

## Kwestia sceniczności tłumaczeń utworów dramatycznych w wybranych badaniach nad przekładem

Na pewnym etapie rozwoju studiów nad przekładem dramatu debata akademicka zaczęła oscylować wokół zagadnienia sceniczności tłumaczonego tekstu<sup>1</sup>. Z powodu braku jednorodności terminologicznej w translatoologii, termin ten jest używany w co najmniej dwóch różnych znaczeniach. Po pierwsze, sceniczność tłumaczenia dramatu oznacza czysto fizyczną możliwość wykonania tekstu dramatycznego z naturalną wymową i niezakłóconym przeszkodami natury artykulacyjnej przekazem przesłania sztuki teatralnej. Po drugie, pojęcie to jest rozumiane jako odzwierciedlenie w tłumaczeniu znaków teatralnych zaszyfrowanych w tekście źródłowym. Ten wymiar utworu dramatycznego powinien – zdaniem niektórych autorów – zostać odkryty w oryginale i przeniesiony przez tłumacza do tekstu docelowego, by następnie zaistnieć w przedstawieniu teatralnym. Podczas gdy sceniczność w pierwszym znaczeniu jest bezspornie uważana za nieodzowny element dobrego tłumaczenia dla potrzeb teatru, semiotyczne ujęcie tego terminu wzbudza wiele kontrowersji.

Biorąc pod uwagę znaczenie tego zagadnienia dla tłumacza utworów dramatycznych oraz istniejące niejasności i rozbieżności, zarówno w definiowaniu problemu sceniczności tłumaczenia, jak i w próbach jego naukowego opisu, warto przyjrzeć się bliżej pracom wybitnych przekładoznawców, by uzmysłwić sobie złożoność tej materii oraz wiążące się z nią trudności teoretyczne i praktyczne. W polskiej literaturze translatorycznej przekładowi dramatycznemu i teatralnemu nie poświęcono zbyt wiele uwagi, mimo znaczącej roli, jaką ten typ transferu językowego odgrywa w praktyce tłumaczeniowej. Przegląd najbardziej reprezentatywnych badań tego problemu z ostatnich trzydziestu lat i wysnutych na ich podstawie różnorodnych wniosków może pomóc w zrozumieniu złożoności kwestii związanych z tłumaczeniami uwikłanymi w różny sposób w relacje multimedialne, a także w niewielkim stopniu uzupełnić lukę w polskiej literaturze przekładoznawczej.

Jednym z pierwszych badaczy, który poświęcił uwagę omawianemu zagadnieniu, jest George E. Wellwarth. Autor ten uznaje sceniczność (samemu nie będąc zwolennikiem tego określenia) za główny problem, przed którym staje tłumacz dramatów. Według niego przydatność tłumaczenia dramatu dla sceny może być zdefiniowana jako stopień

---

1 Termin „scenicznosc” jest propozycją polskiego tłumaczenia angielskiego określenia „performability” używanego w anglojęzycznej literaturze na temat przekładu teatralnego. Susan Bassnett, analizując to zagadnienie, słusznie zauważa, że słowo to prawie nie występuje w innych językach niż angielski („Translating for the Theatre: The Case Against Performability” 99–111). „Scenicznosc” w polskim żargonie teatralnym oznacza cechę, która warunkuje przydatność danego elementu dramatu lub przedstawienia dla sceny. Propozycję takiego ekwiwalentu terminu „performability” należy traktować za wyjściową i prowokującą do dyskusji oraz dalszych poszukiwań polskiego odpowiednika tego sformułowania.

łatwości artykulacji tekstu (140). Niestety, pożądane rezultaty nie są łatwe do osiągnięcia przez praktyków przekładu, gdyż są oni z reguły filologami, a nie twórcami teatralnymi. Tymczasem znajomość teatralnego warsztatu – szczególnie doświadczenie w aktorstwie lub wystąpieniach publicznych – ma w tej dziedzinie ogromne znaczenie. Trudno wymagać od tłumaczy teatralnych takiego stopnia znajomości pisarstwa dramatycznego jak od samych dramatopisarzy, jednakże pewna wiedza z zakresu komunikacji werbalnej jest konieczna. Wiedza ta pozwala tłumaczowi pracować z poczuciem rytmiczności tekstu i odwzorować w efektach swojej pracy napięcie dramatyczne zawarte w oryginale (140).

Tłumacze niemający doświadczenia w przekładzie dramatycznym mogą osiągać zadowalające rezultaty pod warunkiem przestrzegania paru istotnych reguł. Przede wszystkim nie mogą oni ograniczać się do pracy wyłącznie na papierze, lecz powinni wypracowywać swe dzieło czytając je na głos i analizując nie tylko pod kątem ekwiwalencji znaczeniowej, ale także pod względem artykulacji tekstu. W celu stworzenia skryptu nadającego się do prezentacji scenicznej Wellwarth doradza prezentację roboczej wersji tłumaczenia osobie zaangażowanej w przyszłą produkcję teatralną tego utworu. Najlepiej byłoby, gdyby aktorzy mogli wysłuchać odczytanego tłumaczenia i ocenić jego sceniczny potencjał (Wellwarth 141).

David Johnston w artykule „Securing the Performability of the Play in Translation” w swoich zaleceniach dotyczących techniki tłumaczenia teatralnego idzie dalej niż Wellwarth, uznając metodologię polegającą na odczytywaniu tłumaczonego dramatu za niewystarczającą. Twierdzi on, że jedynie scena i werbalna interakcja aktorów daje tłumaczowi możliwość bezpośredniego zetknięcia z naturą języka teatralnego jako głównego elementu składowego przedstawienia. Konfrontacja ta w niescenicznej sytuacji może zostać zepchnięta na dalszy plan przez cały szereg decyzji podejmowanych na poziomie pojedynczych słów lub wypowiedzi (Johnston 36). Uczestnictwo w próbach daje tłumaczowi wgląd w proces nadawania postaciom charakteru. Sposób, w jaki aktorzy kształtują kreowane przez siebie role – najczęściej poprzez środki komunikacji werbalnej – może pomóc tłumaczowi w znalezieniu słownictwa charakterystycznego dla danej postaci. Tłumacz powinien mieć świadomość znaczenia, jakie środowisko sali prób lub sceny może mieć dla odkrycia możliwości wykonawczych zakodowanych w tekście (Johnston 34).

Johnston zwraca uwagę na kwestię nierozzerwalnie związaną z aspektem sceniczności tłumaczenia i rzadko poruszaną przez autorów zaangażowanych w dyskusję na ten temat, mianowicie na zrozumiałość sztuki teatralnej. Duży nacisk kładzie się na rolę twórców teatralnych w procesie tłumaczenia tekstów dramatycznych, podczas gdy osoba odbiorcy jest rzadko brana pod uwagę. Tymczasem to zdolność komunikacyjna widza powinna wyznaczać model kształtowania dialogu w twórczości teatralnej (Johnston 35).

W dyskusji na temat sceniczności sztuki teatralnej często porusza się rolę rytmiczności przedstawienia. W celu porównania struktury rytmicznej tekstów pod uwagę powinny być wzięte dwa elementy, tj. długość wypowiedzi języka źródłowego i docelowego oraz tempo wygłaszania kwestii ze sceny. Poszczególne języki mogą się znacząco różnić pod tym względem. Phyllis Zatlin poddała analizie język angielski oraz hiszpański i doszła do wniosku, że zdania po hiszpańsku są przeciętnie o 25 procent dłuższe od ich angielskich ekwiwalentów, a tempo wypowiedzi aktorów hiszpańskich jest szybsze niż aktorów amerykańskich. Jest to szczególnie zauważalne w przypadku komedii, bowiem szybkość

wypowiedzi jest istotnym elementem składowym komediowego stylu w hiszpańskiej grze aktorskiej (Zatlin 74).

Na zachowanie struktury rytmicznej sztuki teatralnej oraz jej dramatycznego napięcia wpływają także kwestie natury składniowej. Przykładowo, różnica w pozycji orzeczenia w zdaniu między językiem angielskim a niemieckim jest odzwierciedlona również w sposobie przekazywania utworu ze sceny. Zdaniem Reby Gostand, miejsce, jakie słowa zajmują w zdaniu w danym języku, może rzutować na charakterystykę postaci, przekazując dodatkowe znaczenia poza tym, które niesie ze sobą samo słowo (2).

Kwestię sceniczności tłumaczenia teatralnego badała także Mary Snell-Hornby, która po serii rozmów z teatralnymi profesjonalistami opisała różne kryteria sceniczności. Choć operowała ona głównie w granicach technicznego podejścia do problemu, pewne elementy semiotycznego spojrzenia są zauważalne w jej analizie. Zdaniem badaczki dialog teatralny charakteryzuje pięć cech. Po pierwsze, jest on wytworem artystycznym przeznaczonym do ustnej prezentacji, jednak nigdy identycznym z naturalnym językiem mówionym. Po drugie, cechuje go współgranie różnych zabiegów stylistycznych i ich wpływu na widza, takich jak: ironia, gra słów, anachronizmy itd. Po trzecie, język teatralny podlega swoistemu rozwojowi rytmicznemu, niebędącemu jedynie układem rytmu i akcentuacji wewnątrz zdania, lecz tworzącemu wewnętrzną strukturę rytmiczną sztuki, która rozwija się wraz z rozwojem akcji scenicznej i zawiera w sobie naprzemienne napięcia i odprężenia, nagłe zwroty akcji i uspokojenie przebiegu dramatu. Po czwarte, kwestie aktora tworzą rodzaj jego własnej maski teatralnej, która definiuje daną postać za pomocą głosu, mimiki i gestu. Dialog i gra aktorska powinny tworzyć spójną całość, dlatego też dobry tekst teatralny powinien dać się naturalnie wypowiadać. Po piąte, widz odbiera słowa padające ze sceny oraz to, co się na niej dzieje jako pewnego stopnia osobiste doświadczenie. Jeśli działania sceniczne są przekonujące, widz powinien być zaangażowany w ich przebieg i zareagować odpowiednimi emocjami (Snell-Hornby 111–112). Autorka w swym wywodzie zawarła elementy dotyczące stylistyki, formy dramatycznej, artykulacji tekstu, komunikacji i znaczenia kwestii mówionych dla stworzenia pełnowymiarowej roli. Tym samym udało jej się spojrzeć na problematykę tłumaczenia dramatu z perspektywy uwzględniającej najważniejsze aspekty twórczości teatralnej.

Często sceniczność tekstu dramatycznego jest przedstawiana w opozycji do łatwości, z jaką się ten tekst czyta. Marion Peter Holt – wyrażając swą opinię o prymacie sceniczności – twierdzi, że krążenie wokół rzekomego konfliktu sceniczności, łatwości czytania i sprzedawalności sztuk teatralnych nie wnosi wiele do debaty na temat problematyki tłumaczeń teatralnych. Holt, opierając się na swym praktycznym doświadczeniu, stawia sceniczność przełożonego dramatu za najważniejszy cel pracy tłumacza. Źródłem konfliktu między tłumaczeniem scenicznym a nadającym się do publikacji upatruje on w dziewiętnastowiecznej tradycji, kiedy to akademicy tłumaczyli wybrane dzieła dramatyczne, nie przedstawiając ich potem na scenie. W dzisiejszych czasach tłumaczenie tekstu teatralnego jedynie w celu wydania go drukiem wydaje się niezbyt racjonalne (Zatlin 23).

Próbę połączenia akustycznego i artykulacyjnego wymiaru sceniczności tekstu teatralnego z postrzeganiem tego fenomenu jako odwzorowanie w tekście docelowym systemu znaków teatralnych zakodowanych w tekście źródłowym podjęła Fabienne Hörmanseder w swej praktycznie ukierunkowanej pracy pod tytułem *Text und Publikum. Kriterien für*

*eine bühnenwirksame Übersetzung im Hinblick auf eine Kooperation zwischen Translatologen und Bühnenexperten.* Autorka przypisuje oddaniu w tekście docelowym systemu znaków (językowych, gestycznych, mimicznych, kinetycznych itd.) duże znaczenie dla zapewnienia sceniczności tłumaczonego dramatu (107). Jednakże sporo uwagi poświęca ona także praktycznym aspektom tłumaczenia decydującym o sceniczności przekładu, dzieląc je na ukierunkowane na publiczność oraz na aktorów. W szczególności cechy zorientowane na aktorów wpisują się w dotychczasową dyskusję na temat sceniczności tłumaczenia teatralnego, która jawi się jako realizacja w tekście docelowym kryteriów zrozumiałości, słyszalności, przejrzystości oraz naturalności wymowy i oddechu (Hörmanseder 95–111).

W pracach niektórych autorów uwagę zwraca kwestia udziału tłumacza w procesie tworzenia przedstawienia teatralnego. Wellwarth i Johnston słusznie zwrócili uwagę na konieczność oderwania się od pisemnej formy tłumaczenia i wprowadzenia do warsztatu tłumacza elementów właściwych próbom teatralnym. Idąc tym tropem, należałoby rozważyć zasadność uczestnictwa autora przekładu w procesie przygotowania przedstawienia. Tworzenie spektaklu odbywa się podczas pracy, której cechą charakterystyczną jest nieustająca interakcja i wzajemna inspiracja osób biorących udział w tworzeniu dzieła teatralnego. Włączenie tłumacza w proces prób mogłoby mieć korzystny wpływ na powstające dzieło i pozwoliłoby uniknąć wielu błędów tłumaczeniowych.

Poszczególne prace na temat tłumaczenia utworów dramatycznych, traktujące jego sceniczność jako właściwość w przeważającej mierze artykulacyjną, tworzą spójny zbiór wzajemnie uzupełniających się elementów, z których każdy kolejny wnosi coś nowego do naukowej debaty na temat tłumaczeń dramatycznych i teatralnych. Tłumacz, posiłkując się wynikami przedstawionych badań, będzie miał dostateczne wyobrażenie na temat specyfiki tłumaczenia dramatycznego w zakresie obejmującym zagadnienia dotyczące artykulacji tekstu przez aktorów.

O ile zagadnienie sceniczności jako przydatności sztuki do recytacji na scenie nie sprawia wiele trudności, o tyle kwestia zapisanego w nim kodu znaków teatralnych wzbudza więcej kontrowersji. Susan Bassnett poświęciła temu tematowi sporo uwagi, a jej opinia na ten temat dostarcza cennych spostrzeżeń na temat sceniczności tłumaczenia dramatycznego. Publikacje tej autorki dokumentują ciekawą drogę, jaką pojęcie to przebyło w historii myśli przekładoznawczej. W swych wczesnych pracach Bassnett twierdzi, że tłumacz teatralny musi spełnić więcej kryteriów niż tłumacz tekstów niescenicznych. Jej zdaniem tekst teatralny jest wytworem niepełnym, półproduktem, który swój potencjał rozwija jedynie podczas przedstawienia teatralnego, ujawniając ukryty w nim system znaków teatralnych. Scenicznosc dramatu jawi się jako dodatkowy, przestrzenny i gestyczny wymiar skryptu. Tłumacz powinien ten wymiar odkryć i przenieść do tekstu docelowego bez względu na zagrożenia natury lingwistycznej z tego płynące (*Translation Studies* 123–135).

W połowie lat osiemdziesiątych opinia Bassnett na ten temat zmieniła się radykalnie. W swych pracach zaczęła ona podważać własne twierdzenia o powinności tłumacza dotyczącej odczytania pozawerbalnych znaków zakodowanych w tekście dramatycznym i umieszczenia ich w przekładzie. Doszła ona do wniosku, że sceniczność w tym rozumieniu jest jakimś niejasnym wymiarem skryptu, który służy tłumaczom wyłącznie za uzasadnienie ich wyborów i strategii językowych. Samą ideę istnienia w tekście warstwy kodu gestycznego Bassnett uznała za mocno niecisłą i niejasną („Ways through the Labirynth:

Strategies and Methods for Translating Theatre Texts” 101–102). Ciekawą jest jej sugestia, jakoby za terminem sceniczności tłumaczenia – popularnym wśród osób zajmujących się profesjonalnie teatrem w Wielkiej Brytanii – kryły się kwestie ekonomiczne. W erze taczeryzmu kluczem w doborze repertuaru angielskich teatrów była zdolność zapełnienia widowni przez dany tytuł i związane z nią potencjalne zyski. Postawa ta miała duży wpływ na rynek tłumaczeń dostarczający tworzywa dla brytyjskich teatrów. W konsekwencji pojęcie sceniczności służyło za uzasadnienie działań, które miały podłoże finansowe („Translating for the Theatre: The Case Against Performability” 101–102).

W rezultacie swych dociekań Bassnett uznała sceniczność tłumaczenia za pojęcie niemające wystarczającego uzasadnienia teoretycznego i sprawiające badaczom wiele problemów („Translating for the Theatre: The Case Against Performability” 102). Najbardziej kontrowersyjną kwestią związaną z odkodowaniem rzekomego wymiaru znaków teatralnych ukrytych w tekście dramatycznym przez tłumaczy jest stawianie ich w obliczu zadania niemożliwego do zrealizowania. Autor przekładu musiałby posiadać nadludzkie zdolności, by traktować skrypt jako reprezentację złożonego systemu znaków („Translating for the Theatre: The Case Against Performability” 100). W obliczu powyższych stwierdzeń tłumacz powinien porzucić pomysł doszukiwania się w tłumaczonym tekście ukrytych warstw powiązanych ściśle z teatrem realizmu psychologicznego. Tym samym kwestia sceniczności tłumaczenia nie może być postrzegana jako uniwersalna koncepcja teoretyczna, gdyż owa sceniczność jest uzależniona od koncepcji konkretnej inscenizacji teatralnej (Bassnett, „Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre” 107).

Wnioski, do których doszła Bassnett, są z jednej strony uzasadnione, z drugiej jednak nie do końca przekonujące. Mimo intencji autorki, by definitywnie wykluczyć kwestię odkodowania znaków teatralnych zawartych w tekście dramatycznym z kręgu zainteresowań tłumacza, wyniki jej dociekań nie tylko nie zamykają dyskusji, lecz wręcz podsycają debatę i prowokują do dalszych poszukiwań. Świadczy o tym chociażby kolejny głos w sprawie, wyrażony w artykule pod tytułem *The Performability and Speakability Dimensions of Translated Drama Text: The Case of Cameroon* przez Suh Josepha Che. Analizując prace innych autorów na temat sceniczności dramatu w przekładzie (m. in. Bassnett 1980, 1991, 1998; Wellwarth 1981; Ubersfeld 1978; Elam 1980; Aaltonen 2000; Espasa 2000; Totzeva 1999), Che dochodzi do wniosku, że trwająca od ponad trzydziestu lat debata nad uniwersalnym pojęciem sceniczności tłumaczonych dramatów nie prowadzi do użytecznych i konkretnych wniosków. W jej miejsce autor proponuje skupić uwagę badaczy na analizie czynników, które w danej kulturze lub regionie warunkują sceniczność tekstu dramatycznego. Przedstawiając tradycje teatralne Kamerunu, Che uzależnia przydatność tłumaczenia dramatu dla produkcji scenicznej od uwzględnienia przez tłumacza tradycji teatralnej obowiązującej w kulturze docelowej. O ile argument ten wydaje się być zasadnym i racjonalnym w obliczu martwego punktu, w którym znalazła się debata na ten temat, o tyle ograniczenie oddziaływania pojęcia sceniczności przekładu do pewnego kręgu kulturowego lub geograficznego niesie ze sobą wyraźne niebezpieczeństwo dalszego zawężania zastosowania tego terminu do konkretnej szkoły reżyserskiej lub danego twórcy teatralnego.

W obliczu kontrowersji, które budzi kwestia sceniczności tłumaczenia, trudno przejść nad tym zagadnieniem obojętnie lub ignorować jego istnienie z punktu widzenia tłumacza,

jak to poniekąd proponuje Bassnett. Tekst dramatyczny z pewnością prowokuje czytelnika zaangażowanego w produkcję przedstawienia do interpretacji zawierającej elementy przestrzenne i gestyczne. Niestety, badaczom przekładu nie udało się dotychczas stworzyć całościowego opisu naukowego tego zagadnienia. Pojęcie sceniczności tłumaczenia teatralnego – w rozumieniu systemu znaków teatralnych zakodowanych w tekście dramatycznym – nadal czeka na spójne i przekonujące ujęcie teoretyczne, które opisywałoby ten wymiar pracy nad tekstem teatralnym lub – w sposób niebudzący wątpliwości – udowadniało jego nieistotność z perspektywy przekładoznawczej.

### Bibliografia

- Aaltonen, Sirkku. *Time-sharing on Stage: Drama Translation in Theatre and Society*. Clevedon: Multilingual Matters, 2000.
- Bassnett, Susan. *Translation Studies*. London: Routledge, 1980.
- Bassnett, Susan. „Ways through the Labirynt: Strategies and Methods for Translating Theatre Texts”. *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. Red. Theo Hermans. Beckenham: Croom Helm, 1985. 87–102.
- Bassnett, Susan. „Translating for the Theatre: The Case Against Performability”. *TTR: traduction, terminologie, rédaction* 4.1 (1991): 99–111. Źródło internetowe. 25.03.2014.
- Bassnett, Susan. „Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre”. *Constructing Cultures*. Red. Susan Bassnett i André Lefevere. Clevedon: Multilingual Matters, 1998. 90–108.
- Che, Suh Joseph. „The Performability and Speakability Dimensions of Translated Drama Texts: The Case of Cameroon”. *Intralinea* 13 (2011): strony nienumerowane. Źródło internetowe. 25.03.2014.
- Elam, Keir. *The Semiotics of Theatre and Drama*. London: Methuen, 1980.
- Espasa, Eva. „Performability in Translation: Speakability? Playability? Or just Saleability?”. *Moving Target: Theatre Translation and Cultural Relocation*. Red. Carole-Anne Upton. Manchester: St. Jerome Publishing, 2000. 49–62.
- Gostand, Reba. „Verbal and Non-Verbal Communication: Drama as Translation”. *The Languages of Theatre: Problems in the Translation and Transposition of Drama*. Red. Ortrun Zuber. Oxford: Pergamon Press, 1980. 1–9.
- Hörmanseder, Fabienne. *Text und Publikum: Kriterien für eine bühnenwirksame Übersetzung im Hinblick auf eine Kooperation zwischen Translatologen und Bühnenexperten*. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 2008.
- Johnston, David. „Securing the Performability of the Play in Translation”. *Drama Translation and Theatre Practice*. Red. Sabine Coelsch-Foisner i Holger Klein. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2004. 25–38.
- Snell-Hornby, Mary. „Theatre and Opera Translation”. *A Companion to Translation Studies*. Red. Piotr Kuhiwczak i Karin Littau. Clevedon: Multilingual Matters, 2007. 106–119.
- Totzeva, Sophia. „Realizing Theatrical Potential: The Dramatic Text in Performance Translation”. *Practices of Literary Translation: Constraints and Creativity*. Red. Jean Boase-Beier i Michael Holman. Manchester: St. Jerome Publishing, 1999. 81–90.
- Ubersfeld, Anne. *Lire le théâtre*. Paris: Éditions sociales. 1977.

Wellwarth, George E. „Special Considerations in Drama Translations”. *Translation Spectrum. Essays in Theory and Practice*. Red. Marilyn Gaddis Rose. Albany: State Univeristy of New York Press, 1981. 140–146.

Zatlin, Phylis. *Theatrical Translation and Film Adaptation: A Practitioner's View*. Clevedon: Multilingual Matters, 2005.

### Streszczenie

Tłumaczenie utworów dramatycznych niesie ze sobą problemy związane z uwikłaniem translacji tego typu w multimedialną naturę twórczości teatralnej. Jedną z najistotniejszych i jednocześnie najtrudniejszych kwestii w badaniach przekładu dramatycznego jest sceniczność tłumaczonej sztuki, rozumiana z jednej strony jako czysto fizyczna właściwość skryptu polegająca na możliwości przeniesienia go na scenę i wypowiedzania w sposób naturalny, z drugiej jako ukryta w sztuce warstwa kodów przestrzennych i gestycznych, które powinny – zdaniem niektórych autorów – zostać przez tłumacza odczytane i przeniesione do tekstu docelowego. Artykuł jest przeglądem badań dotyczących przekładu teatralnego, których głównym przedmiotem jest zagadnienie sceniczności przekładu dramatu. Analiza dostępnych prac unaocznia złożoność omawianego problemu, trudności metodologiczne i niejednorodność terminologiczną, podkreślając jednocześnie wielowymiarowość przekładu dramatycznego zarówno w ujęciu teoretycznym, jak i praktycznym.