

---

■ MACIEJ PIĄTEK

## BALANSUJĄC NA GRANICY

---

*Co ci się może przydarzyć tam, gdzie nic ci się  
nie przeciwstawia i nic nie jest w stanie stać się twoją granicą?*

Witold Gombrowicz

**Agnieszka Romanowska, „Hamlet” po polsku. Teatralność szekspirowskiego tekstu dramatycznego jako zagadnienie przekładoznawcze, Kraków: Księgarnia Akademicka, 2005.**

### 1.

Książka Agnieszki Romanowskiej *Hamlet po polsku* to obszerna glosa do innego tekstu, sygnowanego „William Shakespeare” czy też bardziej swojsko „Szekspir”. Właśnie ten tajemniczy obszar granicy, przejścia, metamorfozy angielskiego Shakespeare’a w swojsko wyglądającego i brzmiącego Szekspira jest miejscem, w którym rozwija się dyskurs „Hamleta” po polsku. Terytorium graniczne na marginesie tekstu Szekspirowskiego jest miejscem spotkania z innymi językami i kulturami, odległymi czasowo i przestrzennie od tekstu oryginalnego. Jest to miejsce trudne, nierzadko sporne i – jak każdy obszar nadgraniczny – może się okazać niebezpieczne.

Głównym bohaterem książki Agnieszki Romanowskiej jest tłumacz i jego sytuacja zagrożenia, wynikającego z konieczności poruszania się w sferze przygranicznej. Skazany na podejmowanie decyzji, tłumacz musi ryzykować za każdym razem, gdy przekracza granicę, gdy przemycą sensy, przenosi konteksty, próbuje wygrać jak najwięcej w tej niekoń-

czącej się grze wymiany słów. Shakespeare jest wymagającym partnerem w tej wymianie i czasem nawet nielegalny przemyt jako strategia tłumacza na niewiele się zdaje. Dzieje się tak nieraz z powodu umiejscowienia się samego tekstu Shakespeare'a na granicy, która jest granicą pomiędzy literaturą a teatrem. W swojej książce Agnieszka Romanowska wielokrotnie podkreśla ten podwójny wymiar sztuk Shakespeare'a – są one niezwykle wartościowe poetycko i jednocześnie mają nadzwyczaj nośny potencjał teatralny, czyli wpisany w nie szereg „możliwych sposobów zaistnienia tekstu w wielowymiarowym systemie znaków, jakim jest przedstawienie” (10). Zadaniem tłumacza w jego transgranicznych działaniach byłoby zatem uwzględnienie różnych granic, zarówno tych wyznaczających przestrzeń tekstu oryginalnego, jak i tych, w których otwierają się przejścia do wnętrza języka i kultury docelowej. „*Hamlet*” po polsku sytuuje się na tych podzielonych granicami terytoriach, zadomawia swój dyskurs na przecięciu tekstów i kontekstów takich jak Shakespeare, teatr i przekład, i balansując pomiędzy nimi, zadaje pytania o teatralność tekstu dramatycznego w ogóle, a dramatu Szekspirowskiego w szczególności, oraz o uwzględnienie teatralnego wymiaru sztuk angielskiego Barda w przekładach na język polski, zwłaszcza zaś w *Hamlecie*, sztuce tak ważnej w recepcji Shakespeare'a na polskim gruncie i głęboko zrośniętej z naszą kulturą, historią i teatrem. Ten nasz polski *Hamlet*, tak dobrze znany i swojski, jest efektem bardzo szczególnej metamorfozy dokonującej się na tych wszystkich granicach, które tekst oryginalny musi przekroczyć, zanim odnajdziemy go na półkach naszych księgarni czy na scenach naszych teatrów. Książka Agnieszki Romanowskiej przypomina nam, że to w istocie tłumacz jest osobą, która przeprowadza angielski oryginał na naszą stronę, osobą, która wybiera trasę, decyduje się na skróty lub obejścia, poszukuje nowych dróg lub porusza się po utartych szlakach:

Zżyliśmy się z Szekspirem i traktujemy go jako naturalny element naszej kultury. Często nie uświadamiamy sobie jednak, że obcując z jego dziełem, mamy do czynienia z całym szeregiem czyichś decyzji i że nasz odbiór Szekspira jest w dużej mierze przez te decyzje kształtowany (9).

Itinerarium książki Agnieszki Romanowskiej wyznaczają decyzje czterech polskich tłumaczy *Hamleta*: Brandstaettera, Iwaszkiewicza, Słomczyńskiego i Barańczaka. Autorka analizuje wybrane partie oryginału i przekładów, uwzględniając optykę teatralnego potencjału tekstu

dramatycznego i tropiąc modyfikacje, jakim ten potencjał ulega, gdy przenoszony jest przez granicę.

## 2.

W sytuacji idealnej tłumacz dokonujący translacji, przeniesienia, przewozy, może polegać na zbiorze pewnych wytycznych, ma pod ręką mapę, kompas, a na właściwe szlaki naprowadzają go systematycznie ułożone drogowskazy. Innymi słowy, wspiera go w pracy coś, co zazwyczaj nazywa się teorią. Słowo *teoria* pochodzi od greckiego czasownika *theorein*, który w ścisły sposób wiąże się z patrzeniem, dostrzeganiem, z tym, co widzialne i zauważalne<sup>1</sup>. Teoria jest przyrządem optycznym, który w chaosie świata pozwala dostrzec „coś” – rzecz, przedmiot, kształt; pozwala zatem rozumieć i działać. Na takiej samej zasadzie teoria tłumaczenia umożliwi tłumaczowi ustawienie pewnej optyki w czytaniu tekstu, w odnalezieniu się w labiryncie tekstualności, tak by rozwikłać wątki oryginału i rozpisać je na nowo w przekładzie.

Jeśli chodzi o teorię przekładu tekstów dramatycznych, to – jak zauważa we wprowadzeniu do książki Agnieszka Romanowska – „pomimo dynamicznego rozwoju studiów przekładoznawczych przekład dramatu pozostawał zawsze na marginesie głównego nurtu badań” (10). Prac teoretycznych, które mogłyby wyznaczać szlaki i przyjmować rolę przewodników dla tłumaczy dramatu, jest nadal zbyt mało. W pierwszej części *Hamleta po polsku* autorka prezentuje najważniejsze refleksje teoretyczne dotyczące tej tematyki, które powstały w ostatnich dekadach minionego stulecia. Owe badania i teorie mają zróżnicowaną proveniencję. Niektóre z nich wyrastają wprost z praktyki teatralnej i związanego z nią rozumienia teatralności tekstu dramatycznego. Podejścia te koncentrują się na osobie aktora i na tych elementach tekstu, które umożliwiają aktorowi grę na scenie, począwszy od cech fonetycznych czy intonacyjnych, a kończąc na wpisanym w dialog języku gestów. Próbuje się także opisać związek pomiędzy słowem i gestem w tekście dramatycznym przez odwołanie się do psychoanalizy. Teoretycznym rozważaniem nad przekładem dramatu nieobce są również problemy kulturowego uwarunkowania aktu tłumaczenia, w odniesieniu do tekstów dramatycznych łączone z konwencjami teatralnymi epoki i kultury, wewnątrz której przekład ma funkcjonować.

<sup>1</sup> M. Heidegger, „Nauka i namysł”, *Odczyty i rozprawy*, przeł. J. Mizera (Kraków: Baran i Suszczyński, 2005) 45.

Opisowe, historyczno-kulturowe prądy w teorii tłumaczenia znajdują odzwierciedlenie w próbach zrozumienia, czym jest tak zwany przekład dla sceny, czy przekład teatralny.

W „*Hamlecie*” *po polsku* przedstawiono wszystkie wyżej wymienione podejścia, ale szczególny nacisk w pierwszej części książki położono na koncepcję potencjału teatralnego zaproponowaną przez bułgarską filolog i tłumaczkę Sopię Totzevej. Teoria Totzevej, powstała w latach 90. ubiegłego wieku, jest do tej pory najbardziej spójnym systemem, który opisuje zagadnienie przekładu tekstu dramatycznego. W budowaniu swojej teorii Totzeva czerpie w dużej mierze ze zdobyczy współczesnej lingwistyki, logiki, teatrologii, a zwłaszcza tak prężnie rozwijającej się w ostatnim stuleciu semiotyki. Obficie cytując teksty Totzevej, autorka „*Hamleta*” *po polsku* omawia koncepcję potencjału teatralnego, podkreślając elementy czy też – jak się je nazywa – strategie tekstu dramatycznego odpowiedzialne za jego teatralny wymiar. Są to znaki w tekście umożliwiające integrację z różnymi rodzajami znaków pozatekstowych, które mogą zaistnieć na scenie. W ten sposób podkreślona zostaje szczególna i – jak się zdaje – istotna otwartość tekstu dramatycznego na różnorakie metody integracji znaków tekstowych i pozatekstowych. Nie mówi się tutaj o ściśle określonym wymiarze teatralnym tekstu sztuki, lecz raczej o jego potencjale, otwierającym go na coraz to nowe konteksty i znaczenia. Teoria Totzevej bardzo poszerza granice rozumienia teatralności tekstu dramatycznego poprzez umieszczenie jej w sferze potencjalności, nie zaś realności. Tekst sztuki nie zawiera realnie wpisanej w niego jednej propozycji wystawienia go na scenie; wręcz przeciwnie, fundamentalną cechą tekstu dramatycznego jest rozproszenie sensu wskutek podstawowej potencjalności i kryjącej się za nią różnorodności i wielości sensów teatralnych. Koncepcja Totzevej stanowi jedną z ram analizy, która przedstawiona jest w dalszych częściach „*Hamleta*” *po polsku*.

### 3.

Koncepcja potencjału teatralnego aspiruje do ogólności. Kiedy jednak próbujemy przyłożyć tę teorię do dramatu Szekspirowskiego, musimy wprowadzić bardziej szczegółowe kryteria na określenie teatralności tekstu, gdyż dramatyczna twórczość Shakespeare’a należy do specyficznego rodzaju dramatu poetyckiego. To powoduje, że teatr wpisany w tekst sztuki istnieje w nieco inny sposób niż, powiedzmy, dziewiętna-

stowieczny dramat naturalistyczny. W obszernej drugiej części „*Hamleta*” po polsku autorka omawia zwrot, jaki dokonał się w badaniach szekspirolologicznych w drugiej połowie XX wieku. Rozpoczęło się inne czytanie Shakespeare’a, które Romanowska określa – idąc za Johnem Russellem Brownem (jednym z wybitniejszych krytyków nowego nurtu) – jako „teatralnie świadome czytanie tekstu dramatycznego” (73). Wiele wątków, które w dużej mierze kształtowały wcześniej krytykę szekspirowską, powraca w tak zwanej krytyce zorientowanej na scenę (*stage-oriented criticism*) w nowym kontekście. Zarówno postacie jak i poezja pozostają w kręgu zainteresowań szekspirolologii „teatralnie świadomej”, zmienia się jednak perspektywa, z której ogląda się i analizuje elementy dzieła Shakespeare’a. Postacie nie są analizowane z punktu widzenia psychologii, lecz ze względu na swoją funkcję dramatyczną. Podobnie poezja, choćby w wymiarze obrazowania, postrzegana jest jako istotna z punktu widzenia teatralnego, ze względu na funkcję pełnioną na scenie w trakcie przedstawienia. Krytycy nurtu teatralnego postulują niemożność oddzielenia poezji i teatru w dziełach Shakespeare’a, mówią o strukturach poetyckich jako „kształtujących inscenizację” oraz o „urzeczywistnianiu obrazu słownego w sposób dramatyczny” (80). To właśnie obrazowanie poetyckie czy – należałoby raczej powiedzieć – obrazowanie teatralne prowadzi aktora w interpretacji tekstu na scenie, jak pisze Agnieszka Romanowska, relacjonując ujęcie krytyczne reprezentowane przez Michaela Goldmana:

Goldman [...] definiuje obrazowanie teatralne jako rozmaite aspekty gry aktorskiej, które Szekspir wbudowuje w rolę. Są to elementy umysłowej, fizycznej i emocjonalnej wizualizacji, której ma dokonać aktor, a które mają szczególne znaczenie w kreowaniu roli. Są to na przykład powtarzające się gesty lub zmieniające się centra uwagi, które opisuje się jako obrazowanie poetyckie, a które – zdaniem Goldmana – należy raczej postrzegać jako przewidziane przez dramaturga jednostki gry aktorskiej, za pomocą których następuje projekcja roli. W takim ujęciu obrazowanie nie pełni funkcji podtrzymującej dany temat, lecz wciąga odbiorcę w krąg doświadczenia teatralnego (80–81).

Jedną ze szczególnych cech Szekspirowskiego tekstu dramatycznego jest niezwykła skąpość tak zwanych didaskaliów *explicite*. Didaskalia w sztukach Shakespeare’a przyjmują formę didaskaliów *implicite*, co oznacza, że Shakespeare swoje wskazówki umieszcza w przeważającej mierze w tekście głównym. Ma to ogromne znaczenie dla tropiciela po-

tencjału teatralnego w dramacie Szekspirowskim. Gdy próbuje się zdefiniować elementy tekstu głównego odgrywające istotną rolę w tworzeniu przestrzeni teatralności, okazuje się, że obok wyżej wspomnianego obrazowania poetyckiego istnieje szereg gramatycznych lub wersyfikacyjnych cech tekstu, które należałoby uznać za współkonstituujące tę przestrzeń. Już na poziomie leksyki dostrzec można potencjał do budowania postaci. Dominacja czasowników statycznych w słynnym monologu Hamleta z III aktu czy wysoka częstotliwość czasowników w trybie rozkazującym w wielu wypowiedziach Leara oddziałują na sposób konstruowania postaci i grę aktorską. Również poziom składniowy jest bardzo ważnym elementem w konstrukcji postaci, jej idiolektu, a także w tworzeniu momentu dramatycznego, jego dynamiki, która wpisana w składnię dialogu może ujawnić się w geście, ruchu, zgrupowaniu postaci na scenie.

Gdy rozważa się teatralne znaczenie poetyckości dramatu Szekspirowskiego, obok obrazowania zwraca się szczególną uwagę na wersyfikację. Nieregularności czy pauzy, które naruszają płynność metrum, mogą wskazywać na sposób wypowiedzenia tekstu na scenie, wypełnienia go gestem czy mimiką. Kiedy w przywoływanym już słynnym monologu z III aktu Hamlet ze zgrozą uświadamia sobie, że sen śmierci może się okazać nie tyle ukojeniem, ile koszmarem:

For in that sleep of death what dreams may come,  
When we have shuffled off this mortal coil,  
Must give us pause. There's the respect  
That makes calamity of so long life

po słowie *pause* pojawia się pauza w metrum jambicznego pentametru, która pozwala aktorowi na odegranie chwili refleksji, z której wypłyną dalsze słowa monologu (76). Wersyfikacyjny rytm tekstu tworzą zatem nie tylko słowa, rozkład akcentów czy ilość sylab, ale również gesty, ruch, mimika, cała gama elementów składających się na grę aktorską. Shakespeare pisze i tworzy rytmy nie tylko słowem, ale również ciałem aktora.

Kolejną cechą charakterystyczną dla tekstu Szekspirowskiego jest napięcie pomiędzy wierszem i prozą. Kiedy w trakcie sztuki następują przeskoki od prozy do wiersza czy od wiersza do prozy, kiedy postacie zmieniają dyskurs, zawsze oznacza to istotne przesunięcie tematyczne (sprawy publiczne a sprawy osobiste) lub też związane z nastrojem sceny, sposobem jej teatralnego zaistnienia.

Każde teatralnie świadome czytanie Shakespeare'a musi odwoływać się do brzmienia słów, do efektu, jaki słowa wywołają, gdy będą wypowiedziane na głos. Dlatego taka lektura będzie zawsze głośna. Ten wokalny aspekt teatralności tekstu dramatycznego jest szczególnym wyzwaniem dla tłumacza:

Należy [...] zwrócić uwagę na liczbę, jakość i rozmieszczenie samogłosek, spółgłosek, grup spółgłoskowych oraz najbardziej narzucające się powtórzenia i struktury. Taka „muzyczna” analiza słowa dostarcza ważnych informacji dotyczących sytuacji dramatycznej, szczególnie tonu i nastroju (79).

Wydaje się zatem, że tłumacz tekstu dramatycznego oprócz skupiania się na *znaczonym* (by użyć podziału wprowadzonego przez de Saussure'a), które jest przewodnikiem przeprowadzającym przez granicę języków, musi też koniecznie wziąć pod uwagę warstwę *znaczącego*, które może odgrywać kluczową rolę w dynamicznej produkcji znaczeń na scenie. Komplikuje to pracę tłumacza: każe mu myśleć o tekście na wielu poziomach, przekraczać granicę w kilku miejscach naraz.

Kolejnym specyficznym, niemal paradoksalnym wyzwaniem dla tłumacza dramatycznych tekstów Shakespeare'a jest kwestia milczenia. W lekturze sztuki nie mogą ujawnić się pewne aspekty, które dopiero na scenie nabierają znaczenia i wpływają na rozumienie całości. Milcząca, nieraz niezręczna obecność niektórych postaci dopiero w przedstawieniu zyskuje pełny wymiar i oddziałuje, często w połączeniu z ruchem czy gestem, na dramatyczny sens danej sytuacji, na relacje między postaciami, na ton czy nastrój. Przy czytaniu tekstu ten element umyka. Jak w tym wypadku jawi się zadanie tłumacza? Jakkolwiek nie sposób przełożyć milczenia, tłumacz czytający tekst Shakespeare'a ze świadomością jego teatralności musi zawsze pamiętać o tym, że w kontekście milczenia jednych postaci słowa wypowiedziane na scenie przez inne postacie mogą zmieniać swoje znaczenie, że właśnie to milczenie nieraz generuje potencjał teatralny, który rozszerza możliwości interpretacji scenicznej danego fragmentu, a w konsekwencji całej sztuki. Uwrażliwienie tłumacza na kontekst dramatyczny, na sytuacyjność, na milczącą obecność postaci, jest warunkiem stworzenia przekładu, który mógłby zadowalająco funkcjonować na scenie.

Obok wspomnianych dotąd elementów współtworzących teatralność Szekspirowskiego tekstu dramatycznego (leksyka, składnia, obrazowanie poetyckie, wersyfikacja, napięcie między wierszem i prozą, „muzyczność” tekstu czy wreszcie milczenie), Agnieszka Romanowska analizuje

pragmatykę języka dialogu, funkcję powtórzeń – zarówno na poziomie mikro-, jak i makrostrukturalnym – kwestię dystrybucji wypowiedzi, a także mającą swe źródło w pismach Stanisławskiego koncepcję podtekstu. Ta ostatnia, wypracowana na gruncie szekspiologii przez wspomnianego już J.R. Browna, jest późnym wykwitem krytyki psychologicznej i psychoanalitycznej koncepcji nieświadomości. Podtekst towarzyszy wszystkim kwestiom wypowiedzianym przez postać dramatyczną, jest podskórną warstwą świadomości i nieświadomości, umożliwia zbudowanie autentycznej, trójwymiarowej postaci na scenie. Od interpretacji psychologicznych i psychoanalitycznych różni koncepcję Browna to, że wymienia się tu skrupulatnie te właściwości samego tekstu, które mogą wskazywać na pęknięcia i szczeliny odsłaniające podtekst tworzący głębię postaci. To sprawia, że ujęcie Browna pozostaje wartościowe zarówno dla teatrologii, jak i dla teorii przekładu tekstów dramatycznych, gdyż umożliwia precyzyjne wytropienie potencjału teatralnego obecnego w tekście sztuki. Do owych właściwości tekstu według Browna należą:

nagła, bezpośrednio niewytłumaczalna zmiana tematu, adresata lub odmowa zmiany tematu rozmowy; załamania stylistyczne w zakresie leksyki, rytmu czy składni, zwłaszcza gdy zmiana ta zostaje następnie podtrzymana przez krótkotrwałe zaburzenia przeważającego stylu; seria gier słownych lub obrazowania, które sugerują zaabsorbowanie czym innym, niż świadczyłyby o tym wypowiedzane słowa; odmowa zabrania głosu, szczególnie w chwili gdy wymagają tego okoliczności lub inne osoby, unikanie jasnego nazywania kwestii o kluczowym znaczeniu [...] jak również sprzeczności występujące w dialogu, których mówiący nie wydaje się zauważać. (105, 106)

Ta i inne koncepcje powstałe w ramach krytyki nastawionej na teatr wpisany w Szekspiowski tekst tworzą imponującą mozaikę metodologii czytania sztuk Shakespeare'a i zapewniają tłumaczowi, który próbuje zdefiniować teatralność tych utworów, niezbędne narzędzia ułatwiające dokonanie wstępnej analizy tekstu. Większość krytyków prezentuje tak zwane podejście integracyjne (107): postulują nieoddzielanie warstwy literackiej od teatralnej, gdyż w tekstach Shakespeare'a warstwy te współlistnieją i nawzajem się konstytuują, tworząc fundamentalną jedność dzieła artystycznego. Postulat zachowania tej jedności powinien należeć do priorytetów tłumacza sztuk Shakespeare'a.



## 4.

W częściach trzeciej i czwartej „*Hamleta*” *po polsku* autorka, posługując się ramą teoretyczną dopasowaną do specyfiki dramatu szekspirowskiego, analizuje wybrane sceny z *Hamleta*, określając ich potencjał sceniczny, a następnie tropi modyfikacje, jakim teatralność tych scen ulega w procesie przekładu na język polski. Sceny poddane analizie są niezwykle nośne teatralnie ze względu na swój nastrój i napięcie: pojawienie się Ducha i rozmowa Ducha z Hamletem w akcie I (trzecia część książki), monolog Hamleta *To be or not to be*, scena teatru w teatrze i finałowy pojedynek (część czwarta). Taki wybór scen w części czwartej wynika z zamiaru ukazania szerokiego spektrum dynamiki teatralnej i sposobów jej przejawiania się w tekście dramatycznym. Monolog Hamleta jest niezwykle statycznym, wręcz paraliżującym wydarzeniem teatralnym; scena odegrania *Zabójstwa Gonzagi* pulsuje powstrzymaną energią, by eksplodować nagłym wyjściem Klaudiusza, które przerywa przedstawienie; wreszcie wieńczący tragedię pojedynek Laertes z Hamletem oferuje spotęgowaną dynamikę i intensyfikację napięcia teatralnego. Przez wnikliwą i precyzyjną analizę oryginału i przekładów autorka „*Hamleta*” *po polsku* pokazuje, co dzieje się z wyżej wymienionymi i innymi elementami teatralności obecnymi w tekście oryginału, gdy *Hamleta* przepisują po polsku Brandstaetter, Iwaszkiewicz, Słomczyński i Barańczak, oraz w jakiej mierze inny teatr dostajemy w polskich tekstach sztuki.

Książka Agnieszki Romanowskiej to niewątpliwie ważna i oryginalna pozycja w translatologii i szekspirologii. Skomponowana interdyscyplinarnie, porusza wątki teatrologiczne, przekładoznawcze, lingwistyczne i szekspirologiczne. Przybliży polskiemu czytelnikowi prawie u nas nieznaną zagadnienie teorii przekładu tekstów dramatycznych i trudności związanych ze sformułowaniem tej teorii oraz z praktyką przekładową w stosunku do takich tekstów. Obszerne omówienie najnowszych prądów w badaniach szekspirologicznych daje czytelnikowi szerokie rozeznanie w tym, jak dzisiaj czyta się Shakespeare’a. *Hamlet po polsku* umieszcza swój dyskurs w miejscu najciekawszym, na granicy, czyli tam, gdzie dochodzi do spotkania, gdzie ścierają się siły, zderzają się języki i kultury; tam, gdzie dokonuje się wydarzenie tożsamości. I to wydarzenie tożsamości polskiego Hamleta i polskiego Szekspira książka Agnieszki Romanowskiej ukazuje i przybliża.