

„JAK DZIAŁAĆ PRZEKŁADAMI?” O TŁUMACZENIU TEKSTÓW DLA TEATRU W KONTEKŚCIE PERFORMATYWNEGO ZWROTU W HUMANISTYCE

Abstract

„How to Do Things with Translations?” On Translating Texts for Theatre in the Light of the Performative Turn

The paper deals with issues related to translation of texts for theatre in the light of the performative and cultural turn in the modern Humanities. While Cultural Studies scholars have abandoned the categories of directness in text translation in favour of analyzing cultural differences and contexts, they have neglected issues connected with language performativity, especially with regard to the dual function of the dramatic text – as literature and as theatre. Following the steps taken by William Worthen, the paper shows the historic dimension of the concept of a theatre play as literature (poetry) and as performance and proves that we have to look at the language of translation from the performative angle (contrasting “performativity” with “performability” as understood by Susan Bassnett), not only in a broad cultural and social context. What has to be taken into account are the circumstances of the practice of reading and understating a play, its form as well as the cognitive frames of both the performance creators and the spectators. The argumentation is illustrated by a comparative analysis of two modern Polish translations of *Comedic Theatre* by Carlo Goldoni, accomplished by Jolanta Dygul and by the author of the paper herself.

Key words: drama, theatre, translation, performativity, Goldoni

Słowa kluczowe: dramat, teatr, przekład, performatywność, Goldoni

Problematyką tłumaczenia tekstów dla teatru wielokrotnie zajmowała się Susan Bassnett, choć jej poglądy i wnioski dotyczące roli tłumacza w procesie transferu dramatu z jednego języka do drugiego, jak również z literackiej formy na scenę zmieniały się wraz z upływem czasu. Gdy jednak postanowiła w pewnym momencie podkreślić aktywną i twórczą rolę tłumacza w procesie translacji, wytoczyła wojnę „performatywności” przekładu dla teatru, którą wtedy – patrząc z dzisiejszego punktu widzenia – rozumiała w sposób nader wąski. Performatywność tekstu dramatycznego przełożonego z obcego języka to według Bassnett taka cecha, która ułatwia wystawienie utworu w ramach aktualnie obowiązujących konwencji dialogu scenicznego, postrzeganych jako przeźroczyste bądź „naturalne” (Bassnett 1991: 99–111). Bassnett podkreślała, że prosta transpozycja dramatu na współczesny językowy idiom – nie tylko diachroniczna w obrębie tego samego języka, ale również synchroniczna w przekładzie międzyjęzykowym – wydaje się zadaniem niemal niemożliwym, tak jak niemożliwe do zrekonstruowania pozostają okoliczności, które towarzyszyły oryginalnemu tekstowi i wydarzeniu teatralnemu. Dodatkowo dominujący jej zdaniem przez cały XX wiek model teatru naturalistycznego, podszywający się pod tzw. zwykłe życie, działał w dwóch paradoksalnych kierunkach, kwestionujących w gruncie rzeczy rolę tłumacza. Z jednej strony żądał od tłumaczy, by w swoim warsztacie wcielali się w reżysera wystawiającego dawny dramat w teatrze wyobraźni, podług horyzontu oczekiwań sformułowanego przez aktualne konwencje i oczekiwania publiczności. Z drugiej strony marginalizował ich – tak jak w systemie brytyjskim – żądając, by sporządzali jedynie przekład „dosłowny” sztuki, zaś resztę adaptacyjnej pracy nad tekstem pozostawiali dramaturgowi. Ten dyskryminujący, zdaniem Bassnett, sposób traktowania tłumaczy potwierdzało też obowiązujące w Wielkiej Brytanii prawo autorskie, które wykluczało autorów przekładu z pocztu twórców (nie honorując tantiem; a jedynie wynagradzając jednorazową usługę).

Przyczynę tego stanu rzeczy upatrywała Bassnett właśnie w wymaganej przez większość brytyjskich teatrów performatywności tekstu, którą autorka, upraszczając, zrównała z terminem *speakability*, czyli czymś „nadającym się do wymówienia”. Tymczasem w obliczu niemożności dokonania kulturowego transferu teatralnych konwencji tłumacz, zdaniem Bassnett, powinien być uprawniony do traktowania tekstów dla teatru jako autonomicznych dzieł poetyckich lub prozatorskich przeznaczonych do czytania. Dlatego dla poparcia swoich tez badaczka chętnie odwoływała się do twórczości dramatycznej Bernarda Shawa i Luigiego Pirandella, czyli tych autorów

dramatycznych, którzy rewindykowali swoje prawa literatów wobec rodzącej się na początku XX wieku hegemonii reżysera. Bassnett chciała więc wyraźnie, by dramatowi przywrócono niejako jego literacką tożsamość, głównie po to, by tłumacz na równych prawach z pisarzem i autorem mógł we własnym języku tworzyć na papierze swój „teatr wyobraźni”. Owa literacka tożsamość dramatu w rozumieniu badaczki pozwala skutecznie oderwać dramat od towarzyszącego mu kulturowego kontekstu i związanych z nim problemów przekładoznawczych.

W swoim wczesnym artykule Bassnett pozostaje jeszcze, jak widać, pod silnym wpływem strukturalistycznego myślenia o literaturze i tzw. literackiej koncepcji dramatu. Traktuje bowiem język dramatu wyraźnie w oderwaniu od kontekstu kulturowego, w którym dramat i literatura zwykle funkcjonują. Już jednak w późniejszej o siedem lat książce *Constructing Cultures* (Bassnett 1998) Bassnett przyznała, że odkrycia badaczy z kręgu Międzynarodowego Ośrodka Badań Antropologii Teatru prowadzonego przez Eugenia Barbę skłoniły ją, by zakwestionować postrzeganie tekstów teatralnych wyłącznie jako dzieł literackich (rozumianych jako uniwersalistyczne i ponadczasowe konstrukcje językowe). Co więcej, jej zdaniem badania prowadzone w ramach antropologii teatru jasno dowiodły, że dzieła dramatyczne odwołują się w swojej strukturze do różnicowanych teatralnych tradycji i konwencji zatopionych we właściwych sobie kulturowych kontekstach.

W wielokulturowym teatrze różnice językowe, oczekiwania, style gry, konwencje mieszają się, tworząc nową całość, w której publiczność jest aktywnie zaangażowana w proces dekodowania znaczeń, bez możliwości uzyskania pełnego zrozumienia. Rola tłumacza polega więc na zajęciu liminalnej pozycji między kulturami i ułatwianiu kontaktu między nimi (Bassnett 1998: 106).

Na podstawie artykułu brytyjskiej badaczki trudno jednak wywnioskować, jak miałyby się realizować taka rola tłumacza. Pewnie dlatego Bassnett nie zmieniła zdania co do deprecjonującego wymogu performatywności (*performability* rozumianej jako *speakability*) przekładu, ani też nie starała się inaczej ująć problematyczności języka dramatu w ramach „zwrotu kulturowego” w humanistyce, choć przecież jej książkę napisaną wspólnie z André Lefevre’em uważa się za jedną w ważniejszych pozycji tego właśnie nurtu badań przekładoznawczych.

Zwrot kulturowy w badaniach nad przekładem niewątpliwie pozwolił dostrzec zakorzenie tekstów dla teatru w określonych konwencjach

zarówno scenicznych, jak i społecznych, zepchnął jednak – chyba niepotrzebnie – refleksję nad językiem dramatu na dalszy plan. Nic chyba lepiej nie potwierdza mojego przeczucia niż zwięzła definicja zwrotu kulturowego w badaniach nad przekładem zaproponowana przez Magdę Heydel:

(...) podstawowym jego przejawem stało się wyjście poza paradygmat filologiczny, zwłaszcza językoznawczy, uznawany do połowy ubiegłego wieku za zasadniczy obszar translatoologii. Przekładoznawstwo zorientowane kulturowo za przedmiot swoich badań nie uważa już transferu międzyjęzykowego i międzytekstowego, lecz skomplikowaną i wielowymiarową sferę kontaktów międzykulturowych. To kultura, a nie język, słowo czy tekst jest w przekładoznawstwie epoki zwrotów „jednostką operacyjną przekładu (Heydel 2009: 21).

Konsekwencją tego założenia według Heydel miała być zatem zmiana spojrzenia na sam przekład. Przystawał on być rozpatrywany w obowiązujących jeszcze w pierwszej połowie XX wieku kategoriach „wierności i niewierności” oryginałowi, a stawał się „celebracją kulturowych różnic”.

Wydaje mi się jednak, że mówienie o zwrocie kulturowym w badaniach nad przekładem jako o procesie odchodzenia od problematyczności języka jest zbyt pochopne, zwłaszcza jeśli termin performatywności języka tekstów dla teatru potraktujemy szerszej niż tylko jako zaproponowaną przez Bassnett „zdatność do wymówienia ze sceny”. Performatywność rozumiana najogólniej, zgodnie ze znaczeniem nadanym jej jeszcze przez Johna Austina, to kategoria sprawczości lub fortunności wypowiedzi w relacji do określonego kontekstu i okoliczności. I choć sam Austin w latach 50. XX wieku nie był przekonany co do sprawczości języka w kontekście teatru (ze względu na jego fikcyjny charakter) to jednak jego koncepcja performatywów doprowadziła do zasadniczej zmiany spojrzenia na dyskurs dramatyczny. Na język dramatu zaczęto bowiem patrzeć jako na narzędzie czy aktywny czynnik w skomplikowanej sieci relacji kulturowych, ideologicznych, społecznych czy historycznych. Stosunkowo niedawno o problemie tym w świetle najnowszych teorii performatywności pisał Marvin Carlson w eseju *Speaking in Tongues* (Carlson 2006: 2). Według niego przed tzw. zwrotem performatywnym w humanistyce badania nad językiem w dramacie miały charakter dosyć paradoksalny. Badacze reprezentujący szkołę semiotyczną, w myśl ideału ścisłej naukowości, traktowali bowiem ów język jak wyidealizowany model komunikacji, w którym – zgodnie z terminologią Chomskiego – „idealny mówca i słuchacz” działa w „całkowicie jednolitym kontekście podzielanej przez wszystkich

użytkowników mowy” (Carlson 2006: 2). Dramatopisarze zatem, aby osiągnąć powszechną słyszalność, powinni pisać w całości „przezroczystym” języku, nieskażonym lokalnym kontekstem kulturowym, pretendując przy tym do jakiegoś wyobrażonego modelu uniwersalności przekazu.

Zasadniczy zwrot w studiach nad dramatem, jak przekonuje Carlson, dokonał się natomiast w momencie spotkania teorii performansu z naukami społecznymi, antropologią i etnografią oraz performatyki ze szkołą lingwistyczną Johna Austina i Johna Searle’a. Te spotkania właśnie zaważyły na zmianie w podejściu do języka, przestano mianowicie traktować język jako laboratoryjnie wyodrębniony środek komunikacji i wreszcie zwrócono uwagę na jego zakorzenienie w kulturowym kontekście oraz funkcjonowanie w interakcji. Większość tekstów dramatycznych powstaje bowiem, jak przekonuje amerykański badacz, z myślą o konkretnej publiczności, w konkretnym kontekście czasowym i kulturowym, a także językowym, czasem bardzo specyficznym, bo np. w dialektach. Opiswane przez Carlsona przykłady tzw. heteroglosji (wielojęzyczności) chociażby w dialektalnym teatrze włoskim, teatrze postkolonialnym czy postmodernistycznym jasno wskazują, jego zdaniem, na rolę, jaką język teatru i dramatu odgrywa w procesie tworzenia lokalnych tożsamości, budowania wspólnot regionalnych bądź narodowych, rewitalizacji tradycji i pamięci czy właśnie kontestacji dominujących kanonów kulturowych, tożsamościowych i literackich.

Wysnuta przez Carlsona koncepcja wielogłosowości/polifoniczności w teatrze odnosi się krytycznie do teorii Bachtina jako typowej dla powieści cesze zmienności narracyjnych punktów widzenia. Carlson traktuje bowiem wielogłosowość jako wyraz wielokulturowości w teatrze i znacznik napięć pomiędzy kulturami dominującymi i podporządkowanymi. I nie chodzi mu jedynie o uwydatnione w kręgach studiów postkolonialnych przykłady „hybrydycznych łączy” czy subwersywnych praktyk językowych, ale o szerokie spojrzenie na kwestię wielogłosowości języka jako elementu międzykulturowej relacji społecznej:

Gra z językiem to nie wyłącznie postkolonialna lub postmodernistyczna strategia, ale działanie bardzo szeroko obecne w kulturze teatralnej na całym świecie zarówno w przeszłości, jak i współcześnie, które pociąga często za sobą bardzo poważne społeczne i artystyczne konsekwencje (Carlson, 2006: 6).

Carlson słusznie zatem idzie w sukurs wcześniejszym spostrzeżeniom Susan Bassnett dotyczącym uwikłania języka teatru w sieć lokalnych napięć

kulturowych i społecznych. Nie problematyzuje jednak samego rozumienia dramatu, a zwłaszcza jego literackiej i teatralnej tożsamości oraz historyczności tych właśnie pojęć. A to przecież głównie problematyczność rozumienia dramatu jako tekstu literackiego lub *stricte* teatralnego wydaje się główną przyczyną wątpliwości zgłaszanych wcześniej przez Susan Bassett co do roli tłumacza.

William Worthen niedawno wydanej, również w języku polskim, książce *Dramat. Między literaturą a przedstawieniem*, patrząc z historycznej perspektywy na sposób funkcjonowania dramatu w kulturze, próbuje właśnie uchwycić ten moment, w którym dramat zaczęto rozumieć jako jeden z gatunków literatury. Jeszcze przecież za czasów elżbietańskich w Anglii widzowie zapoznawali się z nowym tekstem dla teatru nie w formie pisemnej, ale ewentualnie w dniu premiery lub podczas kolejnych replik spektaklu. To kwestia szczęśliwego przypadku i zbiegu okoliczności, że sztuki Williama Szekspira, Bena Jonsona, Christophera Marlowa zostały zapisane w formie folio. Aktorzy nigdy nie obcowali wtedy z całym tekstem, dysponowali jedynie transkrypcją swojej roli (Worthen 2013: 31). O podobnych do podawanych przez Worthena przykładach dynamiki funkcjonowania dramatu można mówić we włoskiej tradycji teatralnej: od renesansu niemal do pierwszej połowy XVIII wieku, a w niektórych przypadkach – gdy mowa np. o dramaturgii dialektalnej – nawet do lat 30. XX wieku, tekst dramatu nie należał do powszechnego obiegu literatury, stanowił natomiast wewnętrzną własność zespołu, związaną z tradycyjnym łączeniem funkcji aktora-autora-reżysera i menedżera.

Potwierdzeniem tezy Worthena są badania nad komedią dell'arte prowadzone przez Ferdinanda Tavianiego i Mirellę Schino, które wyraźnie wskazują na to, że tradycja komedii dell'arte, czyli teatru aktorów, nie była teatrem bez tekstu dramatu, ale teatrem dramatycznym bez książek (Taviani, Schino 2007). Dramaturgia komików dell'arte istniała bowiem albo w ustnym przekazie, albo w pisemnej formie operującej środowiskowym teatralnym żargonem, nieprzeznaczonym wcale dla szerokiego grona czytelników.

Sytuacja dramatu w kulturze zmieniła się pod koniec XVII wieku – jak twierdzi Worthen – gdy sztuki teatralne zaczęły funkcjonować w obiegu jako folio do czytania. Trzeba jednak dodać, że stało się to wraz z rozwojem kapitalistycznego drukarstwa, które umożliwiło dokumentowanie przedstawień w formie pisemnej i ich o wiele szybszą i szerszą dystrybucję niż w ramach spektaklu kierowanego do lokalnej publiczności. I choć przez cały wiek XVIII autorzy pisali sztuki zarówno na zamówienie teatru, jak i do druku, to dopiero

w romantyzmie, zdaniem Worthena, upowszechniła się koncepcja, według której dramat jako tekst literacki poprzedza przedstawienie, a scena służy reprodukcji już istniejącej sztuki. Warto dodać, że taki typ myślenia o dramacie trzeba koniecznie zawęzić do określonego jego typu, mianowicie repertuaru powstającego z myślą o kształtujących się w drugiej połowie XVIII wieku w państwach europejskich instytucjach narodowych, związanych głównie z mieszczańską publicznością i forsujących określoną wizję państwa, narodu oraz jego „dziedzictwa kulturowego”. Mimo że dramat w tym rozumieniu miał docelowo trafiać na scenę, dzięki szeroko rozumianym konwencjom retorycznym (konstrukcji świata przedstawionego, psychologicznie umocowanym postaciom, czasowej progresywnej kompozycji) mógł z powodzeniem funkcjonować także w wyobraźni czytelników na równi z powieścią czy gazetą. Uważny widz, idąc do teatru, miał sposobność i przyjemność zarazem porównywać swój prywatny teatr wyobraźni (zbudowany w lekturze) ze sceniczną realizacją dramatu. Kształtowanie się literackiej tożsamości dramatu niewątpliwie wiązało się z opisywanym przez Benedicta Andersona procesem kształtowania narodu jako wspólnoty, którą jednoczy wspólny język, terytorium i zespół wyobrażeń symbolicznych ukształtowanych właśnie w ramach coraz łatwiej dostępnej literatury.

Te dwie wspomniane przeze mnie tożsamości dramatu – teatralna i literacka – w całym wieku XIX i bodaj do połowy wieku XX istniały w ciągłym napięciu wobec siebie. Podwójna tożsamość dramatu jako przedstawienia i literatury prowadziła też czasem do fundamentalnych, bo zahaczających o ontologię, teoretycznych sporów o tzw. literacką i teatralną koncepcję dramatu, dobrze znanych również w polskiej teatrologii lat 70. XX wieku. Zapewne dlatego, myśląc o dramacie jako o tekście przeznaczonym do samodzielnej lektury, Bassnett z rozdrażnieniem traktowała swoje tłumaczenia jako pracę przystosowującą tekst historyczny do współczesnego idiomu języka mówionego.

Tymczasem chyba pod koniec lat 80. XX wieku rozumienie dramatu diametralnie się zmieniło. W wyniku zwrotu performatywnego w humanistyce nastąpiło znaczące przesunięcie punktu uwagi badaczy z dzieła na sam proces jego tworzenia i odbioru, a także na wzajemną relację między sceną a publicznością. Badacze dyskursu zaczęli się przyglądać zaś dramatowi jako jednemu z wielu „tekstów kultury”, których powielanie i aktualizowanie wywierają rodzaj społecznej, nierzadko politycznej presji na odbiorców. Mając zatem świadomość tego, że kategorie literackości i teatralności dramatu są czysto historyczne, trudno dzisiaj nadal traktować teksty teatralne

wyłącznie tak, jakby były wewnątrznie zamkniętym i spójnym utworem literackim i jako takie nie uwzględniały specyficznego kontaktu z odbiorcą „tu i teraz” oraz nie oddziaływały aktywnie na odbiorcę.

O takiej potrzebie zmiany perspektywy w studiach nad dramatem i o przesunięciu uwagi z tekstu na odbiorcę wspominała na polskim gruncie już Małgorzata Sugiera w *Anatomii kryzysu* (Sugiera 2005: 22–31). I choć mówiła o tekstach pisanych dla teatru współcześnie, które kwestionowały uznawaną do tej pory za przezroczystą ramę kognitywną dramatu, to podobne pytania o historycznie zmienną i nieustannie negocjowaną w dramacie i teatrze ramę – sankcjonującą oddziaływanie tekstu dramatycznego – można sformułować także wobec tekstów tradycyjnych. Teksty dla teatru, zarówno współczesne, jak i historyczne, są nieustannie zawieszane, jak mówi Worthen, między literaturą a przedstawieniem w zależności od przyjętej przez odbiorcę i tłumacza perspektywy czy też „praktyki czytania”. Językowe tworzywo nieustannie zaś aktualizuje swoją sprawczą moc zarówno w akcie lektury, jak i w procesie scenicznego wypowiedzania.

Starając się zatem spojrzeć na problem przekładu tekstów dla teatru w kontekście zwrotu kulturowego i performatywnego, nie można moim zdaniem uciec od problematyczności języka. Należy potraktować język jako narzędzie w procesie performatywnego, sprawczego, nastawionego na określony efekt oddziaływania tekstu w określonych doraźnie ramach kognitywnych.

Swoje teoretyczne rozważania nad performatywnym oddziaływaniem przekładu tekstów dla teatru chciałabym pogłębić o analizę dwóch tłumaczeń tego samego utworu, mianowicie *Teatru komediowego* Carla Goldoniego (z 1750 roku) w przekładzie Jolanty Dygul, który ukazał się drukiem w 2011 roku, oraz w moim tłumaczeniu wykonanym na zamówienie Teatru im. Kochanowskiego w Opolu. Oba tłumaczenia powstały, jak się okazało, prawie w tym samym czasie, a pracując nad nimi, ja i Jolanta Dygul nie konsultowałyśmy się ze sobą. Kierowałyśmy się zgoła odmiennymi założeniami. Tłumaczenie Jolanty Dygul powstało z myślą o serii wydawniczej przedstawiającej materiały do nauki historii teatru, redagowanej od kilku lat przez Dobrochnę Ratajczakową. Ja natomiast przygotowałam przekład z myślą o jego rychłej premierze na deskach teatralnych (do której ostatecznie nie doszło, choć spolszczony tekst włoskiej sztuki pozostał w maszynopisie). Zestawiam zatem te dwie wersje głównie po to, by za ich pomocą sformułować kilka kluczowych, moim zdaniem, pytań związanych z tłumaczeniem na współczesny język tradycyjnych utworów teatralnych, zwłaszcza tych silnie

zakorzenionych w lokalnych konwencjach scenicznych oraz w oddalonym w czasie i przestrzeni kontekście kulturowym. Chciałabym, aby te pytania stały się okazją do zastanowienia się przede wszystkim nad celowością i możliwymi strategiami tłumaczenia tekstów teatralnych z przeszłości, a także nad rolą tłumacza w tym procesie, przy założeniu, że tłumacz jest nie tylko pośrednikiem między odległymi tradycjami, ale także świadomym konsekwencji swojej pracy uczestnikiem czy wręcz sprawcą procesu komunikacji.

Jolanta Dygul, mając naturalnie świadomość historyczności przekładanego dramatu, już na okładce polskiego przekładu *Teatru komediowego* Carla Goldoniego starała się uprzedzić czytelników:

prezentowany po raz pierwszy w tłumaczeniu na język polski *Teatr komediowy* (...) stanowi nie tylko manifest reformy włoskiego teatru komediowego, ale także istotny dokument historii osiemnastowiecznej sceny weneckiej. W *Teatrze komediowym* Goldoni spleta nowoczesność z tradycją dell'arte, przedstawia na scenie „poetykę w akcji”, polemizuje z rywalami scenicznymi, komentuje własny dorobek oraz walczy o godność nowej kategorii literatów, czyli poetów komediowych, do których sam się zalicza (Dygul 2011).

Żeby zatem zrozumieć zapowiadaną na obwolucie książki problematykę komedii, czytelnik musi jasno zdawać sobie sprawę z tego, na czym miała polegać sprzeczność między nowoczesnością a tradycją dell'arte w czasach Goldoniego, jaki miała charakter i czego mogła dotyczyć rywalizacja między autorami dramatycznymi w XVIII wieku w Wenecji oraz czym na dobrą sprawę różnili się wtedy od siebie literaci i dramatopisarze. Tłumaczka we wstępie stara się więc szczegółowo objaśnić okoliczności powstania *Teatru komediowego*. Przedstawia między innymi kwestie związane z kompletowaniem zespołu aktorskiego, z którym Goldoni współpracował i dla którego swą komedię napisał; wyjaśnia kulisy pierwszej edycji dramatu oraz kontekst współzawodnictwa między autorami teatralnymi w ówczesnej Wenecji. Wiele istotnych dla zrozumienia dawnego tekstu informacji, które nie mogły się zmieścić we wstępie, tłumaczka lokuje w licznych przypisach towarzyszących przekładowi.

I choć wysiłek edytorski tłumaczki i badaczki teatru włoskiego wydaje się niepodważalny, to jednak od samego początku w czytelniku tej komedii w polskim przekładzie narasta wątpliwość co do możliwości uczestniczenia na równych prawach z tłumaczem w toczonej przez Goldoniego dyskusji na temat specyfiki jego reformy teatru. Nawet bowiem zaglądając co chwila do przypisów i śledząc objaśnienia dialogowych aluzji, czytelnik musi się

zadowolić świadomością, że to, co czyta, było pewnie kiedyś szokujące, zaskakujące bądź zabawne, nie może natomiast praktycznie zweryfikować oddziaływania samego tekstu. Nic chyba lepiej nie ukazuje tej wyznaczonej czytelnikowi przez tłumacza roli pasywnego obserwatora zabytku z przeszłości niż sceny, które niegdyś miały potencjał komediowy, a dzisiaj wyglądają trochę jak dowcipy zrozumiane poniewczasie.

Problem, o którym mówię, przywodzi na myśl słynne pytanie Stanisława Barańczaka zawarte w tytule jednego z artykułów poświęconych jego przekładom Szekspira: „Jak tłumaczyć humor Szekspira?”. Tłumacz odpowiedział na nie lapidarnie: „Tak, aby śmieszyl” (Barańczak 2004: 235). Jednak dalej wyjaśniał już całkiem precyzyjnie, na czym polega trudność całego zadania. Większość kalamburów, słownych lapsusów nie bawi dzisiejszej publiczności z powodu naturalnej ewolucji języka. Prawie wszystkie bowiem wyrażenia przeszły już do językowego muzeum, a jeśli nawet byłyby wciąż zrozumiałe w sensie językowym, to w zapomnienie odszedł sankcjonujący je kontekst aluzji i odniesień. Efekt komiczny, dodajmy, w głównej mierze buduje się przecież według prostej i znanej bodaj od Arystotelesa zasady, zgodnie z którą widz czerpie przyjemność z rozszyfrowywania dowcipnych efektów wtedy, gdy dysponuje **większą w stosunku do postaci wiedzą o świecie przedstawianym dramatu** i jego pozateatralnej i pozadramatycznej rzeczywistości. Widz musi zatem zostać umieszczony niejako w uprzywilejowanej pozycji i **co najmniej podzielać, a nie tylko znać** kontekst odniesień kulturowych i językowych obecny w dialogach, nie wspominając już o innych kwestiach, chociażby takich jak mechanizm projekcji i identyfikacji. Dlatego mając na uwadze powyższe trudności, chciałabym przyjrzeć się strategii translatorskiej Jolanty Dygul na przykładzie jednej pierwszych scen pierwszego aktu sztuki. Starłam się, przytaczając obszerny cytat z jej tłumaczenia, zachować także oryginalne przypisy tłumacza.

W wybranej przeze mnie scenie trwa właśnie próba spektaklu, podczas której na deskach teatru pojawia się Arlekin. Tę znaną dobrze kiedyś (ale czy również dzisiaj?) maskę komedii dell'arte zakłada w sztuce niejaki Gianni. Arlekin, jak wskazują cytowane przez tłumacza historyczne źródła (niewątpliwie mało znane polskiemu czytelnikowi), był maską dosyć niezależną od akcji dramatu, a jego pojawienie się na scenie miało zwykle – jak powiedzielibyśmy dzisiaj – skeczowy charakter. Gianni w cytowanej przeze mnie scenie przychodzi zatem do teatru na wezwanie dyrektora Oracja i wdaje się z nim w pełną paradoksów rozmowę.

Scena ósma

- Orazio, potem Gianni (*zachowuję pisownię imion z przekładu Jolanty Dygul*)
- Orazio: Wszyscy mówią tylko o szkatułce, nikt jednak nie pomyśli, jak wiele wydatków muszą ponosić. A jak sezon źle pójdzie, to żegnaj, panie dyrektorze. A oto i Arlekin¹.
- Gianni Panie Orazio, jako że mam zaszczyt służyć Wam swą nieudolnością, przyszedłem prosić o waszą łaskawą nieprzychyłość.
- Orazio Niech żyje pan Gianni. (*do siebie*) Nie wiem, czy mówi jak drugi Zanni², czy też jest przekonany, że mówi do rzeczy.
- Gianni Kazano mi pędzić na próbę bez zwłoki i anim się wahał, a że właśnie w kawiarni piłem kawę, to filiżankę stłukłem, do pana usług.
- Orazio Przykro mi, że stałem się przyczyną tego nieszczęścia.
- Gianni To nic, to nic. *Post factum nullum consilium*.
- Orazio (*do siebie*) Ciekawy z niego człowiek? (*głośno*) Powiedzciez mi proszę, jak się Wam podoba Wenecja?
- Gianni Wcale mi się nie podoba.
- Orazio Jak to?
- Gianni Wczoraj wpadłem do kanału.
- Orazio Biedaczysko, jak to się stało?
- Gianni No więc to było tak. Wszystko za sprawą tej łódeczki...³

¹ (Przypis J.D.): Scena przedstawia nowego aktora w roli Arlekina, w typowym dla drugiego Zanniego, naiwnego i niemądrego służącego, repertuarze gagów słownych (żarty oparte na zbieżności brzmienia, przekręcanie słów, nielogiczne zbitki słowne, rymowanki i tym podobne). Arlekin – obok Pulcinelli – to najsłynniejszy drugi Zanni w komedii dell'arte. Etymologia jego imienia budzi wiele kontrowersji. Pierwszą włoską wzmianką o tej postaci jest przedmowa z roku 1584 do komedii pasterskiej *La fiammella* Bartolomea Rossiego, aktora dell'arte, w której autor precyzuje, że Arlekin – inaczej niż wszyscy Zanni – mówi w dialekcie z Bergamo. Był nim Tristano Martinelli, pierwszy Arlekin w historii teatru, który aby odróżnić się od innych, wymyślił specyficzny język tej postaci: mieszankę łacińsko-francusko-włoską, czego dowód możemy znaleźć w *Compositions de réthorique de M. don Arlequin, comicorum de civitatis Novalensis, corrigidor de la bona lingua francese et latina, conduitier de comedies, connestable de Messieurs les Badaux de Paris et capital ennemi de tut les laquais inventeurs desrobber chapiaux* (Lyon 1601) Poza językiem różni się od innych Zannich także kostiumem w różnokolorowe łaty. O historii postaci scenicznej Arlekina zob. Fausto Nicolini, *Vita di Arlecchino*, Riccardo Ricciardi Editore, Milano-Napoli 1958. O Tristianie Martinellim natomiast zob. Siro Ferrone, *Arlecchino. Vita e avventure di Tristano Martinelli attore*, Laterza, Roma-Bari 2006.

² (Przypis Goldoniego): W komedii dell'arte Arlekin to drugi Zanni, Brighella zaś pierwszy.

³ (Przypis J.D.): W oryginale *navicella*, słowo toskańskie; w komedii dell'arte używany był tylko przez postaci Zakochanych, którzy w swej mowie odzwierciedlali język włoskiej liryki miłosnej. Cała ta wymiana zdań na temat języka Arlekina ukazuje wielkie doświadczenie sceniczne Goldoniego, który od dawna współpracował z zespołami dell'arte, mógł więc znać także historię typów scenicznych.

- Orazio Mówi Pan po toskańsku?
 Gianni Zawsze, na złamanie karku.
 Orazio Ale drugi Zanni nie powinien tak mówić.
 Gianni A według was, drogi Panie, jak powinien mówić drugi Zanni?
 Orazio Powinien mówić po bergamońsku.
 Gianni. Powinien, ja też wiem, że powinien. Ale w jakim języku mówi?
 Orazio Nie wiem.
 Gianni To się dowiedzcie, jak mówi Arlekin, a wtedy możecie poprawiać (*podśpiewuje wesoło*) Tralala, tralala...
 Orazio (*do siebie*) Nawet mnie potrafi rozśmieszyć. (*głośno*) Jak to się stało, że wpadliście do wody?
 Gianni Właśnie wysiadałem z gondoli, jedną nogą byłem na łądzie, a druga jeszcze na burcie łodzi. Gondola odbiła się od brzegu, a ja z bergamończyka stałem się weneccjaninem.
 Orazio Drogi panie, jutro wystawiamy w teatrze nową komedię.
 Gianni Spokojna głowa, pójdzie jak po maśle, nie ma strachu.
 Orazio Proszę pamiętać, że nie gramy po staremu.
 Gianni No to zagramy po nowemu.
 Orazio Dobry smak znów powrócił do komedii.
 Gianni Bergamończycy też lubią to, co dobrze smakuje.
 Orazio A publiczność nie zadowoli się byle czym.
 Gianni Dość tego, robicie wszystko, żeby mnie zbić z pantałyku, ale nic z tego. Gram postać, która ma śmieszyć, a skoro mam śmieszyć innych, to najpierw sam muszę się śmiać⁴, zamartwiajcie się więc beze mnie. Co ma być, to będzie! O jedną tylko rzecz proszę, błagam moją ukochaną i litościwą publiczność. Jeśli chcecie mnie uhonorować tuzinem jabłek, to proszę, błagam, zamiast surowych, weźcie te pieczone⁵.
 Orazio Pochwalam waszą szczerość. Gdyby ktoś inny tak przemawiał, nazwałbym go zuchwalcem, ale dla Arlekina, który, jak sam mówicie, ma śmieszyć, owa rubasność i śmiałość to dobry kapitał.
 Gianni *Audaces fortuna iuvat, timidosque*⁶ i jak tam dalej idzie.
 Orazio Zaraz wysłuchamy poety, a potem chciałbym spróbować kilka scen.
 Gianni Jeśli potrzebny wam poeta, to jestem do usług.
 Orazio Jesteście też poetą?
 Gianni A jakże!
 „Po trzykroć honorem szaleńców namaszczony jestem
 Jam muzykiem, jam malarzem, jam też wieszczem”.

⁴ (Przypis J.D.): Maksyma Horacego: *Si vis me flere, tibi primus dolendum est*.

⁵ (Przypis Goldoniego): W teatrach weneckich sprzedawano pieczone jabłka.

⁶ (Przypis J.D.): wers z Eneidy Wergiliusza, X, 284.

Orazio Dobre już, dobrze. Podoba mi się. Arlekin może sobie pozwolić na rymowanki. Komediantów wciąż nie ma. Pójdę po nich. Dyrektor zespołu musi mieć świętą cierpliwość, jeśli ktoś mi nie wierzy, to niech spróbuje przez tydzień – założę się, że szybko mu się sprzykrzy (Goldoni 2011: 80–82).

Na przykładzie tej jednej sceny komedii Goldoniego przetłumaczonej przez Jolantę Dygul możemy się przekonać, czy rzeczywiście odbiorca znajduje się w uprzywilejowanej pozycji wobec tekstu tak, by mógł czerpać przyjemność z komediowego dialogu. Zacznijmy analizę tej praktyki translatorskiej od momentu pojawienia się Arlekina na scenie. Tłumacz natychmiast opatruje jego imię przypisem, w którym wyjaśnia, że Arlekin to – obok Pulcinelli – jeden z najsłynniejszych „drugich Zannich” w komedii dell’arte. Dociekliwy czytelnik natychmiast zada sobie pytanie, kim był ten „drugi Zanni”, a przede wszystkim czy był jakiś pierwszy. Ktoś inny natomiast może się zastanawiać, jakie ta informacja wraz z etymologią maski Arlekina ma znaczenie dla dalszego przebiegu dialogu. Pokrętna, oparta na podwójnym zaprzeczeniu powitalna wypowiedź Arlekina sama, wydawałoby się, doskonale tłumaczy, że mamy do czynienia z postacią błazeńską. W kolejnej kwestii Orazio powątpiewa: „Nie wiem, czy mówi jak drugi Zanni, czy też jest przekonany, że mówi do rzeczy”. A! – pomyśli czytelnik – teraz rozumiem sens wcześniejszego przypisu o Arlekinie jako „drugim Zannim”, bo zdaje się, że ten drugi Zanni mówi niedorzecznie! Gdyby jednak widzowi zdążyła umknąć informacja zawarta w poprzednim przypisie, tłumacz podaje na wszelki wypadek jeszcze przypis samego Goldoniego, w którym autor wyjaśnia, że Arlekin „to drugi Zanni”.

No dobrze, ale jaką korzyść zyskuje czytelnik ze zdobytej w ten sposób wiedzy? Czy wiedza ta wystarczy do wywołania uśmiechu na jego twarzy? Arlekin to błazen – w porządku – pytanie jednak, na jaki temat i jak błaznuje. Odpowiedź przychodzi rychło. Na wyrazy żalu Orazia z powodu wcześniejszego ponagrania aktora Arlekin odpowiada uczenie: „To nic, to nic. *Post factum nullum consilium*”. Czy mamy rozumieć, że Arlekin to żartowniś, bo rzuca niezrozumiałymi dzisiaj łacińskimi przysłowiami? Ktoś, kto uczył się kiedyś łaciny, pewnie zrekonstruuje sobie to łacińskie powiedzonko i nawet po pewnym czasie dojdzie do wniosku, że w polskim języku mówimy na przykład „Mądry Polak po szkodzie”. Ale przecież Arlekin, jako „drugi Zanni”, skoro już przyłgął do niego ten filologiczny rodowód, nie może powiedzieć „Mądry Polak po szkodzie”. Zresztą efekt, jaki wywarł Arlekin

na swoim rozmówcy tą łacińską sekwencją widać w kolejnej kwestii Orazia, zakończonej na dodatek pytaniem: „Ciekawy z niego człowiek?”

Tu przyznam się, że nie wiem, komu właściwie Orazio zadaje to pytanie. Czy sam stara się rozwiać swoje wątpliwości: czy ten Arlekin to interesujący czy może mało interesujący człowiek? A może chce raczej powiedzieć retorycznie „Co za ciekawy człowiek!” Tylko, że wtedy zamiast „ciekawyy” (włoskie *curioso*) trzeba byłoby chyba użyć określenia „wariat” lub „pajac”. Przejdźmy już jednak bezpośrednio do momentu, w którym maska zaczyna mówić o swoim pochodzeniu. Bo cała ta scena – jak się wkrótce okaże – i jej komiczny efekt zasadza się na grze językowej pomiędzy kilkoma dialektami włoskimi, które wywołują pewne stereotypowe wyobrażenia na temat mieszkańców poszczególnych regionów Włoch. Idea tego dowcipu sprawdzała się pewnie doskonale w przypadku włoskiej publiczności, która na co dzień w teatrze i na miejskich placach miała okazję weryfikować różnice kulturowe dzielące mieszkańców Półwyspu Apenińskiego, tak jak my dzisiaj możemy żartować na czyjś temat, jeśli pochodzi na przykład z Krakowa, ze Śląska albo z Warszawy.

Jolanta Dygul założyła – nie wiem, czy czasem nie na wyrost – że polski czytelnik, bazując na informacjach w przypisach, wyobrazi sobie różnice językowe między mieszkańcami Półwyspu Apenińskiego, i to na dodatek w XVIII wieku. Jej Arlekin, tłumacząc Oraziowi, dlaczego Wenecja mu się nie podoba i jak wpadł do kanału, mówi nagle „Wszystko za sprawą tej łódeczki”. Po kilku minutach poszukiwań właściwego przypisu, który znajduje się na samym końcu książki, dowiadujemy się, że *navicella* czyli „łódeczka”, to słowo tokańskie i że dialekt tokański był we Włoszech używany wyłącznie przez pary zakochanych. Czytelnik zostaje zatem przez tłumaczkę niejako „pouczony”, że niewinnie brzmiąca po polsku „łódeczka” to przecież słowo tokańskie. Problem w tym, że już za chwilę na dźwięk polskiej „łódeczki” Orazio zareaguje żywiłowo, pytając „Pan mówi po tokańsku?”. Na co Gianni odpowie „Zawsze, na złamanie karku”, tak jakby rozmowa toczyła się do tej pory na temat jakichś biegów, wyścigów lub ucieczki. Na koniec wreszcie Orazio zbeszta Arlekina za ten tokański dialekt, przypominając, że Arlekin powinien mówić po bergamońsku. Innymi słowy, w dialogu polskim toczy się niezrozumiała dyskusja, której właściwe odczytanie „dopowiada” tłumaczka w przypisach.

Czytelnik zatem jest postawiony w obliczu problemów czysto semantycznych. Bo gdy nie mógł w żaden sposób na podstawie „łódeczki” zorientować się w dialekcie tokańskim, teraz musi ponownie skapitulować i przyznać

się, że nie ma pojęcia także o dialekcie z Bergamo. Czy jednak uzupełnienie tego zaplecza filologicznej wiedzy w przypisie do tekstu wystarczy do wywołania żywej reakcji czytelnika? Wszak wiedza w przypisach jest jedynie służebna wobec tekstu głównego, a polski czytelnik konfrontuje się przede wszystkim z toczącym się dialogiem. Kiedy więc Arlekin urywa rozmowę na temat powinności językowych granej przez siebie maski cierpkim zdaniem na temat swojego pochodzenia i nieoczekiwanie dorzuca na końcu jakieś „tralala, tralala”, czytelnik zapewne czuje się zbity z pantałyku i doprawdy trudno będzie mu uwierzyć w wypowiedziane za chwilę przez Orazia zdanie: „Nawet mnie potrafi rozśmieszyć”. Oznaczałoby to, że Arlekin powinien był rozśmieszyć jeszcze kogoś – jak można się domyślać, chociażby polskiego czytelnika przekładu dramatu. Tak się jednak nie stało.

Na podstawie nawet tak krótkiego fragmentu tłumaczenia możemy zatem całkiem łatwo się przekonać, że wszystkie odniesienia kulturowe, cały historyczny kontekst albo – jak powiedzielibyśmy za Austinem – warunki fortunności wypowiedzi Arlekina, jego mieszanie dialektów, kalambury, odniesienia do rzeczywistości pozateatralnej – odeszły dzisiaj w przeszłość. Mało tego, wszelkie próby przywracania tej przeszłości, wydobywania jej na światło dzienne przez tłumacza w formie przypisów (czynione skądinąd w dobrej wierze) bardziej zaciemniają potencjał komediowy tej sceny, niż go rozjaśniają i uwalniają. Tłumacz bowiem konsekwentnie nie uwzględnia polskiego kontekstu kulturowego i systemu referencji podzielanego przez współczesnego rodzimego czytelnika. Tymczasem świadomość tych warunkowań (również w strategii translatorskiej) być może zagwarantowałaby czytelnikowi niezbędne dla komicznego efektu poczucie wyższości wobec postaci dramatycznej (tak na przykład, jak robił to Tadeusz Boy-Żeleński, tłumacząc *Mieszczanina szlachcicem* Moliera). Przypisy tłumacza, wyjaśniające poszczególne kwestie już na poziomie semantycznym, piętrzą przed czytelnikiem filologiczne trudności udowadniając mu, że obcuje z tekstem dawnym i zdecydowanie obcym. Trudno się zatem dziwić, że odbiorca – ustawiony w sprzecznej z zasadą komizmu podrzędnej pozycji wobec tekstu – nie tylko nie czerpie przyjemności z efektów komediowych, ale czasem nie rozumie nawet logicznego sensu poszczególnych kwestii wypowiedzianych przez postacie (jak w przypadku „łódzki” i tokańskiego).

Kwestię sprawczości tekstu Goldoniego komplikuje ponadto sprawa stylizacji archaicznej języka. Wielu przekładoznawców, także wspomniana wcześniej Susan Bassnett, podkreśla, że współczesne przekłady tekstów dawnych starzeją się zwykle już po około 25 latach. To żywotność wyznaczona

czysto arbitralnie, którą odnieść można zresztą nie tylko do przekładu, ale do każdego utworu. Im bardziej dramat zakorzeniony został w doraźnym kontekście społecznym, politycznym bądź kulturowym albo środowiskowym, tym szybciej i łatwiej ów kontekst uwierzytelniający performatywną moc języka umyka z czasem uwadze widza. Dlatego na porażkę skazany będzie tłumacz, który próbuje archaizować język przekładu, chyba że archaizacja jest jedną z podstawowych strategii performatywności tekstu, na przykład kiedy podkreśla celową i zakładaną przez tłumacza obcość dramatu. Podejrzewam jednak, że w przypadku *Teatru komediowego* tłumaczka nie chciała osiągnąć efektu obcości, tylko właśnie przybliżyć dramat polskiemu odbiorcy.

Dlatego problematyczne wydaje się w całym dramacie konsekwentne używanie liczby mnogiej jako formy grzecznościowej zamiast „Pan” i „Pani”. Oczywiście w staropolszczyźnie zwracano się do mężczyzny jako do „Waszeci”, a do kobiety mówiono „Waśćka”. Dzięki stale obecnym w repertuarze teatrów i programie szkolnej edukacji komediom Fredry albo powieściom Sienkiewicza lub popularnym ekranizacjom klasyków określenia te chętnie w świadomości Polaków łączone są z Rzeczpospolitą szlachecką. Ten trop jednak w przypadku dramatu Goldoniego po raz kolejny wprowadza widza w nieco mylący kontekst odbiorczy. Bo też co wspólnego mają Arlekin i włoscy komedianci z polską kulturą szlachecką? Ta forma grzecznościowa zresztą ma jeszcze swoje konotacje nieco bardziej współczesne i raczej negatywne. Wszystkie zwroty „Co chcecie”, „Czy nie widzicie” wprowadzone zamiast „Czego Pan chce” i „Czy Pan nie widzi”, widzowi z pewnego pokolenia kojarzą się z typową dla władzy PRL formą „Obywatelu, słuchajcie”, która w gruncie rzeczy poniżała rozmówcę, a nie podkreślała jego niezależność i podmiotową rolę. Dlatego też forma ta użyta przez Jolantę Dygul funkcjonuje z jednej strony jako trochę wyobrażona „staropolszczyzna”, a z drugiej ma w procesie odbioru czasem nieprzewidziane przez tłumaczkę konsekwencje – takie jak mimowolne skojarzenia z językiem PRL. Tymczasem w języku teatralnym to właśnie mimowolne bądź celowe przywołanie kontekstu może zaważyć na całym odbiorze spektaklu. Język postaci, poprzez swoje brzmienie, akcent, kadencję, składnię, wydaje się takim samym nośnikiem czasu, ideologii, kultury czy władzy jak wszystkie inne elementy przedstawienia, wobec których zarówno widz jak i czytelnik nie pozostaje obojętny.

Tłumaczenie tekstu dawnego to za każdym razem spore wyzwanie, dlatego pewnie wydawcy i reżyserzy tak bardzo cieszą się z każdej nowej

próby przykładu, żywiąc nadzieję, że przemówi on nareszcie zrozumiałym dla współczesnych idiomem. I wydawać by się mogło, że zastosowanie przez tłumacza tekstu z przeszłości strategii translatorskiej uwzględniającej kontekst kulturowy i oczekiwania odbiorcze współczesnych polskich czytelników okaże się zawsze bardziej fortunate. Sama jednak mam co do tego spore wątpliwości. Dlatego chcę zestawić tłumaczenie Jolanty Dygul z moim przekładem, który powstał, jak wspominałam, na zamówienie teatru i z myślą o rychłej premierze. Już na samym początku miałam pełną świadomość tego, że nie uda mi się wskrzesić specyficznego kontekstu środowiskowego, kulturowego i historycznego, który sankcjonował reformatorskie oddziaływanie dramatu Goldoniego, nie mówiąc już o jego komediowym potencjale. Skoro jednak nie udaje się wskrzesić kontekstu, musiałam zadać sobie pytanie, jak i dla kogo chcę przetłumaczyć tę komedię. Przede wszystkim, dzieląc pewne rozżalenie Susan Bassnett widoczne w wypowiedzi cytowanej na wstępie, stwierdziłam, że otrzymując zlecenie tłumaczenia z Teatru im. Kochanowskiego w Opolu, nie dostałam żadnych wskazówek co do tego, w jakiej konwencji tekst ten ma być wystawiony, w jakiej formie widzi go reżyser na scenie. A z czasem przyszło także zwątpienie w celowość samego tłumaczenia sztuki Goldoniego na współczesną polską scenę.

Zanim jednak pojawiły się we mnie te wątpliwości, musiałam podjąć cały szereg decyzji, które zazwyczaj leżą w zakresie kompetencji dramaturga. Dramaturg (którego nie należy mylić z dramatopisarzem) we współczesnym teatrze to właśnie ktoś, kto dba o tekstową warstwę przedstawień, zastanawiając się nad zasadniczymi strategiami konstruowania i funkcjonowania tekstu w obrębie scenariusza. O ile reżyser konstruuje kognitywne ramy przedstawienia, projektuje sposób jego performatywnego oddziaływania, o tyle dramaturg pomaga mu w tej funkcji, pracując nad tekstem tak, aby ich działania nie pozostawały w konflikcie, ale wzajemnie się wspierały.

Wzajemne wspieranie się to bodaj termin kluczowy dla tłumacza pracującego dla teatru. O ile w praktyce teatralnej przyjęło się, że muzycy, scenografowie, kostiumolodzy, dramaturdzy wzajemnie się wspierają, o tyle nadal niezwykle rzadko zdarza się, aby do tego grona zapraszano także tłumaczy. Tak jest oczywiście w polskim kontekście produkcji teatralnej i – jeśli wierzyć Bassnett – także w Wielkiej Brytanii oraz w Niemczech. Na gruncie włoskim tymczasem często jedna osoba łączy w teatrze wiele funkcji: reżysera, aktora i tłumacza, co gwarantuje lepszy, bardziej koherentny efekt jej pracy. Nie mając jednak żadnego wsparcia ze strony teatru,

musiałam sama wyobrazić sobie, jak moje tłumaczenie będzie odbierane oraz do jakiego znanego i podzielanego przez polską publiczność kontekstu ma się odwoływać. Myślałam niekoniecznie o całkowitym spolszczeniu dramatu Goldoniego, zgodnie z powszechną jeszcze w XVIII i XIX wieku praktyką traktowania oryginału jako kanwy nowego polskiego dramatu. Nie podjęłam też innego, znanego powszechnie chociażby z telewizji modelu transferu międzykulturowego, w którym specjalnie zatrudnieni scenarzyści dostosowują do polskich realiów większość telewizyjnych formatów.

Chciałam raczej dostarczyć teatrowi materiał dramatyczny w pewnym stanie preparacji, na tyle jednak zaawansowanym, by na etapie lektury można było wyrobić sobie jakieś pojęcie o tym, jak ten dramat może zadziałać na scenie. Dlatego przyjęłam, że na choćby pobieżną znajomość komedii dell'arte wśród widzów we współczesnym teatrze polskim nie ma co liczyć. Można natomiast potraktować tekst Goldoniego jako rodzaj wariacji na temat „mitu” „legendy”, zapomnianego toposu dell'arte, który na bieżąco w trakcie przedstawienia będzie konstruowany i negocjowany. Innymi słowy, w tłumaczeniu chodziło mi nie tyle o uwspółcześnienie tekstu, ile dokładnie na odwrót – **o ujawnienie jego historyczności**. Jednak ujawnienie to powinno w założeniu wynikać z samego przetłumaczonego tekstu, a nie z jego filologicznego opracowania w przypisach. Mojemu przekonaniu sprzyjała zresztą zarysowana w dramacie wyjściowa sytuacja teatralnej próby. Wyobraziłam sobie, że aktorzy przygotowują się do wystawienia sztuki jakiegoś włoskiego autora, która, jak się dowiadują, ma coś wspólnego z komedią dell'arte. Co to jest dell'arte, z czym się kojarzy, pozostaje w tej sztuce kwestią otwartą (albo jakimś stereotypem, anachronizmem utrwalonym w mediach, filmie, może w widzianej kiedyś przypadkiem inscenizacji *Śluga dwóch panów* Goldoniego w reżyserii Giorgia Strehlera, albo na obrazie smutnego Pierrota czy Arlekina w charakterystycznym kostiumie w kolorowe łaty). Dlatego też pojawiające się na scenie maski Arlekina, Brighelli, Doktora i Pantalona potraktowałam jako narzucone aktorom i wyjęte z lamusa kostiumy, z którymi nie bardzo dzisiaj wiadomo, co zrobić.

Jeśli przyjmujemy takie założenie, w zupełnie innym świetle spojrzymy na scenę z udziałem Arlekina. Można bowiem uznać, że współczesny polski aktor staje przed współczesnym reżyserem przebrany w dziwny kostium i negocjuje niejako na bieżąco, na jakich zasadach ma tę maskę odgrywać, czy może być mu przypisywana rubaszność, komizm językowy i kalam-bury i w jaki sposób ma traktować oraz parodiować erudycyjne zapędy

wykształconej publiczności. Chciałam, krótko mówiąc, aby dramat ten w moim tłumaczeniu odwoływał się do całkiem współczesnych wyobrażeń o zespole teatralnym (filmów i programów podejmujących podobny temat nakręcono mnóstwo, w Polsce są to chociażby *Aktorzy prowincjonalni*, *Wodzirej*, *Kabaret Olgi Lipińskiej*, a w Stanach Zjednoczonych serial *Glee*). Problem nowego i starożytnego sposobu teatralnej gry i konwencji natomiast pozostawiłam do rozstrzygnięcia reżyserowi, gdyż koncepcje tego, co „stare” bądź „nowe”, zwykle okazują się historycznie zmienne i zależne od wielu czynników. Przyjęłam też, że wykorzystam zawsze żywą ciekawość widza dotyczącą prywatności aktorów, zwłaszcza tych powszechnie znanych, chęć podglądania ich warsztatu i czerpania przyjemności z odkrywania ich braków w sposobie mówienia, na styku prywatności i udawania, wymuszonej elokwencji i jawnej ignorancji.

Wychodząc z powyższych założeń, postanowiłam spolszczyć imiona postaci, zachowując jednak ich niemodne i staroświeckie brzmienie.

Scena ósma

Horacy, a potem Jan

Horacy Wszyscy tylko patrzą na kasę, a nie biorą pod uwagę kosztów, jakie ponoszę. Jeśli ten sezon skończy się kłapą, to spotkamy się na zielonej trawce. O, przyszedł Arlekin.

Jan Panie Horacy, skoro już dostałem zaszczytu pańskiej niechęci, to z wielką nieprzyjemnością postanowiłem przyjąć pana zaproszenie.

Horacy No proszę, wypisz wymaluj pajac. (*do siebie*) Nie wiem, czy bardziej zgrywa wariata czy mądrałą.

Jan Słowo się rzekło, kobyłka u płotu. Tak mnie pan poganiał, że nawet kawy nie dopiłem, tylko w pośpiechu stłukłem filiżankę.

Horacy Bardzo mi przykro, że przeze mnie się pan pochłapał.

Jan Trudno się mówi. Mądry Włoch po szkodzie.

Horacy (*do siebie*) Uszczypliwy się zrobił. Proszę powiedzieć, jak się panu podoba Wenecja?

Jan Nijak.

Horacy Nijak? Dlaczego?

Jan Panie, to jakiś straszny kanał. Wczoraj do jednego wpadłem.

Horacy Biedaczek. Jak to się stało?

Jan Zaraz panu powiem. Otóż płynąłem sobie kajakiem...

Horacy Przepraszam, pan z Mazur?

Jan Tak, a raczej z Kaszub.

Horacy Arlekin przecież nie pochodzi z jezior.

Jan To może pan mi powie, skąd pochodzi Arlekin?

- Horacy Arlekin pochodzi z Włoch.
Jan Pochodzi! Tyle to ja też wiem. Ale jak mówić?
Horacy No, nie mam pojęcia.
Jan No to niech pan idzie i się dowie, a potem będzie mnie pan poprawiał. Poprawiaacz jeden....
Horacy (*do siebie*) W sumie ma rację. To niech pan opowie, jak pan wpadł w ten kanał.
Jan Płynąłem sobie gondolą. Jak już wysiadałem, jedną nogę oparłem na brzegu, a drugą na łodzi. Nagle się rozjechałem, wpadłem do wody, a jak wypłynąłem, już mówiłem po włosku.
Horacy Panie Janie, jutro wieczorem mamy premierę nowej komedii.
Jan Jestem gotowy. Żywią, ojczyznę i bronią.
Horacy Ale proszę pamiętać, że już nie gramy po staremu.
Jan Oczywiście, zagramy po nowemu.
Horacy Publiczność się wyrobiła. Ma lepszy gust.
Jan My, ludzie z Kaszub, znamy się na gustach.
Horacy I nie zadowolą się byle czym.
Jan Pan się na mnie wziął, czy co? Ja dobrze wiem, że robię tu za idiotę, a ludziska mają się śmiać. A żeby się śmiali, to najpierw musi być śmiesznie. Niech pana o to głowa nie boli. O jedno tylko proszę moich kochanych, wspaniałych widzów, żeby we mnie nie rzucali zgniłymi jajami, tylko tymi z wolnego wybiegu.
Horacy Widzę, że dowcipy się pana trzymają. To godne pochwały. Ktoś inny powiedziałaby, że to zuchwałość, ale w przypadku Arlekina, który, jak pan sam powiedział, ma być wesoły, takiej dowcipności można tylko pozazdrościć.
Jan „Śmiałym fortuna sprzyja, wstydliwym... w dupę się wbija”. Czy jakoś tak...
Horacy Za chwilę muszę się spotkać z poetą, a potem jeszcze zrobić próbę kilku scen.
Jan Szuka pan poety? Oto i on, we własnej osobie!
Horacy „Pan poeta”?
Jan No pewnie!
„Jestem wariatem o potrójnej twarzy:
Piszę wiersze, komponuję i maluję wazy”.
Horacy Dobrze już dobrze. Podobasz mi się. Arlekinowi można wybaczyć nawet częstochowskie rymy. Ale co z resztą? Nie przyszli? Muszę ich zawołać. Trzeba mieć stoicką cierpliwość, żeby kierować tym zespołem. Jak ktoś nie wierzy, proszę bardzo, niech spróbuje przez tydzień, na pewno straci ochotę (Goldoni 2011: 8–10).

Czytając tę scenę po pewnym czasie zdałam sobie sprawę z tego, że w zasadzie niezrozumiała pozostaje dalej kwestia relacji między poszczególnymi postaciami. Trudno na podstawie tego, jak i co mówią, wywnioskować, jak wyglądają, do jakich społecznych typów się odwołują. Jednym słowem, żeby ten historyczny tekst na scenie ucieleśnić, brakuje najwyczejniej w świecie całej wizji inscenizacyjnej. Być może jedynym sposobem ożywienia dialogu w tej scenie byłoby daleko posunięte przepisanie jej na inne kwestie, na zasadzie substytucji. Tak postąpiła na przykład Maja Kleczewska, reżyserując *Sen nocy letniej* w Teatrze Starym. Scena próby teatralnej robotników ateńskich została przez nią zastąpiona improwizacją aktorską w chwili rozdziału ról. Reżyserka zrezygnowała bowiem z brzmienia tekstu w przekładzie Stanisława Barańczaka, bo zbyt tracił literaturę, i to dawną. Kleczewska nie chciała jednak sztuki Szekspira „wyobcowiać”, tymczasem ja liczyłam na odsłonięcie historyczności Goldoniego. Zrozumiałam też, że jako tłumaczka stoję przed dylematem „praktyki czytania”, ale wyjścia z tej sytuacji nie znajdę sama.

Zestawiając obydwie teksty, obiecałam, że pozwolą one w innym świetle spojrzeć na centralną funkcję języka w przekładzie dramatu w kontekście zwrotu performatywnego. Celowo jednak nie zaczęłam swojej porównawczej analizy od zacytowania fragmentu komedii Goldoniego w oryginale. Nie zależało mi bowiem specjalnie na porównywaniu adekwatności wyborów tłumaczek wobec tekstu wyjściowego. Chciałam jedynie sprawdzić niejako „tu i teraz” performatywny efekt polskiego przekładu tej sztuki. Mam bowiem wrażenie, że polskiego widza i czytelnika mało interesuje, jakie reakcje mogła komedia ta wywoływać kiedyś we Włoszech. Sprawą kluczową dla tłumacza powinien natomiast być sposób, w jaki przełożona na język polski sztuka działać będzie na czytelnika i widza w konkretnych okolicznościach, zależnych jednak nie tylko od bardzo ogólnie rozumianego kontekstu kulturowego, społecznego czy teatralnych konwencji, ale także od zdefiniowanej przez reżysera, dramaturga, a także tłumacza kognitywnej ramy. Jak starałam się pokazać na przykładzie tłumaczenia Jolanty Dygul, zapominanie o tej ramie stawia zwykle tłumacza w uprzywilejowanej pozycji eksperta, który w gruncie rzeczy uchyla przed odbiorcą tylko rąbka tajemnicy tekstu, niejako rezerwując dla swego ucha cały performatywny efekt sztuki.

Mój własny przekład z kolei powstał wprawdzie w oparciu o założone na wstępie okoliczności odbioru, jednak w trakcie pracy narastały we mnie wątpliwości co do celowości przekładu akurat tej sztuki Goldoniego na polski. Podejrzewam bowiem, że reżyser chciał po prostu wystawić jakąś

zabawną komedię kostiumową, nie do końca zdając sobie sprawę z tego, że *Teatr komediowy* Goldoniego zawiera prócz scen wyraźnie skeczowych, zwanych kiedyś *lazzi* (dających się od biedy przedstawić w formie analogicznych sytuacji komicznych), udratyzowany traktat teoretyczny, w którym liczne fragmenty przypominają wyjęte żywcem z jakiejś dawnej poetyki instrukcje „jak pisać dla teatru”. Tym samym cały mój translatorski wysiłek zmierzający do wyciśnięcia z tej sztuki odrobiny dobrego humoru spełził na niczym, bo do dzisiaj nie wiem (i pewnie już się nie dowiem), co reżyser chciał z tym tekstem zrobić na scenie i w jakim celu go wykorzystać. Mogę tylko żywić nadzieję, że jeśli sztuka ta znajdzie się w repertuarze teatru, to reżyser zechce ze mną popracować nad taką jej adaptacją, która będzie wspierała, a nie podważała jego zamiśl.

Żadne z tłumaczeń, ani moje, ani Jolanty Dygul, nie osiągnęło więc chyba zakładanej sprawczości czy fortunności, choć pewnie każde z nieco innych powodów. Przekład Jolanty Dygul jest świadectwem procesu rozumienia, rozszyfrowywania oryginalnego znaczenia za pomocą języka polskiego. Wyjaśnianie pożądanego komediowego oddziaływania dialogu w przypisie nie gwarantuje niestety, że widzowi również udzieli się dobry nastrój. Widz raczej z uznaniem skłoni głowę bądź po prostu zniechęci się do tak uczzonej lektury. W przypadku mojego przekładu komedii wątpliwości co do jego performatywnego efektu zaczęłyby pewnie narastać w czytelniku mniej więcej już od drugiego aktu, gdzie coraz trudniej o komizm sytuacyjny, zaś postacie coraz więcej mówią o tym, jak należy pisać i grać nowe teksty dla teatru. Jak? – tego bez reżysera nie jestem w stanie sama wymyślić. Mając zatem ten sam co Susan Bassnett niedosyt ścisłej współpracy z ludźmi teatru, uważam, że mój przekład mógłby stanowić zaledwie wyjściowy materiał do dalszej pracy translatorskiej i dramaturgicznej.

Myślę jednak, że omawiając obydwie próby tłumaczeń, dowiodłam, że analizowanie przekładu od strony jego performatywności pozwala w miarę skutecznie sprawdzić i prześledzić typ relacji między tekstem a jego odbiorcą i pokazać, że niezależnie od przyjętej strategii tłumaczenia (czy „praktyki czytania” dramatu), język nadal stanowi centralne narzędzie tej relacji. Stosując zaproponowaną przeze mnie perspektywę badawczą, można, mam nadzieję, nie tylko analizować te przekłady, które osiągnęły jakiś konkretny performatywny efekt, ale także przyjrzeć się takim przypadkom, które ze swoim efektem się rozminęły. I nie należy wcale rozumieć tego rozminięcia jako zarzutu czy argumentu przesądzającego o złej jakości przekładu. Czasem właśnie niefortunność, rozpoznana nieskuteczność przekładu może

stać się zupełnie świadomie podjętym działaniem w celu uzyskania efektu obcości lub osobliwości. Z takimi praktykami mamy do czynienia chociażby w dramatach postkolonialnych, w których autorzy przepisują na rodzime języki bądź lokalne dialekty sztuki należące do kanonu kultury europejskiej po to, by wykazać ich obcość i nieprzystawalność do lokalnego kontekstu kulturowego. Analogiczne subwersywne praktyki wobec tzw. kanonu kultury narodowej kształtującej się w XIX wieku uprawiali też często teatralni twórcy dialektalni (z Neapolu), przepisując na neapolitański dramaty z kanonicznego repertuaru wielkich włoskich gwiazd sceny.

Proponowana przeze mnie postawa badawcza zbliża się bowiem do stanowiska Stephena Greenblatta, wyłożonego niedawno w *Manifeście globalnej mobilności*. Autor mówił tam o wyczerpaniu się koncepcji kultury powiązanych z teorią „zakorzenienia”, „rdzenności”, „autentyczności” – na rzecz nowych kategorii, które na różne sposoby starają się określać płynny, niestały, chwilowy status kultury (Greenblatt 2010). Zadaniem badaczy, w tym przekładoznawców, powinno być zatem uchwycenie i unaocznienie czytelnikowi takich procesów, które świadczą o niestałości miejsca zajmowanego przez teksty i dobra kultury w dyskursie kulturowym, ich zmiennego oddziaływania w zależności od kognitywnej ramy, które w równym stopniu może przesądzić o ich fortunności jak niefortunności.

Bibliografia

- Barańczak S. 2004. *Jak tłumaczyć humor Szekspira?*, w: S. Barańczak, *Ocalone w tłumaczeniu*, Kraków: Wydawnictwo a5, s. 235.
- Bassnett S. 1991. *Translating for the Theatre: The Case Against Performability*, „TTR: traduction, terminologie, rédaction” 4(1), s. 99–111.
- 1998. *Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre*, w: S. Bassnett, A. Lefevere. *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*, Multilingual Matters, s. 106.
- Carlson M. 2006. *Speaking in Tongues. Language at Play in the Theatre*, Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Dyguł J. 2011. *Goldoni-poeta komediowy*, w: C. Goldoni, *Teatr komediowy*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria, s. 5–42.
- Goldoni C. 2011, *Teatr komediowy*, przeł. J. Dyguł, Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- 2011, *Teatr komediowy*, przeł. E. Bal, Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu (archiwum).
- Greenblatt S. 2010 (red.). *Cultural Mobility. A Manifesto*, Cambridge: Cambridge University Press.

- 2011. *Mobilność kulturowa. Wprowadzenie, Manifest badań nad mobilnością kulturową*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 106.
- Heydel M. 2009. *Zwrot kulturowy w badaniach nad przekładem*, „Teksty Drugie” 6, s. 21–33.
- Marotti F., Romei G. 1991. *La commedia dell’arte e la società barocca. La professione del teatro*, Rzym: Bulzoni Editore.
- Sugiera M. 2005. *Anatomia kryzysu*, w: M. Sugiera, *Realne światy / możliwe światy*, Kraków: Księgarnia Akademicka, 9–39.
- Taviani F. 1969. *La commedia dell’arte e la società barocca. La fascinazione del teatro*, Rzym: Bulzoni Editore
- Taviani F., Schino M. 2007. *Il segreto della commedia dell’arte. Le memorie delle compagnie italiane del XVI, XVII, XVIII secolo*, Florencja: Casa Uscher.
- Worthen W. 2013. *Dramat: między literaturą a przedstawieniem*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków: Księgarnia Akademicka.