

Skwarczyńska, Stefania

Swiosty problem przekladu tekstu dramatycznego

In: *Na křižovatce umění : sborník k poctě šedesátin prof. dr. Artura Závodského, DrSc. Burian, Jaroslav (editor). Vyd. 1. Brno: Universita J.E. Purkyně, 1973, pp. 83-101*

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/120912>

Access Date: 10. 03. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

SWOISTY PROBLEM PRZEKŁADU TEKSTU DRAMATYCZNEGO

Pragnęlibyśmy zwrócić tu uwagę na pewien szczególny problem przekładu tekstu dramatycznego, szczególnie ważki dla przekładu dawnego tekstu poetyckiego, problem zaledwie dotąd zasygnalizowany,¹ acz w rozmaitych rozwiązaniach daje mu wyraz praktyka translatorska.

Bujnej we współczesnym świecie aktywności przekładowej, jakżeż ważkiej dla budowy — w oparciu o kulturę narodowe — wspólnoty kultury międzynarodowej, towarzyszy równie bujny rozwój nauki o przekładzie, nauki nowej w stosunku do dawnej o charakterze raczej normatywnym, a nawet do czysto historycznej, znamiennej dla XIX wieku. O nowym jej obliczu zdecydował przełom w naukach humanistycznych u progu XX wieku i ich bogaty rozwój po dziś dzień, na co w nie małej mierze wpływa współczesna tendencja ich łączenia się ze sobą dla wspólnego rozwiązywania problemów pogranicznych. Prym w odnowie wiedzy o przekładzie wiodło i wiedzie nowe językoznawstwo, a także kulturoznawstwo wraz z etnologią i antropologią oraz nowe orientacje w nauce o literaturze; one to położyły solidny fundament pod naukę o przekładzie, która wyodrębniła się niemal w samoistną dziedzinę wiedzy. W centrum jej problematyki znalazło się — zamiast dawnych lotnych piasków dyskusji na temat wierności czy granic wierności dobrego przekładu — porównawcze badanie struktur językowych i zawartego w nich obrazu świata, oraz porównawcze badanie kultur w planie tak synchronicznym, jak diachronicznym.² Z tej problematyki wyłoniła się obszerna dziedzina badań nad ekwiwalentami językowymi i kulturowymi, ważka dla praktyki translatorskiej.

Jednakowoż w dotychczasowych badaniach stosunkowo najslabiej zarysowała się problematyka teorii przekładu w zależności od charakteru rodzajowego, a także gatunkowego, przekładanego utworu. Stosunkowo

¹ Por. S. Skwarczyńska, *Dramat — literatura czy teatr?* Dialog XV, 1970, nr. 6 (170), s. 127—132.

² Por. m. i. G. Mounin, *Les Problèmes théoriques de la traduction*, Paris 1963; w ogromnej dziś literaturze naukowej dotyczącej przekładu zarysowuje się stanowisko lingwistyczne i stanowisko literackie, wiodły one ze sobą spór, ale dochodziły także do porozumienia (por. m. i. A. W. Fiodorow, *Osnownyje woprosy teorii pieriewoda*, Woprosy Jazykoznanija, Leningrad 1952, tegoż: *Wwiedienije v teoriju pieriewoda*, Moskwa 1953, oraz wydanie 2, 1958, gdzie autor wiąże stanowisko lingwistyczne z literackim. Z pozycji językoznawstwa ogólnego rozprawa R. Jakobsona, *On linguistic aspects of Translation*, w: *On Translation*, ed. by A. Brower, Cambridge Mass., 1959, s. 232—239.

najsilniej zainteresowała badaczy specyfika przekładu liryki. Natomiast specyfika przekładu dramatu pozostała jakby na uboczu.

W gruncie rzeczy trudno się temu dziwić wobec rozbieżności w poglądach nauki i krytyki na samą istotę dramatu. Według poglądów tradycyjnych, bynajmniej dotąd nie wygasłych, dramat to trzeci rodzaj literacki, obok epiki i liryki. Natomiast wobec nowszych poglądów, których metryka sięga czasów tzw. Wielkiej Reformy w teatrze,³ a więc czasów w których teatr, zbuntowany przeciw literaturze, uznał się za sztukę autonomiczną, dramat należy do sztuki teatru, ściślej do sztuki dramatyczno-teatralnej. Spór o zasadność jednej z dwóch przeciwstawnych sobie teorii, literackiej teorii dramatu i teatralnej teorii dramatu, pociąga za sobą nie tylko nieporozumienia w obrębie praktyki twórczej, zwłaszcza teatralnej, ale także pewne zgubne konsekwencje dla zainteresowanych nim nauk: literaturoznawstwa i teatrologii. Za jedną z nich można by uznać niedowład badań nad przekładem tekstu dramatycznego, bo przecież kierować nimi może tylko jasny pogląd na charakter dramatu, a nie wylania się on dotąd jednoznacznie z zasadniczego sporu.

Ponieważ naszym szkieletowym uwagom o przekładzie tekstu dramatycznego będzie przewodzić teatralna teoria dramatu⁴ — parę słów, dla przypomnienia, o jej założeniach.

Zasadniczą różnicę pomiędzy utworem literackim a dramatem teatralnym stanowi to, że ostateczną postacią dramatu teatralnego, tą w której ze swego przeznaczenia dociera on do odbiorcy jest jego postać widowiskowa, teatralna. To sprawia, że dramaturg komponuje swój utwór — myślowo — ze wszystkich tworzyw sztuki teatralnej, a nie tylko, jak literat, z tworzywa językowego; operuje zatem — na rzecz swojej koncepcji ideowo-artystycznej — żywym człowiekiem, aktorem, przestrzenią sceniczną, czasem przedstawienia, oświetleniem (w nowszych czasach), a także tworzywem bezcennym, lecz bynajmniej nie nieodzownym w sztuce teatralnej⁵ — tworzywem językowym. Oznacza to, że wprawia on w grę — według swojej twórczej woli — aktora, który gra wymyśloną przezeń postać fabularną i podlega na scenie jej losom; przestrzeń sceniczną, która gra wyznaczone jej przez niego miejsce — izbę, pałac, ulicę, las, piekło —, czas przedstawienia, zawsze terażniejszy i określony konwencją epoki co do swej rozciągłości co do pory doby, a nawet pory roku,

³ Por. wyjaśnienie tej genezy w: S. Skwarczyńska, *Les origines de l'évolution de la théatologie polonaise*. Polish Theater Scholarship — Its Beginning and Trends of Development, w: *Le Théâtre en Pologne* XII, no. 8 (144), s. 3–16.

⁴ Francuska teoria dramatu i sztuki teatralnej staje w przeważającej części na stanowisku teatralnej teorii dramatu; por. m. i. H. Gouhier, *L'Essence du théâtre*, Paris 1943; *Le Théâtre et l'existence*, Paris 1952; *L'œuvre théâtrale*, Paris 1958; A. Veinstein, *La Mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, Paris 1955; E. Souriau, *Les grands problèmes de l'esthétique théâtrale, Les Cours de Sorbonne*, Paris 1956; podobne stanowisko spotykamy w Niemczech, m. i. *Dramaturgie und Schauspielkunst*, Weimar 1952; także w Stanach Zjednoczonych. W Polsce reprezentuje to stanowisko S. Skwarczyńska, m. i. w rozprawie *Zagadnienie dramatu*, *Przegląd Filozoficzny*, T. XLV, 1948, nr. 1–2, przedr. w *Studia i szkice literackie*, Warszawa 1953, s. 95–121.

⁵ Argumenty i przykłady z historii teatru: S. Skwarczyńska, tamże. „Wizję sceniczną“ Norwida, a także Słowackiego, analizowała w kilku rozprawach I. Sławińska, m. i. *Sceniczny gest poety*, Kraków 1960.

który gra czas fabuły, o różnej rozpiętości i ciągłości zlokalizowany fabularnie w przeszłości, teraźniejszości lub przyszłości. Dzięki twórczemu operowaniu wszystkimi tworzywami sztuki teatralnej dramaturg jest istotnie artystą teatru, choćby swej dramaturgicznej twórczości nie łączył, jak Ajschylos, Arystofanes, Shakespeare, Molière, Wyspiański, z twórczością inscenizatora, reżysera, aktora, scenografa.

To, iż dramaturg komponując swój utwór operuje — myślowo, oczywiście, podobnie jak artysta-architekt tworzywami budownictwa — wszystkimi tworzywami sztuki teatralnej, implikuje tekstowi dramatycznemu jemu tylko właściwe cechy. Przede wszystkim nadaje mu charakter zapisu, w tym sensie, w jakim mówi się o zapisie nutowym utworu muzycznego, zapisu niepełnego.⁶ Odnosi się to nie tylko do tej jego partii, którą nazywamy tekstem pobocznym (didaskalia), ale także do tekstu głównego, a to choćby dlatego, iż ujęcie graficzne nie jest w stanie utrwalić wszystkich walorów żywej mowy, którą operuje przecież sztuka teatralna, a więc także w zasadzie dramaturg. Zapisowy charakter tekstu dramatycznego, który domaga się od inscenizatora, aktora, scenografa dopełnień — dopełnień niezależnych od dopełnień interpretacyjnych wkalculowanych w utwór „luzów“⁷ — stawia także przed tłumaczem zadanie szczególnej czujności na te walory, których zapis nie mógł uwzględnić, a które można „odczytać“ przy znajomości, oczywiście, sztuki teatralnej (np. dobór w przekładzie słowa podatnego semantycznie i fonetycznie dla intonacji ironicznej jeśli dało się „odczytać“ taką intonację z podtekstu oryginału).

Właściwością podstawową tekstu dramatycznego, wynikającą z faktu, iż jest on utworem wielotworzywowym, bo zbudowanym w oparciu o wszystkie tworzywa teatralne, jest to, że zawiera on w sobie tzw. „wizję sceniczną“ — zarys swej widowiskowej struktury. Ponieważ jest ona wykładnikiem przeznaczenia utworu dramatycznego na scenę — nie jest to jakaś „wizja sceniczna“ w ogóle, lecz „wizja“ określona w swym kształcie przez ten teatr, do którego dramaturg zaadresował swój utwór. Dramaturg adreduje z reguły swój utwór do teatru sobie współczesnego, najczęściej do konkretnego typu teatru, niekiedy nawet do konkretnego teatru.⁸ I tak utwory Shakespeare'a skierowane były na scenę elżbietańską, a nie np. do teatru antycznego, czy średniowiecznej sceny misteryjnej, utwory Ibsena do „pudełkowej“ sceny teatru realistycznego o ambicjach iluzjonistycznych, utwory Becketta do współczesnej sceny skrótu, tempa, aluzyjnych sygnałów, uproszczeń. Oznacza to, że „wizja sceniczna“ w utworze dramatycznym określona jest poprzez szereg właściwości współczesnego mu teatru — właściwości które wraz z tokiem czasu podlegają zmianom. Wchodzi tu w grę rozmaite współczynniki i aspekty teatru, takie jak m. i. publiczność — jej charakter społeczny, jej wyma-

⁶ Por. Z. Raszewski, *Partytura teatralna*, Pamiętnik Teatralny 1958, z. 3—4, s. 380—412.

⁷ E. Souriau, op. cit.

⁸ Wyjątkowa sytuacja historyczna Mickiewicza na emigracji sprawiła, że w *Wykładach literatury słowiańskiej* w Collège de France (Kurs III, Lekcja XVI) adresował swoje Dziady i Nie-Boską Komedję Z. Krasinskiego do przyszłego teatru ludowo-narodowego.

gania, właściwe jej „bienséances“⁹ —, sam charakter teatru — m. i. teatr otwarty, teatr zamknięty —, jego architektura i umiejscowienie, wewnętrzna budowa teatru, stosunek w niej sceny do widowni, wymiar i kształt sceny, jej zabudowa i budowa, organizacja teatru, historyczne konwencje w odniesieniu do scenografii, rekwizytów, kostiumów etc., historyczny styl sztuki teatralnej — styl inscenizacji, styl gry aktorskiej. Określony historycznie pod tytuł a rozmaitymi względami teatr decyduje dla współczesnego sobie utworu dramatycznego o określonej przez siebie wielorako jego „wizji scenicznej“. Ma ona zatem zawsze wyraźny charakter historyczny — teatralno-historyczny.

Wobec takiego stanu rzeczy jest jasne, że utwór dramatyczny, nawet wówczas (a może: zwłaszcza wówczas?) gdy jest „ponadczasowym“ arcyzwiązaną z teatrem, który dziś już nie istnieje, też ową „wizję sceniczną“ — do czasu, w którym powstał, niż równej mu rangi artystycznej utwór literacki. Sprawa ta jest pierwszorzędnej wagi dla zasad przekładu tekstu dramatycznego, a ulega szczególnym powikłaniom wtedy, gdy w grę wchodzi utwór dawny, a więc utwór którego „wizja sceniczna“ związana jest z teatrem należącym dzisiaj do odległej historii, zwłaszcza dawny utwór poetycki.

Wobec takiego rodzaju tekstu tłumacz staje przed dylematem: czy zachować w przekładzie zawartą w oryginalnym tekście „wizję sceniczną“, związaną z teatrem, który dziś już nie istnieje, też ową „wizję sceniczną“ przełożyć na styl teatru sobie współczesnego, a przynajmniej nagiąć ją do niego w pewnej mierze, czy pod pewnymi względami. Za rozwiązaniem pierwszym zdaje się przemawiać wrośnięty — od XVIII wieku — w świadomość naszego kręgu kulturowego ideał wierności, dosłownej i wielostronnej, prymat przyznany oryginalnemu dziełu i jego twórcy w zjawisku przekładu, prymat umocniony jeszcze kultem dla indywidualności twórczej w dobie romantyzmu, a dla oryginalności w dobie modernizmu.¹⁰

Ale i rozwiązanie drugie ma za sobą nie byle jakie argumenty, przeważające, naszym zdaniem, nad argumentami pierwszego rozwiązania.

Naturalnym prawem dzieła sztuki jest przetrwanie czasu w którym powstało, przywilejem arcydzieł — bujna żywotność „ponad granicami wieków“, ich aktywny udział w rozwoju kultury w coraz szerszym — z biegiem czasu — zasięgu. Samo zjawisko przekładu zaświadcza to prawo i przywileje, i jest na ich usługach. Charakter każdej ze sztuk określa specyfikę żywotności dzieł do nich przynależnych — oraz jej formy. Skoro ostateczną postacią dramatu teatralnego, tą w której ze swego przeznaczenia ma dotrzeć do odbiorcy — jest postać widowiskowa, to podstawowym sposobom zapewnienia mu przekładem właściwej mu żywotności jest „nastawienie“ przekładu na teatr — na teatr przekładowi współczesny. Chyba jest rzeczą oczywistą, że odebrać utworowi dramatycznemu w prze-

⁹ Jeszcze Marmontel uznał za podstawowe pojęcia konwencji i „bienséances“; określił je jako zmienne w czasie i przestrzeni, powołując się na wymowę historii teatru (*Éléments de littérature*, T. II, 1787, *Oeuvres complètes*, T. V). Są one pojęciami kluczowymi w badaniach J. Cherera, *La dramaturgie classique en France*, Paris 1962.

¹⁰ S. Skwarczyńska, *Przekład i jego miejsce w literaturze z aspektu kultury narodowej* (na przykładzie „Hamleta“ w wersji J. Paszkowskiego) w druku.

kładzie dostęp do współczesnej mu sceny — jest to sprzeniewierzyć się zasadniczo jego naturze; takiego aktu „niewierności“ wobec utworu nie zrównoważy, ani nie odkupi największa nawet filologiczna „wierność“. Pełne utrzymanie w przekładzie zawartej w dawnym utworze „wizji scenicznej“, ujętej, jak wiemy, z natury rzeczy w kategoriach współczesnego mu teatru, skazuje utwór w przekładzie na sytuację okazu muzealnego, lub też zmusza inscenizatora do readaptacji dramaturgicznej. Gdyby współczesny teatr chciał zdobyć się na sceniczny przekaz oryginalnej „wizji scenicznej“ dawnego dramatu — stanąłby przed podwójnym zadaniem: „zagrania“ nie tylko danego dramatu, ale także „zagrania“ teatru w którym genetycznie została związana jego „wizja sceniczna“. Historia teatru zna takie próby¹¹ — z natury rzeczy ograniczone w swych zapędach antykwaryczno-iluzjonistycznych, i sprzeczne w grucie rzeczy z prawem teatru jako żywej sztuki do własnej współczesności. Readaptacja dramaturgiczna ze strony inscenizatora — a nie mamy tu na myśli twórczego ujęcia inscenizatora, którego różne możliwości są „wkalkulowane“ w sam utwór — równa się właściwie wykazaniu nieprzydatności teatralnej przekładu, przynajmniej dla teatru współczesnego. A więc taki przekład jest uderzeniem w prawo „ponadczasowego“ arcydzieła do żywotności w tej postaci odbiorczej, dla której było ono ze swej natury przeznaczone.

Tak więc — na mocy takich argumentów — tłumacza dawnego tekstu dramatycznego obowiązywałby przekład zawartej w nim „wizji scenicznej“ na „wizję sceniczną“ zgodną ze stylem współczesnego mu teatru. Z pewnością zagadnienia dotyczące takiego przekładu teatralnego są w porównaniu do zagadnień przekładu czysto-filologicznego i filologiczno-literackiego swoiste i bardziej skomplikowane. Tym bardziej skomplikowane, że wchodzi tu w grę w pewnej mierze także charakter gatunkowy dramatu, a to dlatego że pomiędzy gatunkami dramatycznymi a teatrem zachodzi skomplikowana interakcja dwukierunkowa. Teatr na każdym swym etapie historycznym okazuje predylekcję dla pewnych gatunków dramatycznych, prowokuje przemiany dawnych i krystalizację nowych gatunków, ale także dramaturg określając gatunkowo swój utwór w sposób śmiały, skłania teatr do przemian konwencji i stylu — do rozwoju. Przypomnijmy tutaj rolę *Zbójców* F. Schillera w krystalizacji gatunku „dramy“ i, z kolei, przemiany w stylu ówczesnego teatru, który — dla inscenizacji owej „dramy“, obcej klasycznym jednościami i „bienséances“ — zaczął się odchyłać od swego dotychczasowego stylu, przygotowując styl romantyczny teatru.

Fakt owych skomplikowanych stosunków i zależności pomiędzy teatrem a gatunkami dramatycznymi stawia tłumacza „wizji scenicznej“ dawnego utworu przed dodatkowym problemem: nagięcia lub nienagięcia jego kształtu rodzajowego do predylekcji w tym względzie współczesnego teatru. Problem jest z pewnością dyskusyjny, ale nie ulega wątpliwości, że autorów teatralnego przekładu kusi nagięcie rodzajowego kształtu utworu do upodobań aktualnego teatru. I tak: dwa pierwsze polskie prze-

¹¹ Por Allardyce Nicoll, *The development of the theatre*, i przekład polski *Dzieje teatru*, Warszawa 1959.

kłady *Hamleta* — W. Bogusławskiego i J. N. Kamińskiego¹² —, oba zresztą oparte o przekłady niemieckie, zbliżyły utwór do ówczesnie pożądanej w teatrze „dramy“, uwypuklając obfitość i niezwykłość zdarzeń i postaci, różność i „romantyczność“ miejsc akcji — kosztem, niestety, jego treści filozoficznych. Umiał to uchwycić i związać z dyktatem sceny następny z kolei tłumacz *Hamleta*, ośmieszony w Beniowskim J. Słowackiego Kefaliński,¹³ uzasadniając swój własny przekład, przeznaczony do lektury, potrzebą przywrócenia dziełu Shakespeare'a owych filozoficznych treści.¹⁴ Z pewnością niebezpieczeństwa czyhające na tłumacza „wizji scenicznej“ dawnego utworu dramatycznego są wielkie.

Czyhają one również na teoretyka przekładu teatralnego, zwłaszcza gdyby próbował określić ogólnie warunki, którym winien by uczynić zadość przekład, aby zachować zasadniczą tożsamość oryginału przy transpozycji „wizji scenicznej“. Na szczęście ma on obowiązek dochodzić do twierdzeń ogólnych od stwierdzeń szczegółowych, a więc w danym wypadku od analizy konkretnych przekładów teatralnych, sprawdzonych na scenie. Tutaj spróbujemy tylko zasygnalizować kilka zaledwie zagadnień dotyczących przekładu owej „wizji scenicznej“ na teatralną „wizję sceniczną“ inną, ograniczając się do zestawienia z oryginałem dwóch polskich przekładów *Hamleta*, związanych ze stylem dwóch różnych etapów historycznych polskiego teatru: z jego stylem realistycznym (na modłę realizmu drugiej połowy XIX wieku) i z jego stylem współczesnym. Oczywiście, oparta o scenę elżbietanską „wizja sceniczna“ oryginału mieć się będzie w rozmaity sposób do „wizji scenicznych“, postulowanych przez pierwszy styl i przez drugi styl. Co innego w „wizji scenicznej“ oryginału będzie szczególnie odpowiadać stylowi pierwszemu, a co innego stylowi drugiemu, prowokując za każdym razem do udobitnienia czego innego w transponowanych przekładem teatralnym „wizjach scenicznych“. Mówiąc najogólniej: z góry można przypuścić, że koloryt historyczny *Hamleta*, jego realizm, jego istic romantyczny liryzm i patos, tak bliski zawsze, ale szczególnie w dobie rozbiorów, społeczeństwu polskiemu, stanie się odskocznią dla przekładu „wizji scenicznej“ skierowanej do teatru o zakroju realistycznym, teatru dbałego o iluzję prawdy, uwrażliwionego na tematykę historyczną, a będącego wówczas ostoją polskości i „pokrzepieniem serc“; że natomiast dla przekładu skierowanego do dzisiejszego teatru, śmiałego teatru tempa, aluzji, skrótów, uproszczeń, a równocześnie ambitnego wychowawcy szerokich kręgów społecznych, odskocznią w oryginale stanie się jego realizm nie cofający się chwilami przed wulgaryzmem, krytyka społeczna na zasadzie kryteriów moralnych i społeczno-politycznych, momenty „polskie“ oraz apel do wyobraźni widzów, zrozumiały wobec prostoty i „ubóstwa“ sceny elżbietańskiej.

¹² Przekład W. Bogusławskiego pochodzi z 1797 r., J. N. Kamińskiego z 1805 r.; znakomite opracowanie przekładu W. Bogusławskiego w: J. Got, *Na wyspie Guazary, Wojciech Bogusławski i teatr lwowski 1789–1799*, Kraków 1971.

¹³ I. Hołowiński, pseud. I. Kefaliński: W. Shakespeare, *Dzieła*, przekładał I. Kefaliński, T. I–II, Wilno 1839–1841.

¹⁴ Przypomina to B. Drozdowski, *Gry i zabawy z Szekspirem*, Literatura na świecie, 4, 1971, s. 167.

Spośród licznych w Polsce przekładów *Hamleta*,¹⁵ w tym także takich, które zasłużyły się teatrowi, wybieramy dla egzemplifikacji naszych uwag przekład J. Paszkowskiego, ogłoszony w 1862 r., i przekład J. S. Sity, ogłoszony w 1968 r. Pierwszy z nich znalazł się na scenie krakowskiej za dyrekcji A. Skorupki w 1867 r., a potem przez przeszło sto lat — rywalizując, aż do lat ostatnich szczęśliwie, z innymi — nie opuszczał naszego teatru. Drugi — wkroczył do teatru w 1970 r. triumfalnie, bo zabrzmiał ze sceny Teatru Narodowego w Warszawie, gdzie, jak ocenia to J. Iwaszkiewicz, „sprawdził się w całości ze sceny“.¹⁶

II

Pod jakimi względami teatr na różnych etapach swego rozwoju wysuwa postulaty pod adresem przekładu dawnego tekstu dramatycznego, a wysuwa je, jak wiemy, z pozycji cech i tendencji sobie właściwych?

Zwróćmy najpierw uwagę na masę werbalną tekstu. Teatr w toku swego rozwoju wykazuje poważne zmiany w ustosunkowaniu się do objętości werbalnej dramatu. Ogólnie można powiedzieć, że z biegiem czasu coraz wyraźniej faworyzuje ograniczenie masy werbalnej. Różne wpływały na to czynniki, takie n. p. jak zmiana lokalizacji czasowej przedstawienia teatralnego w porze doby, zmiana związana ze zmianą funkcji społecznej teatru, co wyrażało się tendencją do skrócenia czasu przedstawienia (m. i. średniowieczne przedstawienia misterii a przedstawienia we francuskim teatrze XVII wieku). Przede wszystkim jednak zaważyła tutaj zmiana w stosunku teatru do tworzywa językowego. Przełomowym momentem w tym procesie stał się okres tzw. Wielkiej Reformy teatru, kiedy to w buncie przeciw literaturze akcentowano szczególną ważkość w sztuce teatralnej wymowy innych, niż język, jej tworzyw, a więc ruchu scenicznego, sztuki aktora, wystroju scenograficznego etc.

Podczas gdy scena elżbietkańska silnie eksponowała tworzywo językowe i czyniła z niego istotne pole teatralnego opisu, a to choćby ze względu na to, że ono to musiało nieraz — wobec prostoty wyposażenia scenograficznego — podejmować zadanie charakteryzowania miejsca akcji oraz środowiska — to scena spod znaku realizmu postulowała taką masę werbalną, która byłaby prawdopodobna w ukazywanych sytuacjach fabuły.

¹⁵ Po przekładzie W. Bogusławskiego (1797), J. N. Kamińskiego (1805), I. Hołowińskiego (1839), J. Komierowskiego (1857) wydaje swój przekład J. Paszkowski; po nim K. Ostrowski (1870), J. Kasprówic (1890), L. Ulrich (1894), W. Matlakowski (1894), A. Tretiak (1922), Z. Skłodowski (1935, przekład z r. 1908), R. Brandstätter (1952), W. Tarnawski (1953), J. Iwaszkiewicz (1954), W. Chwalewik (1963), J. S. Sito (1968); poza tym istnieją przekłady i parafrazy fragmentów (m. i. S. Trebecki, C. K. Norwid, w oparciu o J. Paszkowskiego S. Wyspiański), oraz przekłady nie wydane. Por. W. Hahn, *Shakespeare w Polsce. Bibliografia*, Wrocław 1958. Z ważniejszych prac na temat przekładów polskich Shakespeare'a: W. Tarnawski, *O polskich przekładach dramatów Szekspira*, Kraków 1914; W. Borowy, *Przekłady Shakespeare'a a teatr*, Studia i rozprawy, T. II, Wrocław 1952; S. Helisztyński, *Przekłady szekspirowskie w Polsce wczoraj i dziś*, Pamiętnik Teatralny, 1954, z. 2 (10).

¹⁶ J. Iwaszkiewicz, *Hamlet*, *Twórczość*, 1971, nr. 10, s. 116. *Hamlet* w spolszczeniu J. S. Sity, w inscenizacji A. Hanuszkiewicza wystawiony został na scenie Teatru Narodowego w Warszawie w kwietniu 1970 r.

Stąd tendencja do jej ograniczania, może nie tyle w ogóle, ile w niektórych partiach dramatu. W tym kierunku zaczęły wówczas działać nożyce reżysera. We współczesnym teatrze tekst dramatyczny bywa traktowany — przy pewnym ustępstwie dla dramatu poetyckiego — jak uzupełnienie podporządkowane całości inscenizacji, zarysowanej w sposób istotny innymi twórczymi teatralnymi, niekiedy jak libretto kompozycji muzycznej lub jak inspirujący inscenizację schemat fabularny, niczym „kanwa“ komedii dell'arte. Równa się to postulatowi pod adresem dramaturga ograniczania masy werbalnej tekstu dramatycznego.

Dla przekładu dawnego tekstu dramatycznego na użytek teatru spod znaku realizmu oznacza to troskę o ograniczenie masy werbalnej do granic prawdopodobieństwa w poszczególnych sytuacjach dramatycznych. A nie jest to łatwe w przekładzie tekstu angielskiego na język polski, zwłaszcza o ile mu przyświeca ideał wierności, a to ze względu z jednej strony na różność struktury języka polskiego i angielskiego (obfitość w nim słów jedno- i dwuzgłoskowych wobec przeciętnej normy słów trzyzgłoskowych w języku polskim, składnia absorbująca mniejszą ilość materiału słownego), z drugiej strony na kunszt Shakespeare'a, który wykorzystał do maksimum „pojemność“ swego rodzimego języka, aby wielokierunkowo nasycić go semantycznie. Troska o ograniczenie masy werbalnej w przekładzie na użytek współczesnego teatru wyrazi się skłonnością do likwidacji tego, o czym informuje inne tworzywo teatralne, sama sytuacja dramatyczna, oraz tego, co poznał już poprzednio widz teatralny, zwłaszcza odnośnie związków i stosunków pomiędzy postaciami.

I tak: odpowiednik słów Hamleta zwróconych do Horacego: „I porthee do not mock me, fellow-student!“ (I, 2, w. 177) brzmi w przekładzie Paszkowskiego następująco: „Nie żartuj ze mnie, szkolny towarzyszu!“ (s. 43). a w przekładzie J. S. Sity: „Proszę cię, tylko bez żartów...!“ (s. 32).¹⁷ Obserwujemy tu coraz większe ograniczenie materiału słownego; bardziej bezceremonialne sformułowanie u Paszkowskiego tłumaczące się charakterem samej sceny i stosunkiem koleżeńsko-przyjacielskim pomiędzy Hamletem i Horacym pozwoliło na zmniejszenie masy werbalnej o dwa słowa. J. S. Sito zmniejsza ją o trzy słowa, rezygnując z wprowadzenia odpowiednika „fellow-student“; mógł sobie na to pozwolić, bo treść tych słów jest zbędna wobec tego, że poprzedni tok tejże sceny dokładnie treść tę przekazał. I jeszcze jeden przykład, który zresztą może być przykładem nie tylko dla tendencji współczesnego przekładu do ograniczania masy werbalnej; słowa Hamleta „All is not well. / I doubt some foul play.“ (I, 2, w. 254—255) równoważy Paszkowski w ilości słów: „Coś tu / Złego się święci, coś tu krzywe idzie“ (s. 49), ale Sito umniejsza masę werbalną o więcej niż połowę słów: „Coś podejrzewam... Coś brudnego...“ (s. 38).

Nie małej wagi dla zagadnienia stosunku masy werbalnej przekładu

¹⁷ Wskazówka co do aktu, sceny i wiersza tekstu angielskiego *Hamleta* odnosi się do wydania: *William Shakespeare, The complete Works, A new edition*, edited with an introduction and glossary by Peter Alexander, Collins, London and Glasgow 1968; wskazówki co do strony w przekładach J. Paszkowskiego i J. S. Sity odnoszą się do wydań: *W. Szekspir, Hamlet, król Lewicki duński*, przełożył Józef Paszkowski, Wstępem i aneksem opatrzył oraz opracował przypisy W. Lewik, Biblioteka Szkolna, PIW, 1965, i *W. Shakespeare, Hamlet, książkę duński*, spolszczył Jerzy S. Sito, PIW, 1968.

teatralnego do oryginału jest sprawa repartycji tej masy w oryginalne na jednostki wypowiedzi o różnych teatralnych formach podawczych, a więc na „kwestie“ w dialogu, tyrady, monologi i aparty. Wiadomo, że teatr spod znaku realizmu postulował od tekstu dramatycznego likwidację monologów i apartów jako przestarzałych konwencji, sprzecznych z prawdą życiową. Dla teatru współczesnego o tyle bywają znośne, że dają mu jeszcze jedną sposobność do wygrania dystansu wobec tekstu, do Brechtowskiego efektu wyobcowania się aktora z fabularnej „prawdy“ zdarzeń, ale zawadzają mu — mowa tu o monologu — nawałnicą tworzywa słownego. Stąd skłonność przekładu do ich kompresji.

Jednakowoż sprawa teatralnego monologu ma dodatkowe uwikłania: wchodzi ona w zasięg problematyki gatunku dramatu i jego typów historycznych. Do struktury gatunkowej tragedii — nie tylko renesansowej i klasycznej, bo także antycznej i romantycznej — należał, mocą wielowiekowej konwencji, monolog. Teatralnie, na scenie spod znaku renesansu i klasycyzmu, która eksponowała tworzywo słowne, monologi stanowiły jakby momenty najważniejsze w przedstawieniu; w oczach widzów były one probierzem sztuki aktora, bo polem nie tylko jego recytacyjnych umiejętności, lecz i indywidualnej interpretacji, polem tym bardziej cennym, że zachowanie aktora na scenie — jego gestyka i mimika — były silnie obwarowane konwencjami.

Wrogi monologowi teatr o stylu realistycznym, a także niechętny mu teatr współczesny, nie mogły i nie mogą wykluczyć go z utworów dramatycznych dawnych pod grozą naruszenia ich struktury gatunkowej, zupełnego ich odpodobnienia. Nie pozostawało zatem nic innego, jak ograniczać je w rozpiętości, co czynił i czyni inscenizator, ale ku czemu zdążyły również przekłady teatralne, zresztą z większym lub mniejszym powodzeniem. I tak np. tzw. pierwszy monolog Hamleta, który dysponuje w oryginalnie 249 słowami (I, 2, w. 129—159), zadawała się u Paszkowskiego 229 słowami (s. 52), a u J. S. Sity — 208 słowami (s. 32).¹⁸

Przy tendencji do ograniczenia masy werbalnej dawnego tekstu dramatycznego, a zarazem trosce o wierność wobec niego — przekład teatralny szuka ekwiwalentów w ekspresywnej budowie zdania i w doborze wyrażań dobitnych.

Poważnym zadaniem przy uwspółcześnianiu w przekładzie zawartej w dawnym dramacie poetyckim „wizji scenicznej“ jest przerzut języka tekstu o formie pisanej na język o formie mówionej, i to język współczesny. Tekst dramatyczny w języku o formie pisanej, zwłaszcza wówczas gdy kształt wierszowy i kunszt retoryczny legitymują jego poetyckość, zachęca aktora do recytacji, to też tylko wówczas odpowiada on w pełni potrzebom teatru, gdy jego styl zakłada lub dopuszcza recytację aktora. Od chwili gdy teatr zaczął wyciągać praktyczne wnioski z faktu, że na scenie pada z ust aktora żywe słowo — a zaczął je wyciągać nie

¹⁸ Porównywanie objętości masy werbalnej poprzez obliczanie ilości słów — jakżeż nierównomiernych w charakterze, funkcji syntaktycznej i rozciągłości — jest w wysokim stopniu niedoskonałe; jest jednak wyjściem jedynym wobec faktu, że zupełnie są różne czynniki konstytutywne formy wierszowej u Shakespeare'a, Paszkowskiego i J. S. Sity, i nieporównywalne (ilość wersów, akcentów, zgłosek, jednostek intonacyjnych).

tylko za inspiracją komedii dell'arte, lecz także w związku z przewyżczeniem przestarzałych konwencji w grze aktorskiej, że przypomnimy tu choćby Garricka — tekst dramatyczny w języku o formie pisanej stał się dla sceny uciążliwy. Zarysowało się zapotrzebowanie na język quasi-improvizowany, naturalny w danej sytuacji dramatycznej, a więc na tekst dramatyczny w języku o formie mówionej.

Z zachodzących współcześnie zmian w zapotrzebowaniu teatru pod tym względem zdawał sobie w pełni sprawę Shakespeare, czego dowodem w *Hamlecie* jego „teatr w teatrze“; szczególna stylizacja literacko-retoryczna wypowiedzi aktorów tegoż teatru kontrastuje ostro z językiem samego dramatu, z językiem o zakroju realistycznym języka mówionego, acz nie pozbawionym literackich chwytów retorycznych, kunsztownej gry słów i skomplikowanych obrazów. Osiągnięcia Shakespeare'a w dziedzinie języka mówionego nie tylko domagają się od jego późniejszych tłumaczy analogicznych osiągnięć, ale ich zachęcają do pójścia w tym kierunku dalej, zgodnie z dyktatem stylu im współczesnego teatru. Oczywiście realizacja w przekładzie owego języka mówionego może być pełniejsza lub mniej pełna, może być dokonana w takiej lub innej sferze zjawisk językowych, takimi lub innymi środkami językowymi.

I tak: jednym z chwytów Shakespeare'a, zbliżających jego język do języka mówionego, jest stosowanie zacierającej kontur wiersza przerzutni; dzięki niej wypowiedź wierszem nabierała naturalnej swobody języka mówionego. J. Paszkowski w swoim przekładzie *Hamleta* podjął ten chwyt szekspirowski, ale poszedł w tym kierunku znacznie dalej. Nic w tym dziwnego; odpowiadało to dążności teatru w drugiej połowie XIX wieku do iluzjonistycznego realizmu, także więc jego zapotrzebowaniu na prozę mówioną, a zatem i na pozorne „sprozaizowanie“ wiersza. Warto porównać np. fragment tekstu o charakterze narracyjnym w oryginale (II, 2, w. 60 aż 80) w wymiarze 20 wierszy z jego przekładem u Paszkowskiego w wymiarze 23 wierszy; zauważymy, że u Shakespeare'a przerzutnia występuje 6 razy, natomiast u Paszkowskiego aż 15 razy.

Przekład J. S. Sity uzyskuje efekt języka mówionego na innej drodze; terenem działania w tym względzie tłumacza jest syntaktyka; zamienia on obficie zdania oryginału w pełni ukształtowane, znamienne dla języka pisanego, na typ zdań częstych w języku mówionym, występujących zresztą także i u Shakespeare'a, a mianowicie na zdania jakby nie wykończone, urwane w połowie, sygnalizujące tylko myśl czy stan uczuciowy mówiącego, na zdania eksklamacyjne. Tym samym w języku przekładu mnożą się podteksty; ich rozwiązanie i przekazanie widzowi zostaje powierzone — zgodnie ze stylem współczesnego teatru — wymowie innych, niż język tworzyw teatralnych, przede wszystkim pozalingwistycznym walorom strumienia głosowego, gestyce i mimice aktora. Hamlet u Shakespeare'a powiada: „All is not well. / I doubt some foul play“ (I, 2, w. 254 aż 255), a u J. S. Sity: „Coś podejrzewam... Coś brudnego...“ (s. 38).

Przy wyjątkowo bogatej w *Hamlecie* skali językowych stylów sytuacyjnych — od prostej, rzeczowej rozmowy i ceremonialnych wypowiedzi i odpowiedzi dworskich po filozoficzny „wykład“ i uniesienia liryczne —, a pomimo tego, że niektóre z nich pociągnęły za sobą „literackość“ sformułowań językowych, tłem językowym jest w nim język potoczny, i to zróżnicowany środowiskowo i indywidualnie. Owa „potoczność“ językowa

ułatwia widowni teatralnej percepcję utworu, trudnego przecież w ideowym sensie niezwykłych sytuacji dramatycznych. Toteż ta właściwość oryginału staje się przedmiotem szczególnej troski w teatralnych przekładach *Hamleta*. Oczywiście, wchodzi tu w grę „potoczność“ właściwa rzeczywistości językowej przekładu, a więc w rezultacie językowe urodzienie i uwspółcześnienie dawnego tekstu dramatycznego.

Różne środki stosuje w tym celu przekład teatralny. I tak: w przekładzie Paszkowskiego uderza bardzo obfite zastosowanie frazeologii, owego najbardziej intymnego, bo literalnie nieprzekładalnego, skarbu każdego języka.¹⁹ Tłumacz nie tylko starał się przekazać każdy zwrot językowy woryginalne ekwiwalentem frazeologicznym, ale wydatnie pomnożył zasób frazeologiczny utworu, wykorzystując w rozmaity sposób, często bardzo kunsztowny, polskie zwroty językowe, przysłowia, sentencje, czerpiąc je z mowy potocznej, zwłaszcza z mowy inteligencji. Podobnie J. S. Sito sięgnął w swym przekładzie do frazeologii, do dzisiejszej frazeologii, jak też do dzisiejszego obyczaju językowego. Efekt jednak jest inny, niż u Paszkowskiego, bo dzisiejsza frazeologia odbiega w nowym swym zasobie od charakteru frazeologii w dialekcie kulturalnym z czasów Paszkowskiego. W mowie potocznej zarysowały się w ciągu ostatniego ćwierćwiecza nowe tendencje i wystąpiły pewne zmiany, nie bez wpływu procesów demokratyzacji społeczeństwa oraz poważnego przyrostu inteligencji pochodzenia robotniczego i chłopskiego z jednej strony, a z drugiej szerokiego upowszechnienia oświaty i kultury. Wyrażają się one w zacieraniu się granic, dawniej bardziej ostrych, pomiędzy mową różnych środowisk społecznych. Dialekt kulturalny szeroko się rozprzestrzenił, ale równocześnie wchłonął – zwłaszcza w dziedzinie leksyki i frazeologii – sporo takich elementów, od których dawniej się odgradzał. Ponadto przejął niejedno z „gwary młodzieżowej“ – dosadnej, ostrej w wyrazie, pomysłowej w lingwistycznej metaforyce. W rezultacie współczesna mowa potoczna zyskała na wyrazistości i śmiałości słowa, ulegając równocześnie pewnej wulgaryzacji, dawniej niedopuszczalnej. Wprawdzie i dzisiaj część inteligencji, zwłaszcza starszego pokolenia, broni się przed nią, ale wszyscy są osłuchani z odnośną leksyką i frazeologią.

Przerzucając w dzisiejszą mowę potoczną język *Hamleta*, J. S. Sito nie zawahał się przed wyeksponowaniem nowych w niej zjawisk, łącznie z pewną wulgarnością i brutalnością wyrażen, której efekt w przekładzie uległ jeszcze spotęgowaniu wskutek ograniczenia masy werbalnej tekstu. Z pewnością ta decyzja – harmonizująca zresztą z interpretacją „młodzieżową“ *Hamleta* – „kontestatora“ – była decyzją wyjątkowo śmiałą, i to nie tylko wobec tradycji polskich przekładów *Hamleta*, lecz także wobec aktualnej normy słowa drukowanego.

Ale słowo mówione, i to mówione ze sceny, podlega innym prawom, bo prawom teatru, prawom podyktowanym przez jego publiczność i ustalone przez nią „bienséances“. Fakt ten tłumaczy w wielkiej mierze różnice w śmiałości słowa pomiędzy tekstem Shakespeare'a, przekładem J. Paszkowskiego i przekładem J. S. Sity.

¹⁹ Analiza szczegółowa w: S. Skwarczyńska, *Przekład i jego miejsce w literaturze z aspektu kultury narodowej*, op. cit.

Bo Shakespeare nie unikał słowa śmiałego, a nawet wulgarnego. Takie słowa padają z ust samego Hamleta, i to w rozmowie z Ofelią i z matką; padają również z ust Ofelii. Nie grzeszą one jednak, zdaniem znawców epoki, przeciw realizmowi, bo ówczesny język potoczny, nawet w kołach dworskich, pozbawiony był jeszcze późniejszej pruderii i rygorów wytworności.²⁰ Nie urażały one zatem, padając ze sceny, publiczności teatru elżbietańskiego, rekrutującej się, jak wiadomo, z szerokich kręgów społecznych, w tym także z elity towarzyskiej.

Inaczej rzecz się miała w polskim teatrze o stylu realistycznym drugiej połowy XIX wieku; publiczność składała się w swej absolutnej większości z inteligencji, niezmiernie uwrażliwionej na kulturę języka; język uważany był przecież w dobie rozbiorów za narodowy skarb, za depozyt wiary narodu w przyszlą niepodległość, scena zaś za szafarza tego skarbu. W konsekwencji wszelka wulgarność była w sprzeczności z obowiązującymi teatr „bienséances“, ugruntowanymi także w racjach patriotycznych. Toteż złagodzenie wulgaryzmów oryginału charakteryzuje wszystkie ówczesne i jeszcze dwudziestowieczne przekłady *Hamleta*²¹ – celuje w tym przekład J. Paszkowskiego.

Zupełnie inaczej ukształtowała się sytuacja w dzisiejszym teatrze. I to nie dlatego, że jego publiczność pochodzi ze wszystkich środowisk społecznych i zawodowych, lecz dlatego, iż – jak przedstawiliśmy to już poprzednio – nastąpiła współcześnie pewna unifikacja języka potocznego na zasadzie swoistego kompromisu pomiędzy rygorystyczną dawniej selektywnością dialektu kulturalnego wobec funkcjonujących poza nim wyrażen językowych a zwycięskim obecnie ich naporem. Wobec tego język przekładu J. S. Sity nie atakuje współczesnych „bienséances“, acz odcina się ostro od tradycji dawniejszych.

Parę przykładów takich słów z „awansu społecznego“ u J. S. Sity w porównaniu z oryginałem *Hamleta* i przekładem J. Paszkowskiego: Hamlet powiada. „You tear this fellow in the cellerage!“ (I, 5, w. 151), a Paszkowski kierując się ówczesnymi komentarzami do niezupełnie jasnego obrazu szekspirowskiego przekłada słowo „fellow“ na słowo „kipier“: „Słyszycie tego kipra tam w piwnicy?“ (s. 69). Natomiast J. S. Sito decyduje się tutaj na omijane do niedawna w mowie kulturalnej słowo „facet“. Otrzymujemy przekład: „Słyszeliście przecie tego faceta... / W piwnicy, pod ziemią!“ (s. 62). Jeśli sam Hamlet posługuje się u J. S. Sity takim słowem, także Horacy nie będzie unikać słów w analogicznym charakterze. U Shakespeare'a czytamy, że „young Fortinbras / [...] Hath in the skirts of Norway, here and there, / Shark'd up a list of lawless resolute“ (I, 1, w. 95–98); Paszkowski mówi tu o „tłuszczy bezdomnych wagabundów“ (s. 31), ale J. S. Sito nie zawahał się przed użyciem słów: „rzejmieszki, bandziory“ (s. 18).

Uwspółcześnienie „wizji scenicznej“ w przekładzie teatralnym dopuszcza – wbrew zasadom przekładu filologicznego – zamianę przedmiotu wyszłego już dawno z użycia, którego nazwa musiałaby apelować do nieprzeciętnej wiedzy historycznej widza, na przedmiot znacznie dla po-

²⁰ Por. W. Tarnawski, *O polskich przekładach dramatów Szekspira*, op. cit.

²¹ Z wyjątkiem przekładu J. Kasprowicza, który pierwszy zdobył się na tę śmiałość, ale przekład ten nigdy nie wystąpił na scenie.

wszechnej wiedzy i wyobraźni przystępniejszy. Polski tłumacz użyje swobodnie słowa „halabarda“ zamiast zdezaktualizowanego już zupełnie w polszczyźnie nowszej słowa „berdysz“. W obronie takiego antyfilologicznego posunięcia wypowiada się J. Iwaszkiewicz: „Przekład poetycki nie jest przekładem rejentalnym. Możliwe, że angielskie słowo *partisan* oznacza berdysz. Ale obrazowo i uczuciowo widzimy tu halabardę – i tylko tak można było to przetłumaczyć. „Czy mam go zatrzymać halabardą? – jasne. „Czy mam go zatrzymać berdyszem?“ – niemożliwe.“²²

Ogólnie powieźnawszy uwspółcześnienie „wizji scenicznej“ polega na ułatwianiu publiczności percepcji utworu, w tym także poprzez nachylenie przekładu w doborze słownictwa z aspektu semantycznego do jej doświadczeń i nastawień myślowo-ideowych. I tak np. Hamlet u Shakespeare'a daje wyraz swojej niepewności na temat charakteru zjawy swego ojca, określając ją jako „*this thing*“: „*What, has this thing appear'd again to-night?*“ (I, 1, w. 21). Paczkowski, pragnąc utrzymać ową niepewność, użyje słowa „postać“, unikając słowa „duch“, zbytej wyraźnie rozstrzygającego – w duchu ciągle jeszcze żywego romantyzmu – kwestię wątpliwą: „I cóż czy owa postać i tej nocy / Dała się widzieć?“ (s. 27). Ale J. S. Sito nie ma dzisiaj powodu do takich zahamowań; racjonalistycznie, antymetafizycznie nastawiona publiczność z góry owego „ducha“ „wkłada między bajki“. Wątpliwość na ten temat samego Hamleta powierza tłumacz – zgodnie ze stylem dzisiejszego teatru-intonacji sceptyczno-ironicznej aktora. W rezultacie zapis tekstowy tego fragmentu wygląda następująco: „*No? / Czy się ten... duch / dziś pokazał?*“ (s. 13).

Podobnie pojęcie „*eternity*“ skontrastowane u Shakespeare'a z pojęciem „*nature*“, ulega u Paszkowskiego stylizacyjnemu rozwinięciu w duchu uwrażliwionego na religijność romantyzmu, natomiast u J. S. Sity kontrast szekspirowskich pojęć jeszcze się zaostrza, a to wskutek przekazu słowa „*nature*“ słowem „*biologia*“, które technicznie tu materializmem, a wkradło się w takim znaczeniu i odniesieniu do języka potocznego. Królowa powiada do Hamleta: „*Thou know'st tis common – all that lives must die, / Passing through nature to eternity*“ (I, 2, w. 72–73). U Paszkowskiego: „Co żyje, musi umrzeć; dziś tu gości / A jutro w progi przechodzi wieczności, / To pospolita rzecz“ (s. 38), natomiast u J. S. Sity: „Sam wiesz, Hamlecie, że to rzecz zwyczajna: / wszystko, co żyje, umiera, Hamlecie, / poprzez biologię dąży do wieczności...“ (s. 26).

Wzgląd na specyfikę funkcji społecznej teatru wpływa również na sposób uwspółcześnienia „wizji scenicznej“ w przekładzie teatralnym. Teatr polski w czasach zaboru nie tylko stał na straży skarbu języka polskiego, ale starał się „krzepić serca“ w niedoli narodowej i być jej głosem. Stąd przekład Paszkowskiego fragmentu słynnego monologu Hamleta, w którym zawarł Shakespeare krytykę współczesnej rzeczywistości, zabrzmiał w jego końcowej partii liryzmem żalostnej skargi:

bo któż by,
Ścierpiał pogardę i zniewagi świata,
Krzywdy ciemńczy, obelgi dumnego,
Lekceważonej miłości męczarnie,
Odwłokę prawa, butę władz i owe

²² J. Iwaszkiewicz, *Hamlet*, op. cit.

Upokorzenia, które nieustannie

Cichej zasługi stają się udziałem [...] (s. 112–113).

Teatr w Polsce Ludowej, podobnie jak w innych krajach demokracji ludowej, pełni – obok innych funkcji – funkcję wychowania obywatelskiego. Toteż te same słowa Shakespeare'a brzmią w przekładzie J. S. Sity jak wykład ideowy założeń naszego ustroju, ujęty w równoległe, zamknięte wersy o słowach najprostszych, lub jak program odnowy. Zniknęła liryczna interpretacja Paszkowskiego; „zasługa“ nie jest tutaj „cicha“, „ciemieżca“, który wówczas brzmiał jak „zaborca“, ustąpił miejsca „ludziom możnym“; usunięta została mocno romantyczna „męczarnia“, wyeksponowane „łamanie prawa“, „bezcelność“ i „miernota“.

Któż bowiem chciałby znosić drwiny i chłostę epoki,

pogardę dla ubogich,

krzywdy od ludzi możnych,

ból wzgardzonej miłości,

bezcelność urzędów,

łamanie prawa,

i upokorzenia, których miernota nie szczędzi zasługom [...] (s. 107).

Humanizm, podstawowa wytyczna socjalistycznego wychowania, nakazuje współczesnemu tłumaczowi *Hamleta* położyć – w jak najprostszym sposób – patetyczny akcent na słowie: człowiek. W tym celu wykorzystuje J. S. Sito następującą wypowiedź Hamleta.

A was a man, take him for all in all,

I shall not look upon his like again (I, 2, w. 187–188).

Przekład Paszkowskiego zatracza tego „człowieka“ w romantycznym wielosłowniu:

Człowiek, powiedz,

Chociażby wszystko w tym fałszywym świecie

Było tym, czym się na pozór wydaje,

Jeszcze by drugi taki się nie znalazł (s. 44).

U J. S. Sity ów „człowiek“ wyeksponowany został po dzisiejszemu jako „wielki, pełny człowiek“, okupując dwukrotnie zdanie i wers.

Tak.

To był człowiek.

Wielki, pełny człowiek.

Takiego już nie zobaczę...

Uwspółcześnionej w przekładzie teatralnym „wizji scenicznej“, zwłaszcza zawartej w dawnym dramacie poetyckim, trudno sobie wyobrazić bez jej kontaktu z panującą współcześnie, szczególnie w liryce, poetyką, a przynajmniej z jej wyraźnymi tradycjami, czy też z jej tendencjami rozwojowymi. Kładziemy tu nacisk na lirycę, ponieważ wypowiedzi postaci dramatycznych, zwłaszcza w sytuacji monologicznej, dają wyraz konstytutywnym założeniom liryki, z tym że ukryty w niej (najczęściej) podmiot liryczny i jego stan duchowy dramat eksponują „ad oculos“, właśnie w ukazanej w określonej sytuacji dramatycznej postaci mówiącej. Jaskrawym tego przykładem są oba monologi Hamleta.

Z pewnością taki przerzut jednej poetyki w inną poetykę naraża najsilniej przekład teatralny na krytykę wyznawców przekładu filologicznego; niemniej jest on konieczny – choćby w imię naturalnego prawa dzieła dramatycznego do ponadczasowej żywotności w teatrze, a także w imię

zharmonizowania z innymi aspektami współczesnienia „wizji scenicznej”.

Trudno tutaj omówić wszystkie aspekty poetyki wchodzące w grę przy owym przerwaniu „wizji scenicznej” z jednej poetyki w poetykę inną. Zresztą wiele należących do niej spraw zostało już, acz w kontekście innych zagadnień, poruszonych. Zasygnalizowalibyśmy zatem tylko dwa momenty: sprawę formy wierszowej i sprawę zasady estetycznej określonych poetyk historycznych.

Wiemy, że główny trzon *Hamleta* Shakespeare’a ujęty został w angielski biały wiersz zbudowany na pięciu akcentach, przeważnie jambicznych. Mowa o głównym trzonie, bo już w zakresie formy wierszowej panuje tu z ścią renesansową bujnością zasada „varietas delectat”; znajdzie się w *Hamlecie* także odmienna miara wiersza, proza i piosenka; znajdują się również w owym głównym trzonie wersy nierównorzędne w swym wymiarze z wersami innymi, najczęściej skrócone pod naporem dynamiki lirycznej. Jak wiadomo, ideałem wierności filologicznej byłoby utrzymanie w przekładzie formy wierszowej oryginału, a przynajmniej jak największe do niej przybliżenie. Ale nawet karkołomny sukces w takim zamierzeniu nie zapewnia tożsamości w funkcji formy wierszowej oryginału, jeśli forma wierszowa przekładu nie jest zakorzeniona w tradycji i konwencjach wersyfikacji rodzimej. I tak: odbiorca nie chwyta oryginalnej specyfiki pięciostopowego wiersza jambicznego, którym wybitny anglista, A. Tretiak, usiłował w swoim przekładzie sprostać formie wierszowej szekspirowskiego *Hamleta*.²³ Toteż tłumacz stara się na ogół zastosować formę wierszową rodzimą o podobnej funkcji, zakorzenioną w tradycji i bliską współczesnemu odbiorcy.

Stąd J. Paszkowski przekazał formę wierszową *Hamleta* tradycyjnym „wierszem poważnym” – jedenastogłoskowcem, rymowanym tylko tam, gdzie domaga się tego oryginał. Forma ta dobrze obsługiwała – dzięki zastosowaniu obfitych przerwutni – ówczesny teatr o ambicjach realizmu. Ale ta sama forma wierszowa, dzisiaj już silnie odbiegająca od nowoczesnych poszukiwań liryki, stała się nieco kłopotliwa dla współczesnego teatru, teatru tempa, skrótów, teatru który wprawdzie eksponuje aktora, podobnie jak czynił to teatr elżbietański, ale który czyni to raczej przez wymowę innych, niż język, tworzyw teatralnych, i który inną funkcję – raczej sygnału sytuacji dramatycznych i stanów duchowych bohatera – wyznacza tworzyw językowemu. Toteż nic dziwnego, że znalazł się śmiałek, a jest nim J. S. Sito, który zerwał z tradycyjną orientacją co do formy wierszowej polskich przekładów *Hamleta* i spróbował wprowadzić formę nową ze specyficznego dramatyizmu utworu i ze stylu współczesnego teatru.

J. S. Sito posiada wyjątkowo wyostrzoną świadomość specyfiki przekładu teatralnego, a więc i pułapek które zastawia na czytelnika jego zapis tekstowy; świadczy o tym ostrzeżenie w przedmowie pod adresem czytelnika, aby wydobywał przy lekturze barwę języka, różną w przekładzie różnych dramatów Shakespeare’a, „spod warstw werniksu, którym jest zapis wiersza”. Zapewniwszy, iż typ jego wiersza jest równie daleki od „tradycyjnego kanonu”, jak i od wzorców „awangardowej liryki po-

²³ Por. W. Szekspir, *Hamlet, książkę duńską*, przełożył oraz wstępem opatrzył A. Tretiak, Biblioteka Narodowa, S. II, nr. 20, Kraków 1922.

wojennej“ – nazwał go „wierszem intonacyjnym“; z założenia tłumacza jest on „określany zarówno przez sytuację dramatyczną, którą treść jego nanosi, jak i przez niepowtarzalną tonację, właściwą danemu utworowi“. Troskę tłumacza o teatralną ekspresję tej formy wierszowej ujawnia dalsza część przedmowy, zwrócona do aktora i reżysera: „[...] tych wierszy nie można ciąć dowolnie, kierując się li tylko względami dramatycznymi, jak można ciąć bez szkody dla struktury wiersza tradycyjny jedenastozgłoskowiec. Poszczególne człony mojego wiersza są budowane w oparciu o frazę muzyczną, wszelkie więc cięcia wewnątrz skomponowanej frazy muszą nieuchronnie zakończyć się dezorganizacją struktury; wiersz gubi się wówczas, rozpada, przestaje być adekwatnym wehikułem służącym do przekazywania pożądaných treści. Wszelkie konieczne cięcia dokonywane być muszą członami, nie zaś częściami członów.“

Godna uwagi w tym wyjaśnieniu jest nie tylko eksplikacja założeń własnej a śmiałej formy wierszowej, ale także gest z jakim tłumacz-dramaturg kieruje – poprzez formę wierszową swego przekładu – działaniami aktora i reżysera. Dotyczy to emisji głosu, sfrazowania intonacyjnego wypowiedzianej kwestii, wreszcie także realizacji dramatyzmu sytuacji. Jawnie i deklaratywnie zajął tutaj dramaturg pozycję artysty teatru, operując tworzywami także pozajęzykowymi sztuki teatralnej. Jest to zarazem cenny argument nie tylko dla tezy o swoistości teatralnego przekładu dramatu, ale także dla podstawowej tezy teatralnej teorii dramatu, tezy że dramat należy do sztuki teatralnej, a dramaturg operuje wszystkimi jej tworzywami.

Zasada estetyczna poetyki szekspirowskiego *Hamleta* wydaje się jasna. Wyraża ją renesansowy realizm oraz bujność i różnorodność we wszystkich przekrojach utworu, wykładnik iście renesansowego umiłowania życia we wszystkich jego przejawach. Szczególnie bohatera tytułowego charakteryzuje indywidualność tak bujna, a tak w swych elementach różnaita, że zachodzi pomiędzy nimi konflikt, baza szekspirowskiej tragedii charakteru. Owa renesansowa „varietas“ znajduje wyraz w różnaitości form językowych, posłusznych zapotrzebowaniu dramatu na różne wzorce kontaktów międzyludzkich i na intymność wyrazu lirycznego. Ale renesansowa poetyka Shakespeare'a otwarta jest na pewne tendencje barokowe; idzie tu nie tylko o kunsztowną grę słów i zaskakujący w swym skomplikowaniu, acz zawsze logiczny, obraz słowny, ale także o efekty w charakterze i w układzie zdarzeń fabularnych, efekty wygrane na ostrych kontrastach; przypomnijmy makabryczny humor Grabarzy w scenie pogrzebu Ofelii, ofiary miłości i obłąkania. Wykładnikiem tej barokowej tendencji wydają się być ostre kontrasty w tonacji indywidualnego języka *Hamleta*, uderzającego raz podniosłością myśli filozoficznej i głębią bolesnego liryzmu, innym razem okrucieństwem słowa-obelgi i przemyślnym ostrzem satyry. — Otwarta na pewne cechy barokowe renesansowa poetyka *Hamleta* była niewątpliwie poetyką najbliższą publiczności teatru elżbietańskiego.

Natomiast publiczności polskiego teatru w drugiej połowie XIX wieku najbliższą była poetyka romantyzmu; romantyzm był przecież swoiście polską racją stanu w dobie rozbiorów, czemu dawały wyraz nasze zrywy powstańcze, a przykład J. Paszkowskiego powstał u wrót powstania styczniowego. Nic zatem dziwnego, że na renesansową poetykę oryginału na-

łożył on tkanę poetyki romantycznej. Nie było to zbyt trudne, zważywszy że szekspirowski *Hamlet* nie mało się przyczynił do krystalizacji polskiej twórczości romantycznej; zaświadcza to motto z *Hamleta* w programowym wierszu *Ballad i romansów — Romantyczności*, a także *Dziady* wileńskie, zwłaszcza ich Część IV. Owa tkanka romantyczna w przekładzie J. Paszkowskiego polega na romantycznej stylizacji obrazów słownych Shakespeare'a; odsyłającej bezpośrednio do wzorca w konkretnych utworach romantycznych, najczęściej Mickiewicza, na wbudowywaniu do nich aluzji. I tak: słowa Króla-aktora zwrócone do Królowej-aktorki: „and happily one as kind / For husband shalt thou“ (III, 2, w. 171–172) równoważy Paszkowski parafrazą: „i może ci splecie / Wieniec drugi małżonek“ (s. 84), co stanowi niewątpliwy refleks głównego w *Dudarzu* Mickiewicza motywu dziewczyny, która spleta nie kochanemu wieniec, symbol małżeńskiego oddania.²⁴

A jak się przedstawia stosunek poetyki „wizji scenicznej“ *Hamleta* do poetyki liryki powojennej w przekładzie teatralnym J. S. Sity, w przekładzie skierowanym do teatru współczesnego? Odpowiedź nie jest prosta, a to tym bardziej, że sam tłumacz odzegnał się od związków z „awangardową“ poetyką powojenną.

Jednakowoż sam również zaakcentował nowość swojej poetyki, a tym samym ułokował ją w terażniejszości, która przecież zawsze tkwi korzeniami w przeszłości i ukierunkowana jest — poprzez swoje tendencje rozwojowe — na przyszłą nowość. Wyklucza to tym samym brak punktów stykowych pomiędzy zjawiskiem nowym, a panującą rzeczywistością, w danym wypadku w dziedzinie poetyki, w szczególności poetyki twórczości lirycznej. Toteż pod takim kątem widzenia zwróćmy uwagę na kilka rzucających się w oczy właściwości przekładu J. S. Sity, zbliżających go do współczesnej liryki, a przynajmniej niektórych jej nurtów.

Trudna do scharakteryzowania — mimo objaśnień autora — w kategoriach wersyfikacyjnych forma wierszowa przekładu nie pozostawia jednak wątpliwości, że mamy tu do czynienia z konsekwentnie stosowaną nierównomiernością wersów, scalonych i wyodrębnionych tylko ciągłością linii intonacyjnej (przy wygraniu pozalingwistycznych czynników ekspresywnych żywej mowy). Mimo specyficznej teatralności tej formy — odczuwa się tutaj pewne podobieństwo z dominującym w liryce powojennej typem wersyfikacji, którego rozszyfrowanie sprawia tyle trudności wersologom. Ogólne podobieństwo do powojennej poezji wzmaga ponadto w przekładzie J. S. Sity tendencja do redukcji materiału słownego, do nadawania wypowiedziom funkcji sygnałów apelujących do treści ukrytych w podtekstach oraz funkcji klucza do zasobów doświadczeń, uczuć i wyobraźni odbiorcy, powołanego do współtwórczej roli w kształtowaniu „poetyckiej rzeczywistości“. Czyż w takich rysach poetyki J. S. Sity nie odnajdziemy jej wspólnoty z szerokim nurtem powojennej poezji, hołdującej — za przykładem Apollinaire'a — poetyce zracjonalizowanej właśnie na tych polach? Warto dodać, że owa skłonność do oszczędności słowa i do mnożenia podtekstów zostaje zrównoważona w przekładzie J. S. Sity doбором słowa dobitnego, trafiającego bezceremonialnie w sedno rzeczy, bez lęku o pro-

²⁴ Zagadnienie to obszernie rozpracowane w: S. Skwarczyńska, *Przekład i jego miejsce w literaturze z aspektu kultury narodowej...*, op. cit.

zaizm czy wulgaryzm, doborem słowa które działa na wrażliwość odbiorcy jak „mocne uderzenie“. Rzeczy nazywa się tu po imieniu, bez osłony znaczeniowych pół-tonów, bez ugrzeczeń. Współczesna poezja – nie tylko ta której przypisuje się „turpizm“ – zna dobrze tę stylistyczną niechęć do górnolotnych określeń i poetycko-uroczystych słów. Ucieczka od nich i od wszelkich półtonów najbardziej uderzająco odróżnia jej poetykę od poetyki romantycznej. Stąd także poważne różnice w przekładzie *Hamleta* przez J. Paszkowskiego i przez J. S. Sity.

W sferze przykładów: mniejsza tu o słowa „grubsze“ u J. S. Sity, które mogłyby być poczytane za efekt uwspółcześnienia języka potocznego w pewnej jego wulgaryzacji; a więc np. o przekład słów *Hamleta*: „The air bites shrewdly; it is very cold“ (I, 4, w. 1), który u Paszkowskiego brzmi: „Ostry wiatr wieje; przejmujące zimno“ (s. 56), a u J. S. Sity: „Cholernie zimno. / Wiatr ostro zacina“ (s. 46). Idzie nam tutaj o stylistyczne zjawisko „uderzeniowego“ wzmocnienia słowa; jeśli J. Paszkowski mówi o „scenie zabójstwa ojca“ (s. 71), to J. S. Sito użyje tu słowa: „mord“; powie więc jego *Hamlet*: „coś co mu przypomni mord mojego ojca“ (s. 101). Dzięki tendencji nazywania rzeczy po imieniu J. S. Sito zbliża się niekiedy bardziej w swym przekładzie do tekstu *Shakespeare’a*-realisty, niż romantycznie ukierunkowany J. Paszkowski. I tak: słowa Króla: „In the corrupted currents of this world / [...]“ (III, 3, w. 37) przekłada J. Paszkowski: „W praktykach tego zepsutego świata“ (s. 142), natomiast J. S. Sito: „W naszym świecie przeżartym korupcją“ (s. 135).

Uderzającą właściwością przekładu J. S. Sity jest spotęgowanie – jeśli można tak się wyrazić – liryzmu w partiach *Hamleta* lirycznych, jak monologi *Hamleta* i wspaniała w przekładzie modlitwa rozpacz Króla w scenie 3 aktu III. Służy temu specyficzny sposób frazowania wypowiedzi, różnorodność intonacyjna obfitych zdań eksklamacyjnych i pytajnych, swoista technika refrenowego konturowania wewnętrznych części lirycznej wypowiedzi. Sięgnijmy po przykład do fragmentu tzw. pierwszego monologu *Hamleta*. Brzmi on w tekście oryginalnym następująco.

O, that this too too solid flesh would melt,
Thaw, and resolve itself into a dew!
Or that the Everlasting had not fix'd
His canon' gainst self-slaughter! O God! God! (I, 2, w. 129–132).

Paszkowski przekłada wiernie, acz nie bez romantycznych nalotów.

Bogdaj to trwale, zbyt wytrwale ciało
Stopniało, w letnią parę się rozwiało!
Lub bogdaj Ten, tam w niebie, nie był kara
Zagroził samobójcy! Boże! Boże! (s. 41).

Spotęgowanie liryzmu w przekładzie J. S. Sity wyraża się nie tylko szczególnym sformowaniem zdań i chwytem powtórzenia wyeksponowanego słowa („ciało“), ale także wyposażeniem niektórych zdań w dwojaką intonację (pytajną i eksklamacyjną, eksklamacyjną i zdania niedokończoną) oraz trzykrotnym wyeksponowaniem wykrzyknika: „O“ na początku wierszy, co ulirycznia, jakby refrenem, tok myślowy wypowiedzi.

O, czemu to ciało,
to zbyt twarde ciało,
nie stopi się,
nie zamieni w rosę?!
O,
jeśliby Wiekuisty
nie wydał prawa przeciw samobójcom...!
O Boże mój, Boże! (s. 29).

W ujęciu J. S. Sity liryczne monologi w *Hamlecie* używają dynamizm wybuchu treści myślowo-emocjonalnych z duchowych głębin mówiącego. Nie sposób nie dostrzec tutaj pokrewieństw z poetyką ekspresjonistyczną; myśl taką nasuwa zestawienie ze szczytowym osiągnięciem polskiego ekspresjonizmu – z *Hymnami* J. Wittlina. A międzywojenny ekspresjonizm nie pozostał bez echa w powojennej poezji, że przypomnimy tomiki S. Czyzga²⁵ i dyskusję krytyki wokół nich. Wprawdzie J. S. Sito jest jako liryk obcy ekspresjonizmowi, ale jako tłumacz wykorzystał, jak się nam zdaje, impulsy w tym kierunku tekstu Shakespeare'a. Tak więc także i ten moment zbliża poetykę przekładu J. S. Sity do poetyki polskiej poezji powojennej i jej tradycji. W każdym razie poetyka ta jest bliska publiczności współczesnego teatru; mieści się w ramach znanego jej warsztatu współczesnej liryki, acz swoją teatralnością z nich się wychyla.

Porównanie z tekstem *Hamleta* Shakespeare'a dwóch jego polskich przekładów, odległych od siebie czasem powstania o przeszło sto lat, a jednakowo sprawdzonych na scenie – popiera tezę o swoistości przekładu teatralnego, a więc odrębnego w charakterze od przekładu filologicznego i filologiczno-literackiego. Znamionuje go przerzut zawartej w oryginalnym tekście „wizji scenicznej“ w „wizję sceniczną“ unowocześnioną, bo uzgodnioną z postulatami współczesnego przekładowi teatru, jego stylu, konwencji, funkcji społecznych, jego publiczności. Filologiczna wierność literze tekstu zostaje tu zastąpiona wiernością wobec naturalnego prawa dzieła sztuki do „ponadczasowej“ żywotności, która w odniesieniu do dramatu teatralnego nie jest niczym innym, jak jego życiem na scenie historycznie i artystycznie innej, niż ta, której dyktat nadał mu był ongiś sens estetyczny i formę teatralną.

²⁵ Mowa o tomikach *Tła*, *Berenais* i o opinii w tym względzie J. Kwiatkowskiego (także H. Pustkowskiego, przygotowującego pracę o poetyce liryki powojennej).

