugie, istnienie tych granic świadczy o rodzimym charakterze teatru, który nie może brać pod uwagę historii migracji oraz funkcjonowania członków rodzimej kultury jako emigrantów czy obywateli żyjących i pracujących w innych częściach świata (Cameron 2000: 19).

Sposobem na wyzwolenie z tych ograniczeń może się okazać *Binglish*, praktyka estetyczna przyjęta we współczesnym brytyjskim teatrze, a mianowicie spektakle z udziałem azjatyckiej bądź czarnoskórej obsady wyprodukowane przez niezależne teatry działające w tych społecznościach. *Binglish* ma trzy podstawowe elementy. Po pierwsze, liczy się tu perspektywa z zewnątrz: życie Azjatów i osób czarnoskórych we współczesnej Wielkiej Brytanii jest w oczywisty sposób „nie całkiem angielskie”, ale jednocześnie

charakteryzuje się usilnym „dążeniem do angielskości” (Verma 1996: 195). Stąd można mówić o „ambiwalentnej wrażliwości” tych społeczności w Wielkiej Brytanii. Druga składowa przejawia się w sposobie, w jaki produkcje należące do nurtu *Binglish* wykorzystują „inne teksty”, takie jak istniejące teksty europejskie lub ich adaptacje, nowe teksty czarnych i azjatyckich pisarzy oraz teksty z Afryki i Azji. Cameron traktuje owo „poczucie inności” jako element centralny i komentuje to w ten sposób:

Tak oto poczucie „bycia innym” pozwala Azjatom i czarnoskórym przekroczyć „inność” europejskiego dramatu, obcość „tradaptowanych” tekstów europejskich, „inność” tekstów napisanych przez czarnych i azjatyckich pisarzy z Wielkiej Brytanii i zagranicy dla białej brytyjskiej publiczności i tak dalej (Cameron 2000: 20).

Trzeci element wiąże się z formami przedstawiania w produkcjach *Binglish*, dla których punktem wyjścia jest perspektywa kogoś z wewnątrz/zewnątrz, kto ma krytyczną świadomość praktyk dominujących w teatrze europejskim, jak również własnego dziedzictwa kulturowego i artystycznego (Cameron 2001: 21).

Oczywiste jest, że wymienione powyżej aspekty *Binglish* rzucają nowe światło na tradaptację i pokazują, iż także kategorie czasu i miejsca muszą zostać na nowo przemyślane. Wprowadzenie perspektywy osoby z zewnątrz oraz wykorzystanie innych tekstów pociąga za sobą istotne pytania dotyczące czasu i miejsca. Poczucie inności zmusza nas, by poddać rewizji pogląd, że czas i miejsce w przekładzie dramatu mogą ulegać przesunięciom w sposób do pewnego stopnia linearny i, przede wszystkim, w oddzielnych etapach. Tymczasem „tradaptacja” zdecydowanie zaciera różnice pomiędzy czasem oryginału i czasem przekładu oraz miejscem oryginału i miejscem przekładu, a także, co jeszcze istotniejsze, różnice pomiędzy czasem i miejscem oryginału oraz czasem i miejscem widowni. Dramatopisarze i reżyserzy starają się wystawić na próbę proces wymiany kulturowej poprzez jego odwrócenie oraz określić własną tożsamość na styku dwóch kultur (Peacock 2006: 189). Widać to bardzo wyraźnie w intrygujących spektaklach Jatindera Vermy, urodzonego w Tanzanii jako dziecko emigrantów z Indii, czy w sztukach Mustaphy Matury, dramatopisarza karaibskiego pochodzenia. Po trzech dekadach doświadczeń z ponadkulturowymi adaptacjami klasycznych tekstów osadzonych w azjatyckich realiach i ze zróżnicowaną etnicznie obsadą, Verma niedawno zaadaptował i wyreżyserował *Burzę*, kotwicząc Szekspirowski tekst w realiach muzułmańsko-śródziemnomorskich, tak

aby podkreślić współczesne przesłanie sztuki. Artystyczne wybory reżysera dotyczące czasu i miejsca konsekwentnie sprzeciwiają się typowym oczekiwaniom brytyjskiej publiczności wobec klasycznej sztuki (Cameron 2000: 18). Co ciekawe, ten temat odcisnął piętno na badaniach naukowych zarówno w dziedzinie teatrologii, jak i postkolonializmu. Proces wymiany kulturowej w brytyjsko-azjatyckim dramacie wraz z odniesieniami do kategorii czasu i miejsca został szczegółowo omówiony przez Buonnano, Sams i Schlote, które ukazały złożoność tego zjawiska na tle jego historycznego rozwoju (2011: 1–9).

Trzeba jednak zaznaczyć, że model tradaptacji jako sposób na systematyzację przekładu dramatu jest dużo mniej pojemny niż modele Pavisa i Aaltonen. Bardziej szczegółowy schemat zaproponowała natomiast Manuela Perteghella, która wyraża nadzieję, że jej model „będzie mógł posłużyć zarówno tłumaczom jak i reżyserom międzynarodowego dramatu w wyborze tekstów do przekładu i inscenizacji oraz w podejściu do nich” (Perteghella 2004: 19). W swoim deskryptywno-analitycznym modelu przekładu dramatu, dla którego punktem wyjścia był opisowy schemat przekładoznawstwa Holmesa, Perteghella również kładzie nacisk na kryteria czasu i miejsca. Na początku badaczka wyprowadza pojęcie „teatralnej osmozy” (*theatre osmosis*), czyli ciągłego amalgamatu tekstów dramatycznych i stylów przedstawienia, które leżą u podstaw rozwoju przekładu dramatu, a następnie analizuje, w jaki sposób to zjawisko zachodzi. Osmoza teatralna działa poprzez dyfuzję (*diffusion*) – teksty dramatyczne jako produkty kultury podlegają wymianie na drodze handlowej, na skutek wojen, w procesie kolonialnym oraz poprzez działalność wędrownych grup aktorskich – oraz „modyfikację”, z którą mamy do czynienia, kiedy niektóre aspekty obcej kultury zostają pozbawione znaczenia, co stało się w przypadku tragedii Senekańskiej, wchłoniętej przez renesansową tragedię zemsty. Osmoza teatralna może prowadzić do akulturacji i asymilacji z antropologicznego punktu widzenia, kiedy to sztuka jest opisana metaforycznie jako „wchłonięta” lub przetrawiona przez kulturę przyjmującą (Perteghella 2004: 5). Perteghella wylicza też funkcje społeczne, jakie tłumaczone teksty spełniają w nowej kulturze, gdy zostanie aktywowany proces osmozy. Funkcje takie jak rozpowszechnianie oraz wprowadzanie nowej bądź obcej dramaturgii należą do tradycji ukierunkowanej na czytelnika, a funkcje protestu/propagandy i wprowadzania obcych praktyk teatralnych wpisują się w tradycję ukierunkowaną na teatr (Perteghella 2004: 7). Na przykład tłumaczenie pełniące funkcję rozpowszechniającą może się przyczynić do powstania

tekstów akademickich, takich jak antologia dramatu. Funkcja protestu/propagandy wiąże się natomiast z polityką i władzą, a tekst jest przekładany zgodnie z wybraną ideologią, co zdarzyło się w przypadku *Makbeta*, który w latach 20. był najczęściej graną sztuką w teatrze radzieckim dzięki swojej rzekomo antymonarchistycznej wymowie, zgodnej z linią propagandową obowiązującą po rewolucji październikowej. Perteghella udowadnia jednak, że przekład dramatu może pełnić więcej niż jedną funkcję w systemie docelowym i że wpływa na to czas i miejsce recepcji sztuki. W ten sposób w przypadku tekstów Seneki funkcja wprowadzenia nowego typu tragedii w XV wieku zazębia się z funkcją dostarczania tekstów, które interesują akademików w różnych okresach historii. Badaczka konkluduje, że omówione praktyki językowe i teatralne „powinny być rozumiane jako «ideologia» przyświecająca tłumaczowi (tłumaczom) dramatu, jako pozycja w dyskursie przyjmowana przez agenta/agentów przekładu pod wpływem czasu historycznego oraz kulturowego i społecznego środowiska” (Perteghella 2004: 11).

Podsumowanie

Ścieżka krytyczna, którą podążano do tej pory w analizie pojęcia teatralności oraz kategorii czasu i miejsca, wydaje się więc badaczy po dwóch „rozbieżnych trajektoriach”. Jak wynika z powyższego wywodu, teatralność okazała się w niektórych wypadkach jedynie pustym terminem, podczas gdy czas i miejsce stały się elementami kluczowymi dla najciekawszych prób usystematyzowania przekładu dramatu. Wydaje się, że kategoria teatralności straciła powab dla wielu badaczy przekładu dramatu, którzy ostatnimi czasy zaczęli przychylić się ku performatywności jako pojęciu bardziej przydatnemu w rozwiązywaniu problemów wynikających z podwójnej natury tłumaczenia tego typu. Performatywność pozwala bowiem umiejscowić oryginał i przekład, tekst źródłowy i docelowy, tekst dramatu oraz przedstawienia na tej samej linii, umożliwiając badanie nowych i innowacyjnych efektów, jakie „złożony na nowo tekst (jako przedstawienie) wywiera na kulturę przyjmującą i jej sieci” (Marinetti 2013b: 3). Na koniec należałoby jednak przestrzec, by przetłumaczony tekst nie „zaginął w przedstawieniu”. Być może to prawda, że tekst dramatyczny nie niesie już w sobie znaczenia dającego się przełożyć, ale „siłą performatywną”, którą należy przekazać (Marinetti 2013b: 9–13), opierając się

na makroskopijnej zasadzie, że „świat jest spektaklem, w którym należy wziąć udział”. Myśl ta może jednak się okazać niepokojąca w naszym zglobalizowanym społeczeństwie spektaklu.

przełożyła Aleksandra Kamińska

Bibliografia

- Aaltonen S. 2000. *Time-Sharing on Stage. Drama Translation in Theatre and Society*, Clevedon–Buffalo–Toronto–Sydney: Multilingual Matters.
- Alonge R., Malara F. 2001. *Il teatro italiano di tradizione*, w: R. Alonge, G. Davico Bonino (red.), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, t. VI, Torino: Einaudi, s. 567–701.
- Bains R., Dalmasso F. 2011. *Musical Realizations: a Performance-based Translation of Rhythm in Koltes' Dans la solitude des champs de coton*, w: R. Bains, C. Marinetti, M. Perteghella (eds.), *Staging and Performing Translation. Text and Theatre Practice*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, s. 49–71.
- Bassnett-McGuire S. 1978. *Translating Spatial Poetry: An Examination of Theatre Texts in Performance*, w: J.S. Holmes, J. Lambert, R. Van den Broeck (eds.), *Literature and Translation: New Perspectives in Literary Studies*, Leuven: Acco, s. 161–180.
- 1985. *Ways through the Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theatre Texts*, w: T. Hermans (eds.), *The Manipulation of Literature*, New York: St. Martin Press, s. 87–102.
- Bassnett S. 1991. *Translating for the Theatre: The Case Against Performability*, „TTR: Traduction, Terminologie, Redaction” 4(1), s. 99–111.
- 1998. *Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre*, w: S. Bassnett, A. Lefevere (eds.), *Constructing Cultures*, Clevedon: Multilingual Matters, s. 90–108.
- 2012. *Translation Studies at Cross-roads*, w: E. Brems, R. Meyerlaerts, L. van Doorslaer (eds.), *Unknowns of Translation Studies*, „Target” 24, 1, s. 1–15.
- Bigliazzi S., Ambrosi P., Kofler P. 2013. *Introduction*, w: S. Bigliazzi, P. Ambrosi, P. Kofler (eds.), *Theatre Translation in Performance*, London: Routledge, s. 1–26.
- Buonanno G., Sams V., Schlote C. 2011. *Glocal Routes in British Asian Drama: Between Adaptation and Tradaptation*, „Postcolonial Text” 6(2), s. 1–18.
- Cameron D. 2000. *Tradaptation: Cultural Exchange and Black British Theatre*, w: C.A. Upton (ed.), *Moving Target. Theatre Translation and Cultural Relocation*, Manchester: St. Jerome Publishing, s. 17–24.
- Che Suh, J. 2011. *The Performability and Speakability Dimensions of Translated Drama Texts: The Case of Cameroon*, „InTRAlinea”, 13, <http://www.intralinea.org/archive/article/1671> (dostęp: 20.09.12).

- Corrigan R.W. 1961. *Translating for Actors*, w: W. Arrowsmith, R. Shattuck (eds.), *The Craft and Context of Translation*, Austin: University of Texas Press, s. 95–106.
- Espasa E. 2000. *Performability in Translation: Speakability? Playability? Or Just Sa-leability?*, w: C.A. Upton (ed.), *Moving Target. Theatre Translation and Cultural Relocation*, Manchester: St. Jerome Publishing, s. 49–62.
- 2013. *Masks, Music Scores, and Hourglasses: Rethinking Performability through Metaphors*, w: S. Bigliuzzi, P. Ambrosi, P. Kofler (eds.), *Theatre Translation in Performance*, London: Routledge, s. 38–49.
- Johnston D. 2004. *Securing the Performability of the Play in Translation*, w: S. Coelsch-Foisner, H. Klein (eds.), *Drama Translation and Theatre Practice*, Frankfurt a.M.: Peter Lang, s. 25–38.
- Lefevere A. 1992a. *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, London: Routledge.
- 1992b. *Translating Literature: Practice and Theory in Comparative Literature Context*, New York: Modern Language Association of America.
- Levý J. 1969. *Die literarische Übersetzung: Theorie einer Kunstgattung*, Frankfurt a.M.: Athenäum.
- Marinetti C. 2013a. *Transnational, Multilingual and Post-dramatic: The Location of Translation in Contemporary Theatre*, w: S. Bigliuzzi, P. Ambrosi, P. Kofler (eds.), *Theatre Translation in Performance*, London: Routledge, s. 27–38.
- 2013b. *Translation and Theatre: From Performance to Performativity*, w: C. Marinetti (ed.), *Translation in the Theatre*, „Target” 25(3), s. 307–320.
- Mitchell T. 1986. *Dario Fo People’s Court Jester*. London: Methuen Drama.
- Pavis P. 1989. *Problems of Translation for the Stage: Interculturalism and Post-Modern Theatre*, w: H. Scolnicov, P. Holland (eds.), *The Plays Out of Context: Transferring Plays from Culture to Culture*, Cambridge: Cambridge University Press, s. 25–44.
- 1992. *Theatre at the Crossroads of Culture*, London: Routledge.
- Peacock K. 2006. *„Home Thoughts from Abroad: Mustapha Matura*, w: M. Luckhurst (ed.), *A Companion to Modern British and Irish Drama: 1880–2005*, Malden–Oxford–Carlton: Blackwell Publishing, s. 188–198.
- Perron P., Debbèche P. 1999. *Foreword*, w: A. Ubersfeld (ed.), *Reading the Theatre*, Toronto, s. xiii–xx.
- Perteghella M. 2004. *A Descriptive-Anthropological Model of Theatre Translation*, w: S. Coelsch-Foisner, H. Klein (eds.), *Drama Translation and Theatre Practice*, Frankfurt a.M.: Peter Lang, s. 1–23.
- Pugliatti P.G. 1976. *I segni latenti: scrittura come virtualità scenica in King Lear*, Messina–Firenze: D’Anna.
- Pym A. 1998. *Method in Translation History*, Manchester: St. Jerome Publishing.
- Randaccio M. 2012. *Intercultural Theatre: Renegotiating Time and Place in Drama Translation*, w: C. Hogan, N. Rental, S. Schwerter (eds.), *Bridging Cultures: Intercultural Mediation in Literature, Linguistics and the Arts*, Stuttgart: Ibidem Verlag, s. 125–142.
- Rose M., Marinetti C. 2011. *The Translator as Cultural Promoter: Or how Renato Gabrielli’s Qualcosa trilla Went on the Road as Mobile Thriller*, w: R. Bains,

- C. Marinetti, M. Perteghella (eds.), *Staging and Performing Translation*. Text and Theatre Practice, Basingstoke: Palgrave Macmillan, s. 139–154.
- Ruffini F. 1978. *Semiotica del testo*, Roma: Bulzoni.
- Schechner R. 2006. *Performatyka: Wstep*, Wrocław: Ośrodek im. Jerzego Grotowskiego.
- Serpieri A. 2013. *Semantic and Syntax in Translating Shakespeare*, w: S. Bigliuzzi, P. Ambrosi, P. Kofler (eds.), *Theatre Translation in Performance*, London: Routledge, s. 50–60.
- Snell-Hornby M. 2006. *The Turns of Translation Studies: New Paradigms or Shifting Viewpoints?*, Amsterdam: John Benjamins.
- 2007. „*Theatre and Opera Translation*”, w: P. Kuhiwczak, K. Littau (eds.), *A Companion to Translation Studies*, Clevedon–Buffalo–Toronto: Multilingual Matters, s. 106–119.
- Taviano S. 2005. *Staging Dario Fo and Franca Rame: Anglo-American Approaches to Political Theatre*, Aldershot: Ashgate.
- Tinniswood P. 1992. *Note on Adaptation in Napoli Milionaria*, w: E. De Filippo, *Four Plays*, London: Methuen Drama, s. 247–248.
- Tortoriello A. 2001. *Dario Fo in inglese: il teatro politico si può tradurre?*, w: G. Parks (a cura di), *Miscellanea n. speciale*, Trieste: Università degli Studi di Trieste, s. 79–97.
- Totzeva S. 1998. *Realizing Theatrical Potential. The Dramatic Text in Performance and Translation*, w: J. Boase-Beier, M. Holman (eds.), *The Practice of Literary Translation Constraints and Creativity*, Manchester: St. Jerome Publishing, s. 81–90.
- Ubersfeld A. 1978. *Lire le théâtre*, Paris: Editions Sociales.
- Verma J. 1996. *The Challenge of Bilingual: Analysing Multi-cultural Performance*, w: P. Campbell (ed.), *Analysing Performance: A Critical Reader*, Manchester: Manchester University Press, s. 193–202.