

ŁUKASZ BOROWIEC

Katolicki Uniwersytet Lubelski  
lukbor@kul.pl

## SŁUCHOWISKO A PRZEKŁAD TEATRALNY: *ROUGH FOR RADIO II* SAMUELA BECKETTA

---

### Abstract

#### Radio Drama and Theatre Translation: A Case of Samuel Beckett's *Rough for Radio II*

The article examines the intricacies of theatre translation with reference to foreign-language radio plays. The attempt is to trace the interrelations between elements of translated radio drama on the basis of Samuel Beckett's *Rough for Radio II*, its RTÉ Ireland realization (2006) and the Polish translation by Antoni Libera together with his own production of the play for Polish Radio 2 (2009). One of the main aims of this study is to present the potential for analysing a translated work for radio as well as to initiate a discussion on the role of theatre translation in radio dramatic forms. Firstly, the analysis focuses on the juxtaposition of the English version of Beckett's play and its Polish translation, which – notably – is based both on the English and French versions. Next, English and Polish radio productions are scrutinized in the light of the script which constitutes their basis. The discussion foregrounds such elements of radio drama as voice, sound effects and the employment of pauses and silences. The final step consists in comparing and contrasting both realizations as overlapping layers of practical instances of theatre translation originating from Beckett's English text, which as such is also a translation. The analysis reveals intriguing changes and transformations on the way from the original script by Beckett to its rendering in Polish radio. The most visible is Libera's (translator-director's) constant wavering in his choices between his own translation and two versions of the Beckett text, which lead to the final radio production becoming a specific manifestation of linguistically and culturally based decisions.

**Key words:** Samuel Beckett, theatre translation, radio drama, *Rough for Radio II*, *Skecz radiowy*

**Słowa kluczowe:** Samuel Beckett, przekład teatralny, słuchowisko, *Rough for Radio II*, *Skecz radiowy*

Zagadnienie przekładu w odniesieniu do słuchowisk radiowych<sup>1</sup> jeszcze nigdy nie było przedmiotem refleksji naukowej<sup>2</sup>. Każda rozgłośnia radiowa na świecie, jeśli posiada w ramówce miejsce na słuchowiska, skupia się przede wszystkim na produkcjach rodzimych. Zjawisko realizacji utworów obcojęzycznych – dramatu, prozy lub poezji – jest znane, ale rzadkie w porównaniu z liczbą produkcji opartych na literaturze danego kraju. Na przykład na festiwalu „Dwa Teatry” w Sopocie, gdzie prezentowane są najnowsze polskie produkcje radiowe, w 2014 roku na dwadzieścia jeden słuchowisk pięć, czyli ok. 25%, zostało opartych na utworach obcojęzycznych, a żadne z nich w pierwotnej wersji nie było słuchowiskiem<sup>3</sup>. Także w radiu BBC realizacje oparte na dziełach obcojęzycznych stanowią niewielki procent całej produkcji słuchowiskowej<sup>4</sup>.

Równocześnie słuchowiska oryginalne stanowią ważny element twórczości wielu znamienitych pisarzy. Spośród twórców anglojęzycznych wystarczy wymienić Samuela Becketta, Harolda Pintera czy Toma Stopparda. Z racji osiągnięć na polu teatralnym i pozycji, jaką twórcy ci zajmują w literaturze światowej, ich utwory radiowe są tłumaczone, jednak niewiele zostaje ostatecznie zrealizowanych<sup>5</sup>. Powstaje zatem pytanie o powód nieobecności słuchowisk obcojęzycznych, skoro przekłady już istnieją. Czy obcojęzyczne słuchowisko radiowe jest tak mocno związane z kulturą, z której się wywodzi, tak mocno osadzone w oryginalnym języku, że nawet jeśli możliwe jest

---

<sup>1</sup> Słuchowisko definiuję tu jako „dzieło powstałe w językowym systemie semiotycznym, przeznaczonym do realizacji w audialnym systemie ekspresji” (Bachura, Pawlik 2011: 142).

<sup>2</sup> Jeżeli nawet pojawia się omówienie słuchowiska w przekładzie – co zdarza się niezwykle rzadko – zagadnienie tłumaczenia obecne jest wyłącznie na wąskim marginesie głównych rozważań, nie wspominając o analizie związków zachodzących między kształtem przełożonego utworu a jego realizacją radiową. Patrz Weiss 2012: 79 (w odniesieniu do Beckettowskiego tłumaczenia/adaptacji *La manivelle* Roberta Pingeta) oraz Uchman 2013: 105–106 (o niuansach językowych w słuchowisku Toma Stopparda *Artist Descending a Staircase*).

<sup>3</sup> W ostatnim dziesięcioleciu dwa wyjątki w ramówce Programu 2 PR to reemisje z 1999 roku: słuchowisko *Duchy Warszawy* Davida Mairowitza (12.03.2010; reż. Waldemar Modestowicz, adaptacja Joanna Szwedowska) reprezentowało Polskie Radio na festiwalu Prix Europa w 1999 roku, a *Siódmy wpływowy kanał życia* Federico Felliniego (07.12.2013, przeł. Anna Wasilewska, reż. Wojciech Markiewicz) otrzymał nagrodę Prix Italia 1999.

<sup>4</sup> W 2013 i 2014 roku wyemitowano m.in.: *Jungle of Cities* (*W dżungli miast*) B. Brechta (2013), *The Octoroon* D. Boucicault (2013), *Uncle Vanya* (*Wujaszek Wania*) A. Czechowa (2014). Żadne nie było w wersji pierwotnej słuchowiskiem.

<sup>5</sup> Do ciekawych wyjątków można zaliczyć *Artystę schodzącego po schodach* Toma Stopparda z roku 2003 w przekładzie Jerzego Limona i reżyserii Janusza Kukuły.

przełożenie scenariusza, to przeszkody stojące na drodze do realizacji są tak poważne, że mierzenie się z nimi jest skazane na porażkę? Czy może w słuchowiskach obcojęzycznych tkwi potencjał, który nadal czeka na odkrycie i ma szansę ubogacić język i kulturę, do której wkracza dzięki przekładowi?

Mimo znikomej liczby realizacji słuchowisk obcojęzycznych w przekładzie, postaram się udowodnić, że odpowiedzi twierdzącej należy udzielić na drugie postawione wyżej pytanie. Najlepszym dowodem w tej sprawie jest słuchowisko Samuela Becketta z pierwszej połowy lat 60. XX w. powstałe w 2009 roku pod tytułem *Skecz radiowy* w przekładzie i reżyserii najważniejszego tłumacza Becketta w Polsce, Antoniego Libery. Jest ono jedną z czterech realizacji utworów Becketta w Polskim Radiu<sup>6</sup>. Ze względu na swą zwartą i konsekwentną kompozycję pozwala na dokładne przyjrzenie się zjawisku przekładu teatralnego w odniesieniu do słuchowiska, zarówno na poziomie tekstu, jak i realizacji (tłumacz reżyserem). Jako materiał porównawczy posłuży anglojęzyczna realizacja tego samego utworu z 2006 roku w irlandzkim radiu RTÉ w reżyserii Judy Hegarty Lovett, nadana z okazji stulecia urodzin dramatopisarza. Jednym z głównych celów tej analizy jest ukazanie potencjału badań nad przekładem słuchowisk radiowych, a także zainicjowanie dyskusji o roli przekładu teatralnego w odniesieniu do radiowych form dramatycznych.

Znamienity badacz Becketta Enoch Brater w jednym ze swoich najnowszych artykułów skupia się na konsekwencjach dwujęzycznej twórczości Becketta dla artystów teatru, pragnących wystawić dzieła pisarza na scenie. Już w pierwszym akapicie pyta: „Gdzie powinniśmy rozpocząć poszukiwania **tekstu** Becketta?” (Brater 2013: 130)<sup>7</sup>. Dla Bratera „spotkanie z Beckettem w przedstawieniu to (...) przede wszystkim studium kulturowej migracji opartej na języku (...)” (Brater 2013: 131). Autor podkreśla, w jaki sposób aktywność Becketta jako (współ)inscenizatora swoich dzieł komplikuje dotarcie do zasadniczego tekstu: „Tłumaczenie na cele przedstawienia nabiera nowego wymiaru, gdy weźmiemy pod uwagę, że Beckett sam był reżyserem lub asystentem reżyserów (...), po czym (...) sumiennie przerabiał oryginalne wersje swoich wielkich sztuk” (Brater 2013: 131). Ponadto nie należy zapominać o tłumaczeniach Becketta na inne języki i ich realizacjach

---

<sup>6</sup> Pozostałe to *Którzy upadają* (1977), *Ostatnia taśma Krappa* (2011) oraz nowa wersja *Którzy upadają* z 2015 roku.

<sup>7</sup> Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie cytaty z opracowań anglojęzycznych są w tłumaczeniu autora.

w innych mediach. W rezultacie ironiczne spostrzeżenie Becketta, „w moich tekstach jest straszny bałagan” (cyt. za Brater 2013: 133), doskonale pasuje do sytuacji, w jakiej znajdują się jego odbiorcy i realizatorzy.

W odróżnieniu od tekstów teatralnych Becketta dzieje jego twórczości radiowej są trochę mniej skomplikowane<sup>8</sup>. Intensywne zainteresowanie twórczością radiową obejmuje u Becketta okres od głośnej premiery *Czekając na Godota* (1955/1956), kiedy to redakcja radia BBC wysłała z propozycją napisania sztuki radiowej (było to *All That Fall* [*Którzy upadają*], wyemitowane w BBC w roku 1957). Trudno dokładnie określić moment, kiedy Beckett kończy pisanie sztuk radiowych. Wydaje się, że najbardziej prawdopodobną datą jest rok 1962 lub 1963. Wątpliwości w datowaniu sztuk wyraził sam Beckett (por. Esslin 1977: 95). Cała twórczość radiowa Becketta nie jest duża – do pozostałych sztuk należą *Embers* (*Popioły*), *Esquisse radiophonique* (*Rough for Radio I*, *Szkic radiowy*), *Pochade radiophonique* (*Rough for Radio II*, *Skecz radiowy*), *Words and Music* (*Słowa i muzyka*) oraz *Cascando* (*Cascando*)<sup>9</sup>. Jak zauważa Katherine Weiss, Beckett nie zdecydował się zrealizować obydwu sztuk o tytułach *Rough* zaraz po napisaniu (Weiss 2012: 87–88)<sup>10</sup>. *Rough for Radio I* zostało zrealizowane po raz pierwszy po angielsku przez radio RTÉ dopiero w roku 2006 z okazji stulecia urodzin Becketta. Omawiana tu sztuka *Rough for Radio II* po raz pierwszy została nadana po angielsku w roku 1976<sup>11</sup>.

---

<sup>8</sup> O ile twórczości radiowej autorów, którzy piszą przede wszystkim dla radia, nie poświęca się zbyt wiele miejsca w refleksji naukowej (przykładem może być postać Katie Hims, bardzo płodnej autorki intrygujących słuchowisk dla radia BBC), o tyle radiowa twórczość Becketta stała się tematem niejednego opracowania. Klasyczną pozycją jest *Beckett and Broadcasting: A Study of the Works of Samuel Beckett for and in Radio and Television* Clasa Zilliacusa z roku 1976. Z nowszych opracowań warto wymienić *Radio Beckett: Musicality in the Radio Plays of Samuel Beckett* Kevina Branigana (2008) oraz artykuły: 'White World. Not a Sound.' *Beckett's Radioactive Text in Embers* Jamesa Jessona (2009), Brynhildur Boyce *The Radio Life and Work of Samuel Beckett* Brynhildur Boyce (2009).

<sup>9</sup> Kolejność tytułów podaję za *Samuel Beckett, Dzieła dramatyczne w przekładzie Antoniego Libery*. We wszystkich przypadkach tytuł angielski ma formę, która jest oficjalnie przyjmowana w publikacjach sztuk Becketta. Katharine Weiss proponuje włączyć do tego spisu adaptację radiową sztuki przyjaciela Becketta Roberta Pingeta pt. *La manivelle* (*The Old Tune*, pierwsza emisja w BBC 1960) (Weiss 2012: 79).

<sup>10</sup> Istnieją źródła, które mówią, że *Rough for Radio I* zostało zrealizowane przez francuskie radio ORTF w roku 1962 (Fox 1999).

<sup>11</sup> W pierwszej wersji wystąpili: Prowadzący: Harold Pinter, Stenografka: Billie White-law, Fox: Patrick Magee, Dick: Michael Deacon (Beckett 2012).

Chyba wobec żadnego innego twórcy słuchowisk nie podkreślano tak często świadomości medium, dla którego pisał. Do kanonu wypowiedzi Becketta przeszło jego stwierdzenie o nieprzekładalności słuchowiska *All That Fall* na język inny niż radiowy: „*All That Fall* to sztuka specyficznie radiowa, lub raczej tekst radiowy na głosy (...). Sprzeciwiłem się, by wystawić go na scenie i nie wyobrażam go sobie w tym kształcie” (Zilliacus cyt. za Frost 1991: 366). W sposób naturalny zaczęto odnosić te uwagi do wszystkich sztuk radiowych i w konsekwencji znajdować dowody ścisłego zespolenia treści i formy w twórczości radiowej Becketta. Właśnie ta zdolność do tworzenia „doskonale kontrolowanych światów” (Perloff 1991: 297) sprawia, że sztuki radiowe Becketta wydają się bardzo dobrym materiałem do analizy jako przykład niezwykle konsekwentnego podejścia do twórczości dla medium radiowego<sup>12</sup>.

Słuchowisko *Rough for Radio II* przedstawia czwórkę bohaterów: Prowadzącego, Stenografkę, Dicka i Foxa, którzy znajdują się w bliżej nieokreślonym pomieszczeniu. Prowadzący i Stenografka przesłuchują tajemniczego Foxa, który podczas ich nieobecności jest zawsze całkowicie spętany i zakneblowany (ma nawet zatkane uszy i zasłonięte oczy). Próbują oni wydobyć z Foxa słowo bądź słowa (jakie dokładnie, sami przesłuchujący zdają się nie wiedzieć), które pozwolą im zakończyć przesłuchanie i uwolnić przesłuchiwanego, a także siebie z obowiązku przesłuchania. W całym procederze pomagają im niemowa Dick, który na polecenie używa bata (określonego w sztuce jako „bykowiec”), by zmusić Foxa do mówienia. Prowadzący zadaje pytania, a Stenografka ma za zadanie wszystko skrupulatnie notować, by było dostępne dla Prowadzącego na każde jego życzenie. Trwające niewiele ponad 20 minut słuchowisko prezentuje jedną sesję przesłuchania, która wprawdzie kończy się powrotem do punktu wyjścia, jednak pozostawia sugestię, że Fox może być już blisko wyjawienia potrzebnych informacji. Umiarkowany entuzjazm przesłuchujących pozwala jednak sądzić, że z podobną sytuacją mieli już do czynienia poprzednio, co oznacza, że równie dobrze proces przesłuchania może trwać w nieskończoność.

---

<sup>12</sup> Jak odnotowuje Frost, nawet po 30 latach od napisania swojej pierwszej sztuki radiowej Beckett nie zmienił zdania o jej nieprzekładalności (Frost 1991: 364), co z pewnością zwraca uwagę w świetle jego zwyczaju do wprowadzania poprawek i zmian w sztukach teatralnych. Nie wiązały się one wprawdzie ze zmianą medium, świadczą jednak o tym, że Beckett nie trzymał się kurczowo zaprojektowanych form – w przypadku radia jednak pozostał bardzo konsekwentny.

Zdecydowanie najbardziej rozpowszechniona jest interpretacja *Rough for Radio II* jako metafory procesu twórczego<sup>13</sup>. Takie spojrzenie zaproponował Martin Esslin w eseju pt. *Beckett's „Rough for Radio”*. W tym ujęciu cała czwórka bohaterów to aspekty umysłu artysty: Prowadzący to zdolność spojrzenia krytycznego na wiadomości dostarczane przez podświadomość (Foxa), notowane w pamięci (Stenografka), a stymulowane przez zadawane sobie przez artystę cierpienie fizyczne (Dick) lub podniety o naturze seksualnej (ponownie Stenografka). Brak konkluzji na końcu sztuki może sugerować nieskończoność twórczego procesu, na który każdy artysta jest skazany. Paul Lawley mówi nawet o „scenariuszu zamierzonego, lecz zahamowanego samopoczucia” (Lawley 1989: 3). Wpływ wizji Esslina jest niewątpliwie duży, co można dostrzec, czytając interpretacyjne części recenzji amerykańskich realizacji słuchowisk Becketta, wyemitowanych w ramach „The Beckett Festival of Radio Plays” w roku 1989. Robert Clapp i Katharine Worth nie mają wątpliwości, że Fox to postać pisarza (niewykluczone, że to *porte parole* Becketta). Dodatkowo Clapp sugeruje, że Prowadzący, Stenografka oraz Dick to nie tyle aspekty twórczego umysłu, co społeczeństwo, które domaga się od pisarza/Becketta, by wyłożył mu interpretacje swoich dzieł – jak ukazuje sztuka, bezskutecznie (Clapp 1989: 546).

Zanim przystąpimy do analizy realizacji radiowych, należy bliżej przyjrzeć się tłumaczeniu tekstu omawianego słuchowiska. Libera określa autorskie przekłady Becketta jako „wersje językowe”, choć „[n]ominalnie są to przekłady” (por. Beckett 1995: CXXX–CXXXII). Jako powód Libera podaje różnice wynikające z odmienności obu języków (angielskiego i francuskiego) oraz poprawki i uściślenia wprowadzane przez Becketta po pierwszych realizacjach sztuk (jak wiadomo, nie miało to miejsca w przypadku słuchowisk). Libera odnotowuje, że Beckett za bogatsze uważał pierwotne wersje swoich utworów, ale zalecał tłumaczom korzystanie z wersji w drugim języku. Mimo to, bez żadnego komentarza, Libera rusza odmienną ścieżką, za podstawę uznając zawsze pierwotne wersje językowe, choć podkreśla, że wykorzystuje rozwiązania z wersji wtórnych. Tłumacz stwierdza, że opisał w przypisach wszystkie elementy zaczerpnięte z drugiej wersji językowej, a także różnice między nimi, jeśli jest to związane z korzyściami dla potencjalnej realizacji lub potrzeb tłumaczenia.

---

<sup>13</sup> Odwołuje się do niej także Antoni Libera w swojej wypowiedzi towarzyszącej emisji analizowanej tu polskiej realizacji słuchowiska (Libera 2009).

Ponieważ tłumacz nie do końca spełnia te zapowiedzi i wyraźnie waha się między wiernością wobec tekstu źródłowego a normami języka polskiego – a zatem niejako między adekwatnością oraz akceptowalnością w terminologii Gideona Toury'ego (1995: 53–69) – przekład polski zostanie najpierw porównany z angielskim tekstem słuchowiska, zgodnie z zaleceniem Becketta, by wyznacznikiem przekładów na inne języki były dla tłumaczy jego przekłady autorskie. Analiza od poziomu tekstu przejdzie do poziomu realizacji. Na początku realizacja w języku angielskim zostanie porównana z angielską wersją tekstu Becketta, następnie realizacja polska – z polskim przekładem słuchowiska. W podsumowaniu zostaną zebrane wnioski płynące ze wszystkich porównań.

Tytuł słuchowiska oraz imiona bohaterów są elementami wspólnymi dla poziomu tekstu oraz realizacji słuchowiskowej. Od nich zaczyna się kontakt czytelnika/słuchacza z utworem. Jak już wspomniano powyżej, tytuły dwóch słuchowisk, na których emisję Beckett nie mógł się zdecydować (ze względu na ich „roboczy” charakter), to *Esquisse radiophonique* i *Pochade radiophonique*, które w ostatecznej wersji angielskiej przyjęły tytuły *Rough for Radio I* oraz *Rough for Radio II*<sup>14</sup>. Wyrazy *esquisse* oraz *pochade* należą w języku francuskim do terminologii malarskiej i określają odmiany szkiców. *Pochade* to „swobodny, szybki szkic”, *esquisse*: „szkic próbny do zaplanowanej kompozycji (bardziej dopracowany niż *pochade*)” (*Picturing France...* 2014: 87). Sugerowałoby to zatem, że *Rough for Radio I* jest utworem bardziej skończonym niż *Rough for Radio II* i może dlatego Beckett zdecydował się na jego wcześniejszą emisję w radiu francuskim. Faktem jest, że oba utwory mają zgodnie z tytułami charakter szkicowy. Wersje angielskie zostały zrównane pod względem tytułu i odróżnia je tylko numer. Użycie słowa *rough* także odsyła do utworu w niedopracowanej formie, jednak nie czyni rozróżnienia, które jest widoczne w wersji francuskiej.

Polski przekład stara się zachować rozróżnienie francuskie. *Rough for Radio I* ma polski tytuł *Szkic radiowy*, co oddaje znaczenie francuskiego pierwowzoru. *Rough for Radio II* otrzymał tytuł *Skecz radiowy*. O ile oba

---

<sup>14</sup> Tłumaczenie *Pochade radiophonique* zostało wykonane niedługo przed pierwszą emisją wersji anglojęzycznej 13 kwietnia w roku 1976 w BBC (Ackerly, Gontarski 2007). Jak podaje Esslin, pierwotnie przekład nosił tytuł *Radio II*. Ponieważ w ten sposób bardzo przypominał nazewnictwo programów radiowych BBC, „spowodowałoby to duże zamieszanie, gdyby BBC Radio 3 (...) wyemitowało słuchowisko zatytułowane *Radio II*”. Esslin zasugerował zmianę nazwy na „Sketch or Skit for Radio”, Beckett jednak zdecydował się na *Rough for Radio II* (Esslin 1977: 97).

słowa, „szkic” i „skecz”, poprzez podobieństwo użytych głosek, ciekawie współgrają ze sobą i mogą sugerować związek obu utworów (jak w wypadku obu *roughs*), słowo „skecz” w języku polskim nie jest używane w malarstwie. Odnosi się do formy teatralnej definiowanej jako „krótka, odgrywana przez niewielu aktorów scenka przedstawiająca jakąś sytuację sceniczną, nastawiona przede wszystkim na wzbudzenie śmiechu, bez specjalnej troski o charakterystykę postaci lub pogłębienie intrygi” (Pavis 2002: 471). O ile opis ten można do pewnego stopnia odnieść do słuchowiska, o tyle brak tych odniesień w tytułach angielskim i francuskim. Beckett zdaje się sugerować, że jego sztuki są swoistymi obrazami radiowymi, tymczasem słowo „skecz” odsyła odbiorcę do teatru, a ponadto wskazuje na dominujący charakter komiczny słuchowiska. Jak się okaże w toku późniejszej analizy, nie pozostało to bez wpływu na polską realizację.

We wszystkich trzech wersjach tekstu występują Stenografka, Fox oraz Dick. Francuski *Animateur* to Animator w wersji angielskiej i Prowadzący w polskim przekładzie. Słowo francuskie bezpośrednio odnosi się do twórcy radiowego oraz telewizyjnego (Weiss 2012: 91), co odślania metateatralny aspekt utworu Becketta. Nawiązanie zostało zachowane w wersji polskiej: możemy mówić o „prowadzącym program” w radiu bądź telewizji. Angielski „animator”, jak odnotowuje Weiss (2012: 91), to raczej ktoś, kto ożywia, a nawet przywraca do życia, zatem nazwa bohatera w wersji angielskiej bardziej bezpośrednio sugeruje jego metaforyczny charakter. Fox – w wielu interpretacjach uznawany za ubezdźwięcznione przez głoskę „f” słowo *vox* (głos) (pierwszy zasugerował to Esslin 1997: 101) – nie zmienia swojej formy w żadnej wersji. Imię Dicka pozostaje bez zmian.

W przekładzie polskim Libera opatruje imię Foxa przypisem: „imię znaczące: ang. *fox* – lis” (Beckett 1995: 411)<sup>15</sup>. Konsekwencja wymagałaby, by tłumacz odnotował też znaczenie imienia Dick, które może być skróconą formą imienia Richard, lecz może sugerować też wulgarne określenie męskiego narządu płciowego, co współgra z używanym przez niego bykowcem (ang. *pizzle*), gdyż ten odnosi się do wysuszonego penisa byka, wykorzystywanego jako pejcz (Karlłowicz *et al.* 1927: 242). Zostaje częściowo zubożona warstwa odniesień seksualnych, o których będzie jeszcze mowa, sugerujących obumarłą (Dick jest w dodatku niemy) zwierzęcą seksualność Foxa, której metaforycznym czynnikiem działającym jest Dick, bykowiec zaś jego fizycznym przedłużeniem. Widać zatem, że już na poziomie tytułu oraz

---

<sup>15</sup> Wszystkie cytaty z tłumaczenia polskiego pochodzą z tego wydania.



tłumaczenia imion bohaterów słuchowiska widoczne są niekonsekwencje w stosowaniu przez Liberę obranej strategii tłumaczenia.

Libera tylko w dwóch przypisach mówi o swoich preferencjach dla wersji francuskiej. Za każdym razem są to elementy, które zostały pominięte w wersji angielskiej, dotyczą przede wszystkim Stenografki i uzupełniają kontekst wypowiedzi lub dostarczają dodatkowej charakterystyki bohaterki. Na szesnaście przypisów, którymi opatrzony jest przekład, aż dziewięć to komentarze Libery dotyczące jego preferencji dla wersji angielskiej. Wybory można podzielić na dwie grupy: 1) dzięki wyborowi wersji angielskiej przekład jest bardziej „mówiony”, bliższy mowie potocznej, oraz 2) zostaje doprecyzowany i zrytmizowany. W pierwszej grupie znajdują się dwa zabiegi: a) zastąpienie wersji francuskiej bardziej potoczną wersją angielską („Na czymśmy stanęli” zamiast „Wracamy do rzeczy”; „Dziecino” zamiast „Miła pani”); b) uzupełnienia nieobecne w wersji francuskiej, wzmacniające potoczność wypowiedzi („co tu gadać”, „ktokolwiek”). W drugiej grupie Libera czerpie z wersji angielskiej elementy, które zwiększają rytmiczność sztuki (przypisy nr 7 – dodatkowa pauza i słowa „nie, nie”; nr 14 – ponownie dodatkowa pauza), doprecyzowują wypowiedzi, co jest szczególnie ważne w ulotnym odbiorze radiowym (przypis nr 10 – „jak ona się nazywa” zamiast „jak...”). W wyniku częstego odwoływania się do wersji angielskiej można wysnuć wniosek, że już na poziomie przekładu tekstu w perspektywie realizacji wersja angielska autorskiego przekładu Becketta dostarczyła tłumaczowi więcej inspirującego materiału, mogącego wspomóc odbiór i realizację przyszłego słuchowiska. W konsekwencji może to świadczyć także o większej radiowej świadomości Becketta podczas tworzenia przekładu kilkanaście lat po napisaniu oryginału francuskiego.

Spśród pominięć dostrzeżonych w przekładzie polskim z braku miejsca wypada odnotować jedno: s. 414, zawołanie Prowadzącego „Ach młodość!”, które w oryginale angielskim opatrzone jest dodatkowym przymiotnikiem *crabbed* – złośliwy. Takie określenie zdecydowanie przydaje kolorystyki wypowiedzi Prowadzącego, a ponadto jest odniesieniem do przypisywanego Shakespeare’owi wiersza *Crabbed Age and Youth* z roku 1599, który opowiada o różnicach między starością a młodością, obie z nich personifikując. Znajomość tego faktu nadaje Prowadzącemu oraz Stenografce nowy wymiar. To właśnie Prowadzący, gdy Stenografka zdejmuje fartuch, wyraża żal, że nie ma już tylu lat co kiedyś (414). Różnica wieku zostaje wyraźnie podkreślona jeszcze raz pod koniec sztuki, a odniesienie do wiersza zapowiada też późniejsze wyznanie Prowadzącego, że był swego czasu krytykiem literackim (417).

Na końcu należy odnotować dość szczególny błąd, który pojawia się w przekładzie, a który pozostał także w słuchowisku. Gdy Fox w drugiej połowie sztuki zaczyna się buntować i błaga o wyzwolenie: „(*na cale gardlo*): Puśćcie mnie! Chcę zdechnąć pośród kamieni!” (419), Prowadzący uspokaja: „Wiemy, że to ciężkie. Wiemy, że to nie w pełni zależy od pana” (419). W tym stwierdzeniu Fox jawi się jako poddany siłom, których nie jest w stanie kontrolować i których uosobieniem może być właśnie pozostała trójka bohaterów. Jednak w wersji angielskiej ten fragment różni się jednym ważnym słowem i brzmie: *It's hard on you, we know. It does not lie entirely with us* [podkreślenie – ŁB], *we know* (Beckett 1984)<sup>16</sup>. Zatem to nie tylko Fox jest bezsilny. Słowo *us* może być tu interpretowane dwojako. Jeśli „my” oznacza zarówno przesłuchujących, jak i przesłuchiwanego, wszyscy bohaterowie stają się marionetkami w rękach nieznanymi sił, które każą Foxowi mówić, aż znajdzie to jedno właściwe słowo/zwrot/zdanie. Jeśli zaś „my” odnosi się do wszystkich bohaterów z wyłączeniem Foxa, pojawia się wyraźna hierarchia zależności: nienazwani przywódcy przesłuchujących-przesłuchujący-Fox. Tekst tłumaczenia polskiego gubi tę istotną wieloznaczność, tym bardziej że zwięzłość tekstu służy tu – jak w wielu innych minimalistycznych utworach Becketta – ściślejszej precyzji.

Elementy, które zostały zagubione w tłumaczeniu, można pogrupować na: zabiegi stylistyczne, odniesienia do seksualności/uczuciowości, a także do innych utworów literackich (intertekstualne).

Z zabiegów stylistycznych warto wymienić dwie sceny: 1) Prowadzący określa chwilę, gdy Fox odmawia współpracy słowami: „I tutaj stanął okoniem” (414); 2) gdy później chce zachęcić Foxa do dalszej współpracy, prosi: „niech pan nie utrudnia” (419). W wersji angielskiej w obu przypadkach użyte jest słowo *jib* („wzdrgać się”, „zapierać się” – także w odniesieniu do zwierzęcia). W tak krótkiej sztuce, jaką jest *Rough for Radio II*, powtórzenie tego samego słowa przez tę samą osobę uważam za znaczące. Można założyć, że jako postać z przeszłością krytyka literackiego Prowadzący zna wagę słów i doбира je świadomie<sup>17</sup>. Dlatego trochę szkoda, że fakt ten nie znalazł odzwierciedlenia w przekładzie polskim<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> Wszystkie cytaty z wersji angielskiej sztuki pochodzą z tego wydania.

<sup>17</sup> T. Wiśniewski stwierdza: „[P]recyzyjny, niemal poetycki dobór słów – także tych zawartych w didaskaliach – jest w przypadku twórczości Becketta równie istotny jak dokładna projekcja strony wizualnej i audytywnej przedstawienia” (Wiśniewski 2006: 15).

<sup>18</sup> Lawley słusznie zauważa, że w słuchowisku Becketta dominują obrazy gryzoni oraz zwierząt żyjących pod ziemią (Lawley 1989: 3–4) (wzmianka o krecie, odniesienia Foxa do wędrowki korytarzami, zawołanie Prowadzącego: „I ta pana zwierzyna! Te gryzonie!” (420)). Pojawienie się okonia zaburza więc spójność obrazowania.

Seksualność w utworze Backetta ma dwa odcienie. Oprócz wymienionych wyżej cech Dicka jako personifikacji zwierzęcej seksualności, warto zauważyć, że w warstwie językowej Dick nie jest do końca traktowany jak osoba, a raczej jak kierujące się instynktami zwierzę. Jeden ciekawy przykład: gdy Prowadzący rekonstruuje przebieg poprzedniego przesłuchania, w polskiej wersji pyta: „Dick mu przyłożył?” (414), co w wersji angielskiej brzmi: *Dick functioned?* („Dick zareagował?”), i ukazuje Dicka raczej jako narzędzie (narząd?), od którego oczekuje się wymaganego działania.

Stenografka reprezentuje seksualność czułą, zbudowaną na powoli rodzącej się fascynacji Foxem. Kobieta reaguje bardzo emocjonalnie na uśmiech Foxa na początku słuchowiska. Zaraz potem Stenografka zauważa, że mimo świetnej znajomości twarzy Foxa „za każdym razem jest to wstrząs” (411). W wersji angielskiej jest to: *the pang is ever new*. Użyte słowo może stanowić nawiązanie do *pangs of love*, sugerując już na samym początku silne zaangażowanie uczuciowe Stenografki.

Prowadzący za pomocą aluzji stara się podkreślić fizyczną stronę seksualności Stenografki. Gdy ona zdejmuje fartuch, mówi z zachwytem: „Ach, żebym był tak ze... czterdzieści lat młodszy!” (414), potem, gdy Stenografka całuje Foxa, Prowadzący zachęca: „Do krwi! Aż zbieleje!” (421), dając tym wyraz, że rozumie seksualność jako relację opartą na bólu i, być może, także na przemocy. Ten proces przejścia jest wprawdzie dość płynny w przekładzie polskim, jednak wersja angielska zawiera kilka elementów, które wzbogacają ten obraz. Można do nich zaliczyć moment, gdy Prowadzący po krótkiej rozmowie o „Czyścicu” Dantego popędza Stenografkę: „Nie widzi Pani, że czas ucieka?” (415). W wersji angielskiej Prowadzący mówi: *can't you see the old time is a-flying?*, cytując fragment słynnego wiersza Roberta Herricka *To the Virgins*, będącego zachętą do radosnego korzystania z uciech młodości. Wiersz być może nie jest tak dobrze znany w kulturze polskiej, lecz istnieje w przekładzie Stanisława Barańczaka, więc nic nie stoi na przeszkodzie, by tę aluzję wyzyskać.

To nie jedyne odniesienie intertekstualne w słuchowisku. Najważniejsze kryje w sobie imię wymienione przez Foxa – Maud. Jest to bohaterka słynnego wiersza Tennysona o tym samym tytule, opublikowanego w roku 1855. Wiersz jest podzielonym na trzy części monologiem narratora, który opowiada o swojej pełnej silnych i ambiwalentnych uczuć relacji z kobietą o imieniu Maud. Opowieść wspomina także o zniechęconym rywalu oraz o bracie kobiety, którego narrator zabija w pojedynku. Bliższa analiza ujawnia niebezpiecznie, lecz wyraźne powiązania utworu Becketta z poematem

Tennysona nie tylko w warstwie fabularnej. Jak zauważa A.D. Culler, Robert J. Mann w eseju *Maud Vindicated: An Explanatory Essay* z 1856 roku dokonuje kanonicznej interpretacji wiersza. Czytając jego słowa, trudno oprzeć się wrażeniu, że wiele uwag odnieść można także do słuchowiska Becketta:

[Narrator] opowiada swoją historię (...) nie w sposób bezpośredni i spójny, ale (...) poprzez serię odrębnych scen (...), poprzez drgania i porywy, które są impulsywnymi wypowiedziami (...). Siła języka, który w warstwie dźwiękowej potrafi symbolizować stany i spostrzeżenia umysłu, nigdy wcześniej nie została tak niezwykle wyrażona (Mann 198–199 cyt. za Culler 1975: 378).

Szczególnie znacząco brzmi ostatnie zacytowane zdanie, które mogłoby być wyimkiem z analizy słuchowiska radiowego bardzo podobnego do *Rough for Radio II*. Można by zatem pokusić się o stwierdzenie, że już na poziomie nawiązań intertekstualnych utworów Becketta ma głęboko zakodowaną dźwiękową naturę. Przyjrzyjmy się zatem, jak angielska wersja tekstu została zrealizowana przez radio RTÉ.

Słuchowisko *Rough for Radio II*<sup>19</sup> należy uznać za niezwykle wierne wobec tekstu Becketta. Uważna analiza tekstu ujawnia, że nie pominięto w realizacji żadnej kwestii, każda wypowiedź bohaterów znalazła swój dźwiękowy ekwiwalent. Drobne odstępstwa, które można dostrzec, dotyczą wskazówek Becketta dotyczących rytmu, tonu wypowiedzi oraz ekspresji aktorskiej. Nie wpływają one zasadniczo na odbiór słuchowiska, trzeba jednak o nich wspomnieć, by wprowadzić tło dla zmian, jakie zostały zauważone przy realizacji polskiej wersji utworu Becketta.

Na początek bohaterowie. Prowadzący i Fox mają niskie, poważnie brzmiące głosy, co buduje atmosferę tajemniczości i potencjalnego zagrożenia, które wisi nad ubezwłasnowolnionym Foxem. Kwestie Prowadzącego wypowiedziane są wolno, rytmicznie i ze skupieniem, co pozwala odbiorcy skoncentrować się na niełatwym tekście Becketta i już przy pierwszym wysłuchaniu wiele z niego „wyłapać”. Fox lekko jęczącym, uciemionym głosem buduje swoją opowieść. Kolejne zachęty Prowadzącego pobudzają go do rozpoczęcia wypowiedzi, jakby odtwarzał ją z jakiejś mentalnej taśmy, zapisanej podczas chwil, gdy przesłuchanie się nie odbywa, a on zakneblowany czeka w samotności na kolejną turę. Głosy tych bohaterów nie ulegają transformacjom innym, niż wymaga tego tekst sztuki. Przeobrażeniu ulega natomiast głos

---

<sup>19</sup> W słuchowisku wystąpili: Prowadzący: Mark O'Regan, Stenografka: Ally Ní Chiaráin, Fox: Conor Lovett.

Stenografki, która na początku słuchowiska mówi głosem zimnym, a kwestie brzmią oficjalnie, jak wyuczone. Można odnieść wrażenie, że pomimo różnic w hierarchii między nią a Prowadzącym, to ona – poprzez swój niezmienny bezosobowy ton – skrycie kpi ze starań Prowadzącego. Dopiero pod wpływem wydarzeń (wspomnienie Maud) jej głos ulega przeobrażeniu w bardziej ciepły i współczujący. Znika oficjalna bezosobowość, którą zastępuje szloch kończący sztukę. W ten sposób głos Stenografki wysuwa się na plan pierwszy jako najbardziej interesujący i przykuwający uwagę odbiorcy.

Beckett wyraźnie zaznacza w tekście sztuki, w których miejscach oczekuje od aktorów pauz między wypowiedziami. W większości wypadków służy to nadaniu rytmu wewnątrz wypowiedzi lub wzmocnieniu napięcia przed następną kwestią. Na początku pauzy wygrywane są bardzo dokładnie i wiernie z tekstem. Podczas kolejnych wypowiedzi Foxa następuje powolne ich „rozstrojenie”: czasem wydłużają się, kiedy indziej są niewystarczająco długie, co sprawia, że reakcje bohaterów wydają się w takich momentach nienaturalne, zawieszono i niepotrzebnie wymuszone. Tak jest w momencie, gdy Stenografka kończy cytowanie słów Foxa z poprzedniego przesłuchania. Zanim Prowadzący – po wskazanej w tekście pauzie – zareaguje słowem *Unbelievable!*, cisza jest wyjątkowo wydłużona. Spadek dynamiki tej sceny słuchowiska może w konsekwencji powodować rozproszenie słuchacza. Gdy Prowadzący przygotowuje się do ponownego przesłuchania i dwukrotnie nakazuje Foxowi, by zaczął mówić („On! [*Silence.*] Dick!”), „[*Ruler.*] On! [*Silence.*] Dick!”), momenty oczekiwania stają się coraz krótsze. Można interpretować zachowanie Prowadzącego jako narastającą niecierpliwość, jednak Beckett wyraźnie rytmizuje tekst i wiadomo już, że procedura przesłuchania jest cykliczna, więc zachowanie odpowiednich pauz powinno stać się dźwiękowym odzwierciedleniem tego wątku.

Kolejnym elementem, o którego kształcie musi zdecydować reżyser słuchowiska Becketta, jest dwukrotnie pojawiający się płacz, najpierw Foxa, następnie Stenografki. Sam tekst słuchowiska nie zawiera w didaskaliach żadnych wskazówek dotyczących dźwiękowej realizacji płaczu. Oczywiście reżyser musi brać pod uwagę nie tylko didaskalia, lecz także tekst główny, który zawiera wskazówki sceniczne. Tu słuchowisko angielskie pozostaje prawie do końca wierne wskazówkom w tekście. Płacz Foxa nie jest słyszalny i pojawia się jedynie jako wzmianka Stenografki. Jej płacz zaś można usłyszeć w postaci tłumionego szlochu na końcu sztuki. Powstaje w rezultacie ciekawy kontrast. Brak słyszalnego płaczu Foxa – który jest jego niezależną reakcją, nie wywołaną bykowcem Dicka – znakomicie kreśli dystans, jaki

dzieli przesłuchujących od przesłuchiwanego. Zabieg ten podkreśla, że naszą „pozycję słuchania” (*point-of-listening*) – rozumianą jako centrum dźwiękowej przestrzeni w słuchowisku radiowym (Beck 1998) – określa perspektywa przesłuchujących. Płacz Stenografki jest niejako przeniesieniem uczuć Foxa na nią. Ślady jej identyfikacji z jego losem, jak zauważono powyżej, są dostrzegalne od początku słuchowiska. Za kulminację można uznać moment, gdy Stenografka całuje Foxa i sygnalizuje Prowadzącemu, że z poleceniem pocałunku nie można było dłużej zwlekać. Możliwość usłyszenia jej płaczu jest zatem w pełni zrozumiała, ponieważ zachowana zostaje perspektywa, z której jako odbiorcy towarzyszymy wydarzeniom.

Na koniec chciałbym przytoczyć przykład znakomitego wyzyskania wieloznaczności języka w jego warstwie dźwiękowej w celu powiązania wątków słuchowiska. Jest to zdecydowanie wartość naddana przez twórców, gdyż drobna, acz znacząca modyfikacja, o której będzie mowa – jeśli leżałaby po stronie Becketta – z pewnością znalazłaby się w tekście. Na początku słuchowiska Prowadzący prosi Stenografkę o odczytanie raportu z poprzedniego przesłuchania. Gdy kobieta czyta fragment *...note yet again with pain that these dicta...*, Prowadzący przerywa jej, powtarzając ostatnie słowo. Powtórzenie to jest wymówione z rozbięciem słowa na sylaby rozdzielone krótką pauzą – można by to zapisać: „dic-ta”. Pierwsza sylaba brzmi tym samym jak imię trzeciego niemego uczestnika przesłuchania i głównego sprawcy fizycznych cierpień Foxa – Dicka. W tym krótkim rozbitym słowie skupia się w rezultacie jak w soczewce cała przedstawiona w słuchowisku sytuacja: mamy do czynienia z wypowiedziami (łac. *dictum*) – słowo pisane ustępuje więc mówionemu – które powstają z fizycznego cierpienia o podłożu seksualnym, co symbolizuje Dick i jego narzędzie tortur. Ten ulotny moment słuchowiska zawiera dla mnie esencję sztuki dramatu radiowego, która na wielu poziomach potrafi oddziaływać poprzez język ubrany w dźwięk.

Polskie słuchowisko w przekładzie i reżyserii Antoniego Libery poczyna sobie z przekładem tekstu Becketta zdecydowanie bardziej swobodnie. Jednocześnie bardzo dobrze obrazuje zawilóści przekładu teatralnego, w którym „[z]adaniem tłumacza jest (...) oddać w innym języku coś, co jest zarówno skończonym utworem (...) jak i tekstem, który jest zaledwie punktem pośrednim na drodze do jego realizacji” (Bassnett 2011: 109). Od razu „rzucając się w uszy” modyfikacje w warstwie dźwiękowej słuchowiska. Rozpoczyna je i kończy odgłos zbliżających i oddalających się kroków Prowadzącego i Stenografki (także Dicka?). Od samego początku sytuuje to odbiorcę w bliżej nieokreślonym pomieszczeniu, gdzie znajduje się Fox, lecz przede

wszystkim jest próbą nadania konkretnych ram przestrzeni. W oryginale Becketta brak jakichkolwiek przestrzennych odniesień, i jest to najwyraźniej zabieg celowy, ponieważ, jak odnotowuje Frost w odniesieniu do pierwszej realizacji BBC: „Beckett zdecydowanie sprzeciwił się zastosowaniu efektów dźwiękowych sugerujących więzienną salę tortur (...). W scenariuszu nie ma rozpoznawalnej przestrzeni akustycznej” (Beckett 2012).

Na tym jednak „dźwiękowe odstępstwa” od Becketta się nie kończą. Każde polecenie Prowadzącego dotyczące zdjęcia Foxowi kolejnych knebli zostało zaopatrzone w dźwięk (przypominający wyjmowanie korka z butelki), Dick – mimo swej niemoty – w charakterystyczny sposób jęczy, ponadto odbiorca może usłyszeć szelest zdejmowanego przez Stenografkę fartucha. Dźwięki podkreślają fizyczny wymiar bohaterów oraz przestrzeni. Zasadność sprzeciwu Becketta wydaje się wyrastać z faktu, że słuchowisko skupia się na słowach – mówionych i pisanych – które tworzą opowieść Foxa. Jego rzeczywistością jest rzeczywistość twórcy, który pracuje w materii słowa i każdy dźwięk ma za zadanie precyzyjnie ją kreślić. Dominacja świstu bicza w wersji oryginalnej wzmacnia atmosferę presji wywieranej na Foxa. Dodatkowe dźwięki ją rozmywiają i osłabiają jej wymowę.

Pierwsze zetknięcie słuchacza z głosami w sztuce<sup>20</sup> od razu nawiązuje do słowa „skecz” w polskim tytule. Zarówno Prowadzący, jak i Stenografka posługują się tonem wyraźnie ironicznym i zdystansowanym. Od samego początku słuchowiska można odnieść wrażenie, że przesłuchanie jest dla nich specyficzną rozrywką, a wzajemna wymiana zdań – jako współpracowników z długim stażem – dostarcza podszytej wzajemnym pociąganiem satysfakcji. W tym świetle koniec sztuki ze szlochającą Stenografką tylko w części zachowuje swój tragiczny wymiar. Stenografka wprawdzie wydaje się przejęta zmianami, które w tekście Foxa narzuca Prowadzący, lecz jej głos wciąż ma w sobie lekkość, która nie pozwala traktować wydarzeń w pełni poważnie. I choć także tekst Becketta nie sugeruje pełnej powagi sytuacji, sposób, w jaki dwójka bohaterów moduluje głos podczas całej sztuki, sprawia wrażenie, że mamy do czynienia z czymś ulotnym i niezbyt istotnym, więc niewymagającym dużego zaangażowania.

Obie omawiane realizacje ukazują ten sam problem z zachowaniem wskazanych przez Becketta pauz i momentów ciszy. O ile w przypadku Stenografki nie jest to tak wyraźne, o tyle Prowadzący ponownie staje się postacią niecierpliwą. Skutkiem jest spadek napięcia przesłuchania i zbliżenie go do

<sup>20</sup> Należą one do następujących postaci: Prowadzący: Adam Ferency, Stenografka: Magdalena Kuta, Fox: Jarosław Gajewski.

swoistych przekomarzań, gdzie Fox zaczyna przypominać postać bezwolnej marionetki, w której cierpiętniczy los można uwierzyć przyjmując jedynie perspektywę ironiczną. Taki przekaz słuchowiska byłby w zgodzie z uwagą Ruby Cohn, że Beckett w swoich autorskich tłumaczeniach zwiększał ich wymiar komiczny (Cohn 1961: 614), jednak w tym wypadku nacisk na akcenty komediowe wydaje się zbyt wyraźny i daje wrażenie ukłonu w stronę mniej wymagającego odbiorcy słuchowisk.

Tak jak w wypadku zestawienia tekstu angielskiego z przekładem polskim, zestawienie przekładu polskiego z realizacją słuchowiska ujawnia intrygujące pominięcia, uzupełnienia oraz zmiany. Do pominięć można zaliczyć brak słów „na zawsze” na końcu wypowiedzi Foxa: „a lato i zima przeskoczone, stracone, tyle razy, na zawsze” (416)<sup>21</sup>. Brak ostatniego zwrotu jest zrekompensowany krótkim zawieszeniem rozżalonego głosu Foxa po słowie „stracone”, co sprawia, że intonacja zastępuje brakujące słowa. Intrygującym uzupełnieniem jest słowo *adieu*, którego używa Fox w swoim monologu. Nie ma go w tekście polskim. Można uznać to za ślad wersji francuskiej, którą reżyser postanowił przemycić do słuchowiska, tym samym sygnalizując dwujęzyczne pochodzenie tekstu (imiona bohaterów sugerują anglojęzyczny rodowód utworu). Wprowadzenie *adieu* wzmacnia też w moim przekonaniu efekt komiczny słuchowiska. Przy całej skomplikowanej wizualizacji, przez którą – pchnięty bólem – brnie Fox, jego francuskojęzyczne pożegnanie brzmi niemal jak podważający wagę jego słów ironiczny gest, którym próbuje zdystansować się do swojej sytuacji.

Zmiany, które Libera wprowadził w realizacji słuchowiska, można podzielić na gramatyczne, stylistyczne oraz leksykalne. Najważniejsza gramatyczna zmiana dotyczy fragmentu, gdy Stenografka referuje ostatnie przesłuchanie Foxa. W tekście polskim używa form osobowych: „namydliłem”, „splukałem”, „osuszyłem” (413). Dziwi zmiana tych form na rzeczownikowe: „namydlenie”, „splukanie”, „osuszenie”. Dermot Rattigan odnotowuje, że w radiu lepiej stosować czasowniki w stronie czynnej, ponieważ wzmacnia to dynamikę przekazu i pozwala słuchaczowi na łatwiejszy odbiór (Rattigan 2002: 157). Tym tropem podąża przekład w formie drukowanej, jednak z nieznanymi przyczyn wybrany został trudniejszy w odbiorze i trudniejszy do wypowiedzenia wariant rzeczowników odczasownikowych.

Zmiany w warstwie stylistycznej za każdym razem zmierzają do upłynnienia tekstu, zwiększenia jego potoczności, ekspresji i dynamiki wypowiedzi. Jednocześnie prawie za każdym razem odchodzą od tekstowego pierwowzoru.

---

<sup>21</sup> Cytaty podają zawsze za tekstem drukowanym.



Nie zakłamują znaczeń, obrazują raczej zwiększającą się swobodę tłumacza w stosunku do tekstu źródłowego. Widać to także w zestawieniu z wersją angielską. Dlatego w przykładach podam ciągi przekształceń, poczynając od wersji angielskiej, poprzez wersję przekładu figurującą w tekście, a na końcu w słuchowisku. I tak pełny rozczarowania komentarz Prowadzącego do powtarzalności opowieści Foxa *I might have known* brzmi w tekście wiernie „Mogłem się tego spodziewać” (415), ale już w słuchowisku bardziej dynamicznie i potocznie „Jakżeby inaczej”. Komplement Prowadzącego skierowany do Stenografki, gdy Fox po raz pierwszy wspomina Maud *Oh how bewitching you look when you show your teeth!*, w tekście „Uroczo pani wygląda, gdy pokazuje pani zęby!” (419) (warto zauważyć nawiązanie do fizyczności współpracownicy), w słuchowisku traci dosłowność i staje się dość banalnym „uroczo pani wygląda, gdy się pani uśmiecha!”.

Dwa wybrane przykłady obrazują stopniowe odejście od tłumaczenia wiernego w kierunku ułatwienia odbioru. O ile pierwsza zmiana wydaje się bardzo zgrabna, o tyle drugą wypada uznać za graniczącą z nadużyciem. Skierowanie uwagi na fizyczność Stenografki zapowiada dalsze wymienianie części ciała, gdy Prowadzący prosi ją o pocałowanie Foxa („może to w nim coś poruszy (...) w sercu, w brzuchu... albo jeszcze gdzie indziej” [421]). Celowe jest zatem użycie sformułowania opisowego zamiast krótkiego „uśmiechać się”. I właśnie gdy następuje pocałunek, kolejna zmiana stylistyczna w słuchowisku tym razem lepiej odzwierciedla tekst angielski *Suck his gullet!*. W tekście polskim Prowadzący – pełen emocji – zachęca kobietę: „Niech się pani wessie mu w gardło!” (421). W słuchowisku nie ma czasu na uprzejmości – Prowadzący krzyczy bezpośrednio: „Wessij mu się w gardło!”, co doskonale oddaje moment, gdy traci cierpliwość i kontrolę nad emocjami wobec przedłużającego się przesłuchania. Jest to także moment, gdy staje się jasne, iż każdy przejaw uczuć – niezależnie czy pochodzi od Dicka czy od Stenografki – jest dla Foxa źródłem cierpienia.

Najciekawsze w słuchowisku są zmiany leksykalne. Oprócz zmian kosmetycznych (pojawienie się krótszych słów łatwiejszych w odbiorze i niezmiennających znaczenia przekazu, np. zwrot *be better inspired*, w tekście „lepiej usposobiony”, w słuchowisku „ma pan werwę”), pojawiły się elementy, które zaskakują i doprowadzają do modyfikacji potencjalnych interpretacji utworu. Oto Stenografka na pytanie Prowadzącego o znajomość „Czyśćca” Dantego w angielskim tekście odpowiada: *I have merely flipped through the Inferno*, co tekst polski oddaje zgodnie z prawdą jako: „Przerzuciłam zaledwie «Piekło»” (415). W słuchowisku Stenografka przyznaje się, że „przebrnęła”

przez „piekło”, co wprawdzie samo w sobie jest ciekawą grą słów, ale sugeruje zupełnie inny stopień znajomości dzieła Dantego. Z nieoczytanej dyletantki Stenografka staje się niewdzięcznym, choć wytrzymałym czytelnikiem klasyki. Następnie, gdy przesłuchujący zastanawiają się nad celowością zapisu płaczu Foxa po jego wspomnieniu o Maud, on wtrąca: *Scrabble, scrabble...*, w tekście: „Ryc, ryc...” (417). Wybór właściwego słowa do tłumaczenia jest tu wyzwaniem, ponieważ, *scrabble* oznacza zarówno „szukać”, „drapać”, jak i „bazgrać/gryzmolić”, łączy więc w sobie pojęcia poszukiwania, bólu i zapisu. Wszystkie one mają w sztuce odniesienie do Foxa. Wariant tekstowy zbliża się do wszystkich tych znaczeń<sup>22</sup>, jednak użyte w słuchowisku „szperać”, ograniczone do jednego sensu związanego z szukaniem, zawęża pole interpretacyjne i wydaje się nie w pełni uzasadnione.

Powyższe zmiany mogą sugerować, że Libera, reżyserując słuchowisko, zrewidował swoje tłumaczenie, niekoniecznie odwołując się ponownie do którejkolwiek z wersji Becketta. W wymienionych wyżej wypadkach tak mogło być istotnie, jednak koniec słuchowiska przynosi intrygującą niespodziankę. W rozmowie o łzach Foxa prowadzący mówi: *But, my dear child, I don't remember yesterday, it is down the hatch with love's young dream*, co w tekście ma postać: „Dziecino, ja nie pamiętam, co było wczoraj! To się zaciera jak pierwsze pocałunki!” (422). Poetycki zwrot Becketta mówiący o miłosnym marzeniu zyskuje tu konkretyzację w postaci pocałunków, co tworzy dodatkowe, nieobecne w oryginale, powiązanie z niedawnym pocałunkiem między Foxem i Stenografką. W słuchowisku nastąpiło upoetyczenie zwrotu. Pocałunki zmieniają się w „pierwsze młodzieńcze migdały”, co wydaje się bliższe tekstowi Becketta i stanowi jego zgrabną parafrazę.

To pierwszy ślad tego, że Libera przed realizacją słuchowiska mógł sięgnąć po anglojęzyczny oryginał Becketta. Drugi jest jeszcze wyraźniejszy. Gdy Prowadzący samowolnie uzupełnia tekst Foxa o zwrot „między dwoma pocałunkami”, tak kontruje sprzeciw Stenografki: *How can we ever hope to get anywhere if you suppress gems of that magnitude?* W tekście polskim zdanie to brzmi: „jak Pani chce, żebyśmy z tego wybrnęli, skoro opuszcza pani rzeczy o takim znaczeniu?” (423). Wypada założyć, że wersja francuska podaje „rzeczy”, choć Libera nie odnotowuje tej leksykalnej różnicy. W słuchowisku Prowadzący grzmi: „jak Pani chce, żebyśmy z tego

<sup>22</sup> Słownik PWN podaje: ryc – 1. «robić doły w ziemi»; 2. «**wyrzynać** na płycie metalowej, drewnianej, na kamieniu itp. ornamenty, **napisy**, rysunki»; 3. pot. «pilnie uczyć się czegoś»; 4. pot. «robić coś długo, z wysiłkiem»; 5. pot. «śmiać się»; 6. pot. «**przeszukiwać**, rewidować».

wybrnęli, skoro opuszcza pani **perelki** (podkr. – ŁB) o takim znaczeniu?”. A zatem tekst angielski na koniec podrzuca tłumaczowi kolejną sugestię, która wzbogaca przekaz i urozmaica utwór.

Niejako wbrew intencjom tłumacza, a w zgodzie z intencjami Becketta, tekst drugiej wersji wkrada się ze swoimi rozwiązaniami w pierwotny tekst przekładu. Z jednej strony świadczy to jak najlepiej o obu twórcach: u Becketta dowodzi wysokiej świadomości jego autorskich tłumaczeń, które uważał za utwory doskonalsze niż pierwowzory; u Libery – że świadomość ulotnej natury tłumaczenia nakazała ponowną rewizję scenariusza słuchowiska nie tylko na poziomie tekstu polskiego, lecz w odniesieniu do obu oryginalnych wersji. Z drugiej nakazuje patrzeć na słuchowiska radiowe w przekładzie jako na skazane – niekoniecznie w sensie negatywnym – na oddalenie od pierwowzoru, nie tylko ze względu na fakt, że są oparte na tłumaczeniu, ale też dlatego, że aby zaistnieć, muszą zostać zrealizowane, a to pociąga za sobą kolejne przekształcenia.

Poprzez ukazanie różnych podejść do tekstów Becketta – tych niezwykle wiernych i tych wyłamujących się z prawie wszelkich wskazówek autora – Brater (2013: 135–138) stwierdza, że niezależnie od woli czy życzeń Becketta jego twórczość będzie tłumaczona – zarówno w rozumieniu tłumaczenia literackiego, jak i przekładu na język różnych scen teatralnych. Badacz unika opowiedzenia się za jakimkolwiek podejściem do tekstu Beckettowskiego. Woli raczej skrótkowo ukazać wielorakość interpretacji i ujęć, by stwierdzić, że teatr Becketta to

znakomite laboratorium (...), które umożliwia konfrontację (...) naszych założeń dotyczących tego, co stanowi potencjał dla przedstawienia w każdym procesie tłumaczenia ze sceny na tekst (!) [w oryg. *from stage to page* – wydaje się, że powinno być „z tekstu na scenę” – przyp. ŁB] (Brater 2013: 136).

Brater zawiesza tekst Becketta w nieustannym stanie transformacji, którym i tak bezustannie ulegał za życia pisarza. W momencie przekładu *Pochade radiophonique* Beckett niejako odsuwa oryginał i buduje na nim – w jego mniemaniu lepszą dla przyszłych tłumaczy – wersję angielską. Libera, przekładając tekst na język polski, dokonuje ponownego połączenia obu wersji w celu stworzenia scenariusza słuchowiska polskiego. Zarówno wersję francuską i angielską słuchowiska Becketta, jak i przekład Libery i jego realizację dzieli kilkanaście lat. Można powiedzieć, że Libera jako tłumacz i reżyser podąża drogą bardzo podobną do Becketta. Także dokonuje dwóch przekładów, ponieważ słuchowisko w jego reżyserii to swego rodzaju

przekład autorski. Czy, jako taki, jest wersją lepszą czy gorszą, zależy od indywidualnych preferencji odbiorcy.

Powyższe uwagi miały za zadanie ukazać wielość zmian, jakie następują w drodze między oryginałem a finalną realizacją słuchowiska opartego na przekładzie. Pewne jest, że omówiona realizacja to wersja inna niż Beckettowski oryginał. Pewne jest także, i mam nadzieję zostało to powyżej wykazane, że zagadnienie przekładu teatralnego dotyczy także „teatru wyobraźni”. Wbrew ograniczeniom jedynie do materii dźwiękowej droga od oryginału do przekładu jest co najmniej równie zawiła jak w przypadku przekładu dla celów przedstawień teatralnych, a zaangażowanie tłumacza w proces realizacji jest także w tym wypadku elementem niezbędnym (por. Bassnett 2011: 100–101) i kształtującym efekt końcowy. Meandry tej drogi wydają się na tyle interesujące, że warto się przy nich zatrzymać i dostrzec potencjał, jaki drzemie w obcojęzycznych słuchowiskach radiowych, które – tak jak literatura – mogą znacząco wzbogacić kulturę kraju, na którego falach radiowych zagospzczą.

## Bibliografia

- Ackerly C. J., Gontarski S.E. 2007. *The Grove Companion to Samuel Beckett: A Reader's Guide to His Works, Life, and Thought*, New York: Groove Press [e-book].
- Bachura J., Pawlik A. 2011. *Słuchowisko i jego „anatomia”*, w: E. Pleszkun-Olejniczakowa, J. Bachura, A. Pawlik (red.), *Dwa teatry. Studia z zakresu teorii i interpretacji sztuki słuchowiskowej*, Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, 141–179.
- Bassnett S. 2011. *Reflections on Translation*, Bristol: Multilingual Matters.
- Beck A. 1998. *Point-of-listening in Radio Plays*, „Sound Journal” [online], <http://www.ukc.ac.uk/sdfva/sound-journal/beck981.html> (dostęp: 10.08.2014).
- Beckett S. 1984. *The Collected Shorter Plays*, New York: Groove Press [e-book].
- 1995. *Dramaty. Wybór*, przełożył i opracował A. Libera, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- 2006. *Rough for Radio II*, słuchowisko, dir. by J. Hegarty Lovett, Animator: M. O'Regan, Stenographer: A. Ní Chiaráin, Fox: C. Lovett, RTÉ radio 1, data emisji: 13.04.2006.
- *Skecz radiowy*, słuchowisko, reż. A. Libera, Prowadzący: A. Ferency, Stenografka: M. Kuta, Fox: J. Gajewski, Polskie Radio Program 2, data emisji: 17.04.2009.
- 2012. *All That Fall and Other Plays for Radio and Screen*, preface and notes by E. Frost, London: Faber & Faber [e-book].
- Boyce B. 2009. *The Radio Life and Work of Samuel Beckett*, „Nordic Irish Studies” 8(1), 47–65.
- Branigan K. 2008. *Radio Beckett: Musicality In the Radio Plays of Samuel Beckett*, Bern: Peter Lang AG.

- Brater E. 2013. *Beckett, 'Thou Art Translated'*, w: S. Bigliazi, P. Kofler, P. Ambrosi, (eds.), *Theatre Translation in Performance*, London: Routledge, 130–139.
- Clapp R. 1989. *All That Fall by Samuel Beckett; Embers by Samuel Beckett; Words and Music by Samuel Beckett; Cascando by Samuel Beckett; Rough for Radio II by Samuel Beckett*, „Theatre Journal” 41(4), 543–546.
- Cohn R. 1961. *Samuel Beckett Self-Translator*, „PMLA” 76(5), 613–621.
- Culler A.D. 1975. *Monodrama and the Dramatic Monologue*, „PMLA” 90(3), 366–385.
- Esslin M. 1977. *Beckett's 'Rough for Radio'*, „Journal of Modern Literature” 6(1), 95–103.
- Fox Ch. 1999. *Square Dances: An Introduction to the Music of Richard Rijnvos*, „The Musical Times” 140(1869) [online] <http://www.richardrijnvos.com/biography/publications.htm> (dostęp: 20.06.2014).
- Frost E.C. 1991. *Fundamental Sounds: Recording Samuel Beckett's Radio Plays*, „Theatre Journal” 43(3), 361–376.
- Jesson J. 2009. *'White World. Not a Sound: 'Beckett's Radioactive Text in Embers*, „Texas Studies in Literature and Language” 51(1), 47–65.
- Karłowicz J., Kryński A., Niedźwiedzki W. 1927. *Słownik języka polskiego*, t. I, Warszawa, <http://ebuw.uw.edu.pl/dlibra/publication?id=254> (dostęp: 15.06.2014).
- Lawley P. 1989. *The Difficult Birth: An Image of Utterance in Beckett*, w: R.J. Davis, L.St.J. Butler (eds.), *Make Sense who May: Essays on Samuel Beckett's Later Works*, Totowa, 1–10.
- Libera A. 2009. Komentarz do słuchowiska *Skecz radiowy* S. Becketta, *Wieczór ze słuchowiskiem: Samuel Beckett Skecz radiowy*, <http://www.polskieradio.pl/8/295/Artykul/214315,Wieczor-ze-sluchowiskiem-Samuel-Beckett-Skecz-radiowy> (dostęp: 12.06.2014).
- Pavis P. 2002. *Słownik terminów teatralnych*, przeł. S. Świontek, (red.), Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Perloff C. 1991. *'Film Is Evil, Radio Is Good' ... or Could Be*, „Theatre Journal” 43(3), 293–298.
- Picturing France 1830–1900. National Gallery of Art Catalogue*. 2014. Washington, <http://www.nga.gov/content/ngaweb/education/teachers/teaching-packets/picturing-france.html> (dostęp: 3.06.2014).
- Rattigan D. 2002. *Theatre of Sound: Radio and the Dramatic Imagination*, Dublin: Corysfort Press Limited.
- Słownik PWN, [sjp.pwn.pl](http://sjp.pwn.pl) (dostęp: 8.08.2014).
- Toury G. 1995. *The Nature and Role of Norms in Translation*, w: *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam–Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 53–69.
- Uchman J. 2013. *'Patrzanie uszami'* – Artysta schodzący po schodach *Toma Stopparda*, „Tekstualia” 32(1), 97–112.
- Wiśniewski T. 2006. *Kształt literacki dramatu Samuela Becketta*, Kraków: Universitas.
- Weiss K. 2012. *The Plays of Samuel Beckett*, London: Methuen Drama.
- Worth K. 1990. *The Beckett Festival of Radio Plays by Everett C. Frost; All That Fall; Words and Music; Cascando; Rough for Radio II*, „Theatre Journal” 42(3), 385–388.