

ALEKSANDRA KAMIŃSKA 

Uniwersytet Jagielloński

aleksandra.kaminska@doctoral.edu.pl

TŁUMACZ KONTRA PŁEĆ, CZYLI SCENICZNOŚĆ W PRZEKŁADZIE – *CLOUD NINE* CARYL CHURCHILL¹

Abstract

Gender Trouble in Translation: *Cloud Nine* by Caryl Churchill

The article focuses on the stageability of dramatic texts as a potential source of problems in translation. The topic is discussed using the example of Caryl Churchill's *Cloud Nine* – a play based on changeability and performability of gender identities. In her play, Churchill uses cross-casting to inscribe the gender of potential actors on the text, which needs to be considered by the translator of the play. In the article, Sophia Totzeva's concept of theatrical potential is used to identify potential shifts conditioned by the play's stageability.

Key words: translation, gender, stageability, Caryl Churchill

Słowa kluczowe: przekład, płeć, sceniczność, Caryl Churchill

W pracy z 2011 roku, poświęconej poetyce, Dorota Korwin-Piotrowska z wyraźną ulgą deklaruje: „[n]a szczęście minęły już czasy gorących sporów, wypunktowujących różnice między teatralną i literacką teorią dramatu” (Korwin-Piotrowska 2011: 223). W dobie okrzykniętej przez Hansa-Thiesa Lehmana erą teatru postdramatycznego, w której produkcję teatralną coraz częściej charakteryzują multimedialność

¹ Autorka dziękuje prof. dr hab. Marty Gibińskiej-Marzec za cenne sugestie i pomoc w przygotowaniu artykułu.

i swobodna synteza gatunków, członkom obydwu obozów wypadaloby rzeczywiście uznać, że nie warto już kruszyć kopii. Zamiast tego należałoby skierować swoją uwagę w stronę nie tyle samego dramatu, ile „scenariusza widowiska” (Korwin-Piotrowska 2011: 224). Okazuje się jednak, że o ile literaturoznawcy i teatrologi mogą bez przeszkód odnaleźć się w tym nowym paradygmacie, o tyle z pułapki, jaka kryje się w sceniczności tekstów dramatycznych, najtrudniej jest uciec tłumaczowi. Z natury przekład oznacza bowiem konieczność dokonywania określonych wyborów spośród wielu istniejących możliwości, dlatego tłumacz musi w dalszym ciągu mierzyć się z dylematem, czy tekst, nad którym pracuje, powinien traktować jak zamknięty i autonomiczny system literacki, czy może jednak należy przekładać go z myślą o jego scenicznym przeznaczeniu – te dwie strategie będą implikowały odmienne wybory tłumaczeniowe.

W dalszej części niniejszego tekstu spróbuję pokazać, jakie trudności w tłumaczeniu mogą wynikać ze sceniczności tekstu dramatycznego. W tym celu posłużę się przykładem *Cloud Nine* Caryl Churchill – utworu bardzo w tym kontekście interesującego ze względu na wpisany w sztukę zabieg *cross-castingu*, który w sposób szczególny wiąże ten tekst z jego sceniczną (aktorską, cielesną) reprezentacją. Aby ukazać możliwe przesunięcia w przekładzie, wynikające ze scenicznej natury dramatu, przywołam koncepcję potencjału teatralnego Sophii Totzevej, która – jak postaram się wykazać poniżej w krótkim omówieniu ram teoretycznych – stanowi praktyczne narzędzie, pozwalające zidentyfikować procesy zachodzące w przekładzie dramatu.

Przyjęcie metodologii dopasowanej do rozważania przekładu tekstów dramatycznych jest nieodzowne ze względu na ich niepowtarzalny charakter. Podstawową cechą, która odróżnia dramat od pozostałych rodzajów literackich, jest dialog jako główna forma podawcza. Wynika stąd, że dialog w tekście dramatycznym nie może być traktowany jedynie jako zapis rozmowy, ale raczej jako zapis całości treści i relacji zawartych w tekście.

W swojej słynnej książce poświęconej teorii dramatu Manfred Pfister charakteryzuje dyskurs dramatyczny w opozycji do narracji epickiej (Pfister 1993: 2–6), wykazując różnice pomiędzy modelami komunikacyjnymi stosowanymi w obu typach tekstów. Podstawowa różnica pomiędzy nimi, polegająca na braku mediującej instancji narratora w tekście dramatycznym, sprawia, że dramat bazuje właśnie na dialogu jako elemencie konstytuującym akcję oraz budującym sylwetki postaci. Jak pisze Vimala Herman,

w dramacie „dialog i interakcje pomiędzy postaciami (...) zapośredniczają bardziej abstrakcyjne poziomy tekst: fabułę, postacie, poruszane wątki, etc.” (Herman 1995: 10)².

Oparcie dyskursu dramatycznego na dialogu wynika oczywiście z faktu, że zazwyczaj głównym przeznaczeniem utworu dramatycznego jest inscenizacja. Ale właśnie ta charakterystyczna cecha dramatu, to znaczy, jak pisze Agnieszka Romanowska, „szczególny ontologiczny status dramatu jako dzieła rozpiętego pomiędzy literaturą a teatrem” (Romanowska 2002: 79), jest stałym źródłem problemów dla teoretyków i tłumaczy.

Dwoistość ta nieuchronnie pociąga bowiem za sobą pytanie, czym dla tłumacza tekstu dramatycznego jest tekst wyjściowy – czy wolno mu poprzestać (zgodnie z literacką koncepcją dramatu) na odczytaniu samego tekstu, czy może jednak jego obowiązkiem jest zmierzenie się z przekładem „partytury spektaklu”, a miarą ostatecznego sukcesu – kompatybilność scenicznych realizacji tekstu przekładanego i jego przekładu?

Problem ten był już w przekładoznawstwie niejednokrotnie podnoszony³. Na przykład Susan Bassnett – która rozważania na temat dramatu w przekładzie nazywa wprost przedzieraniem się przez „labirynt” – jest skłonna traktować tekst dramatyczny jako z gruntu „niekompletny”, zdolny do zrealizowania pełnego potencjału jedynie w przedstawieniu (Bassnett 1992: 120, 1998: 91). Dlatego też jej zdaniem zadanie tłumacza różni się w tym wypadku od przekładu innego typu tekstów obecnością kolejnego aspektu przekładu, jakim jest „odgrywalność” znaków językowych zakodowanych w tekście dramatycznym (Bassnett 1992: 122). Stąd postulat badaczki, by zadanie tłumacza tekstu dramatycznego definiować przede wszystkim jako odkrycie i przekład cech strukturalnych tekstu dramatycznego, które ukierunkowują jego sceniczne przedstawienie, z uwzględnieniem różnic kulturowych w zakresie praktyk teatralnych (Bassnett 1992: 122–123). W późniejszych pracach Bassnett przyznaje, że podejście takie czyni zadanie tłumacza tekstów dramatycznych właściwie niewykonalnym (Bassnett 1998: 92), jeśli nie uczestniczy on wraz z zespołem w pracach nad przygotowaniem inscenizacji, i proponuje, by tłumacz skupił się na parajęzykowych cechach tekstu dramatycznego (jako warunkujących odczytanie i sceniczną

² Wszystkie cytaty ze źródeł anglojęzycznych podaję we własnym przekładzie.

³ Przegląd najważniejszych stanowisk na ten temat przedstawia Agnieszka Romanowska w tekście *Teatralność dyskursu dramatycznego jako problem translatołogiczny* (Romanowska 2002).

realizację), to jest na wyrażeniach deiktycznych, rytmie, pauzach, zmianach tonu i rejestru oraz intonacji (Bassnett 1998: 106–107).

Wyjście z przekładowego impasu i drogę ucieczki dla tłumacza z niewoli „podtekstu” (tj. ukrytych znaczeń możliwych do wydobywania z tekstu dramatycznego traktowanego jako „partytura” spektaklu) proponuje Keir Elam, wprowadzając rozróżnienie pomiędzy dyskursem dramatycznym (dialog rozgrywa się pomiędzy postaciami w tekście) a dyskursem teatralnym (dialog pomiędzy aktorami lub aktorem a widownią; Elam 1994: 39, 135). Relacja pomiędzy tymi dwoma typami dyskursu jest dwukierunkowa i nie daje się zamknąć w ramach prostego determinizmu, działa na zasadzie intertekstualności. Badacz podkreśla, że przedstawienie jest jedynie częściowo ograniczone wskazówkami zakodowanymi w tekście dramatycznym, a sam ów tekst rzadko jest naznaczony śladami konkretnej scenicznej realizacji (Elam 1994: 209). Wydaje się więc, że sensowną furtką dla tłumacza pozostaje skoncentrowanie się na samym dyskursie dramatycznym, to jest dialogu pomiędzy postaciami.

Jednak, jak zauważa słynny historyk i teoretyk dramatu John L. Styan, „dialog w dramacie to coś więcej niż rozmowa” (Styan 1960: 14). Do jego zadań należy nie tylko zapis słów wypowiedzianych przez poszczególne postacie, ale także kodowanie „podtekstowych obrazów” (Styan 1960: 14), niejako naprowadzających na dramatyczne działanie pozajęzykowe. Sophia Totzeva ujmuje ten problem, mówiąc o podwójnej referencyjności tekstu dramatycznego, który jest włączony w obręb zarówno wewnętrznego, jak i zewnętrznego systemu komunikacji (1999: 84). Badaczka proponuje rozwiązanie w postaci zakodowanego w tekście dramatycznym „potencjału teatralnego”, stanowiącego zdolność tekstu dramatycznego do generowania różnych znaków teatralnych i definiowanego jako semiotyczna relacja pomiędzy werbalnymi i niewerbalnymi znakami oraz strukturami przedstawienia (Totzeva 1999: 82). Potencjał dramatyczny może, ale nie musi zostać zrealizowany w przedstawieniu teatralnym. Dzięki temu Totzevej udaje się uniknąć paradoksu, w który uwikłała się Bassnett: potencjał teatralny, jak sama nazwa wskazuje, zakłada większy margines interpretacyjnej swobody niż założenie istnienia jednego, konkretnego podtekstu zakodowanego w tekście. Dodatkowo, dzięki wprowadzeniu pojęcia kontekstualizacji pozatekstowej (Totzeva 1999: 84), różnej w przypadku tekstu źródłowego i docelowego, model Totzevej staje się użytecznym narzędziem w dyskusji o przekładzie dramatu. W ujęciu tym potencjał teatralny tekstu dramatycznego staje się dodatkowym aspektem koniecznym do uwzględnienia w przekładzie dramatu, a tłumacz staje przed zadaniem polegającym na stworzeniu w tekście

docelowym struktur umożliwiającą integrację niewerbalnych znaków teatralnych w przedstawieniu (Totzeva 1999: 82).

Z omówionych wyżej problemów teoretycznych wynika, że sceniczne przeznaczenie tekstów dramatycznych stanowi nie lada wyzwanie dla tłumacza. O ile jednak problem ten dotyczy w większym lub mniejszym stopniu wszystkich tekstów dramatycznych, o tyle w niektórych sztukach pojawiają się elementy, które sprawiają, że staje się on szczególnie kłopotliwy. Do tych ostatnich bez wątpienia należy *Cloud Nine* Caryl Churchill – dramat, który zmusza tłumacza do nietypowych zmagania z kategorią płci *dramatis personae*.

Sztuka ta, po raz pierwszy wystawiona w 1979 roku, to jeden z najlepiej znanych i najczęściej grywanych tekstów brytyjskiej dramatopisarki, który do historii teatru przeszedł przede wszystkim jako jeden z najważniejszych dramatów feministycznych lat 70. W *Cloud Nine* Churchill zestawia z sobą dwa plany przestrzenne i czasowe – akt I rozgrywa się w XIX wieku w kolonialnej Afryce, akt II we współczesnej Wielkiej Brytanii – dzięki czemu dramatopisarka uwypukla paralelę pomiędzy uciskiem kolonialnym i patriarchalnym porządkiem, ale także ukazuje, w jaki sposób normatywność płciowa jest uwarunkowana kulturowo i historycznie.

I tak w pierwszym akcie oglądamy rodzinę kolonialnego zarządcy Clive’a, który, za sprawą władzy przypisanej mu w patriarchalnym społeczeństwie, stara się narzucić swojej żonie, Betty, zachowania zgodne z przypisaną zamężnym kobietom rolą „anioła w domowym zaciszu” oraz wychować ich syna Edwarda na własny obraz i podobieństwo, czyli na dominującego, patriarchalnego mężczyznę. W obydwu przypadkach Clive z zadziwiającym uporem ignoruje całkowity brak skłonności żony i syna, by identyfikować się z przypisanymi im rolami – wszelkie zachowania niezgodne z określonym stereotypem Clive zbywa milczeniem bądź stosuje manipulację językową, by wymusić na otoczeniu oczekiwane zachowania. Do żony najczęściej mówi jak do dziecka, jednocześnie wślazując ją w XIX-wieczny stereotyp kobiety histeryczki: „Dzielna dziewczynka. Więc dzisiaj wszystko dobrze? Żadnych omdleń? Żadnej hysterii?”⁴ (Churchill 1997: 253) lub stosuje zawołowane groźby: „Nie jesteś taka, jak te złe kobiety, Betty. Nie wierzę, że mogłabyś mnie zdradzić. Bolałoby mnie bardzo, gdybym musiał cię porzucić. A byłby to mój obowiązek”⁵ (Churchill

⁴ „That’s a brave girl. So today has been all right? No fainting? No hysteria?” (Wszystkie cytaty z *Cloud Nine* w moim tłumaczeniu).

⁵ „You are not that sort of woman. You are not unfaithful to me, Betty. I can’t believe you are. It would hurt me so much to cast you off. That would be my duty”.

1997: 277). Syna regularnie obsztorcowuje: „Dziurawe ręce”, „Nie bądź jak mała dzidzia”, „Chłopiec nie powinien mieć uczuć”⁶ (Churchill 1997: 265).

W drugim akcie przenosimy się do Wielkiej Brytanii. W perspektywie historycznej upłynęło stulecie, jednak postacie postarzały się jedynie o 25 lat (zabieg być może zainspirowany potraktowaniem czasu w *Orlandzie* Virginii Woolf, która to powieść bez wątpienia pozostaje istotnym punktem odniesienia dla sztuki Churchill). Betty odeszła od męża i poznaje uroki życia na własną rękę, jak również zaczyna odkrywać swoją seksualność, wyzwoloną nareszcie z wiktoriańskiego gorsetu. Edward żyje w homoseksualnym związku i nadal poszukuje swojej tożsamości – początkowo, być może nie mogąc się nacieszyć wyrwaniem się spod kontroli dominującego ojca, stara się na siłę celebrować w sobie cechy stereotypowo uznawane za „kobiece”, by wreszcie pod koniec sztuki zacząć przyglądać się sobie w oderwaniu od zewnętrznie ustalonych norm.

Pozostałe postaci to wiktoriańska matrona – matka Betty, kryjący się ze swoją homoseksualną orientacją odkrywca Harry Bagley (dla niepoznaki uwodzi Betty, a jednocześnie w sekrecie wchodzi w niepokojącą relację erotyczną z nieletnim Edwardem) oraz Ellen – zakochana w Betty guwernantka. W drugim akcie dołączają do nich zadeklarowana lesbijka Lin z córeczką Cathy, partner Edwarda, Gerry, oraz Martin – mężczyzna feministą. Jak widać choćby z tego krótkiego opisu, tożsamości płciowe i preferencje seksualne większości postaci w sztuce są tajone (Ellen, Harry) lub wręcz tłumione (Edward, Betty). Wiktoriańska skala dopuszczalnych zachowań ma charakter normatywny i opresyjny, zgodny z mechanizmem opisanym przez Judith Butler: „gender musi dopasować się do modelu prawdy i fałszu (...), służącego społecznej polityce regulacji i kontroli. Niewłaściwe odgrywanie roli genderowej pociąga za sobą serię kar pośrednich i bezpośrednich” (Butler 2010: 908).

Widać tu więc wyraźnie, że główny problem, który Churchill bierze pod lupę w *Cloud Nine*, to sposób tworzenia (bądź narzucania) tożsamości płciowych oraz określonych norm zachowania (także werbalnego) powiązanych z płcią kulturową. Cechy językowe służące budowaniu tych tożsamości można uznać za dominantę tekstu, a ich zachowanie w przekładzie jest w związku z tym absolutną koniecznością.

To jednak jeszcze nie wszystko. Dramatopisarka stosuje w swojej sztuce pewien kluczowy zabieg – aby ukazać, jak bardzo naznaczonym przemocą działaniem jest włączanie jednostek w gorsety norm kulturowych, w didaskaliach

⁶ „Butterfingers”, „Don't be a baby”, „A boy has no business having feelings”.

zaznacza wyraźnie, że w akcie I rola Betty ma być grana przez mężczyznę (w premierowym spektaklu w Royal Court wyreżyserowanym przez Maxa Stafforda-Clarka rola ta przypadła Jimowi Hooperowi), natomiast Edward – przez kobietę (odpowiednio: Julie Covington). Dzięki zastosowaniu tego zabiegu w pierwszym akcie fizyczność aktorów stoi w wyraźnym kontraście wobec wypowiedzianych przez nich kwestii. W drugim akcie z kolei płęć aktorów ma być już zgodna z płcią odgrywanych przez nich postaci (we wspomnianym przedstawieniu z 1979 roku Covington i Hooper zamienili się rolami).

Co ważne, element *cross-castingu* nie jest w tym wypadku zabiegiem reżyserskim, ale integralnym elementem tekstu sztuki, zawartym w didaskaliach. Pominięcie go sprawia, że dramat traci dużą część zakodowanych w nim sensów (jak chociażby poziom opresyjności narzucanych norm, czy przemianę, jaka dokonuje się w postaciach w drugim akcie). Podstawową rolą zastosowania tej formuły jest unaocznienie napięcia pomiędzy doświadczanym „ja” a określonymi rolami społecznymi narzucanymi przez dominującą ideologię (Reinelt 1996: 89), a także ukazanie płynności tożsamości płciowych (Reinelt 2009: 28). Jak pisze Anne Herrmann, „cross-dressing stwarza rozdźwięk pomiędzy ciałem i tekstem (...) wskazując na rolę języka w tworzeniu systemu płci i płci kulturowej” (Herrmann 1989: 153), i taka jest w tym przypadku rola *cross-castingu*.

Cross-casting pełni także inną istotną funkcję: w ten sposób Churchill uwypukla w samym tekście dramatycznym jego teatralność – nawet czytając sztukę, a nie oglądając ją na scenie, pamiętamy, że na daną postać nadpisana jest określona fizyczność aktora, która ma ważną rolę do spełnienia w procesie tworzenia znaczeń. Churchill świadomie używa jej też, by nawiązać do tradycji teatralnej – odgrywania ról kobiecych przez mężczyzn w teatrze elżbietańskim oraz ról chłopięcych przez kobiety w teatrze radiowym (Churchill 1997: 245). Przede wszystkim nawiązuje jednak w ten sposób do teatru epickiego – w swoich socjalistyczno-feministycznych sztukach dramatopisarka bardzo często odwołuje się do technik zaczerpniętych z teatru Brechta (Reinelt 1996: 85).

Można zatem przyjąć, że wpisany w tekst sztuki zabieg *cross-castingu* jest jednym z kluczowych aspektów kreowania postaci w *Cloud Nine*. Specyfika dyskursu dramatycznego sprawia, że w tekście dramatycznym postać jest przede wszystkim konstruktem językowym – jak pisze John L. Styan, postać „wyłania się ze sztuki, a nie jest w nią uprzednio włożona” (Styan 1960: 163), co oznacza, że jest ona charakteryzowana nie przez narratorski opis, ale przez działanie – tj. wypowiedziane przez siebie słowa, stając się tym samym bytem rozumianym jako suma zachowań werbalnych (Baluch,

Sugiera, Zając 2002: 187–199). Churchill swoim zabiegiem działa niejako w poprzek tej definicji – w *Cloud Nine* cielesność staje się istotnym aspektem kreowania postaci. Nie oznacza to jednak, że Edward czy Betty nie są konstruktami dramatycznymi – przeciwnie, pozostają nimi, ale napięcie pomiędzy płcią postaci a płcią sceniczną (aktora) jest dodatkowym elementem tej konstrukcji. Postaci w *Cloud Nine* definiują się również nawzajem poprzez kontrast, tworzą grupę zróżnicowaną w obrębie całości.

Manfred Pfister postuluje zresztą zastąpienie terminu „postać dramatyczna” określeniem „figura dramatyczna”, aby tym dobitniej położyć nacisk na brak jej autonomii względem całości tekstu. „Figura dramatyczna” funkcjonuje jako część szerszego układu relacji, określonego jako *dramatis personae*. Postać dramatyczna staje się tym samym czymś w rodzaju figury szachowej, umownym znakiem zyskującym znaczenie jedynie w obrębie większej całości, poruszającym się w obrębie zamkniętego układu według ściśle określonych reguł. Propozycja Pfistera wydaje się szczególnie użyteczna przy analizie dramatu współczesnego, w którym daje się zauważyć wyraźną tendencję do odchodzenia od psychologizacji postaci. W teatrze epickim, z którego czerpie Churchill, postać wyraźnie jest właśnie figurą, konstruktym, sumą wypowiedzianych przez siebie kwestii i interakcji, w których bierze udział. Patriarchalna samczość Clive’a objawia się w kontraście do homoseksualizmu jego przyjaciela Harry’ego i wrażliwości małego Edwarda – bez tego kontekstu nie mogłaby być zdefiniowana równie wyraziście. Oznacza to więc, że w przekładzie nieadekwatne oddanie płci pojedynczej postaci wiąże się ze swoistym „efektem domina”, to znaczy pociągnięciem za sobą przesunięcia obejmujące całość *dramatis personae*.

Jak pisze Vimala Herman, postaci dramatu konfrontują się z sobą także w kontekście ról społecznych, a w ich komunikacji istotną rolę odgrywają tabu językowe związane ze statusem społecznym, płcią kulturową, rasą czy wiekiem (Herman 1995: 189–190). Język, jakim się posługują, oraz wypowiedzane kwestie pełnią tym samym funkcję performatywną w ujęciu Austina: powołują do życia sytuację społeczną i określają przypisane w niej miejsce. Podobnie dzieje się z tożsamością płciową – jak twierdzi Judith Butler, płeć jest bowiem skutkiem konsekwentnych zachowań werbalnych i niewerbalnych o charakterze performatywnym, mających na celu identyfikację danej jednostki z wybranym stereotypem płciowym funkcjonującym w obrębie danej kultury (Butler 2001: 2497). Badaczka uznaje tym samym każdy akt mowy za akt performatywny, konstytuujący i utrwalający płeć kulturową nadawcy komunikatu.

Tak więc reakcja Betty na stwierdzenie męża, że obtarły go buty – „Moja biedna stópka”⁷ (Churchill 1997: 252) – to nie tylko wyraz ciepłych uczuć, ale także (a może przede wszystkim) potwierdzenie odgrywanej roli: delikatnej, kobiecej, uczuciowej żony. Podobnie reakcja Clive’a na jej troskę („Jesteś taka delikatna i wrażliwa”⁸, 253) jest nie tylko konwencjonalnym komplementem, ale też ma zadanie wzmocnienia oczekiwanego stereotypu.

Widzimy więc, że *Cloud Nine* bazuje na skontrastowaniu z sobą różnych postaci-typów, obrazujących możliwe rodzaje tożsamości płciowej. Kluczem do oddania tego aspektu tekstu w przekładzie jest przede wszystkim trafne odczytanie typów reprezentowanych przez poszczególne figury dramatyczne, ale także możliwie paralelne odwzorowanie układu *dramatis personae* w tekście docelowym. Stąd podstawowym problemem, przed jakim staje tłumacz, jest przystawalność kulturowa stereotypów płciowych – jeżeli postaci można bowiem uznać za uosobienie rozpoznawalnych w kulturze źródłowej stereotypów, niemożliwe okaże się przeniesienie ich do kultury docelowej, w której nie istnieje stereotyp, do którego można się w czytelny sposób odnieść.

Na szczęście tutaj tłumacz *Cloud Nine* na język polski może wstępnie odetchnąć z ulgą – większość stereotypów ogrywanych w tekście Churchill – np. patriarchalnego ojca, zniewieściałego geja, ukrywającej się ze swoją tożsamością seksualną lesbijki czy mężczyzny feministy – da się bez większego problemu odczytać i odwzorować prawdopodobnie wszędzie w europejskim kręgu kulturowym. Podobieństwa są również wyraźne w przypadku mechanizmów towarzyszących inskrypcji płci kulturowej na ciele i zachowaniu jednostki. W przekładzie na polski pojawi się co prawda parę problemów związanych z odniesieniami do kolonializmu czy wiktoriańskiej moralności (na przykład gdy Clive doradza Harry’emu natychmiastowy ożenek jako sposób na pozbycie się homoseksualnych skłonności, używa określenia „myśl o Anglii” – który to cytat, przypisywany czasem samej królowej Wiktorii, natychmiast odnosi czytelnika zanurzonego w kulturze źródłowej do stereotypu seksu w epoce wiktoriańskiej, ale poza Wielką Brytanią to odniesienie może być dużo mniej oczywiste), jednak nie są to trudności wymuszające głębokie przesunięcia względem angielskiego tekstu.

Prawdziwą pułapką dla polskiego tłumacza tekstu Churchill okaże się jednak różnica pomiędzy systemami językowymi, a dokładniej konieczność

⁷ „My poor dear foot”.

⁸ „You’re so delicate and sensitive”.

odmiany wyrazów przez rodzaje gramatyczne. W przypadku tekstu bazującego na manipulowaniu tożsamościami płciowymi wybory językowe polegające na zastosowaniu męskiego lub żeńskiego wariantu odmiany mają dominujące znaczenie – szczególnie w przypadku postaci, których ewolucję w tym zakresie przedstawia *Cloud Nine*.

Do doskonałym przykładem jest tu postać Edwarda. Poznajemy go jako delikatnego chłopczyka usiłującego za wszelką cenę wpisać się w patriarchalny wzorzec, spod którego często jednak przebija dziecinna (dziewczęca?) kruchość; potem, pod wpływem Harry’ego Bagleya, daje wyraz swoim homoseksualnym preferencjom, używając jednak patriarchalnego języka, jaki został mu wpojony. W drugim akcie zmienia się płeć aktora – a zatem cielesny aspekt postaci, a Edward żyje w homoseksualnym związku i niemal karykaturalnie stara się podkreślać swoją „kobiecą” naturę; pod wpływem rozstania z partnerem po raz kolejny redefiniuje jednak swoją tożsamość i stara się uciec od stereotypów, by działać zgodnie ze swoimi najgłębszymi instynktami. Postać ta prezentuje zatem całe spektrum możliwych stereotypów, a przemiana dokonuje się zawsze w języku, jakim się posługuje (który ma wymiar performatywny w ujęciu Butler).

Polski tłumacz będzie więc musiał rozstrzygnąć, czy w scenie 2 aktu II odgrywający „zranioną małżonkę” Edward będzie używał męskich czy może jednak żeńskich form – a może w ogóle powinien unikać wszelkich form nacechowanych (choć to ostatnie rozwiązanie prowadzi nieuchronnie do wyraźnych przesunięć bądź sztuczności w dialogu, co w dyskursie dramatycznym jest błędem niewybaczalnym). W ten sposób na przykład deklaracja Edwarda, że w oczekiwaniu na powrót do domu partnera może zająć się robieniem mu skarpet na drutach („I might knit. I like knitting”, Churchill 1997: 306) ma trzy możliwe polskie warianty: *,„Mógłbym. Lubię robić na drutach”. *,„Mogłabym. Lubię robić na drutach”, ale też: *,„Może. Lubię robić na drutach”.

Wersja z zastosowaniem odmiany żeńskiej niewątpliwie wygląda karłowacie, ale trzeba brać pod uwagę, że w całej opisywanej scenie Edward wyraźnie i konsekwentnie odgrywa (czy performuje w znaczeniu użytym przez Butler) „kobiecą” osobowość, podkreślając ją zarówno werbalnymi, jak i niewerbalnymi zachowaniami stereotypowo przypisywanymi kobietom: gotuje, robi na drutach, oczekuje w domu na powrót partnera, wreszcie robi mu łzawą, emocjonalną scenę. Również językowo Edward dystansuje się od tożsamości „męskiej” – konsekwentnie trzymając się emotywności stylu, używa sformułowań w rodzaju „wy, mężczyźni” (Churchill 1997: 307) oraz

skarży się, że: „zawsze wszyscy starali się mi przeszkodzić w okazywaniu kobiecości”⁹ (Churchill 1997: 307). W przekładzie na język polski musi więc się pojawić pytanie, czy należałoby wzmocnić ten efekt poprzez zastosowanie żeńskich form gramatycznych. Te bowiem z pewnością uwypukliłyby parodystyczny ton tej sceny – w wypowiedziach Edwarda wyraźnie pobrzmiewa melodramatyczne echo wzgardzonej kochanki, a wypowiedane przezeń kwestie przypominają cytaty z opery mydlanej.

Tu jednak warto wziąć pod uwagę kryterium potencjału teatralnego proponowane przez Totzewą. Wybór tłumaczeniowy polegający na włożeniu w usta Edwarda żeńskich form wpisywałby w tekst polski inny potencjał teatralny niż ten możliwy do odczytania w tekście źródłowym – dystans pomiędzy płaszczyzną werbalną a sugerowaną w tekście cielesnością aktora stałby się w takim wypadku większy, co znacząco wzmacnia efekt groteski. Nie znaczy to jednak bynajmniej, że wybór męskich form można uznać za neutralny w kontekście potencjału dramatycznego. Przesunięcie daje się bowiem zauważyć i w takim wypadku, jednak jego kierunek jest inny – zamiast wzmacniać efekt farsowości (co niewątpliwie miałyby miejsce w przypadku zastosowania form żeńskich kontrastujących z cielesnością aktora nadpisaną na tekst), zwraca uwagę czytelnika (widza) na nieprzystawalność parodiowanej formuły (stereotypowo kobiece zachowania werbalne) z postrzeganą płcią (nie tylko męska cielesność, ale i męskie formy gramatyczne). W obydwu wariantach („żeńskim” i „męskim”) decyzja o wyborze danej strategii pociąga za sobą określone konsekwencje – zupełnie nieobecne w tekście angielskim, gdzie nie istnieje tego rodzaju gramatyczne rozróżnienie.

Kolejny przykład: przyjrzyjmy się Betty w akcie I, zakładając że decydujemy się na formy gramatyczne uzgodnione z żeńską płcią postaci – męska fizyczność wpisana w tę postać kontrastuje wówczas nie tylko z kostiumem i zachowaniem zgodnym z kulturowym stereotypem wzorowej XIX-wiecznej kobiecości, ale także z konsekwentnym stosowaniem żeńskich form gramatycznych. Zaistniały w takiej sytuacji efekt dodatkowo wzmacnia wrażenie nieprzystawalności męskiego i żeńskiego pierwiastka i raz po raz przypomina o poziomie przymusowego zinternalizowania narzuconej normy kulturowej przez Betty. Innymi słowy, dzięki stosowaniu żeńskich końcówek Betty w polskim przekładzie częściej i intensywniej niż w pierwowzorze performuje narzuconą jej tożsamość, a wrażenie doświadczanej przez nią w ten

⁹ „Everyone’s always tried to stop me from being feminine (...)”.

sposób przemocy staje się wyraźniejsze. Nawet wypowiedzi neutralne pod względem płciowym (np. „How could I possibly guess”, Churchill 1997: 253) stają się w polszczyźnie nacechowane genderowo poprzez użycie końcówki: *, „Niby jak **miałabym** się domyślić”). Tym samym potencjał teatralny tych wypowiedzi się zmienia; zyskują one aspekt performatywny w kontekście kreowania tożsamości płciowej.

Podobnie nieuchronnie pojawi się pytanie, czy zmiana płci odtwórcy roli w pierwszym i drugim akcie (tak jak w przypadku postaci Edwarda oraz Betty) powinna znaleźć odzwierciedlenie w zmianie rodzajów gramatycznych w polskim przekładzie sztuki. Tu również bowiem dojdzie do przesunięcia na poziomie potencjału teatralnego. W tekście źródłowym na poziomie gramatycznym nie ma żadnej różnicy gramatycznej pomiędzy sposobem wypowiadania się postaci, niezależnie od wskazanej płci aktora, ale też wprowadzenie takiego rozróżnienia jest po prostu niemożliwe z punktu widzenia budowy języka. W tekście polskim tłumacz ma możliwość, a wręcz obowiązek wyboru, ale nie jest to wybór wolny od konsekwencji.

Konieczność podejmowania decyzji przekładowych prowadzących do wprowadzenia jednostek nacechowanych tam, gdzie autorka tekstu źródłowego posługuje się jednostkami nienacechowanymi, powoduje nieuchronne odchylenia w językowym profilu postaci w obu tekstach. Tłumacz dramatu Churchill musi podjąć decyzję o przechyleniu szali na jedną ze stron, a jakiegokolwiek wyboru dokona, będzie on oznaczał przesunięcie na poziomie potencjału teatralnego, wypływające z konieczności uzgodnienia dwóch płaszczyzn tekstu – sfery czysto werbalnej oraz określonej cielesności odtwórcy roli wpisanej w tekst przez jego autorkę. Problem tłumaczeniowy, z którym mamy tu do czynienia, wiąże się więc ściśle ze scenicznością tekstu dramatycznego i jest to kategoria, której w tym przypadku zignorować nie sposób.

Analiza przekładowych pułapek *Cloud Nine* pokazuje, że w niektórych przypadkach (na przykład tam, gdzie fizyczność aktora lub inne elementy sceniczne wpisane są bezpośrednio w tekst i współuczestniczą w procesie wytwarzania jego znaczeń) tłumacz wciąż musi się mierzyć ze scenicznością dyskursu dramatycznego, a pewne aspekty scenicznej realizacji danego tekstu wymuszają (lub umożliwiają) określone decyzje przekładowe. Wprowadzona przez Sophię Totzewą kategoria potencjału dramatycznego dostarcza użytecznego narzędzia do dyskusji na temat konsekwencji translatorskich posunięć, a także pokazuje, w jaki sposób postać w przekładzie może jednocześnie pozostać „figurą dramatyczną” i nosić znamiona sceniczności – tak jak kobieta o imieniu Betty, „grana przez mężczyznę” (Churchill 1997: 248).

Bibliografia

- Baluch W., Sugiera M., Zajac J. 2002. *Dyskurs, postać i płęć w dramacie*, Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Bassnett S. 1992. *Translation Studies*, Londyn–New York: Routledge.
- 1998. *Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre*, w: S. Bassnett, A. Lefevere. *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. Clevedon: Multilingual Matters, s. 91–108.
- Butler J. 2001. *Gender Trouble*, w: V.B. Leitch (ed.), *The Norton Anthology of Theory And Criticism*, London–New York: W.W. Norton & Co, s. 2489–2501.
- 2010. *Performative Acts and Gender Constitution*. J. Rivkin, M. Ryan (eds.), *Literary Theory: An Anthology*, Malden–Oxford–Carlton: Blackwell, s. 900–911.
- Churchill C. 1997. *Cloud Nine*, w: *Plays: One*, London: Methuen Drama.
- Elam K. 1994. *The Semiotics of Theatre and Drama*, London–New York: Routledge.
- Herman V. 1995. *Dialogue As Interaction In Plays*, London–New York: Routledge.
- Herrmann A. 1989. *Travesty and Transgression: Transvestism in Shakespeare, Brecht and Churchill*, „*Theatre Journal*” 41(2), s. 133–154 [online]. JSTOR. [dostęp: 19.02.2013].
- Korwin-Piotrowska D. 2011. *Poetyka: przewodnik po świecie tekstów*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Pfister M. 1993. *The Theory and Analysis of Drama*, Cambridge: Cambridge University Press (CUP).
- Reinelt J. 1996. *Caryl Churchill: Social Feminism and Brechtian Dramaturgy*, w: *After Brecht. British Epic Theatre*, Michigan: University of Michigan Press, s. 81–142.
- 2009. *On Feminist and Sexual Politics*, w: E. Aston, E. Diamond (eds.), *The Cambridge Companion To Caryl Churchill*, Cambridge: Cambridge University Press, s. 163–179.
- Romanowska A. 2002. *Teatralność dyskursu dramatycznego jako problem translatołogiczny*, w: W. Baluch et al., *Interpretacje dramatu: dyskurs, postać, gender*, Kraków: Księgarnia Akademicka, s. 79–101.
- Styan J.L. 1960. *The Elements of Drama*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Totzeva S. 1999. *Realizing Theatrical Potential: The Dramatic Text in Performance and Translation*, w: J. Boase-Beier, M. Holman (eds.), *The Practices of Literary Translation. Constraints and Creativity*, Manchester: St. Jerome Publishing, s. 81–90.