

■ JADWIGA MISZALSKA

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie
jadviga.miszalska@uj.edu.pl

JAK TŁUMACZYĆ DIALEKT WE WŁOSKICH TEKSTACH TEATRALNYCH

Abstract

How to Translate Dialect in Italian Theatre Texts

The translation of dialect as a diatopic variety is one of the most difficult problems which the translator has to solve. Dialect, more than the standard language, refers to culture-specific elements. Considering its semantic valence it is necessary to take it into account while translating. On the other hand, translation of theater texts is under special pressure of the cultural context of the target system and the target text has to establish a direct contact with the public. The paper presents different circumstances of using dialect in source texts and different translation strategies applicable in target texts. Then it provides examples of an Italian drama (*La carnezzeria* by Emma Dante) in which the use of Sicilian dialect has a very specific function. The Polish translator replaces dialect with a distorted version of language based on a colloquial variety, which is one of the possible solutions since there are no general nor precise rules of dialect translation. The case study proves that it is always important to consider the function of dialect in theater text in the contexts of translation.

Key words: translation, dialect, diatopic variety, theatre texts, Emma Dante

Słowa kluczowe: przekład, dialekt, wariant diatopiczny, teksty teatralne, Emma Dante

Badając przekład teatralny, należy pamiętać o jego szczególnym statusie, wynikającym z podwójnej formy istnienia każdego tekstu teatralnego. Z jednej strony tekst dramatyczny jako tekst językowy niczym nie różni się ontologicznie od innych tekstów literackich, z drugiej, przeniesiony na scenę podlega rodzajowi translacji (interpretacji) na inne systemy znaków. Przekładając tekst teatralny, tłumacz zatem często bierze pod uwagę fakt,

że jego przekład posłuży innym interpretatorom (reżyserowi, aktorom), stając się przekładem zbiorowym. Według niektórych badaczy tekst dramatyczny jest rodzajem skryptu, niekompletnego zapisu, który oczekuje dopiero na swoją aktualizację (por. np. Hornby 1977: 109). Podkreśla się też fakt, że w stosunku do innych typów tekstów literackich tekst dramatyczny prezentuje liczniejsze miejsca niedookreślenia, a zatem jego odczytanie podlega silniejszemu oddziaływaniu kontekstu społecznego (Degler 1988). Recepcja tekstu literackiego „do czytania” ma charakter indywidualny i często jest odległa w czasie i przestrzeni. Tekst przygotowany na scenę musi stawić czoło odbiorcy grupowemu, publiczności w konkretnym miejscu i czasie, z uwzględnieniem jej horyzontu oczekiwań: przekonań, przyzwyczajęń estetycznych, specyfiki systemu teatralnego z konwencjami i regułami czasem tak banalnymi, jak zwyczajowy czas trwania spektaklu¹. Przenosząc tekst teatralny z jednego kręgu kulturowego do innego, tłumacz musi brać pod uwagę tę bezpośredniość recepcji. Dlatego „negocjacyjny” charakter procesu translacji w przekładzie teatralnym zaznacza się zazwyczaj silniej niż w jakimkolwiek innym typie przekładu.

Problematyka przekładu teatralnego nie ogranicza się jedynie do zagadnień związanych z recepcją i do wpływu horyzontu oczekiwań odbiorców na jego kształt. Badaczy zajmują też aspekty techniczne tłumaczeń tekstów dla sceny i często podkreśla się, że w charakter tekstu dramatycznego wpisuje się jego potencjalna sceniczność (*performability, playability, speakability*)².

Nie wszyscy są jednak zgodni ani co do tego, czy tekst werbalny posiada jakieś konkretne cechy przesądzające o jego sceniczności, ani co do

¹ „Le théâtre, l'art social, s'adresse à un groupe dans un lieu et moment précis. Il se doit d'adhérer à la collectivité beaucoup plus que les autres genres littéraires qui, eux, sont perçus à travers une démarche et un rythme individuel” (Teatr, który jest sztuką społeczną, dotyczy grupy odbiorców w konkretnym miejscu i czasie. Dlatego dużo bardziej musi brać pod uwagę specyfikę odbiorcy grupowego niż inne rodzaje literatury, których recepcja ma charakter indywidualny) (Lefevre 1978: 34).

² Za „sceniczność” tekstu miały odpowiadać tzw. *acting subtext*, określane czasem jako *gestic text* lub *inner text* zakodowany w tekście werbalnym. Jak stwierdził Egil Tornkvist, w procesie translacji interlingwalnej istotne jest odkrycie owego subtekstu w utworze źródłowym i przeniesienie go do przekładu (E. Tornkvist, *Transposing drama* (1991), cyt. w: Bassnett 1998: 90). Ze stwierdzeniem takim nie zgadza się Bassnett, wychodząc z założenia, że jeśli istnieje jakiś *acting subtext*, to nie może on mieć charakteru uniwersalnego, gdyż „sceniczność” danego tekstu związana jest nierozzerwalnie z konwencjami teatralnymi, w obrębie których powstaje i funkcjonuje. To z kolei implikowałoby absurdalną sytuację, w której tłumacz po odkodowaniu rzeczowego subtekstu w utworze źródłowym, musiałby go następnie zakodować zgodnie z regułami i konwencjami systemu przyjmującego (Bassnett 1998: 92).

charakteru tych cech. Rysem wspólnym utworów teatralnych jest na pewno ich forma podawcza – dialog, a jednym z istotnych elementów dialogu są jednostki deiktyczne, budujące relacje między postaciami i pośrednio służące ich charakterystyce³. Oczywiście dla sytuacji scenicznej istotne są też artykulacja brzmieniowa, rytm czy intonacja. Często *speakability* tekstu jest łączone z łatwością jego wypowiedzenia: długością kwestii, brzmieniowym kształtem słowa, odpowiednim rozłożeniem pauz (Aaltonen 2000: 42).

W tradycji włoskiej teatralność często kojarzona jest z rzeczywistością dialektalną⁴. Dialekt często jest postrzegany jako język teatru, gdyż geneza teatru włoskiego sięga twórczości ludowej. To właśnie formy teatralne wywodzące się ze sztuki ludowej, ustnej, takie jak komedia *dell'arte* czy teatrzyki lalkowe, zyskały największą popularność poza granicami Italii. W istocie twórczość dramatyczna w języku ogólnowłoskim powstała dopiero w wieku XVI i rzadko znajdowała swój finał na scenie. Jeśli użycie dialektu jest tak silnie zakorzenione we włoskiej praktyce teatralnej, to rodzi się pytanie o znaczenie dialektu w teatrze współczesnym oraz o sposób, w jaki dialekt powinien zostać potraktowany przez tłumacza.

Tłumaczenie dialektu jako wariantu diatopicznego języka zajmuje badaczy od dawna. Jak stwierdził Halliday (Halliday 1990 [2002]: 169), możliwe jest tłumaczenie wariantów diastratycznych języka (rejestrów), nie jest natomiast możliwe tłumaczenie dialektów czy języków regionalnych; można je najwyżej naśladować. Wynika to z faktu, że warianty geograficzne bardziej niż jakiegokolwiek inne są zanurzone w konkretnym czasie i przestrzeni i z tego względu wywołują automatycznie skojarzenia z konkretnym miejscem geograficznym i konkretną kulturą. Na dodatek niejednokrotnie odsyłają do stereotypów kulturowych.

Refleksja dotycząca sposobu przekładu dialektu nie jest możliwa bez uprzedniego ustalenia funkcji, jaką pełni on w dziele wyjściowym. Dialekt – tak

³ Wydaje mi się obecnie, że jeżeli w tekście istnieje jakiś język gestyczny i jeśli możliwe jest odcyfrowanie go i przetłumaczenie, to jedną z najlepszych dróg postępowania jest analiza jednostek deiktycznych. Ponieważ jednostki te określają relacje między postaciami, przyczyniają się też do budowania ich charakterystyki. (...) Analizując sposób, w jaki deiksa działa w tekście źródowym, stwierdzamy, czy poszczególne jej elementy można przenieść do tekstu docelowego, co będzie oznaczało ich obecność lub brak w tekście przekładu, i co stanie się z dynamiką sceny, jeśli zostaną one naruszone (Bassnett-Mc Guire 1985 [2014]: 98).

⁴ W niniejszej publikacji używam terminu „dialekt” zgodnie z praktyką językoznawstwa włoskiego, które w przeciwieństwie do językoznawstwa anglosaskiego określa nim jedynie warianty diatopiczne języka, choć użycie dialektu niekiedy może mieć również cechy wariantu diastratycznego z uwagi na fakt, iż posługują się nim często osoby z niższych warstw społecznych.

jak każdy inny język – może mieć funkcję czysto komunikacyjną, ale użyty w sposób intencjonalny, zwłaszcza w literaturze, stanowi rezerwuar środków wyrazu innych niż te, które oferuje język standardowy. Może ponadto implikować znaczenia o charakterze symbolicznym lub nieść przekaz ideologiczny, odwołując się do rzeczywistości społeczno-kulturowej i stanowiąc opozycję wobec hegemonii języka standard.

Literatura Półwyspu Apenińskiego w swej pierwszej fazie rozwoju pisana była w różnych dialektach (językach): sycylijskim, umbryjskim, weneckim, tokańskim; stopniowo ten ostatni zaczął przejmować rolę języka literackiego, a w dalszej kolejności stał się również językiem ogólnowłoskim. Współcześnie użycie dialektu w literaturze nie wiąże się z funkcją komunikacyjną, gdyż włoscy użytkownicy języka, nawet o niskim poziomie wykształcenia, posiadają przynajmniej bierną znajomość języka ogólnego⁵. Wydaje się zatem, że punktem wyjścia dla problematyki przekładu dialektu powinna być próba zrekonstruowania jego społecznych konotacji (Nigri 2013: 104) a następnie określenia funkcji, jaką pełni on w utworze wyjściowym.

Oto propozycja typologii funkcji stworzonej na użytek tego artykułu:

1. Zamiar realistyczny, próba przybliżenia konkretnej rzeczywistości geograficznej czy kulturowej: dialekt może się pojawiać w wypowiedziach postaci, a także w partiach narratora, najczęściej odnosząc się do realiów.
2. Funkcja kulturowa czy symboliczna: pojawienie się słów, maksym bądź innych aluzji o charakterze językowym pozwala na przywołanie jakiejś historii, jakiegoś wierzenia, mitu itd. związanego z konkretną kulturą.
3. Funkcja estetyczno-ekspresyjna, częsta w poezji: dialekt oferuje nowe możliwości wyrazu wobec zużytych stylematów języka ogólnowłoskiego.
4. Ideologiczno/polemiczna: dowartościowanie dialektu w opozycji do hegemonii języka standardowego. Dialekt często jest nośnikiem pozytywnych wartości związanych z jakąś grupą społeczną.
5. Funkcja, którą nazwałabym psychoanalityczno/intymistyczną: użycie dialektu to powrót do języka dzieciństwa, który uruchamia procesy uzewnętrznienia tego, co zostało zapomniane lub zepchnięte

⁵ Literatura dialektalna, która zarówno w sensie ideologicznym, jak i ekspresywnym sytuowała się w opozycji do literatury w języku tokańskim, i która przez Benedetta Crocego została określona mianem *letteratura dialettale riflessa*, zaczęła powstawać w wieku XVII.

do podświadomości. Dialekt pozwala też nazwać to, co stanowi tabu w języku ogólnym.

6. Funkcja ludyczna: gdy dialekt służy wywołaniu efektów komicznych bądź parodystycznych.

Dialekt może się pojawiać w utworze literackim na różne sposoby. Jego użycie w poezji stanowi przypadek szczególny, którym nie będę się tu zajmować. Utwory narracyjne mogą być napisane w dialekcie w całości, może on pojawiać się jedynie w kwestiach postaci. Czasem tylko niektórzy bohaterowie używają dialektu, bądź jego zastosowanie ogranicza się do niektórych fragmentów wypowiedzi. Zarówno w partiach narratora, jak i w wypowiedziach postaci mogą się pojawiać elementy nacechowane kulturowo (najczęściej są to realia), odsyłające do językowej rzeczywistości dialektalnej. Podobnie rzecz się ma w dramaturgii, z tą jedynie różnicą, że brak w niej narratora. Należy też wspomnieć, że współcześnie pisarze nie używają czystych dialektów, które mogłyby się okazać zupełnie niezrozumiałe dla odbiorcy, lecz dokonują stylizacji na podstawie języka standardowego.

Jak zatem powinien się zachować tłumacz wobec tekstu zawierającego elementy dialektalne? Jeśli utwór napisany jest w całości w dialekcie, najlepszym rozwiązaniem jest potraktowanie go podobnie do każdego innego tekstu obcojęzycznego. Należałoby jednakże zwrócić uwagę na te elementy, które decydują o jego kulturowym nacechowaniu (np. „sycylijskość” w odróżnieniu od bardziej ogólnej „italskości”), i podjąć próbę oddania ich w tekście docelowym. Dużo trudniejsza dla tłumacza jest sytuacja, w której autor używa dialektu/dialektów wymiennie z językiem standardowym, gdyż takie użycie niesie ze sobą wartość semantyczną, której nie można w przekładzie zaniedbać.

Pewne znaczenie ma sytuacja językowa kultury docelowej, tzn. obecność dialektów czy wyraźnych wariantów regionalnych. Ich istnienie może czasem ułatwić zadanie tłumaczowi, ale zazwyczaj nie jest wskazane zastępowanie dialektu kultury wyjściowej przez dialekt kultury docelowej. Taka strategia pociąga bowiem za sobą pewną sprzeczność. Każdy dialekt posiada konkretne konotacje kulturowe, a zatem konotacje wariantu językowego kultury docelowej odsyłałyby do rzeczywistości pozajęzykowej całkowicie różnej od rzeczywistości, do której odnosi się dialekt użyty w utworze wyjściowym. Na dodatek w kraju o tak dużej różnorodności językowej jak Włochy pojawia się problem stereotypów kulturowych związanych z poszczególnymi odmianami diatopicznymi (Briguglia 2009).

Nie można jednak wykluczyć *a priori* użycia dialektu w tłumaczeniu. Przykładem może być katalońska wersja powieści Andrei Camilleriego

Il birraio di Preston. W oryginale postaci używają różnych dialektów włoskich (a raczej ich stylizacji), które pełnią zarazem funkcję idiolektów i są nośnikami różnych światopoglądów. Tłumacz zastąpił je różnymi wariantami diatopicznymi regionu Katalonii. Takie rozwiązanie pozbawiło wprawdzie utwór aluzji o charakterze kulturowym odsyłających do różnych regionów Włoch, ale pozwoliło ocalić wielojęzykowość, a zarazem różnorodność typów ludzkich i wizji świata reprezentowanych przez użytkowników poszczególnych dialektów (Briguglia 2009).

Za takim funkcjonalnym podejściem do problematyki dialektu w przekładzie opowiadał się już Dušan Slobodnik (1970: 139), proponując poszukiwanie tzw. *homologie de la fonctionnalité*. Również wspomniana Caterina Briguglia stosuje w swych analizach metodę funkcjonalną, odwołującą się do teorii *skopos*: najpierw należy odnaleźć konotacje społeczne dialektu i funkcję przypisaną mu przez autora, a następnie starać się uzyskać podobny efekt funkcjonalny w tekście docelowym (Briguglia 2009).

Konkretne propozycje strategii translatorskich możemy odnaleźć w publikacji Leszka Berezowskiego (1997: 49–87). Mimo iż dotyczą one dialektu w sensie szerokim, jako każdego wariantu językowego, mogą się okazać przydatne również w przypadku wariantów diatopicznych. Badacz proponuje dziesięć różnych strategii, z których pierwszą, określoną mianem „neutralizacji”, należałoby odrzucić. Jeśli bowiem zakładamy, że użycie dialektu ma wartość semantyczną, nie możemy zaniedbać „odmienności” form dialektalnych. Spośród pozostałych propozycji wymienię cztery, które według mnie zasługują na uwagę.

1. Kolokwializacja to oddanie dialektu poprzez obniżenie rejestru językowego, czyli użycie języka potocznego. Efekt taki najłatwiej uzyskać na poziomie syntaktycznym i leksykalnym, trudniej na poziomie morfologicznym i fonologicznym.
2. Leksykalizacja jest wariantem strategii poprzedniej; uwaga tłumacza skupia się na słownictwie, które zostaje poddane procesowi kolokwializacji.

W obu przypadkach można użyć wyrażen gwarowych, ale nie mogą one posiadać zbyt oczywistych konotacji kulturowych czy geograficznych.

3. Strategia wady wymowy (*speech defect*) polega na uwypukleniu jakiejś deformacji fonologicznej, która jednak nie może w sposób zbyt oczywisty odsyłać do konkretnej artykulacji regionalnej języka docelowego.
4. Ostatnia strategia, która wydaje się interesująca, to stworzenie sztucznego, nieistniejącego wariantu językowego, języka wymyślo-

nego na potrzebę przekładu; może to być mieszanie języków, tworzenie neologizmów, onomatopei itd.

Wszystkie cztery wymienione strategie polegają na poszukiwaniu wariantu języka niestandardowego, który nie odsyłałby do konkretnego kontekstu geograficznego.

Wspomniałam wcześniej, że w przypadku włoskiego teatru użycie dialektu ma szczególne znaczenie, i być może w nim należałoby szukać owego *acting subtext*, decydującego w dużej mierze o sceniczności utworu. W takim przypadku tłumacz nie powinien z niego rezygnować. Równocześnie tekst teatralny w swym bezpośrednim kontakcie z publicznością musi zostać zrozumiany i wywołać natychmiastową reakcję. Jak zatem wybrnąć z tego dylematu? Nie można skorzystać z komentarza narratora: „powiedział w dialekcie”, ani odesłać do słowniczka terminów dialektalnych. Teatr posiada jednak środki komunikacji, nieistniejące w przypadku tekstu stworzonego do czytania: brzmienie, z którym wiążą się intonacja, mimika i gest. Tłumacz może przyjąć postawę ostrożną i konserwatywną, stosując strategię normalizacji i zachowując obcość dialektalną jedynie w formach alokutywnych czy nazwach realiów, może jednak zdecydować się na odważne i eksperymentalne wybory i zaproponować jakiś wariant sztucznego języka czy językowej deformacji (Federici 2011: 10–11). Jest to posunięcie ryzykowne, ale możliwe, o czym przekonuje nas użycie języka *grammelot*, stworzonego przez Dario Fo na podstawie francuskiej deformacji języka komedii *dell'arte*, poparte gestykulacją i mimiką. W istocie dramaty, w których *grammelot* znalazł zastosowanie, spotkały się z dobrym przyjęciem nie tylko włoskiej publiczności.

Przykładem takiej eksperymentalnej strategii jest tłumaczenie dramatu *Carnezzeria* sycylijskiej autorki Emmy Dante dokonane przez Aleksandrę Lasotę⁶. Pisarka jest już nieco znana polskiej publiczności, gdyż zaprezentowała swe dwa przedstawienia, *Il castello della Ziza* i *Ballarini*, na Międzynarodowym Festiwalu Teatralnym „Dialog” we Wrocławiu w 2011 roku. Zostały one przetłumaczone przez Ewę Bal i wydane razem z *Trilogia degli occhiali* w tomie *Trylogia o okularach* (2011).

Już sam tytuł *Carnezzeria* stanowi wyzwanie dla tłumacza. Pochodzi od słowa *carne*, czyli „mięso”, ale też „ludzkie ciało”; *peccati carnali* to grzechy

⁶ Przekład ten, poprzedzony wstępem i opatrzony komentarzem tłumaczki, stanowi pracę magisterską pisaną pod moim kierunkiem i obronioną w Instytucie Filologii Romańskiej w roku akad. 2011/2012.

nieczyste, lubieżne. Znaczenie tego słowa może być w języku włoskim oddane przez *macelleria* (rzeźnia, sklep mięsny), ale gubi się wtedy aspekt cielesności, kluczowy dla zrozumienia dramatu. Tłumaczka polska wybrała słowo „jatką”, posiadające oprócz dosłownego również szersze znaczenie przenośne, ale nieoddające podwójnego sensu sycylijskiego pierwowzoru. W dramacie biorą udział cztery postaci. Trzej bracia zabierają swą ciężarną i niepełnosprawną umysłowo siostrę Ninę w długą podróż, aby porzucić ją w miejscu odległym od domu. Chcą w ten sposób uniknąć hańby, jaką ściągą na nich jej ciąża. Przekonują wystrojoną w ślubną suknię Ninę, że wkrótce przybędzie po nią nieznanymi narzeczony. Mężczyźni od początku sprawiają wrażenie, jakby chcieli uciec, pozostawiając niczego nieprzeczuwającą Ninę swemu losowi. Zabrane przez nią z domu rodzinne fotografie, na których zostali uwiecznieni będąc dziećmi, uruchamiają łańcuch wspomnień, prowokują gwałtowną kłótnię braci i wyzwalają agresję w stosunku do siostry. Ze strzępów wspomnień, półsłówek i aluzji dowiadujemy się, że jeden z braci, Toruccio, był w dzieciństwie wykorzystywany przez ojca. Siostra natomiast wyznaje z dziecinną szczerością, że bracia sypiają z nią w małżeńskim łóżu rodziców. Powoli widzom układa się w całość historia tej patologicznej rodziny oraz stają się widoczne uczuciowe i emocjonalne rany bohaterów. Sytuacja staje się coraz bardziej napięta i nieuchronnie prowadzi do katastrofy. Bracia opuszczają Ninę, która odczuwa już bóle porodowe, przybijając jej welon do sceny. Nina, próbując się oswobodzić, zaciska go i wiesza się „do góry nogami”.

Dramat napisany jest mieszaniną języka włoskiego, elementów o charakterze regionalnym i wariantu będącego stylizacją dialektu palermitańskiego. Nina wypowiada się w języku włoskim z użyciem nielicznych regionalizmów, język braci natomiast ulega ciągłym przeobrażeniom: od standardowego języka włoskiego aż po trudny do zrozumienia *palermitano*. Analiza tekstu pozwoliła na odnalezienie co najmniej trzech różnych funkcji dialektu. Pierwszą z nich, najbardziej oczywistą, jest odniesienie do rzeczywistości sycylijskiej. Nie chodzi jednakże o konkretne miejsce geograficzne, lecz raczej o pewną tradycję, która ukształtowała bohaterów, męski szowinizm kultury sycylijskiej, narzucający określone wzorce zachowań. Elementów odsyłających do kontekstu sycylijskiego jest bardzo niewiele; są to jedynie formy imion postaci (Toruccio, Gnazieddu), które u odbiorcy spoza Italii nie muszą wcale wywoływać skojarzeń właśnie z tym regionem Włoch. Tak oszczędne operowanie realiami wskazuje zatem, że znaczenie użycia dialektu jest inne, prawdopodobnie szersze. Przedstawiona w sztuce rodzina

sycylijska staje się pewnym paradygmatem rodziny o chorych relacjach interpersonalnych, którymi rządzi przemoc.

Wyrażenia dialektalne pojawiają się w kwestiach braci w chwili, gdy rozmowa zmienia się w sprzeczkę, a ich częstotliwość wzrasta proporcjonalnie do stopnia agresji zawartej w wypowiedziach. Standardowy język włoski jest zatem wyrazem pewnych norm cywilizacyjnych, okazuje się jednak nieautentyczny, gdy w chwilach napięcia opadają maski, a gwałtowność, brutalność, a nawet pewna zwierzęcość charakteru braci ujawniają się w języku. Na dodatek wyrażenia dialektalne lub kolokwializmy, a nawet wulgaryzmy sąsiadują z wyrażeniami rzadkimi o wysokim rejestrze lub zaczerpniętymi z języków specjalistycznych (pogrubione w poniższym przykładzie). Patyna dialektalna języka wyraża się przede wszystkim na poziomie fonologicznym, np. poprzez zamianę „e” zamkniętego w „i”, „č” w „c” lub „3”, a także w słownictwie, np. nesciri = uscire (wyjść), nuddu = nessuno (nikt).

Przykład I

IGNAZIO: Picchè tu chi ti senti: **il leone della foresta** di questa coppolazza di minchia?

PARIDE: Mettici punto, ti dissi, Ignazio! Non lo provocare!

TORUCCIO: Ma da quando in qua i moscherini **hanno il dono della parola**? *Ignazio si avventa contro Toruccio, ma Paride si mette in mezzo e gli impedisce di raggiungerlo.*

IGNAZIO: Se hai coraggio, mi l’hai diri proprio dintra l’arrichi, picchè va se no ‘un ti sentu... La tua voce non mi passa dalle **trombe d’eustachio**!

TORUCCIO: (Fa il verso del moscherino) Zzzz! Sento un fastidio, Paride, tu me lo sai dire chi è che **disturba così la mia quiete**?

PARIDE: Torruccio, abbatti u ‘ferro, ti dissi, ca finisci ‘a schifiu!

IGNAZIO: U capisti, ‘nfame ca ‘un si’ avutru? Se ‘un ti cucci ‘a vucca, ti fazzu addiventare l’orifizio d’u culu quantu n’a cascia e ‘u fiatu t’u fazzu nèsciri direttamente d’u stessu posto unni ti nèsci ‘a merda...

TORUCCIO: (*A Ignazio*) Chi mi fai? Tu **povera cosa inutile**?

IGNAZIO: Ti scripèntu!

TORUCCIO: ‘U sai, ‘gnazieddu, chi m’a puoi sucare! Ninte miscatu cu nuddu, si! ‘Un t’u dimenticare „Suca! Suca! Suca!”

IGNAZIO: ‘Un ti bastava fàrtilla sucare da papà, eh!” (Dante 2007: 104–106)

A oto przekład polski zaproponowany przez Aleksandrę Lasotę:

IGNAZIO: A co, ty to się czujesz królem w tej chujowej dżungli?

PARIDE: Skończ z tym, powiedziałem ci, Ignazio, nie prowokuj go!

TORUCCIO: A od kiedy muszki mają coś do mówienia?

Ignazio rzuca się w kierunku Toruccia, ale Paride staje pomiędzy nimi i nie pozwala mu go dosięgnąć.

IGNAZIO: Jeśli masz odwagę, mnie to masz powiedzieć wprost do uchwów, ponieważ jak ni, to cie nie słyszu... twój głos mi nie przechodzi przez trąbkę Eustachiusza!

TORUCCIO: (*wydaje odgłos muchy*) Zzzz! Słyszę jakiś drażniący dźwięk, Paride, potrafisz mi powiedzieć, kto to zakłóca mi spokój?

PARIDE: Toruccio, opuść ostrze, powiedziałem, bo skuńczysz marniu!

IGNAZIO: Zrozumiałeś zhańbiony łachmyto? Jek ni zymknisz dzioba, to ci zrobie otwór w dupie taki jak ta chałupa i bydziesz dychał tą samą stroną, z ktyrej ci gówno idzie.

TORUCCIO: Co mi zrobisz, ty do niczego nie podobny biedaku.

IGNAZIO: Rozdiptam cie!

TORUCCIO, Nejwyżej, Gnazieddu, ty mnie mozesz obciungnąć! Mnij niż zero jesneś! Nie zapominaj o tym: „Ciugnij, ciugnij, ciugnij”.

IGNAZIO: Nie starczyło ci, ze ci obciungał tata hę? (Lasota 2012: 90–91)

Paride nie może się opanować w sytuacji, gdy przywiezione przez nieświadomą niczego Ninę fotografie wywołują kłótnię dwóch pozostałych braci, Toruccia i Ignazia. Krzyczy na Ninę w dialekcie, używając przy tym wulgaryzmów.

Przykład II

IGNAZIO : Ti dissi ‘ca si’ un finocchio!

TORUCCIO: (*Si lancia con furia contro Ignazio*). Chi mi dicesti?

Paride, imbestialito, va verso Nina e, dopo aver buttato a terra le foto, minaccia di colpirla.

PARIDE: Vidisti chi cazzo combinasti? I tò frati si stanno scannando pi colpa tua... se ‘un portavi sti cazzo di fotografie, tutto andava liscio come l’olio... disgraziata! (Dante 2007:107)

Tłumaczenie :

IGNAZIO: Powiedziałem ci, iż jesneś pedałem!

TORUCCIO: (rzuca się z wściekłością na Ignazia) Co mi powiedziałeś?

Paride rozjuszony idzie w kierunku Niny, rzuca na ziemię zdjęcia i zamierza się na nią.

PARIDE: Widzisz ty, co za gówno wykombinowałaś? Braci twi się obdziraju ze skóry przez twoju wine... gdybyś ni przyniesła tych gównianych fotografii, wszystko by poszło jak z płatka... nieszczęśnico! (Lasota 2012: 91)

Język, jakim zwracają się bracia do Niny, standardowa, czy wręcz literacka, włoszczyzna, stanowi wyraz ich troski o młodszą i naiwną z powodu swego opóźnienia umysłowego siostrę. Troska ta jest jednakże pozorna. Rola Niny w rodzinie nie ogranicza się jedynie do prowadzenia domu, dziewczyna jest wykorzystywana seksualnie przez braci, czego konsekwencją jest ciąża. Prawdziwy stosunek braci do Niny ujawnia się dopiero w chwilach napięcia, kiedy język włoski ustępuje miejsca dialektowi przepelnionemu wulgaryzmami. Gwałtowność i agresja językowa stanowią odbicie realnego gwałtu zadanego nieświadomej dziewczynie. Zwracający się zazwyczaj w sposób parlamentarny do upośledzonej siostry najstarszy brat Paride, widząc z przerażeniem, że Nina zaczyna rodzić, co może obrócić w niwecz przygotowany plan, wpada w furję. I w tym przypadku słowa o wysokim rejestrze (*infame* – haniebna, zhańbiona) mieszają się z wulgaryzmami w regionalnej formie brzmieniowej (*buttana*=kurwa) i kolokwializmami (*ti lascio morire come un cane* = zostawię cię, abyś zdechła jak pies).

Przykład III

Paride, seguito dagli altri, ritorna da Nina e invece di darle aiuto, la insulta senza pietà.

PARIDE: (*A Nina*) **Infame** che non sei altro! Smettila, buttana! Ci stanno guardando tutti. Se non la smetti, Paride se ne va, hai capito. Ti lascio morire come un cane. (Dante 2007: 120)

Paride, za którym idą pozostali, wraca do Niny, ale zamiast jej pomóc, wyzywa ją bez litości.

PARIDE: (*Do Niny*) Przynosisz nam tylko hańbę, Uspokój się, dziwko! Wszyscy na nas patrzą. Jeśli się nie uspokoisz, Paride sobie pójdzie, rozumiałaś? Pozwolę ci zdechnąć jak psu! (Lasota 2012: 99)

Dialekt pojawia się również, gdy oglądając fotografie przywiezione przez Ninę, rodzeństwo przywołuje chwile z przeszłości. Już nie tylko bracia, ale i Nina posługują się językiem dzieciństwa. Powrót do krainy dzieciństwa, która jednak, jak się okazuje, nie była krainą szczęśliwości, możliwy jest dzięki zmianie języka. Pozwala ona nazwać to, co w języku dorosłych byłoby niemożliwe do wyrażenia, dotyka tabu kulturowego. Jego użycie nasila się, gdy we wspomnieniach odżywa zabawa, w jaką ojciec wciągał Toruccia. W monologu Toruccia pojawiają się strzępy wspomnień: trzask drzwi zamykających się za wychodzącą matką, zapowiadający „zabawę” z ojcem, wyrzuty sumienia, przybierające postać fragmentu modlitwy (Akt

żalu); fragmenty rozmowy. Toruccio powtarza jakby w transie oderwane frazy, które jednakże dla odbiorcy układają się w logiczną całość.

Przykład IV:

TORUCCIO: „Papà ti vuole bene dal cuore”!
 Mi stanco papà! Aspetta! Sono stanco, papuzzo! Come a Gesù che non c'è più!
 „Prega con me: mio Dio mi pento e mi dolgo col tutto il cuore dei mei peccati perché peccando ho meritato i tuoi castighi...”
 Aspetta, papuzzo, sono stanco!
 „U vidi appena ‘un ti levi ‘u vizio ‘i chiàncirci?”
 Aspetta, papuzzo, sono stanco!
 Fammi entrare! Boom!!! La porta!
 La mamma è uscita.
 „Beddu beddu beddu si’. Torruccio facciamo cavalluccio”
 I maschi ci hanno la barba!
 Si apre e si chiude, papuzzo... Boom la porta!
 (*Urlando*) Paride, dopo tocca a te! (Dante 2007: 103–104)

TORUCCIO: „Tata cię kocha z całego serca!”.
 Zmęczyłem się, tato! Czekaj! Jestem zmęczony, tatuśku! Jak Jezus, co go nie ma już!
 „Módl się ze mną: Ach, żałuję za me złości jedynie dla twej miłości, bądź miłościw mnie grzesznemu...”
 Czekaj, tatuśku, jestem zmęczony!
 „Ledwo go widzisz, musisz się zbierać do beczenia?”
 Czekaj, tatuśku, jestem zmęczony!
 Wpuść mnie! Bam!!! Drzwi!
 Mama wyszła.
 „Ładny, ładny, ładny żeś! Toruccio, smyku, pojedziesz na koniku!”.
 Mężczyźni mają brody!
 Otwiera się i zamyka, tatuśku... Bam drzwi!
 (*wrzeszcząc*) Paride, potem twoja kolej! (Lasota 2012: 89–90)

Jaką zatem strategię powinien przyjąć tłumacz w ewentualnym przekładzie tego dramatu? Czy istotne jest zachowanie „sycylijskości” tekstu? Tłumacz może zachować oryginalne antroponyimy, które stanowią pewien sygnał kulturowy, licząc się jednak z faktem, iż może on zostać odczytany jedynie przez nielicznych odbiorców. W dramacie Emmy Dante „geograficzna” czy kulturowa funkcja dialektu wydaje się jednak drugorzędna; bardziej istotna jest natomiast funkcja, którą określiłam powyżej jako

„psychoanalityczno-intymistyczną” i która – paradoksalnie – decyduje o uniwersalnej wymowie utworu. Wydaje się też oczywiste, że rezygnacja ze zróżnicowania językowego zastosowanego w tekście w wyraźny sposób ten przekaz zuboży.

Aleksandra Lasota zastosowała w swym przekładzie strategię określoną przez Berezowskiego jako *speech defect*. Fragmenty zawierające elementy dialektalne starała się oddać z jednej strony poprzez obniżenie rejestru, z drugiej poprzez deformację głównie brzmieniową, nieodwołując się do żadnej konkretnej gwary, ale nadającą wypowiedzi niestaranną formę.

Rozwiązanie takie wydaje się ciekawe, jednakże być może należałoby nieco udoskonalić stronę brzmieniową niektórych słów, na przykład przez nawiązanie do pewnych regionalnych cech polszczyzny: Nejwyżej → najwyżej; jesneś → jezdeś. Można też dyskutować o poszczególnych propozycjach tłumaczki. Wyrażenie *hanno il dono della parola* wymagałoby zapewne bardziej dosłownego przekładu (posiadają dar mowy) i nie jest szczęśliwe zaproponowane obniżenie rejestru. Nie do końca trafne wydaje się dosłowne oddanie wyrażonej w dialekcie synekdochy *abbatti u 'ferro*, jak i *se hai coraggio*. To drugie sformułowanie może lepiej byłoby oddać bardziej potocznym: „jak taki jesteś odważny” (przykład I).

W przypadku drugiego fragmentu tłumaczka w zdaniach wyrażonych w dialekcie stosuje deformację brzmieniową, a niepoprawne wyrażenie „przez twoją winę” zamiast „z twojej winy” potęguje to wrażenie. I tu jednakże należałoby się zastanowić nad poszczególnymi wyborami leksykalnymi. Być może zamiast wyszukanego „nieszczęśnico”, choć oddającego dosłownie włoski termin *disgraziata* można by użyć bardziej potocznego słowa „ofiara”, a na pewno w tym kontekście wypowiedzi o obniżonym rejestrze fotografie należałoby zastąpić „zdjęciami”. Nie wiadomo też, czemu *andare liscio come l'olio* tłumaczka nie zastąpiła przez „pójść jak po maśle”.

Trzeci fragment nie zawiera wyrażeń dialektalnych z wyjątkiem regionalizmu *buttana* zamiast *puttana*. Gra językowa oryginału polega na zestawieniu słowa *infame* o raczej wysokim rejestrze z wulgaryzmem *buttana* i nieco przerysowanym wyrażeniem frazeologicznym *lasciar morire come un cane*. Tłumaczenie wydaje się trafnie oddawać te kontrasty, choć można zastanawiać się, czy słowo „kurwa” nie byłoby bardziej odpowiednie niż „dziwka”.

W ostatnim przytoczonym fragmencie Aleksandra Lasota trafnie odniosła fragment włoskiej modlitwy do polskiego „aktu żalu”, którego dzieci uczą się na pamięć na lekcjach religii w początkowych klasach; udało się jej też

zrymować króciutki wierszyk zapraszający do zabawy z ojcem. Można by też w tym miejscu użyć początkowych wersów rymowanki w swoim czasie dość popularnej: „hop, hop, hop, jedzie chłop...”. W monologu Toruccia zdania o dialektałnej patynie są tylko dwa i wydaje się, że nie zostały one wystarczająco wyróżnione, ale na pewno nie jest to łatwe zadanie. Należy jednak pamiętać, że sytuacja uległaby zmianie w momencie przygotowywania inscenizacji. Przystosowanie tekstu na scenę otwiera bowiem nowe możliwości ekspresji: pojawiają się gest, mimika, ton głosu. W ten sposób dokonany wcześniej przekład interlingwalny zostałby dzięki współpracy z reżyserem i aktorami uzupełniony tłumaczeniem intersemiotycznym.

Wydaje się zatem, że nie jest możliwe udzielenie jednoznacznej odpowiedzi na pytanie, jak traktować dialekt w tekstach literackich czy, konkretniej, w tekstach dramatycznych. Jedno jest pewne: dialekt stanowi pewien środek ekspresji, którego nie można tak po prostu pominąć. Wymaga to namysłu ze strony tłumacza. Wybrany typ kompensacji zawsze będzie zależał od konkretnego tekstu i całości sytuacji komunikacyjnej, która go otacza. Niniejszy artykuł przedstawia pewien możliwy – ale nie jedyny – sposób postępowania tłumacza. Ponadto, gdy tekst dramatyczny staje się tekstem teatralnym i tłumaczenie powstaje w związku z konkretnym projektem inscenizacyjnym, właśnie kolejni tłumacze/interpretatorzy, reżyser, aktorzy, mogą przyjść w sukurs tłumaczowi.

Bibliografia

- Aaltonen S. 2000. *Time-Sharing on Stage. Drama Translation in Theatre and Society*, Clevedon–Buffalo–Toronto–Sydney: Multilingual Matters.
- Bassnett S. 1998. *Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre*, w: S. Bassnett, A. Lefevere, *Constructing Cultures. Essays in Literary Translation*, Clevedon–Philadelphia–Toronto–Sydney–Johannesburg, s. 98–108.
- Bassnett-McGuire S. 1985 [2014]. *Ways through the Labyrinth. Strategies and Methods for Translating Theatre Texts*, w: T. Hermans (ed.) *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, London–Sydney: Multilingual Matters.
- Berezowski L. 1997. *Dialect in Translation*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Briguglia C. 2009. *Riflessioni intorno alla traduzione del dialetto in letteratura*, „Intralinea” Special Issue: The Translation of Dialects in Multimedia, http://www.intralinea.org/specials/article/Riflessioni_intorno_alla_traduzione_del_dialetto_in_letteratura (dostęp 30.05.2015).

- Brisset A. 1990. *Sociocritique de la traduction. Théâtre et altérité au Québec (1968–1988)*, Longueuil: Les Éditions de Préambule.
- Degler J. (red.) 1988. *Problemy teorii dramatu i teatru*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Federici F.M. 2011. *Introduction: Dialects, Idiolects, Sociolects: Translation problems or creative stimuli?*, w: *Translating Dialects and Languages of Minorities. Challenges and Solutions*, Bern: Peter Lang, s. 1–20.
- Halliday, M.A.K. 2002 [1990] *The construction of knowledge and value in the grammar of scientific discourse: with reference to Charles Darwin's The Origin of Species*, w: J. J. Webster (ed.). *Linguistic Studies of Text and Discourse*, London–New York: Continuum, s. 168–192.
- 1990. *Linguistic Studies of Text and Discourse*, London–New York.
- Hornby R. 1977. *Script into Performance – A View of Play Production*, Austin: University of Texas Press.
- Lasota A. 2012. *Problemi della traduzione del dialetto nei testi letterari sull'esempio di "Carnezzeria" di Emma Dante*, praca magisterska obroniona w Instytucie Filologii Romańskiej UJ, rok akad. 2011/2012 (maszynopis).
- Lefevre A. 1978. *L'adaptation théâtrale au Québec*, „Jeu: revue de théâtre” 9, s. 32–47.
- Nigri L. 2013. *From The Peninsula Westward. A Journey among Translations*, w: S. Bigliuzzi, Peter Kofler, Paola Ambrosi (eds.), *Theatre Translation in Performance*, New York: Routledge, s. 97–110.
- Slobodnik D. 1970. *Remarques sur la traduction des dialectes*, w: J.S. Holmes (eds.) *The Nature of Translation. Essays on the Theory and Practice of Literary Translation*, The Hague–Paris: Publishing House of the Slovak Academy of Sciences, s. 139–143.