

THOMAS ANESSI

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu  
atom@wa.amu.edu.pl

## ADAPTACJA JAKO KRWAWE BAGNO. TŁUMACZĄC SPEKTAKL *2008: MACBETH* NA ANGIELSKI

---

*Krew w Makbecie nie jest tylko przenośnią, jest materialna i fizyczna, wypływa z ciał pomordowanych (...). Krwi jest coraz więcej. Wszyscy w niej broczą. Zalewa scenę. Bez obrazu świata zalanego krwią teatralna inscenizacja Makbeta będzie zawsze fałszywa.*

(Kott 1990: 106)

### Abstract

#### Adaptation as a Bloody Quagmire: Translating *2008: Macbeth* into English

The article presents the challenges of dramatic adaptation through a case study: the translation of English surtitles for a Polish production based on Shakespeare's *The Tragedy of Macbeth*. The play in question, *2008: Macbeth*, was a highly stylized, big-budget adaptation written and directed by Grzegorz Jarzyna. It is set in the modern day and contains text and scenes added by Jarzyna to comment on contemporary politics and military culture. The Polish he uses and that found in the translation by Barańczak that served as the source text for *2008: Macbeth* feel more contemporary than Elizabethan English; therefore, the material written by Jarzyna is much closer to Barańczak's "original" text than to Shakespeare's. An additional challenge in writing the surtitles was the canonical status of Shakespeare's *Macbeth* and audiences' familiarity with this text. A translation focused on conveying Jarzyna's artistic messages could thus alienate viewers who approach *2008: Macbeth* as a foreign-language reworking of Shakespeare, rather than an original work. Applying common theoretical concepts, such as adaptation/translation, source/target, and textual/performative, the article examines the process and

strategies employed in producing the English supertitles for *2008: Macbeth* and the play's reception in the U.S. and U.K.

**Key words:** *Macbeth*, adaptation, surtitles, multimedia, source text

**Słowa kluczowe:** *Makbet*, adaptacja, nadpisy, multimedia, tekst wyjściowy

Niniejszy artykuł jest poświęcony aspektom praktycznym i teoretycznym procesu tworzenia angielskich nadpisów do spektaklu *2008: Macbeth* w reżyserii Grzegorza Jarzyny, wystawionego w 2008 roku w Nowym Jorku oraz podczas Festiwalu w Edynburgu w roku 2012. W obydwu przypadkach specjalnie na potrzeby przedstawienia wzniesiono tymczasową przestrzeń teatralną, co w pierwszym przypadku pociągnęło za sobą koszty rzędu 700 000 dolarów (według szacunków dziennika „The New York Times”; Ryzik 2008), zaś w drugim – 500 000 funtów (według dziennika „The Guardian”; Dickson 2012) – była to więc jedna z najdroższych polskich produkcji teatralnych pokazywanych za granicą. Biorąc pod uwagę znaczne nakłady finansowe, zainteresowanie mediów oraz niemałe trudności techniczne związane z koniecznością przygotowania angielskiej wersji językowej dla zagranicznych odbiorców polskiej adaptacji sztuki Szekspira, sądzę, że szczegółowe przeanalizowanie procesu tworzenia nadpisów i ich późniejszej recepcji może przynieść interesujące wnioski.

Jako autor angielskich nadpisów do sztuki czuję się zobowiązany do zawężenia zakresu interpretacji i analizy krytycznej ze względu na oczywisty konflikt interesów towarzyszący sytuacji, w której dyskutuje się na temat własnego dzieła. Pomimo tego ograniczenia postaram się jednak objaśnić, w jaki sposób powstawał tekst, który potem został zaprezentowany widzom, a także omówić niektóre problemy i alternatywy rozważane podczas pracy nad przekładem. Kluczowe fragmenty nadpisów cytuję jako przykłady, dzięki czemu czytelnicy mogą dojść do własnych wniosków na temat procesów, które towarzyszyły powstaniu tłumaczenia w jego końcowej formie.

## ***2008: Macbeth* – geneza i struktura**

Podstawą omawianego tu spektaklu *2008: Macbeth* było przedstawienie Grzegorza Jarzyny *2007: Macbeth* – luźna adaptacja dramatu Szekspira, której premiera odbyła się w maju 2005 roku w warszawskich zakładach zbrojeniowych Bomar. W pierwszej scenie tego przedstawienia Makbet

dowodzi oddziałem komandosów przeprowadzających atak na grupę islamskich bojowników, którzy właśnie szykują się do wieczornej modlitwy. Podczas napaści Makbet ścina głowę dowódcy rebeliantów, co stanowi swoistą zapowiedź finałowej sceny spektaklu Jarzyny i dramatu Szekspira, w której Macduff wymachuje odciętą głową pokonanego Makbeta, ale równocześnie odwołuje się do nieludzkich praktyk współcześnie stosowanych przez terrorystów. 2007: *Macbeth* to produkcja multimedialna wykorzystująca dźwięk, efekty specjalne i wizualne, muzykę, spektakularne efekty pirotechniczne oraz niemałą ilość sztucznej krwi. Za pomocą scenografii i innych efektów spektakl odwoływał się do medialnych relacji z wojny w Iraku, aby uwypuklić militarny kontekst zbrodni tytułowego bohatera. Szekspirowskie ostrzeżenie przed skutkami niepohamowanej ambicji politycznej spłotło się tym samym z przesłaniem dotyczącym moralnej degradacji, jaką niesie wojna, ze szczególnym naciskiem na operacje dowodzone przez Amerykanów w ramach „wojny z terroryzmem”, w której Polska również odegrała niebagatelną rolę.

W spektaklu Jarzyny *drag king* Elvis występuje dla rozpijaczonych dowódców armii Duncana, kilkakrotnie pojawia się mężczyzna w stroju królika i Wujaszek Sam w skrzącym się od cekinów krawacie, na scenie często dominują ogromne projekcje wideo. Ale obok tego wszystkiego Jarzyna umieszcza także większość najważniejszych scen z Szekspirowskiego oryginału: przepowiednię wiedźm (wygłoszoną przez osłoniętą czadorem Hekate), wizję sztyletu, która jawi się Makbetowi, pojawienie się ducha Banqua (odzianego jedynie w wojskowe buty) oraz finałową konfrontację pomiędzy Macduffem a Makbetem. W opinii Anety Mancewicz 2007: *Macbeth* wpisuje się w teatralną tradycję, która nie postrzega zbrodni Makbeta jako zaburzenia ustalonego politycznego porządku, ale raczej jako jego ustanowienie – krytykując współczesne relacje władzy, spektakl Jarzyny ukazuje Duncana, Makbeta i Lady Makbet jako produkty dekadentckiego, zmilitaryzowanego społeczeństwa, które nagradza bezwzględne zabijanie, co sprzyja jego rozprzestrzenieniu się z odległej linii frontu na krajową scenę polityczną (Mancewicz 2014: 125–126).

Zastępując relację z drugiej ręki dotyczącą śmierci MacDonalda (zawartą w sztuce Szekspira), dobitnym obrazem Makbeta pozbawiającego głowy rebelianta Ryazana, Jarzyna od początku nadaje ton swojej adaptacji – w której, niczym w hollywoodzkim filmie, uczynki przemawiają głośniejsz niż słowa. W przedstawieniu Jarzyny schemat fabularny przejęty z Szekspirowskiego dramatu jest zagęszczony i w wielu miejscach

przepracowany na nowo, a aktorzy wypowiadają się niemal wyłącznie poprzez dialog. Nieliczne zachowane solilokwia pojawiają się w postaci nagranych wcześniej projekcji z bliskiego planu, wyświetlanych na ekranach, co samo w sobie stanowi prowokujący komentarz na temat zapośredniczenia informacji przez mass media, które „odczłowieczają” i rekontekstualizują przekazywane fakty<sup>1</sup>.

Jeśli chodzi o relację spektaklu do oryginalnego tekstu dramatu, przedstawienie Jarzyny jest raczej adaptacją, a nawet „zawłaszczeniem” (*appropriation*) dzieła Szekspira<sup>2</sup>, niż współczesną wersją fabuły – częściowo ze względu na zmiany i cięcia dokonane przez reżysera w samej strukturze dramatu<sup>3</sup>, ale także na fakt, że mniej niż trzecia część tekstu przedstawienia pochodzi bezpośrednio z przekładu Stanisława Barańczaka, który posłużył Jarzynie jako źródło przy tworzeniu scenariusza do *2007: Macbeth*<sup>4</sup>. Ponadto dialogi często zyskują w nim dodatkowy koloryt – lub wręcz są przysłaniane – przez imponującą scenografię i elementy wizualne, takie jak ekrany telewizyjne, projekcje wideo, czy reflektory punktowe. Jak skomentowała to Joanna Targoń: *Macbeth* „to nie tyle interpretacja dramatu, ile wariacja na jego temat. Taka, w której więcej od słów mówią wewnętrzne napięcia scenicznych obrazów, twarze aktorów w zbliżeniu,

---

<sup>1</sup> Obszerną interpretację spektaklu Jarzyny, a w szczególności jego odniesień do mediów i współczesnej polityki, można znaleźć w: Mancewicz 2014: 122–134.

<sup>2</sup> W swojej książce zatytułowanej *Adaptation and Appropriation* Julie Sanders definiuje „zawłaszczenie” jako radykalną formę adaptacji: „Adaptacja zawiera elementy sygnalizujące jej związek z tekstem źródłowym bądź oryginałem. Na przykład ekranizacja Szekspirowskiego *Hamleta*, choć w oczywisty sposób jest pewną interpretacją (...), wciąż pozostaje *Hamletem*. Tymczasem „zawłaszczenie często zawiera w sobie aspekt zdecydowanego odejścia od źródła w kierunku zupełnie nowego dzieła bądź obszaru” (Sanders 2006: 26).

<sup>3</sup> Aby dokonać rozróżnienia pomiędzy przekładem a adaptacją, posługuję się propozycją Kirsten Malmkjær. Według badaczki adaptację charakteryzuje „wykorzystanie materiału, do którego nie ma bezpośrednich odniesień w oryginalnym tekście, brak pewnych cech oryginału, oraz znacząc odejście od niektórych cech tekstu źródłowego”. Zob. hasło *Adaptacja*, w: *Classe* 2000: 2.

<sup>4</sup> Trudno przedstawić dokładniejsze dane procentowe, ponieważ w niektórych miejscach przekład Barańczaka ulegał modyfikacjom, a w innych krótkie fragmenty czy nawet pojedyncze słowa zostały przemieszane z tekstem nowym lub zmienionym. Na potrzeby niniejszego tekstu wybrałem sceny zawarte zarówno w skróconej wersji *2007: Macbeth* wydanej na płytach DVD (która zawierała także angielskie napisy jako podpisy), jak i w wersji *2008: Macbeth*, jaka otworzyła Festiwal w Edynburgu w 2012 roku, transmitowanej w internecie i udostępnionej później przez dziennik *The Guardian*.

oszczędnie rzucane zdania” (Targoń 2012). Elementy techniczne wykorzystane w przedstawieniu i często surrealistyczna sceneria mają na celu wywołanie skojarzeń z amerykańskimi operacjami wojskowymi po 11 września, co przenosi tym samym akcent z psychologicznej przemiany Makbeta i Lady Makbet na skutki zbrodni, do jakich się posuwają, by zdobyć władzę, takie jak etyczne i psychiczne zobojętnienie towarzyszące kontaktowi z krwią, przemocą i – przede wszystkim – szokującymi relacjami medialnymi ze współczesnych wojen:

Sam reżyser postrzega swój spektakl jako próbę uwspółcześnienia Szekspira. Zdaniem Jarzyny nowe technologie pozwalają widzom poczuć, że sami uczestniczą w sytuacji wojennej – który to efekt pozostawał poza zasięgiem twórców teatru elżbietańskiego (Mancewicz 2014: 131).

Zawarte w powyższym cytacie nawiązanie do *Szekspira współczesnego* Jana Kotta z pewnością nie jest przypadkowe, a Kotta i Jarzynę – o czym świadczą słowa stanowiące motto niniejszego artykułu – łączy przekonanie, że jeśli będąca następstwem decyzji Makbeta przemoc ma wywrzeć jakiegokolwiek wrażenie na dzisiejszej publiczności, musi zyskać namacalny wymiar na scenie. Paradoksalnie, owo przesunięcie akcentu w przedstawieniu ze słowa mówionego na elementy wizualne pociągnęło za sobą zwiększoną potrzebę widowni niepolskojęzycznych, by uzyskać dodatkowe wskazówki – jako że wiele niewerbalnych tropów pomagających w śledzeniu akcji w wierniejszych adaptacjach, takich jak układ scen czy lista bohaterów, zostało u Jarzyny zmienionych.

Dlatego też zagadnienia związane z językiem okazały się jednymi z najistotniejszych, gdy Susan Feldman, dyrektorka artystyczna St. Ann Warehouse, jednego z najważniejszych teatrów awangardowych w Nowym Jorku, postanowiła zorganizować amerykańską premierę przedstawienia Jarzyny<sup>5</sup>. Skrócony nieco spektakl, zatytułowany teraz *2008: Macbeth*, był pokazywany w składzie tytoniu z czasów amerykańskiej wojny domowej. Twórcy podjęli decyzję, by przygotować angielski przekład polskiej adaptacji tekstu Szekspira dokonanej przez Jarzynę i umieścić go w spektaklu w formie napisów. Jednym z głównych wyzwań, z jakimi wiązało się przygotowanie

---

<sup>5</sup> Skrócona wersja spektaklu, stworzona po raz pierwszy na potrzeby wydania na DVD zarejestrowanego przedstawienia *2007: Macbeth*, charakteryzowała się większym naciskiem na fabułę i tempem akcji. Ta nowa wersja w niemal niezmienionej formie stała się podstawą dla *2008: Macbeth*.

takiego tłumaczenia, była centralna pozycja Szekspira w kanonie anglojęzycznego teatru, wobec czego, jak pisał J. Bulman:

Tekst Szekspira tyranizuje rodzimych użytkowników języka angielskiego bardziej niż osoby z innych kręgów językowych. O ile bowiem anglojęzycznych twórców teatralnych, którzy pokuszą się o uwspółcześnienie sztuk Szekspira, czeka łatka (w najlepszym razie) adaptatorów lub (w najgorszym wypadku) rzeźników, o tyle sztuki wychodzące spod ręki zagranicznych tłumaczy, którzy z konieczności tworzą zupełnie nowy tekst, wciąż traktowane są jak „teksty Szekspira” (Bulman 2003: 8).

Dlatego też reżyserzy pracujący na przekładach dramatów Szekspira, tacy jak Grzegorz Jarzyna, cieszą się zazwyczaj większą swobodą, jeśli chodzi o modyfikowanie tekstu sztuki pod kątem rozmaitych zamierzeń ideologicznych i kulturowych niż ich koledzy pracujący nad spektaklami anglojęzycznymi. Stąd wyzwanie, z jakim wiązało się tłumaczenie 2008: *Macbeth* na angielski, polegało przede wszystkim na ponownym włączeniu fragmentów oryginalnego dramatu Szekspira do tekstu przedstawienia, którego akcja rozgrywa się w czasach nam współczesnych, a postacie posługują się elementami militarnego żargonu przemieszanego z językiem potocznym oraz fragmentami (czasem przejętymi dosłownie, czasem w zmienionej formie) polskiego przekładu *Makbeta* autorstwa Stanisława Barańczaka (1992). Problem ten dobrze widać na przykładzie kwestii Duncana z pierwszego aktu, kiedy to szkocki król po raz pierwszy wita się z Makbetem:

JARZYNA

*Duncan*

Macbeth! (*pauza*)

Gęsto jak grad sypały się meldunki,

A każdy słał twoje bohaterstwo.

– Jesteś mi jak drzewo,

Które posadziłem, a teraz

Chcę doprowadzić do pełni rozkwitu –

Macbeth!

Mianuję cię dowódcą Drugiej Strefy.

Cawdor jest twój!

Przywitanie Duncana obejmuje parafrazę trzech wersów z przekładu Barańczaka: „(...) jesteś mi jak drzewo, / Które zacząłem hodować, a teraz

/ Chcę doprowadzić do pełni rozkwitu” (Shakespeare 2006: 426)<sup>6</sup>. W Szekspirowskim oryginale te same wersy brzmią następująco: (...) *I have begun to plant thee, and will labour / To make thee full of growing* (Shakespeare 2005: 973)<sup>7</sup>. W cytowanym fragmencie Jarzyna po prostu parafrazuje Barańczaka, zastępując frazę „zacząłem hodować” słowem „posadziłem”. Z wyjątkiem frazy „Druga Strefa”, pobrzmiewającej echem współczesnego militarnego żargonu, pozostała część tekstu Jarzyny stapia się tu gładko z przekładem Barańczaka – dwa pierwsze wersy mogłyby wręcz zostać uznane za cytat z jego *Makbeta*.

Tekst nadpisów jest wierniejszy Szekspirowskiemu oryginałowi niż tekst Jarzyny tłumaczeniu Barańczaka – zastępuje jedynie zaimki *thee* uwspółcześnionymi *you* – ale obejmuje całość tekstu polskiego reżysera. Decyzja ta została podjęta ze względu na przyjętą w anglojęzycznych produkcjach Szekspirowskich (nawet tych najbardziej radykalnych i nieortodoksyjnych) zasadę nieodchodzenia od oryginalnych tekstów. Reguła ta obejmuje nawet produkcje o podobnym kinowym rozmachu i poziomie uwspółcześnienia, co *2008: Macbeth*<sup>8</sup>, choć trudno orzec, czy w XXI wieku nadal obowiązuje prawidłowość zaobserwowana przez D. Kennedy’ego, który twierdzi, że „tłumaczenie tych sztuk na współczesną angielszczyznę jest nie do pomyślenia dla większości anglojęzycznych szekspirologów i najprawdopodobniej również dla większej części anglojęzycznych widowni” (Kennedy 1996: 141). Nasuwa się więc wątpliwość, czy aby decyzja, by w nadpisach do spektaklu Jarzyny dochować wierności tekstowi Szekspira, nie wynika ze sposobu, w jaki wielki dramaturg „tyranizuje rodzimych użytkowników angielszczyzny”, w tym i mnie. Zamiast ryzykować udzielenie zbyt prostej odpowiedzi na to potencjalnie samobójcze pytanie, postaram się dokładniej przyjrzeć teoretycznym i praktycznym aspektom tego zagadnienia.

---

<sup>6</sup> Wszystkie cytaty z *Makbeta* w przekładzie S. Barańczaka pochodzą z tego wydania (s. 407–555).

<sup>7</sup> Wszystkie cytaty z *The Tragedy of Macbeth* pochodzą z tego wydania (s. 969–994).

<sup>8</sup> Dotyczy to, w pewnym sensie, także większości produkcji filmowych opartych na sztukach Szekspira, choć radykalne odejścia od źródła nie są obce adaptacjom kinowym. Przykłady na wierność literze oryginału obejmują chociażby *Romeo i Julię* Baza Luhrmanna, gdzie członkowie współczesnych gangów noszą pistolety z wygrawerowanymi słowami „miecz” i „sztylet”, by uzasadnić obecność tych słów w kwestiach wypowiedzianych przez aktorów, w sytuacji, gdy te archaiczne przedmioty nie są obecne na planie.

## Szekspir Barańczaka?

Można założyć, że *Makbet* Barańczaka powstawał zgodnie z czterema zasadami zdefiniowanymi przez poetę w eseju *Od Shakespeare'a do Szekspira*<sup>9</sup>, które głoszą, iż sztuki angielskiego dramatopisarza należy tłumaczyć w taki sposób, aby tekst przekładu jednocześnie:

- 1) „można było całkowicie, natychmiastowo i bez trudu zrozumieć”;
- 2) „był sam w sobie wybitnym utworem poetyckim”;
- 3) „mógł stanowić podstawę wybitnego dzieła teatralnego”;
- 4) dążył się „do maksymalnej „wierności” wobec bezpośrednio danych sensów oryginału” (Barańczak 2005: 194–195).

Jeśli jednak spróbujemy przyłożyć powyższe kryteria – zrozumiałości, poetyckości, sceniczności i wierności – do tekstów samego Szekspira, i to w kontekście odbioru przez współczesną anglojęzyczną publiczność, okaże się że sam autor *Makbeta* nie zawsze jest w stanie sprostać pierwszemu z nich, zasadzie zrozumiałości, ze względu na archaiczny już dziś język<sup>10</sup>. Jeżeli Barańczak stosował swoje cztery zasady przy własnej pracy nad sztukami Szekspira, jego tłumaczenia powinny zachować równowagę, aby dało się je wykorzystać w klasie szkolnej bądź na scenie – nie znaczy to jednak, że wszystkie wymienione reguły są równie ważne. W przedstawieniu z powodów pragmatycznych zrozumiałość ściśle wiąże się ze scenicznością, choć jedna z tych cech może czasem działać wbrew drugiej (na przykład dla uzyskania efektu komicznego), tymczasem w tłumaczeniach tekstów literackich wierność zazwyczaj stwarza barierę dla wymogów poetyckości. Podobnie zagęszczenie i warstwowy układ znaczeń charakterystyczny dla tekstów poetyckich często staje w poprzek zrozumiałości – choć dodatkowy wysiłek, jakiego wymaga poetyckość danego tekstu, zazwyczaj przynosi gratyfikację w postaci przyjemności odczuwanej przez czytelnika.

---

<sup>9</sup> Porównanie w tytule eseju Barańczaka nazwiska Shakespeare'a ze spolszczoną formą „Szekspir” sygnalizuje jego krytyczne podejście do skłonności w kulturze polskiej (i nie tylko) do udomawiania w przekładach sztuk stratfordczyka. Shakespeare jest tylko jeden, a Szekspirów wielu.

<sup>10</sup> „**Poezja** Szekspira być może i jest źródłem zachwytów, ale archaizmy i niedzisiejszość jego języka stwarzają ogromne trudności dla widzów w drugiej połowie XX wieku. (...) Nawet najstarsze z używanych dziś przekładów dzieł Szekspira, takie jak przekłady Schlegla i Tiecka, są dużo bliższe języka, jakim ludzie posługują się obecnie na co dzień” (Kennedy 1996: 140).



Można zatem uznać, że w imię zadośćuczynienia drugiej i trzeciej zasadzie sformułowanej przez Barańczaka (poetyckości i sceniczności) oraz próbując uniknąć problemów ze zrozumiałością występujących w przypadku oryginału ze względu na elżbietańską angielszczyznę Szekspira, tłumacz – w tym także sam Barańczak – skłaniałby się zdecydowanie ku modernizacji tekstu. W przypadku Szekspira taka skłonność niemal na pewno musiałaby zaowocować przechyłem ku językowi i kulturze docelowej, co pociągnęłoby za sobą zorientowane na widza/czytelnika tendencje udomawiające w tłumaczeniu. Na przykładzie początkowych wersów drugiej sceny z I aktu *Makbeta* można takie właśnie tendencje zaobserwować w przekładzie Barańczaka:

SZEKSPIR

*Duncan*

What bloody man is that? He can report,  
As seemeth by his plight, of the revolt  
The newest state.

*Malcolm*

This is the sergeant  
Who like a good and hardy soldier fought  
'Gainst my captivity. Hail, brave friend.  
Say to the king the knowledge of the broil  
As thou didst leave it. (Shakespeare 2005: 971)

BARAŃCZAK

*Duncan*

Co to za człowiek? Krwawi: pewnie zatem  
Przynosi świeże wieści z placu boju.

*Malcolm*

Znam go. To dobry i odważny żołnierz;  
Gdyby nie jego odsiecz, byłbym teraz  
W niewoli. – Witaj, dzielny przyjacielu!  
Powiedz królowi, jaki był stan bitwy,  
Kiedy schodziłeś z jej pola. (Shakespeare 2006: 411)

W swoim przekładzie Barańczak unika archaizmów, jakie możemy znaleźć w tekście źródłowym w zakresie leksyki (*broil*), składni (*say the knowledge*, użycie interpunkcji) czy morfologii (*seemeth*, *didst*). Jego cztery zasady sugerują modernizację angielskiego tekstu źródłowego, aby skuteczniej dotrzeć do współczesnej widowni. Strategia ta bardzo pomogła

Grzegorzowi Jarzynie, ponieważ tekst Szekspira został już w przekładzie znacznie przybliżony do współcześnie używanego języka (polskiego) – w rezultacie kolokwializmy rodem z XXI wieku oraz wojskowy żargon dały się łatwo wkomponować w tekst Barańczakowego *Makbeta*, z niewielkimi tylko zmianami, niezbędnymi by stworzyć spójny dialog.

To samo zjawisko okazało się jednak problemem w przypadku tworzenia angielskich nadpisów do przedstawienia, ze względu na znaczne rozbieżności pomiędzy dyskursem przekładu Barańczaka i Szekspirowskiego oryginału. Tworząc angielskie nadpisy, stanąłem przed dylematem, który z autorskich głosów powinien stać się podstawą tłumaczenia wersów „Szekspira” (tj. Barańczaka). Czy powinien to być głos:

- 1) samego Szekspira, w postaci dosłownych cytatów z *The Tragedy of Macbeth*, ewentualnie z wyeliminowaniem (części) archaizmów;
- 2) Szekspira Barańczaka, w formie tekstu wzorowanego na słowach i obrazach autora polskiego przekładu, które następnie zainspirowały tekst 2007: *Macbeth* Jarzyny;
- 3) Szekspira Jarzyny, to jest współczesniejszej i przetworzonej wersji tekstu Barańczaka (na afiszach znalazło się sformułowanie *na podstawie „Makbeta” Williama Szekspira w tłumaczeniu S. Barańczaka*);
- 4) jeszcze innej wersji Szekspira, na przykład zaczerpniętej z współczesniejszych adaptacji anglojęzycznych (np. wydań dla młodzieży), przedstawień obcojęzycznych czy wirtualnych „cyfrowych sztuk Szekspira” dostępnych online, często określanych jako „Szekspir 2.0” (Huang 2013, Hirsch, Craig: 2014, por. Huang 2011);
- 5) innej wersji autorskiej lub własnej wersji tłumacza;
- 6) pozbawiony szczególnych cech indywidualnych czy zbiorowych.

Podczas pracy nad tworzeniem nadpisów do 2008: *Macbeth* rozpatrywałem jedynie trzy pierwsze warianty z powyższej listy – pozostałe bowiem odrzuciłem w momencie, gdy zapadła decyzja, by korzystać z Szekspirowskiego oryginału tam, gdzie Jarzyna opiera się na przekładzie Barańczaka (szczegółowo zostanie to omówione w dalszej części artykułu). Warto w tym miejscu odnotować, że ciekawą alternatywą mogłaby się okazać decyzja, by w ogóle nie używać nadpisów, bądź aby umieścić w nich jedynie krótkie streszczenia akcji, a nie dialogi. Taki właśnie system „wymuszonej autentyczności językowej” wykorzystano podczas Światowego Festiwalu Szekspirowskiego w 2012 roku jako sposób na celebrowanie „globalnego Szekspira” (Huang 2013: 62). Na potencjalną

wartość rezygnacji z nadpisów wskazują także słowa Susan Feldman, argumentującej, dlaczego zdecydowała się sprowadzić spektakl do Nowego Jorku: „Skala i rozmach spektaklu zwały mnie z nóg, podobnie jak jego kinowy rozmach i emocjonalna szczerość (...). Przez połowę czasu nie miałam pojęcia, co postacie mówią, ale nie miało to tak naprawdę żadnego znaczenia” (Ryzik 2008).

## Od Macbetha do Makbeta i z powrotem

Oprócz potencjalnego konfliktu lojalności wobec różnych „głosów” autorских, w przypadku tekstu Jarzyny pojawił się jeszcze jeden problem natury pragmatycznej – uzasadniony bądź nie – którego źródłem była zakładana docelowa widownia. Zważywszy na dużą reklamę i wysoki budżet produkcji, można się było spodziewać, że wśród widzów znajdą się doświadczeni teatromani i krytycy, osoby z branży oraz szerokie rzesze wykształconych humanistów, najprawdopodobniej niektóre fragmenty *Makbeta* znających wręcz na pamięć. Dlatego też w chwili, gdy Harriman Institute zaangażował mnie do pracy przy tworzeniu nadpisów do spektaklu *2008: Macbeth*, Feldman poleciła, bym skontaktowałem się z Jarzyną i ustaliliśmy główne cele przedstawienia, a także przedyskutowałem, w jaki sposób reżyser zamierza podejść do kwestii tłumaczenia, biorąc pod uwagę fakt, że publiczność może znać tekst sztuki na pamięć.

Ostatecznie podjęliśmy strategiczną decyzję, by zastąpić tekst przekładu Barańczaka oryginalnymi słowami Szekspira, tak aby zachować intertekstualne odniesienia obecne w tekście Jarzyny. Formy zdecydowanie archaiczne (zwłaszcza składniowe i morfologiczne) zawarte w tekście Szekspira miały zostać zastąpione przez powszechnie używane współczesne ekwiwalenty, aby stworzyć płynniejsze przejścia pomiędzy elżbietańską angielszczyzną a przekładem współczesnych potocznych polskich wstawek autorstwa Jarzyny. Poziom uwspółcześnienia miał zależeć od kontekstu, a krótkie urywki wzięte z przekładu Barańczaka mogły znaleźć odpowiedniki w tłumaczeniu traktującym oryginalny tekst Szekspira nieco swobodniej niż dłuższe fragmenty monologów, zwłaszcza tych powszechnie znanych (np. rozpoczynającego się od wizji sztyletu) – nawet jeśli Jarzyna zdecydował się w tych miejscach na parafrazowanie Barańczaka.

Drugim strategicznym założeniem była decyzja, by starać się utrzymać wielogłosowość tekstu Jarzyny, który wymagał od aktorów przechodzenia

od „nieszekspirowskich” linijek autorstwa reżysera do adaptowanych i dosłownie cytowanych wierszy Barańczaka. Założenie, zgodnie z którym przekład Barańczaka miał reprezentować wpisany weń angielski tekst źródłowy (i na odwrót), ustawiło tekst Jarzyny w relacji dialogu zarówno z tekstem polskiego poety, jak i angielskiego dramaturga. W niektórych wypadkach oznaczało to przekład wewnątrzjęzykowy (czy zmianę) tego pierwszego, w innych – adaptowanie (lub naddawanie elementów wobec) tego ostatniego. Tekst został w ten sposób nacechowany „wyobcowaniem” w tym sensie, że starał się odtworzyć relacje intertekstualne podobnie jak w tekście źródłowym. Największym niebezpieczeństwem była tu możliwość, że część widowni będzie się czuła zniesmaczona makaronicznymi rozbieżnościami w zakresie rejestru pomiędzy moimi adaptacjami słów Szekspira oraz angielskimi przekładami tekstu Jarzyny.

Schemat konfliktu lojalności, jaki pojawił się w kontekście tekstu źródłowego i został przedyskutowany powyżej pod względem głosu (intencji) autora, został również przeanalizowany w ramach modelu, jaki proponuje teoria skoposu. Założona funkcja przekładu opierała się na przeświadczeniu, że spektakl Jarzyny i jego interpretacja dramatu Szekspira mogą zostać odebrane przez anglojęzyczną publiczność jako obce („Szekspir globalny”) – europejskie, wschodnioeuropejskie (tj. postkomunistyczne), być może nawet polskie, jako że mentor Jarzyny, Krystian Lupa, a także ikony teatru, takie jak Kantor czy Grotowski, oraz Jan Kott i jego *Szekspir współczesny* mogli tu stanowić istotne, kojarzone z Polską, punkty odniesienia. Odbiorca docelowy, o czym była już mowa, został określony jako wyrobiony widz teatralny, dobrze zaznajomiony ze sztukami Szekspira i lojalny wobec ich kanonicznych wersji, przez co zapewne niechętny wprowadzaniu zmian w tekście bez wyraźnej przyczyny. Celem przekładu było wysunięcie na pierwszy plan wizualnych aspektów przedstawienia – co było zresztą nieuniknione – i stworzenie takich nadpisów w języku angielskim, by bezpośrednio wykorzystanie Szekspirowskiego tekstu (w przekładzie) przez Jarzynę było wyraźnie zaznaczone, a jednocześnie podkreślało dynamiczną relację zachodzącą pomiędzy tekstem Jarzyny a tekstem przekładu Barańczaka, która bezpośrednio odsyłała do historii powstawania *2008: Macbeth*, włączając w to polifoniczność dialogów w przedstawieniu.

## Od teorii do praktyki: trzy przykłady

Poniższe przykłady uszeregowane są zgodnie z kolejnością scen Szekspirowskiego *Makbeta*, z których pochodzą. W inscenizacji Jarzyny struktura dramatu została zaburzona, co widać już w pierwszym przykładzie, w którym trzy Wiedźmy zostały zastąpione przez postać Hekate. Trzy omówione w tej części artykułu przykłady stanowią jedynie próbki różnego typu problemów przekładowych, z jakimi trzeba było się zmierzyć podczas pracy nad tłumaczeniem. Odzwierciedlają zarówno strategiczne decyzje, jakie zostały podjęte zespołowo na samym początku projektu i przyniosły zadowalające rezultaty w zakresie funkcjonalności, a także, w mniejszym stopniu, w kontekście kryteriów dobrego przekładu sformułowanych przez Barańczaka. W każdym z wymienionych przykładów cytowane fragmenty zostały uszeregowane zgodnie z kolejnością wpływów: przekład Barańczaka posłużył za źródło dla spektaklu Jarzyny, natomiast angielski dramat Szekspira stanowił intertekst łączący tekst Jarzyny z treścią nadpisów.

### 1. Pierwsza przepowiednia Wiedźm

BARAŃCZAK

*Pierwsza wiedźma*

Mniejszy niż Makbet, lecz zarazem większy.

*Druga wiedźma*

Nie tak szczęśliwy, a przecie szczęśliwszy.

*Trzecia wiedźma*

Krółom dasz życie, choć nie będziesz królem.

Pokłon wam obu, Makbecie i Banquo! (Shakespeare 2006: 418–419)

JARZYNA

*Hekate*

Jesteś mniejszy niż Macbeth, lecz zarazem większy.

Nie tak szczęśliwy, a jednak szczęśliwszy.

Władcy dasz życie, choć nie będziesz władcą.

Dzisiaj jeszcze zostaniesz tanem strefy Glamis!

SHAKESPEARE

*First Witch*

Lesser than Macbeth, and greater.

*Second Witch*

Not so happy, yet much happier.

*Third Witch*

Thou shalt get kings, though thou be none.

So all hail, Macbeth and Banquo! (Shakespeare 2005: 972)

ANESSI

*Hecate*

Lesser than Macbeth, and greater.

Not so happy, yet much happier.

You shall get kings, though you be none.

Today you shall be named Thane of Glamis sector.

W pierwszym przykładzie kwestia głosu autorskiego odegrała główną rolę przy podejmowaniu decyzji przekładowych. Angielski głos Hekate, która w spektaklu Jarzyny pojawia się w miejsce Szekspirowskich trzech Wiedźm, jest najbliższy tekstowi stratfordczyka. Jej nadprzyrodzone pochodzenie oraz upiorna postać i głos, jakie zyskuje w spektaklu Jarzyny, zostały uznane za odniesienie do ponadczasowości, przestrzeni, w której – za sprawą jej proroczego oka – terażniejszość, przeszłość i przyszłość zlewają się w jedną całość. Dlatego postanowiłem odejść od wprowadzonego przez Jarzynę słowa „władca”, poprzez które artysta uniwersalizuje kwestię władzy politycznej. W przekładzie Hekate używa słowa *king*, ponieważ w ten sposób udaje się zachować Szekspirowski oryginał w niezmienionej formie, ale też dlatego, że bezpośrednie angielskie ekwiwalenty polskiego słowa „władca” (*ruler, lord, sovereign*) również odsyłają do historii, więc podobnie zgrzytają w zestawieniu z pojawiającym się w innych momentach spektaklu słowem „general” oraz wojskowymi okrzykami „tak jest!” W przekładzie nie pojawia się odpowiednik decyzji Jarzyny, by zamiast Barańczakowego „Mniejszys” użyć „Jesteś mniejszy”, ponieważ ze względu na spójność wewnątrztekstową użycie Szekspirowskiego oryginału w niezmienionej formie zostało uznane za ważniejsze niż oddanie tej niewielkiej zmiany rejestru.

## 2. Lady Makbet, akt I, scena 7

BARAŃCZAK

(...) Wiem, jaką się miłość

Czuje do dziecka przy piersi – karmiłam

Nie raz – a przecież wyrwałabym sutek

Z bezzębnych dziąseł, z uśmiechniętych błogo  
Warg, i strzaskała czaszkę niemowlęciu, (...) (Shakespeare 2006: 439)

JARZYNA

Karmiłam piersią i wiem, czym jest miłość  
Do własnej córki, a jednak bezwzględnie  
Oderwałam ją od piersi i  
Stłukła jej czaszkę o ścianę...

SHAKESPEARE

(...) I have given suck, and know  
How tender 'tis to love the babe that milks me.  
I would, while it was smiling in my face,  
Have plucked my nipple from his boneless gums  
And dashed the brains out, (...) (Shakespeare 2005: 975)

ANESSI

I have given milk  
and know how tender it is  
to love the babe that sucks me.  
Yet, I would have plucked my nipple  
from its boneless gums,  
and dashed the brains out...

W wielu wypadkach tekst Jarzyny jedynie luźno czerpie z przekładu Barańczaka. Przykładem jest kwestia Lady Makbet, która nawiązuje do macierzyństwa i dzieciobójstwa, aby obrazowo przedstawić swoją gotowość do morderstwa i poświęcenia w imię obranego celu. W jej słowach uwagę zwraca szokujący kontrast pomiędzy opiekuńczym instynktem macierzyńskim a okrucieństwem zabójstwa. W nadpisach wykorzystany został Szekspirowski oryginał, z niewielkimi uwspółcześniającymi zmianami, ale poza tym w niemal niezmienionej formie (z wyjątkiem jednego obrazu, nieobecnego w tekście Jarzyny – *while it was smiling in my face* – który został wycięty, głównie ze względu na ograniczoną pojemność nadpisów). Ten wybór skłaniał się ku Barańczakowi kosztem Jarzyny, a słowa Szekspira zostały przytoczone niemal dokładnie, choć w jednym miejscu wykorzystałem strategię kompensacji (słowa *milk* i *suck* zamieniłem miejscami, by uniknąć archaizmów w postaci frazy *give suck* i czasownika *milk*).

Największą zmianą w stosunku do tekstu Jarzyny wprowadzoną w obrębie tego fragmentu jest usunięcie słowa „córka”, które reżyser wprowadził

w miejsce Barańczakowego *dziecka* i Szekspirowskiego *babe*. Zamiast tego w nadpisach płeć dziecka nie jest zdefiniowana, co udało się osiągnąć dzięki zastąpieniu używanego przez Szekspira męskiego zaimka *he* bezosobowym *it*. Z perspektywy czasu można uznać tę zmianę za nieskuteczną, bowiem widzowie raczej nie zwrócili uwagi na tak niewielką różnicę. Dodatkowo decyzja o „zneutralizowaniu” świadomego wyboru Jarzyny, by odejść od tekstu Barańczaka, która zdecydowanie wykraczała poza zwykłą parafrazę, doprowadziła do utraty istotnych znaczeń. Kwestia zabijania dzieci płci żeńskiej (czy aborcji żeńskich płodów), o której szeroko dyskutuje się dziś w ramach globalnej polityki płci, jest istotna w kontekście kultu męskości charakterystycznego dla militarnej kultury panującej w świecie przedstawionym w *2008: Macbeth*, którą spektakl wyraźnie krytykuje. Decyzja, by uniknąć prowokowania i być może także zdezorientowania widzów za cenę tej niewielkiej, ale bardzo znaczącej zmiany, wydaje się więc co najmniej dyskusyjna.

### 3. Makbet: *Ugrzązłem w bagnie krwi*

BARAŃCZAK

(...) ugrzązłem w bagnie krwi i stoję  
W nim po kolana, świadom, że zabrnąłem  
Tam, skąd powrócić byłoby mozołem  
Cięższym niż dalej brnąć (Shakespeare 2006: 489).

JARZYNA

Ugrzązłem w bagnie krwi i stoję  
W nim po kolana.  
Dotarłem do miejsca, z którego  
Nie mogę już wrócić.

SHAKESPEARE

(...) I am in blood  
Stepped in so far that, should I wade no more,  
Returning were as tedious as go o'er (Shakespeare 2005: 983).

ANESSI

I am knee-high  
in a bloody quagmire.  
I have reached a place from  
which there is no return.



Do najbardziej kontrowersyjnych posunięć podczas tworzenia nadpisów należała decyzja, by posłużyć się raczej przekładem Barańczaka niż oryginalnym tekstem sztuki w ikonicznej kwestii Makbeta „Ugrzązłem w bagnie krwi” (*I am in blood*). W nadpisach krytyczny stosunek Jarzyny do politycznego i wojskowego klimatu związanego z amerykańską inwazją na Irak zyskał pierwszeństwo przed tekstem angielskiego dramatopisarza, pomimo niezaprzeczalnej wartości poetyckiej oryginalnego wersu. W tekście Barańczaka na pierwszy plan wysuwa się „bagno”, które to słowo często można usłyszeć w polskim dyskursie politycznym dotyczącym wojny w Iraku, paralelnie do angielskiego sformułowania *quagmire* – był to więc ważny moment w spektaklu Jarzyny, pozwalający na zaznaczenie tego typu odniesień i jednocześnie splecenie ich z dramatem Szekspira. Uznałem jednak, że poniesiona wskutek tej decyzji strata zostanie przynajmniej częściowo zrównoważona przez dialogiczne odczytanie nadpisu w kontekście znajomości słynnego oryginału, który w ten sposób spełniałby funkcję nieobecnego punktu odniesienia, zaś nadpisy mogłyby stać się dla anglojęzycznej widowni czymś w rodzaju palimpsestu<sup>11</sup>. Co więcej, w dramacie Szekspira pojawia się myśl, że dla Makbeta wycofanie się byłoby równie *tedious* („mozolne”), co brnięcie naprzód, która w przekładzie Barańczaka została jeszcze wzmocniona: „powrócić byłoby mozołem cięższym niż dalej brnąć”. Cytat ten pełni szczególną rolę w spektaklu Jarzyny: Makbet nie ma tu możliwości dokonania realnego wyboru, bo zabrnął w miejsce, z którego „nie może już wrócić”<sup>12</sup>.

Wybór ten okazał się szczególnie ryzykowny, ponieważ wykorzystanym wersom daleko było do poetyckiej siły Szekspirowskiego oryginału. Niełatwo było więc przewidzieć reakcję widowni. Recenzent „New York Sun” wyraził ubolewanie, iż „Szekspirowska błyskotliwa mieszanka racjonalności i wyrzutów sumienia” została zastąpiona przez nieudolne naśladownictwo, które nie zdołało uchwycić istoty oryginału: „Problem polega na tym, że o ile następuje pewien zwrot, o tyle Makbet szybko jest w stanie przekonać samego siebie, że ta podróż nie jest tego warta” (Goode 2008). Inny recenzent

---

<sup>11</sup> Jak zauważyła Linda Hutcheon, w przypadku gdy adaptowane dzieło ma status kanoniczny, „często postrzegamy adaptację przez pryzmat adaptowanego tekstu, niczym palimpsest (...). Istnieją również inne wymiary «wiedzy» odbiorców adaptacji, wykraczające poza samą świadomość istnienia konkretnych adaptowanych tekstów (tekstu). Jednym z takich wymiarów (...) jest kontekst: w sensie kulturowym, społecznym, intelektualnym i estetycznym” (Hutcheon 2006: 122–23).

<sup>12</sup> Pragnę podziękować prof. Jackowi Fabiszakowi za niezwykle wartościowe komentarze na temat tego zagadnienia.

tymczasem odniósł się do tego samego zjawiska, a wręcz dokładnie do omawianych tu wersów, ale nie po to, by je skrytykować:

Tradycjoniści powinni mieć świadomość, że choć większość tekstu to wciąż słowa geniusza ze Stratfordu – najmocniej wybrzmiewające i najszlachetniejsze partie pozostały nietknięte – to Jarzyna wprowadził do swojej inscenizacji własne, współczesne akcenty. Pod koniec koszmaru, gdy Makbet wykrztusza z siebie: *I am knee-high in a bloody quagmire*, nie możemy uciec od świadomości, że nasi polscy sojusznicy w „wojnie z terroryzmem” równie dobrze jak my znają ciemne bagno, przez które obecnie bniemy (Del Signore 2008).

Reakcja Johna Del Signore była dokładnie taka, na jaką liczyłem, ale dwie przytoczone poniżej opinie w żaden sposób nie pozwalają określić, jaki był odbiór większości widzów. Zastrzeżenia Goode’a powtórzyły się, choć sformułowane bardziej ogólnie, w dzienniku „New York Times”, którego recenzent wyraził rozczarowanie faktem, że „tekst sztuki został poszatkiwany – małe kłaski Szekspira przeplatają się z większymi kawałkami języka współczesnego”, przez co przedstawieniu zabrakło wielowymiarowości (Isherwood 2008). W „The Village Voice” narzekano na słowny korał i agresywne bodźce wzrokowe oraz skłonność Jarzyny do przenoszenia „znanych kwestii z jednej sceny do innej i z jednej postaci na inną”, ale chwalono spektakl za „zrozumienie oryginału” i fakt, że w przedstawieniu „przetrwowało tak wiele z wizji Szekspira oraz całe dramatyczne napięcie” (Feingold 2008). Podsumowanie zawarte w recenzji tego krytyka pomaga zidentyfikować bardziej konkretny problem:

Czy dla sztuki, którą Szekspir napisał, jest jeszcze miejsce w dzisiejszym teatrze, wśród reżyserów takich jak Jarzyna, którzy zmieniają ją wedle własnego uznania (...) – to pytanie, które wciąż domaga się odpowiedzi (Feingold 2008).

Mimo że niepokoje związane z „prawidłowym wykorzystaniem” tekstów Szekspira wyraźnie dochodziły do głosu w tej i innych recenzjach, to najczęściej bardzo trudno było wydzielić w nich komentarz na temat samego języka. Problemy ze spójnością w obrębie nadpisów zostały zauważone przez niektórych krytyków, także tych, którzy starali się wyraźnie zdystansować od grupy „tradycjonalistów”, co być może należy odczytywać jako sygnał, że refleksja nad rolą tekstu źródłowego mogła podczas tworzenia nadpisów przysłonić aspekty funkcjonalne.

Co ciekawe, podobnie purytańskie podejście krytyków nie powtórzyło się, gdy spektakl *2008: Macbeth* zainaugurował Festiwal w Edynburgu w 2012 roku.

Już sam fakt, że organizatorzy byli wystarczająco przekonani do przedstawienia, by zainwestować potężne środki i uczynić je jednym z wydarzeń tej edycji festiwalu, wskazuje, że być może siłowy sposób, w jaki Jarzyna potraktował źródłowy tekst sztuki, przypadł do gustu niektórym widzom, także wśród elity brytyjskiego teatru. Brytyjskie recenzje również były mieszane, ale do nadpisów odniosło się bardzo niewiele krytyków, a jeśli już, to tylko w formie stwierdzenia faktu. Na przykład „The Guardian” donosił, że przedstawienie posługiwało się „wersją tekstu Szekspira, która czasem była dokładnie zgodna z oryginałem, częściej przybliżona, a czasem mocno uwspółcześniona, na przykład w kwestii *Banquo, are you on something?*” (Clapp 2012), zaś „Theatre & Dance” podsumował, że Jarzyna „zachował parę fraz z Szekspira, ale poza tym mocno uwspółcześnił tekst sztuki” (Shuttleworth 2012). W Wielkiej Brytanii, podobnie jak w Stanach Zjednoczonych, krytycy omawiający językowy aspekt przedstawienia komentowali przede wszystkim zmiany rejestru. I choć „czasem brutalnie” kłócące się z sobą rejestry nikogo specjalnie nie oburzyły, to nie dopatrzone się w nich również niczego szczególnie wartego pochwały.

## Podsumowanie

Już wstępny ogląd zagadnień związanych z tworzeniem i odbiorem angielskich nadpisów do spektaklu *2008: Macbeth* pozwala uświadomić sobie, że zarówno wykorzystane rozwiązania, jak i dostępne alternatywy wiązały się ze znacznymi stratami semantycznymi. Rozpatrując ten problem w kontekście czterech kryteriów dobrego przekładu określonych przez Barańczaka, szczególnie trudno jest pogodzić z sobą wierność i poetyckość. Przede wszystkim, podobnie jak w przypadku wszelkich tekstów poetyckich, decyzja o przedłożeniu jednego aspektu ponad inne w nieunikniony sposób prowadzi do strat w pozostałych. Funkcjonalne podejście pozwala zidentyfikować podobne problemy, dotyczące głównie sposobu, w jaki przekład stara się wypośrodkować starania ukierunkowane na źródłowe i docelowe języki i kultury. Sferą, nad którą warto byłoby jeszcze popracować, okazała się spójność wewnątrztekstowa, jako że tekst nadpisów okazał się dużo bardziej polifoniczny niż polski tekst Jarzyny – pojawiły się wręcz oskarżenia o makaronizm. Podjęta na wczesnym etapie decyzja, by w nadpisach zachować intertekstualny dialog Barańczaka i Jarzyny, a tym samym zastosować strategię „wyobcowania”, w praktyce okazała się mniej skuteczna niż w zamierzeniach. Nie udało jej się odwrócić uwagi krytyków

od kwestii wierności normom, które funkcjonują w kulturze docelowej, a zwłaszcza wierności tekstowi Szekspirowskiego dramatu.

Jak większość obcojęzycznych przekładów Szekspira, tekst Barańczaka jest dużo bliższy językowi współczesnemu, co stanowiło pierwszy problem, z którym należało się zmierzyć podczas pracy nad tworzeniem angielskich nadpisów do spektaklu. Jarzyna dodał jeszcze do polskiego przekładu własne fragmenty, napisane dość współczesnym językiem. Jako tłumacz wiedziałem, że nie mogę liczyć na podobny efekt, jeśli zdecyduję się po prostu połączyć z sobą tekst Jarzyny i elżbietańską angielszczyznę Szekspira, nawet jeśli uwspółcześniłbym słownictwo i składnię, w tym pisownię i interpunkcję. Poza tym w przekładzie trzeba było uwzględnić kilka sprzecznych celów: uniknąć w miarę możliwości rozbijania tekstu Szekspira (zachować spójność), zmieścić nadpisy w ramach czasowych narzuconych przez spektakl Jarzyny w skróconej wersji, a także podjąć strategiczną decyzję, by dochować wierności obrazowaniu, jakim posługiwał się Jarzyna.

Niezależnie od tego, czy ostateczny efekt uznamy za udany, wydaje mi się, że studium przypadku analizujące zjawisko adaptacji dramatu, proces powstawania nadpisów oraz zagadnienia brane pod uwagę podczas pracy nad projektem mogą dostarczyć wielu ciekawych spostrzeżeń, które dadzą się wykorzystać w kontekście przekładu innych tekstów mających przybliżyć polską kulturę zagranicznym odbiorcom. Kwestia tworzenia napisów i nadpisów powinna być częściej poruszana w kontekście potencjalnych sukcesów polskich filmów i spektakli za granicą, zwłaszcza w odniesieniu do najważniejszych produkcji, które mają dotrzeć do szerokiej międzynarodowej widowni.

**przełożyła Aleksandra Kamińska**

## Bibliografia

- Barańczak S. 2005 [1992]. *Od Shakespeare'a do Szekspira*, w: *Ocalone w tłumaczeniu*, Poznań: Wydawnictwo a5, s. 191–215.
- Bulman J. 2003. *Introduction*, w: J. Bulman (red.), *Shakespeare, Theory and Performance*, Nowy Jork: Routledge, s. 1–12.
- Classe O. (ed.) 2000. *Encyclopedia of Literary Translation in English*, Vol. 1, Chicago: Fitzroy Dearborn.
- Clapp S. 2012. *2008: Macbeth; Watt; Meine faire Dame – Review*, „The Guardian”, 19 sierpnia, [www.theguardian.com/stage/2012/aug/19/macbeth-edinburgh-review-beckett-watt](http://www.theguardian.com/stage/2012/aug/19/macbeth-edinburgh-review-beckett-watt) (dostęp: 28.11.2014).

- Del Signore, J. 2008. *Opinionist: 'Macbeth'*, „The Gothamist”, 22 czerwca, [www.gothamist.com/2008/06/22/opinionist\\_macbeth.php](http://www.gothamist.com/2008/06/22/opinionist_macbeth.php) (dostęp: 28.11.2014).
- Dickson A. 2012. *2008 Macbeth: Is This a Gun I See Before Me*, „The Guardian”, 12 sierpnia, <http://www.theguardian.com/stage/2012/aug/12/macbeth-2008-tr-warszawa> (dostęp: 28.11.2014).
- Feingold M. 2008. *'Macbeth: 2008' Opposite Roles*, „The Village Voice”, 02 lipca, [www.villagevoice.com/2008-07-02/theater/opposite-poles/2/](http://www.villagevoice.com/2008-07-02/theater/opposite-poles/2/) (dostęp: 28.11.2014).
- Goode E. 2008. *Toil and Trouble in the Tobacco Warehouse*, „New York Sun”, 23 czerwca, [www.nysun.com/arts/toil-and-trouble-in-the-tobacco-warehouse/80445/](http://www.nysun.com/arts/toil-and-trouble-in-the-tobacco-warehouse/80445/) (dostęp: 28.11.2014).
- Hirsch B.D., H. Craig. 2014. *'Mingled Yarn': The State of Computing in Shakespeare 2.0*, w: B.D. Hirsch, H. Craig (eds.), *Digital Shakespeares: Innovations, Interventions, Mediations*. Special issue of „The Shakespearean International Yearbook” 14: s. 3–35.
- Huang A. 2013. *'What Country, Friends, Is This?': Touring Shakespeares, Agency, and Efficacy in Theatre Historiography*, „Theatre Survey” 54(1): s. 51–85.
- 2011. *Global Shakespeare 2.0 and the Task of the Performance Archive*, w: P. Holland (ed.), *Shakespeare Survey Volume 64: Shakespeare as Cultural Catalyst*, Cambridge: Cambridge UP, s. 38–51.
- Hutcheon L. 2006. *A Theory of Adaptation*. Oxon: Routledge.
- Isherwood C. 2008. *A Bunny, Too, Can Strut and Fret Upon This Stage*. „New York Times”, 23.06, <http://www.nytimes.com/2008/06/23/theater/reviews/23macb.html?8dpc> (dostęp: 24.11.2014).
- Jarzyna G. 2012. *2007: Macbeth*, Warszawa: Narodowy Instytut Audiowizualny.
- Kennedy D. 1996. *Shakespeare Without His Language*, w: J. Bulman (ed.), *Shakespeare, Theory and Performance*, New York: Routledge, s. 137–152.
- Kott J. 1990. *Szekspir współczesny*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Malmkjaer, K. 2000. *Adaptation*, w: O. Classe (ed.), *Encyclopedia of Literary Translation in English, vol. 1*, Chicago: Fitzroy Dearborn, s. 2–3.
- Mancewicz, A. 2014. *Intermedial Shakespeares on European Stages*, London: Palgrave-Macmillan.
- Ryzik, M. 2008. *Scottish Play Gets Polish Makeover*. „New York Times”, 11 lipca, [http://www.nytimes.com/2008/06/11/theater/11macbeth.html?pagewanted=all&\\_r=0](http://www.nytimes.com/2008/06/11/theater/11macbeth.html?pagewanted=all&_r=0) (dostęp: 28.11.2014).
- Sanders, J. 2006. *Adaptation and Appropriation*, London: Routledge.
- Shakespeare W. 2005. *The Oxford Shakespeare: The Complete Works*, 2nd ed., S. Wells. Gary Taylor (eds.) Oxford–New York: Oxford UP.
- 2006. *Romeo i Julia. Hamlet. Makbet*, przeł. S. Barańczak, Kraków: Znak.
- Shuttleworth I. 2012. *2008: Macbeth, Lowland Hall, Ingliston, Edinburgh*, „Financial Times”, 13 sierpnia, <http://www.ft.com/intl/cms/s/2/c803d966-e526-11e1-8ac0-00144feab49a.html#axzz3SDvdDA5Z> (dostęp: 28.11.2014).
- Targoń J. 2012. *Ugrzązłem w bagnie krwi*, w: *2007: Macbeth*, książeczka wydana z DVD, Warszawa: Narodowy Instytut Audiowizualny.