

BRIGITTE SCHULTZE, BEATA WEINHAGEN

Uniwersytet w Moguncji

b_schultze@arcor.de, beata.weinhagen@t-online.de

MIĘDZY ZYSKIEM A STRATĄ. REDUKCJA I EKSPANSJA W TŁUMACZENIU TEKSTÓW DLA TEATRU NA PRZYKŁADZIE POLSKICH DRAMATÓW XX I XXI WIEKU

Abstract

Between Gain and Loss: Reduction and Expansion in Translation of Texts for the Theatre, as Exemplified by Polish 20th and 21st Century Plays

The possibility of finding general premises for a theory of drama translation has been dismissed long ago (Schultze 2015b). It is, however, still feasible to consider single structural elements (deixis, forms of address) in translational transfer. Reduction and expansion deserve permanent attention, be it as aesthetic devices in source texts or as translational solutions – between gain and loss – in target texts. This article discusses reduction and expansion in two Polish theatre classics of the international repertory: Mrożek’s *Tango* and Głowacki’s *Antygona w Nowym Jorku*. The target texts are English, French, German and Russian translations, partly also theatre scripts. The authors argue that theatre translation has a chance to overcome drawbacks of linguistic asymmetries.

Key words: drama translation, reduction and expansion in drama translations and adaptations, linguistic asymmetries, Sławomir Mrożek, Janusz Głowacki

Słowa kluczowe: przekład dramatu, redukcja i ekspansja w przekładach i adaptacjach dramatu, asymetrie językowe, Sławomir Mrożek, Janusz Głowacki

Wstęp

Sformułowanie ogólnej teorii tłumaczenia dramatu okazało się niemożliwe już w ostatnich dekadach XX wieku (Schultze 2015b: 35–36). Rozważania nad transferem pojedynczych elementów strukturalnych (wyrażeń deiktrycznych, form adresatywnych, stylizacji języka teatralnego itd.; por. Schultze 2004: 199, 200) są natomiast nadal przydatne w ocenie tego, jak sens dramatyczny i teatralny został przeniesiony do tekstu docelowego. Warto się zastanowić, czy tłumacz miał w swojej pracy jakieś wyobrażenie o technice przekładu dramatu i teatru czy też nie. Proces ewaluacji z reguły zawiera element hermeneutyczny, ponieważ naświetla struktury i sens tekstu wyjściowego.

Do obszarów zasługujących na dokładną analizę należą redukcja i ekspansja (por. Totzeva 1994), rozumiane jako cechy strukturalne oryginału oraz ślady pracy tłumacza. Częściowo chodzi tu o zamierzone techniki tłumaczeniowe¹, częściowo zaś o mniej lub bardziej przypadkowe właściwości transferu. W ostatnich latach niektórzy dramatopisarze, tłumacze oraz reżyserzy traktowali redukcję i ekspansję w przemyślany sposób, inni zaś posługiwali się tymi technikami wybiórczo i dowolnie. Należy przy tym rozpatrzyć, ile kontekstów i motywów redukcji i ekspansji znajduje się już w tekstach wyjściowych: trzeba uwzględnić tendencje typowe dla epoki teatralnej, preferencje dramatopisarza, sposoby charakteryzowania protagonistów w danym tekście itd. Na przykład w dramatach ekspresjonizmu ekspansja polega często na długich, wielosłownych deklaracjach (dotyczących sytuacji w świecie, możliwości ratunku itp.) wygłaszanych przez głównego bohatera (por. sztuki teatralne Witkacego). W nowych dramatach „nieliterackich” natomiast, które próbują reprodukcować język potoczny (por. Schultze 2015a: 113, 119), znajdujemy wiele cech redukcji materiału słownego.

Celem tego artykułu jest prezentacja i omówienie przykładów obydwu cech strukturalnych w tłumaczeniu polskich dramatów na niemiecki, rosyjski,

¹ *Tezaurus terminologii translatorycznej* (Lukszyn 1993: 265) podaje następującą definicję hasła „redukcja”: „Technika tłumaczeniowa polegająca na zastąpieniu jednostki tekstu wyjściowego relatywnie krótszą jednostką tekstu przekładu”. Zamiast „ekspansji” *Tezaurus* (24) używa terminu „amplifikacja”. Ze względu jednak na to, że „amplifikacja” oznacza także gatunek transferu, przeważnie w dyskusjach literaturoznawczych, preferujemy tu termin „ekspansja”.

angielski i francuski. Interesować nas będą głównie wyniki transferu: to, czy – jak można wywnioskować – tłumacz orientuje się w technice kulturowej przekładu tekstów dla teatru, czy raczej nie, oraz to, w których miejscach można dostrzec zysk, a w których pewną stratę sensu estetycznego w tekście docelowym. Źródłem przykładów będą dramaty należące do międzynarodowego repertuaru teatralnego: *Tango* Sławomira Mrożka oraz *Antygona w Nowym Jorku* Janusza Głowackiego. Najpierw przedyskutujemy redukcję i ekspansję na poziomie pojedynczych fraz i replik, a następnie w ramach całego tekstu teatralnego. Analiza obejmie – oprócz przekładów – teksty reżyserskie, recenzje i inne materiały.

Redukcja i ekspansja na poziomie repliki

Punktem wyjścia będą dla nas redukcja i ekspansja w polskich dramatach – bądź jako cecha ogólna, bądź jako chwyt estetyczny w konkretnych replikach lub mikrosekwencjach danego utworu. Polscy dramatopisarze często wykorzystują możliwości własnego języka, łącząc dla wydobycia kontrastu skrajną redukcję materiału słownego (liczby słów i sylab) z mnogością jawnej lub ukrytej informacji. Tak postępuje Mroźek w trzyaktowej sztuce *Tango*, w której funkcjonalne przejścia od krótkich replik postaci dramatu do długich deklamacji, a nawet tyrad, tworzą tzw. energię sceniczną w równej mierze jak wymiana krótkich, niedbałych i dość zwięzłych wyrażań. Do pewnego stopnia chodzi tutaj o cechę indywidualnej estetyki Mrożka.

Poważnym zadaniem dla tłumaczy mogą być np. słowa „cały zbladł” (Mroźek 1998: 157) Eleonory, która obserwuje wujka Eugeniusza po głównej deklamacji Artura w trzecim akcie („Trzeba tylko być silnym”). Aby zachować zwięzłość i potoczny charakter języka wraz ze śladem humoru, tłumacz niemiecki mógłby opuścić łącznik i zaimek osobowy; redukcja prowadziłaby do wypowiedzi: *komplett erbleicht*. W jedynym dotychczasowym przekładzie *Tanga* na język niemiecki Ludwig Zimmerer, którego przekłady wczesnych dramatów były autoryzowane przez Mrożka, odtwarza jedynie treść obserwacji Eleonory: *er ist ganz bleich geworden* (Mroźek 1980: 244). Z dwóch słów lub trzech sylab powstało pięć słów lub siedem sylab². Warto przyjrzeć się przekładom na inne języki. W tłumaczeniu angielskim

² Chodzi tu o tendencję zauważalną w transferze: u Mrożka cała replika zawiera 14 słów (29 sylab), u Zimmerera 23 słowa (34 sylaby).

zastosowano parafrazę, a więc ekspansję: *He's white as a sheet* (Mrozek 1968: 100), nie próbując oddać zwięzłości tekstu wyjściowego. Przekład rosyjski, który – poszerzając materiał językowy – częściowo wzmacnia cechy języka potocznego, również ignoruje ekonomię językową: *vidiš', kakoj on blednyj* (Mrozek 2001: 189). We wszystkich przekładach brakuje również wspomnianego drobnego elementu humoru.

Porównanie to może świadczyć o pewnej tendencji: widoczne cechy ekonomii językowej na poziomie pojedynczych replik często uchodzą uwagi tłumaczy, nawet jeżeli wzmacniają dramatyczny i teatralny sens utworu. W przypadku *Tanga*³ i innych sztuk Mrożka ów brak dotyczy również indywidualnej estetyki autora.

Jeszcze ważniejsze jest to, jak tłumacze traktują wyraźnie funkcjonalną zwięzłość większych jednostek tekstowych, np. mikrosekwencji dramatycznych. W polskiej wersji dwuaktówki *Antygona w Nowym Jorku* Janusza Głowackiego (1992) obserwujemy skrajną oszczędność materiału słownego, kiedy Anita – przeczuwając, że bezdomny Amerykanin John nie żyje – wypytuje Saszę o jego los. Mikrosekwencja brzmi następująco:

SASZA Zabrali go.

ANITA Kto? Policja?

SASZA Pogotowie.

ANITA Pogotowie? O, Boże, Boże. Ale dlaczego? Co się stało? (Głowacki 1992: 8)

Taka zwięzłość językowa niewątpliwie wyraża indywidualną estetykę Głowackiego, która – jak się wydaje – nie we wszystkich kontekstach teatralnych jest akceptowana. Równoległe sporządzona angielskojęzyczna (amerykańska) wersja *Antygony*, za którą odpowiadają sam autor i tłumaczka Joan Torres (por. Schultze, Weinhausen 2014b: 207–208, 213), zawiera elementy ekspansji związane zapewne z kontekstem amerykańskim. Zmarłego Pauliego potraktowano tu tak:

SASHA. They took him.

ANITA. Who took him. The police?

³ W niemieckim przekładzie dramatu zlekceważenie zwięzłości wypowiedzi miewa czasem fatalne skutki. Na przykład krótki cytat z *Hamleta*: „Słowa, słowa, słowa” (Mrozek 1998: 156), w pierwszej reakcji Stomila na deklamację Artura oddano jako *Worte, Worte, nichts als Worte* (Mrozek 1980: 244). Mikroekspansja *nichts als* („nic tylko”) przynosi komentarz, który ani postaciom dramatu, ani widzom w teatrze nie jest potrzebny.

SASHA. They took him in an ambulance.

ANITA. An ambulance? Oh God, God, why, why? What happened? Why?
(Głowacki, Torres 1997: 19)

Podczas gdy polski tekst liczy 14 słów (lub 30) sylab, angielska wersja ma 24 słowa (lub 30) sylab. Ekspansja materiału językowego wynika częściowo ze wzmocnienia wyrazistości tekstu: trzykrotnego powtórzenia zwrotu *They took him*.

Przytoczone fragmenty polskiej oraz angielskiej wersji *Antygony* mogą w innych przekładach wskazywać na tekst wyjściowy, którym dysponował tłumacz, a także na to, czy tłumacz jest zaznajomiony z takimi kategoriami jak oszczędność i ekspansja. Niemiecki przekład opiera się tu wyraźnie na angielskiej wersji dramatu:

SASCHA: Die haben ihn mitgenommen.

ANITA: Wer hat ihn mitgenommen? Die Polizei? (...) (Głowacki 1994: 7)

Fragment ten zawiera w całości 30 słów (53 sylaby). Może to świadczyć o tym, że w przekładzie polskich dramatów na język niemiecki ekspansja materiału językowego jest nieunikniona, o ile tłumacz nie szuka drogi wyjścia z asymetrii językowych. W cytowanym fragmencie nawet powtórzono dalej bez potrzeby zwrot *ach Gott*. Podobnie nieuzasadnione uzupełnienia znajdujemy w innych sekwencjach przekładu. Trudno tu dostrzec jakiegokolwiek starania o redukcję materiału słownego. Aby zachować coś z energii scenicznej, tłumacz niemiecki mógł zastosować chwyt redukcji, na przykład tak: *Wer? Polizei?* Prowadziłoby to do zwięzłości językowej, jak w polskiej wersji *Antygony* („Kto? Policja?”)⁴. Obojętność wobec przyrostu materiału językowego prowadzi do pewnej utraty dramatycznego i teatralnego sensu.

Przekład francuski, dokonany przez doświadczony zespół ludzi teatru – tłumaczkę i reżyserkę Urszulę Mikos oraz autora i reżysera Oliviera Cohena – odwołuje się wprawdzie do tekstu polskiego (*traduit du polonais*), ale opiera się zarówno na polskim oryginale z 1992 roku, jak i na wersji angielskiej przygotowanej przez autora we współpracy z tłumaczką Joan

⁴ W przekładzie Alissy Walser nie podano na stronie tytułowej, czy tłumaczka korzystała z polskiej czy angielskiej wersji dramatu. Recenzje wspominają o obu możliwościach. Analiza tekstu przez pryzmat redukcji i ekspansji prowadzi do wczesnej, niedrukowanej wersji angielskiej (Schultze, Weinhausen 2014b: 2014–2015).

Torres (Schultze, Weinhausen 2014b: 215–217). Angielski czasownik *take* (w sensie *take away*) oddano czasownikiem *emmener*:

SACHA. – Ils l’ont emmené.

ANITA. – Qui l’a emmené? La police? (Głowacki 2005: 20)

Nie szukano oszczędności materiału językowego (*Qui? La police?*), chociaż w innych wypowiedziach w tym przekładzie takie strategie są stosowane (Schultze, Weinhausen 2014b: 217)⁵.

Przekład na język rosyjski wyraźnie opiera się na polskiej wersji dramatu. Tłumaczka Irina Ščerbakova wykorzystała pokrewieństwo języków słowiańskich:

SAŠA. Ego zabrali.

ANITA. Kto? Policija?

SAŠA. „Skoraja pomošč”

ANITA. „Skoraja?” O boże, boże! No počemu? Čto slučilos’? (Głowacki 2004: 358)

Podobnie jak tekst polski, przekład zawiera 14 słów (31 sylab). Tłumaczka uzyskała pełną identyczność materiału, używając potocznego skrótu *skoraja* („szybka”) zamiast wyrażenia *skoraja pomošč*. Język rosyjski bez wątplenia umożliwia taki zysk w tłumaczeniu *Antygony* Głowackiego. Widoczna jest także biegłość tłumaczki w technice „przekład dramatu/przekład dla sceny teatralnej” (Schultze 2015a: 115–116, 122–126, 131).

Na poziomie pojedynczych wyrazów, zdań i mikrosekwencji drobne formy ekspansji pojawiają się dużo częściej niż formy redukcji. Ekspansja wynika przy tym nie tylko z asymetrii językowych, ale również z postawy tłumaczy.

Większa liczba analiz porównawczych, obejmujących dramaty Gombrowicza, Witkacego, Różewicza i takich autorów współczesnych jak Walczak, Sala i inni, wskazuje na rozmaite uzasadnienia drobnych form redukcji lub ekspansji: uwzględnienie różnic kulturowych lub aktualnych wydarzeń politycznych, wzmocnienie sygnałów komizmu i inne. Na przykład francuska

⁵ Minimalny efekt redukcji materiału słownego, tzn. każdorazowo jednej sylaby, wynika stąd, że odchylenia od normy językowej (angielskiej/amerykańskiej) w replikach Anity i Pchełki (w przekładzie francuskim nie Puce, ale Flea) są oddawane mową potoczną, tzn. negacją prostą zamiast podwójnej: *T’as vu Paulie? – C’est pas une montre* (Głowacki 2005: 12–13).

wersja *Antyfony*, powstała w okresie narastającego konfliktu z mieszkańcami Afryki Północnej, zawiera elementy drobnej ekspansji. W tekście angielskim Anita tak opisuje obywatelstwo Pauliego: *Paulie was a WASP [White Anglo-Saxon Protestant] (...) he was a WASP, so he belonged in America* (Głowacki, Torres 1997: 21). Przekład francuski, który ogólnie zachowuje oszczędność językową, brzmi następująco: *Paulie, c'était un véritable Américain blanc protestant anglo-saxon. Comme toi. (...) il avait la nationalité, il faisait partie de l'Amérique* (Głowacki 2005: 21). Widzowie francuscy mogliby przetłumaczyć to sobie tak: „prawdziwy Francuz. (...) Jak ty” (por. Schultze, Weinhausen 2014a: 40).

Redukcje spowodowane przez różnice kulturowe znajdujemy w rosyjskim przekładzie dramatu Pawła Sali *Od dziś będziemy dobrzy*. Mowa w nim o młodych przestępcach znajdujących się pod opieką katolickich mnichów. Aby uniknąć nieporozumień, rosyjska tłumaczka kilkakrotnie opuszcza tytuł (formułę adresatywną) „brat”. W oryginale Policjant pyta mnicha: „No i co brat na to?” (Sala 2003: 251). W przekładzie Policyjskiej pyta: *Nu i čto skažete?* (Salja 2010: 514; por. Schultze 2015a: 13–14). Podobne decyzje w innych przekładach z polskiego na rosyjski świadczą o bieguści rosyjskich tłumaczy w pracy nad tekstami.

Czasami decyzje translatorskie powodują i zysk, i stratę. W jednoaktówce Michała Walczaka *Piaskownica*, opowiadającej o młodych ludziach, który mimo swojej dorosłości nie chcą lub nie są w stanie odpowiedzialnie brać udziału w życiu społecznym, główny bohater (ON) utożsamia się z Batmanem: grając, komentuje akcje swojego idola. Formuluje przy tym niekiedy długie, zawikłane zdania. Tłumaczka przerabia poszczególne wypowiedzi w taki sposób, że stają się krótsze i bardziej przejrzyste, ułatwiając aktorom rosyjskim nauczenie się i artykulację tekstu. Ze względu na to, że bohater popkultury Batman ma cechy patologiczne, składnia tekstu wyjściowego jest tu znacząca. W tym wypadku translatorski wybór redukcji prowadzi do pewnej utraty kontekstu amerykańskiego i międzynarodowego.

W przekładach polskich dramatów na inne języki zdarza się, oczywiście, również redukcja i ekspansja większych jednostek językowych (tekstowych). Dużo więcej zmian można obserwować w tekstach reżyserskich. Warto wziąć pod uwagę, że różnego rodzaju skróty i wstawki należą do praktyki scenicznej – nie tylko typu *Regietheater* (Zabka, Dresen 1995).

Przejdziemy teraz do form i skutków redukcji i ekspansji w całych przekładach dramatów oraz w projektach scenicznych, koncentrując się przede wszystkim na *Tangu* i *Antygonie w Nowym Jorku*.

Redukcja i ekspansja w kontekście całego przekładu oraz w opracowaniach dla sceny

Wszystkie uwzględnione przekłady *Tanga* (niemiecki, angielski, rosyjski) są przeznaczone zarówno dla czytelników, jak i twórców opracowań scenicznych. W przekładach dla sceny teatralnej (i teatru telewizyjnego) w sposób naturalny mogą się pojawić wyraźne redukcje⁶. Tu natomiast zastanawiające jest to, że nawet ograniczona liczba analizowanych fragmentów wskazuje na pewne tendencje translatorskie: żaden z przekładów *Tanga* nie stara się zbyt zachować oryginalnej oszczędności materiału słownego – każdy dopuszcza pewne formy ekspansji. Są jednak różnice.

Najbliższy tekstu wyjściowego jest przekład rosyjski, a to dzięki wykorzystaniu możliwości opuszczenia łącznika, zaimków i innych słów. Przekład ten wykorzystuje język potoczny. Występują tu wyraźnie zamierzone redukcje, wzmacniające energię sceniczną. Czasami wynika stąd pewien zysk translatorski. Na przykład w trzecim akcie Eugeniusz uspokaja krewnych: „Nie szkodzi, nie szkodzi, nie obrażam się. Jestem wyrozumiały” (Mrozek 1998: 139). Rosyjski przekład brzmi: *Nevažno. Ja ne obidelsja. Ja velikodušen* („Nieważne. Ja się nie obrażem. Jestem wielkoduszny”; Mrozek 2001: 173). Oczywiście zmienia to nieco obraz tej postaci teatralnej.

W przekładzie angielskim na kategorie redukcji i ekspansji wpłynął zapewne amerykański kontekst teatralny: sztuka teatralna ma być dostępna dla wszystkich widzów, ma bawić np. komizmem językowym (por. Schultze, Weinhausen 2014a: 24, 39). Cechy mowy potocznej, m.in. zwroty frazeologiczne, zostają wzmocnione, jest sporo drobnych form ekspansji, takich jak dodatkowe partykuły czy przysłowki. Na przykład pytanie Eugeniusza: „To może «ryp w pip?»” (Mrozek 1998: 85), brzmi w tej wersji: *Well then, plunk-trunk. Will that do?* (Mrozek 1968: 11), a słowa Eugenii (na katafalku): „Ależ tu twardo” (Mrozek 1998: 90) to: *Christ, this thing is hard!* (Mrozek 1968: 17). Gra językowa niekiedy jakby zyskuje tu autonomię. Przekład w dużym stopniu ignoruje możliwość oszczędności materiału słownego w języku angielskim.

Ze względu na asymetrię językowe tłumacz niemiecki niewątpliwie miał mniej okazji do uniknięcia ekspansji niż tłumacze angielscy. Jednak

⁶ Specyficznym rodzajem przekładu zredukowanego jest np. *preklad-réžia* (niem. *Regie-Übersetzung*) dla telewizji słowackiej; zob. Brang 2011: 2514.

przekład Zimmerera zawiera nie tylko dużo łączników i zaimków, lecz także dodatkowych partykuł, wykrzyknień, przysłówków itp. Niemieckojęzyczni ludzie teatru i filologowie wiedzą, że przekład *Tanga* jest „wagi lekkiej” (*leichtgewichtig*)⁷ – nie oddaje prawdziwej substancji dramatu⁸. Tu zajmujemy się tym, jakimi strategiami redukcji i ekspansji zespoły teatralne – kwestionując przekład – wydobywają aktualny sens ze sztuki Mrożka⁹. Przyjrzymy się najpierw inscenizacji reżyserki Konstanze Lauterbach w wiedeńskim Burgtheater (1996), a potem inscenizacji Uty Koschel w Greifswaldzie. W inscenizacji wiedeńskiej, która ukazuje atmosferę lat czterdziestych i potwierdza współistnienie różnych stylów życia¹⁰, ludzie teatru dokonali znacznych redukcji tekstu głównego i tekstu pobocznego. Ekspansja dokonuje się w innym systemie znakowym: na końcu każdego aktu występują pary tancerzy (szkoły tańca) w jawnie otwartych formacjach. Strategia redukcji widoczna jest już w tekście pobocznym pierwszego aktu, gdzie z dwóch stron zachowano pół strony. Niektóre zdania są identyczne z tekstem przekładu, inne tylko podsumowują pewne detale treściowe. Oto redukcja w opisie sceny pierwszego aktu: 1) z obfitości szczegółów dekoracji zostały tylko główne sygnały znaczeniowocze (stół, krzesła, duże lustro itd.), co ułatwia widzom recepcję obrazu wstępnego; 2) oglądanie sytuacji wstępnej może trwać krócej – od samego początku tempo widowiska jest podwyższone; 3) postaci dramatu – wyraźniej niż u Mrożka i w przekładzie niemieckim – są częścią samej dekoracji: *Ein (...) Hochzeitskleid. Eine alte (...) Dame* (Mrożek 1996: 49). Redukcja polega też na opuszczeniu lub kontaminacji całych replik. Na przykład w niemieckim przekładzie Ala odpowiada Arturowi: *Schwein! Und dazu noch ein wissenschaftliches. Pragmatik? Nie davon gehört. Ist wohl eine neue Perversität* (Mrożek 1980:194). W inscenizacji wiedeńskiej: *Schwein! Pragmatik? Ist wohl eine neue Perversität* („Świnia! Pragmatyka? To chyba nowa perwersja”; Mrożek 1996 78). Okazuje się, że zespół Burgtheater ujawnił nie tylko słabe strony niemieckiego przekładu *Tanga*, ale także elementy niefunkcjonalnej obszerności materiału słownego, tzn. redundancji, w tekście wyjściowym.

⁷ Zob. wstęp w: Scholz 2006: 8.

⁸ W latach czterdziestych daremnie próbowano zachęcić wydawnictwo Piper do zamówienia zupełnie nowego przekładu *Tanga*.

⁹ W recenzji inscenizacji *Tanga* dokonanej przez Jarockiego (s. 12) Joanna Derkaczew słusznie zauważyła: „W każdej epoce [*Tango*] odbija to, co najbardziej aktualne” (Derkaczew 2009).

¹⁰ Por. wybór refleksji szeregu przedstawicieli życia kulturalnego *GESCHICHTE (die mit großem G)*, w: Scholz 2006: 19–22.

Opracowanie niemieckiego przekładu *Tanga* dla sceny teatralnej w Greifswaldzie i innych miastach Mecklenburgii pojmowane jest także jako projekt aktualizacji. Chodzi tutaj m.in. o „szaloną grę wokoło chaosu i norm”, o „przebadanie strony komedianckiej tej sztuki – nie zaniedbując filozofii” (Scholz 2006: 5–6). Redukcja pojedynczych replik lub mikrosekwencji obejmuje około jednej trzeciej tekstu. Wszystkie przypadki redukcji i innych modyfikacji przekładu niemieckiego są przy tym skrupulatnie udokumentowane: nawiasy kwadratowe wskazują na opuszczenie materiału językowego, nawiasy ostrokątne na zmianę pojedynczych słów. Na przykład w głównej deklamacji Artura („Trzeba tylko być...” – *Es kommt allein darauf an...*; Mrożek 1980: 243) połowa tekstu została opuszczona. Zmiana jednego wyrazu w rozmowie Artura ze Stomilem wygląda następująco: *Ich bin kein [Formalist] <Fanatiker>* (Mrożek 1980: 161; w tekście wyjściowym Artur mówi: „Nie jestem formalistą”; 1980: 124). W ten sposób powstała niemiecka wersja *Tanga* obejmująca dwa teksty albo dwie oferty znaczeniowótworcze: pełny przekład i tekst dla sceny teatralnej. Do pewnego stopnia ów projekt odsłania niedociągnięcia przekładu niemieckiego, takie jak dodatkowy materiał językowy i „narracyjny” styl, oraz pewne redundancje w dramacie Mrożka.

W przeciwieństwie do przekładu angielskiego i niemieckiego, które niewątpliwie wydłużają przedstawienie w porównaniu z tekstem Mrożka, oba wspomniane opracowania zasadniczo skracają czas gry na scenie, przeważnie za pomocą redukcji.

W *Antygonie w Nowym Jorku* granice między autorstwem a statusem tłumacza oraz między oryginałem a przekładem ulegają zatarciu. W 1992 roku dramat powstał w dwóch wersjach: polskiej redakcji opublikowanej w „Dialogu” i wersji angielskiej (amerykańskiej) wystawionej w Waszyngtonie, ale niedostępnej w druku. Pierwotna angielska wersja powstała „zdanie za zdaniem” we współpracy Głowackiego z tłumaczką Joan Torres (Schultze, Weinhausen 2014b: 207). Za opublikowany w roku 1997 tekst angielski, będący opracowaniem dla sceny teatralnej w Nowym Jorku, odpowiadają jako zespół tłumaczy sam autor i jego współautorka-tłumaczka: *translated by Janusz Glowacki and Joan Torres*. Drukowana wersja angielska jest przy tym zasadniczo krótsza od polskiej *Antygony* z 1992 roku. Redukcja należy więc do historii tekstowej tego dramatu. Ze względu na to, że tłumacze i tłumaczki na całym świecie korzystają z obydwu wersji, czasem nawet łącząc je z sobą, konieczne jest zaznaczenie, na czym polega redukcja w tekście angielskim. Otóż niektóre szczególnie długie repliki, np. kwestia amerykańskiego policjanta Jima Murphy’ego na początku sztuki, są znacznie

skrócone; z siedmiu replik w przedostatniej scenie powstała jedna zwięzła wypowiedź; porządek scen – częściowo wraz z redukcją – zmieniony jest w taki sposób, że krótkie sceny znajdują się w drugim akcie itd. Wszystko to powoduje przyspieszenie tempa gry. W wersji angielskiej pewne przedłużenie widowiska wynika stąd, że kilkakrotnie, m.in. na samym początku dramatu, użyto chwytu niemej sceny, ekspansja dotyczy zatem tekstu pobocznego (Schultze, Weinhausen 2014b: 211–212).

Jak się okazuje, autor i tłumacz Głowacki uczył się techniki redukcji od tłumaczki Torres i od reżyserów *Antygony*. Dramat ten stał się projektem *work in progress*, a kolejne polskie wersje z lat 1996 i 2007 podlegały kolejnym redukcjom i innym zmianom, np. w obrębie leksyki (Schultze, Weinhausen 2014b: 213–214).

Uwzględnione tu przekłady *Antygony*: niemiecki (1994), francuski (1997) i rosyjski (2004), ukazują bardzo zróżnicowane pojmowanie roli redukcji i ekspansji w sztukach teatralnych oraz ich przekładach. Tendencje widoczne w sposobie potraktowania pojedynczych wyrazów i replik powtarzają się do pewnego stopnia w przekładach całych tekstów.

Autorka i tłumaczka Alissa Walser w niemieckim przekładzie z 1994 roku nie mogła się posłużyć skróconą wersją angielską z 1997 roku. Przekład Walser zawiera zatem wszystkie „narracyjne” kwestie policjanta, Anity i Pchełki z pierwszej polskiej (oraz, jak można przypuszczać, niedrukowanej angielskiej) wersji dramatu. Podobnie jak w cytowanych wyżej przykładach, tłumaczka z reguły nie opuszcza łączników, rodzajników i innego materiału słownego, rezygnując z możliwości otwierania struktury gramatycznej – dla dobra gry na scenie teatralnej¹¹. Szczególne problemy wynikają z drobnej ekspansji: użycia dodatkowych niemieckich partykuł i przysłówków w rodzaju *doch*. Takie potraktowanie tekstu dla sceny teatralnej powoduje przedłużenie dramatu, odbiegając oczywiście od funkcjonalnej zwięzłości pewnych sekwencji *Antygony* Głowackiego (Schultze, Weinhausen 2014b: 214–215). O ile reżyserzy takiego przekładu nie zdecydują się na zasadnicze skrócenie tekstu, inscenizacja i recepcja dramatu mogą wywołać pewne trudności. Tak właśnie było z przekładem Walser. Między 2004 i 2010 rokiem reżyser Piotr Szalsza wystawił *Antygonę* w Austrii, Niemczech, a nawet w Polsce, na podstawie przekładu niemieckiego, przy czym wszystkie sceny były dla

¹¹ Niemieccy reżyserzy i zespoły aktorskie informują, że otwieranie tekstu w przekładach podobnych do *Tanga* Zimmerera i *Antygony* Walser za pomocą redukcji materiału słownego zdarza się niekiedy dopiero w czasie prób.

niego „podobnie ważne”, i w rezultacie zamiast energii scenicznej panowała jednostajność (Schultze, Weinhagen 2014b: 218, 221; 2014a: 42–43).

Przekład rosyjski bazuje przede wszystkim na pierwszej polskiej wersji dramatu, czyli wersji bez redukcji odautorskich. Korzystając z pokrewieństwa języków słowiańskich oraz skrótów typowych dla rosyjskiej mowy potocznej, tłumaczka Ščerbakova była w stanie stworzyć ekspresywny przekład bez kontraproduktywnej ekspansji (Schultze, Weinhagen 2014a: 41)¹².

Różne formy redukcji wyraźnie przyczyniły się do sukcesu francuskiej *Antygony* na scenie teatralnej. Wersja ta – sytuująca się między świadomym i starannym przekładem struktury językowej a opracowaniem na poziomie makrostruktury – pod wieloma zasadniczymi względami korzysta z angielskiego przekładu dla sceny amerykańskiej. Podobnie jak wersja angielska, tekst ten jest przeznaczony dla czytelników oraz ludzi teatru: ukształtowany rytmicznie i pełen kontrastów. Francuska wersja również zaczyna się sceną niemą, a wstępne rozważania policjanta są znacznie krótsze niż w polskich redakcjach tego dramatu. Kontrast między bardzo krótkimi i dłuższymi, zawierającymi więcej szczegółów, replikami jest jeszcze wyraźniejszy niż w tekście angielskim. Na przykład, informacja o przynależności państwowej i religijnej Saszy brzmi w wersji angielskiej następująco:

SASHA. No. A Russian.

ANITA. Catholic or Protestant?

SASHA. No. A Jew. (Głowacki, Torres 1997: 21)

W przekładzie francuskim Sasza tak redukuje swoją wypowiedź:

SACHA. – Je suis russe.

ANITA. – Catholique ou Protestant?

SACHA. – Juif. (Głowacki 2005: 21)

Ogólnie rzecz biorąc, przekład francuski uwydatnia kontrast między bardzo oszczędną mową potoczną a opowiadaniem pojedynczych postaci dramatu, wzmacniając jeden z elementów rytmizacji *Antygony* Głowackiego. Podobnie jak przekład angielski (Głowacki, Torres 1997: 78–80), francuska *Antygona* kończy się trzema krótkimi scenami (Głowacki 2005: 71–73).

¹² Nie wiemy, do jakiego stopnia sceny rosyjskie, np. „Teatr sovremennoj p'esy” w Moskwie, korzystały w inscenizacjach ze skrótów. Ponieważ tzw. małe sceny woła ograniczony czas przedstawień, prawdopodobnie następowały tu pewne redukcje (por. Schultze/Weinhagen 2014a: 41).

Akcja zmierza do fatalnego końca w sposób bardziej widoczny niż w tekście polskim z 1992 roku (Głowacki 1992: 37–40). Redukcja materiału słownego podkreśla sens estetyczny dramatu.

Stosowanie redukcji i drobnych form ekspansji, np. dla wzmocnienia sceny niemej jako znaku teatralnego, podnosi wartość dramatu Głowackiego jako sztuki repertuarowej. Podczas gdy przekłady na język angielski, francuski i rosyjski tworzą warunki dla udanych inscenizacji, przekład niemiecki takim inscenizacjom – jak się wydaje – nie sprzyja. Należy więc przypuszczać, że sukces tego dramatu na scenach niemieckojęzycznych nie był możliwy¹³.

Wnioski

Okazuje się, że oceniając przekłady dla teatru, warto się przyjrzeć traktowaniu oszczędności językowej: redukcji i ekspansji, w tekście wyjściowym i przekładach oraz opracowaniach dla różnych inscenizacji. O funkcjonalnym znaczeniu oszczędności językowej, a także obfitości materiału słownego w tekstach dla sceny, świadczą kolejne opracowania *Antygony w Nowym Jorku* dokonane przez samego autora, najprawdopodobniej pod wpływem przekładów tej sztuki na angielski i inne języki oraz pod wpływem inscenizacji o różnym czasie trwania. O roli redukcji – bądź na poziomie pojedynczych replik, bądź na poziomie całego dramatu – często świadczą recenzje teatralne (por. Schultze, Weinhagen 2014a: 42)¹⁴. Naturalnie, ponieważ współczesne dramaty niekiedy zawierają jawnie redundantne sekwencje lub nawet całe sceny, zdarza się, że tłumacze od początku tworzą skrócony tekst docelowy (por. Schultze 2015a: 10)¹⁵.

W analizowanych tu przekładach najbardziej przekonujące rezultaty translatorskie zauważono w rosyjskich wersjach *Tanga* i *Antygony* oraz w angielskiej i francuskiej wersji *Antygony*. Angielski przekład *Tanga* – pełen frazesów i innych drobnych ekspansji – świadczy o tym, że przekłady sztuk

¹³ Wydaje się jednak, że udane inscenizacje odbywały się na scenach amatorskich, które korzystały ze skrótów tekstu niemieckiego.

¹⁴ W recenzji wiedeńskiej inscenizacji *Roadmovie* Doroty Masłowskiej *Dwoje biednych Rumunów mówiących po polsku*, Karin Cerny chwali „obszerne skrócenie” sztuki, w którym reżyser zachował „spirale w dół” (Cerny 2008).

¹⁵ Na przykład, niemiecki przekład *Nocy. Słowiańsko-germańskiej tragifarsy medycznej* Stasiuka pióra doświadczonego tłumacza Olafa Kühla jest znacznie skróconą wersją dramatu (Stasiuk 2002).

teatralnych nie zawsze wykorzystują typowe dla angielszczyzny możliwości ekonomii językowej. Równocześnie właściwości języka niemieckiego niekoniecznie muszą prowadzić do mniej udanych przekładów. Sztuki oparte na współczesnym języku potocznym lub mówionym, a nie na języku stylizowanym – teatralnym, pozwalają na różne chwytów redukcji. Obiegową opinię, zgodnie z którą przekłady niemieckie po prostu muszą być dłuższe, należałoby więc zakwestionować w odniesieniu do tekstów przeznaczonych dla teatru.

Dla sztuk repertuarowych staranne i kompetentne przekłady są oczywiście nadal szczególnie ważne.

Bibliografia

Dramaty i przekłady (opracowania teatralne)

- Głowacki J. 1992. *Antygona w Nowym Jorku*, „Dialog” 37 (10), s. 5–40.
- 1996. *Antygona w Nowym Jorku*, w: J. Głowacki, *Ścieki, skrzeki, karaluchy. Utwory prawie wszystkie*, Warszawa: Polska Oficyna Wydawnicza „BGW”, s. 12–83.
- 2007. *Antygona w Nowym Jorku*, w: J. Głowacki, *5 ½ Dramaty*, Warszawa: Świat Książki, s. 27–111.
- Głowacki J., Torres J. 1997. *Antigone in New York*, przeł. J. Głowacki, J. Torres, New York: Samuel French.
- Głowacki J. 1994. *Antigone in New York*, przeł. A. Walsler, Hamburg: Per H. Lauke Verlag.
- 2005. *Antigone à New York*, przeł. O. Cohen, U. Mikos, Montreuil-sous-Bois: Maison Antoine Vitez.
- Głowacki J. 2004. *Antigona v N'ju Jorke. P'esa v dvuch aktach*, przeł. I. Ščerbakova, w: *Dramaturgija Pol'si XX vek*, Moskwa: Novoe delo, s. 353–420.
- Mrożek S. 1998. *Tango*, w: *Teatr 5 (= Dzieła zebrane 10)*, s. 79–163.
- 1980. *Tango*, przeł. L. Zimmerer, w: *Tango und andere Stücke*, München, Zürich: R. Piper Verlag, s. 159–252.
- 1996. *Tango. Schauspiel in drei Akten*, przeł. L. Zimmerer, Burgtheater Wien: Geyer & Reisser, s. 47–125.
- 2006. *Tango. Schauspiel in drei Akten*, przeł. L. Zimmerer, w: U. Scholz (hrsg.), *Slawomir Mrożeks „Tango” auf der Bühne des Theaters Vorpommern*, Dettelbach: J.H. Röhl, s. 118–202.
- Mrożek S. 1968. *Tango. A Play in Three Acts*, przeł. R. Manheim, T. Dzieduszycka, New York: Grove Press.
- Mrożek S. 2001. *Tango. Dramatičeskoe proizvedenie v trech dejstvijach*, przeł. A. Bazilevskij, w: *Testarium*, Moskwa: Art-Feks Vachazar, s. 126–195.
- Sala P. 2003. *Od dziś będziemy dobrzy*, w: R. Pawłowski (red.), *Pokolenie porno i inne niesmaczne utwory teatralne. Antologia*, Kraków: Zielona Sowa, s. 247–295.

- Salja P. 2010. *Teper' my budem chorošymi. Teatral'naja p'esa v trech aktach*, przeł. I. Kiseleva, w: R. Pavlovskij (red.), *Antologija sovremennoj pol'skoj dramaturgii*, s. 509–566.
- Walczak M. 2002. *Piaskownica. Dramat w szczęściu scenach*, „Dialog” 1–2, s. 48–62.
- Val'čak M. 2010. *Pesočnica. P'esa v šesti kartinach*, przeł. Ljudmila Milivanova, w: R. Pavlovskij (red.), *Antologija sovremennoj pol'skoj dramaturgii*, Moskwa: Novoe Literaturnoe Obozrenie.

Literatura

- Brang P. 2011. *Shakespeare in der slavischen Welt*, w: H. Kittel et al. (hrsg.), *Übersetzung. Translation. Traduction. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung*, 3 (= HSK.26.3), Berlin, Boston: Walter de Gruyter, s. 2503–2520.
- Cerny K. 2008. *Club der polnischen Versager. Armin Petras inszeniert ein Roadmovie von Dorota Masłowska*, „Süddeutsche Zeitung” 132 [9.06.2008], s. 12.
- Ciechowicz J. (red.). 2013. *Dramaturgia Janusza Głowackiego – trochę teatru*, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Derkaczew J. 2009. *Tango ludzkie do bólu*, „Gazeta Wyborcza”, 31.10–1.11.2009, s. 12.
- Levý J. 2012. *Umění překladu*, Praha: Nakladatelství Miroslav Pošta.
- Lukszyn J. (red.). 1993. *Tezaurus terminologii translatorycznej*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Scholz U. 2006. *Slawomir Mrożek „Tango” auf der Bühne des Theaters Vorpommern*, Dettelbach: J.H. Röhl.
- Schultze B. 2004. *Übersetzungen von Drama und fürs Theater. Herausforderung für die Literatur- und Theaterwissenschaft*, w: A.P. Frank, H. Turk (hrsg.), *Die literarische Übersetzung in Deutschland. Studien zu ihrer Kulturgeschichte*, Berlin: Erich Schmidt Verlag, s. 193–217
- 2015a. *Between similarity and clear difference: Polish plays for the Russian theatre landscape (1989–2010)*, „Zeitschrift für Slawistik” 60(1), s. 113–135.
- 2015b. *Jiří Levý's contribution to drama translation revisited*, w: *Acta Universitatis Carolinae: Philologica 3 – Translatologica Pragensia IX*, Praha, s. 27–37.
- Schultze B., Weinhaben B. 2014a. *Theaterlandschaften als Bedingungsrahmen für literarischen, intermedialen und kulturellen Transfer: Janusz Głowackis Dramen „Kopciuch” (Aschenkinder) und „Antygonia w Nowym Jorku” (Antigone in New York)*, „Rocznik Komparatystyczny/Komparatistisches Jahrbuch” 5, s. 11–47.
- 2014b (=2011). *Janusz Głowackis „Antigone in New York” international. Selektion, Substitution und Exponierung von Sinnangebot*, „Forum Modernes Theater” 26, s. 207–222.
- Stasiuk A. 2002. *Nacht. Eine slawo-germanische Tragifarbe*, „Theater Heute” 5, s. 48–57.
- Totzeva S. 1994. *Zum Umgang mit Expansion bei der Übersetzung dramatischer Texte*, „Zeitschrift für Slawistik” 39(1), s. 23–33.
- Zabka Th., Dresen A. 1995. *Dichter und Regisseure. Bemerkungen über das Regietheater*, Göttingen: Wallstein Verlag.