
LUIGI MARINELLI

Uniwersytet „Sapienza” w Rzymie

E-mail: luigi. marinelli@uniroma1.it

TŁUMACZ JAKO „MEDIUM” (RZECZ O LITERACKOŚCI TŁUMACZENIA TEATRALNEGO I TEATRALNOŚCI TŁUMACZENIA LITERACKIEGO): PRZYWOŁYWANIE DUCHÓW KANTORA

Abstract

Translator as „Medium”. About Literariness of Theatre Translation and Theatricality of Literary Translation: Summoning Kantor’s Ghosts.

The author’s experience of translating the theoretical and theatrical texts of Tadeusz Kantor – among others the “partituras” of his masterpieces *The Dead Class* and *Wielopole*, *Wielopole* – becomes the starting point for a more general reflection about some theoretical and practical aspects of theatre translation and their relationship with literary translation *tout court*. The metaphor of (theatrical) translator as a medium and that of translation as the evocation of “voices” – stimulated especially by the “spirits” of *The Dead Class* and the necessity of their “resurrection” in a new language/culture – is a trope aimed at illustrating the strong link between the literary component of theatrical translation and theatricality of literary translation. In the author’s opinion it is not a simple tautology, but one of the most important aspects of theatrical translation – which is at the same time intra- and interlinguistic, as well as intersemiotic. Theatrical translators appear indeed not only as the media of “other” voices, but to some extent also as actors of their own texts, since the interplay with the proto-texts and their emotive and communicative goals is achieved through a series of performative elements not far removed from those of an actor on stage.

Key words: theatrical translation, Tadeusz Kantor, literariness, theatricality

Słowa kluczowe: przekład teatralny, Tadeusz Kantor, literackość, teatralność

Moja praca tłumacza, interpretatora i promotora tekstów teatralnych Tadeusza Kantora (zarówno tych dramatycznych, jak i teoretycznych) była aktywnością jednocześnie nostalgiczną i spirytystyczną, oscylującą pomiędzy służbą a powołaniem. Historię, wspomnienia, zastosowaną przeze mnie „metodę” odnoszące się w szczególności do tłumaczenia dwóch wielkich „partytur”: *Umarłej klasy* (Kantor 2003) oraz *Wielopola, Wielopola* (Kantor 1981), po części omówiłem w innych publikacjach (Marinelli 2002, Marinelli 2003), i nie bez zakłopotania wielokrotnie zadawałem sobie pytanie: jaki sens miała ta praca, skoro magię teatru (Kantora) można oddać jedynie na scenie? Skoro spektakle teatru Cricot2 opierały się **również** na scenicznej, demiurgicznej, autorytarnej i nieprzerwanie kreatywnej (dzieło otwarte) obecności twórcy, jaki sens ma tłumaczenie tekstu teatralnego, lub „partytury” (pojęcia szerszego i bardziej pojemnego), jeżeli po śmierci reżysera/autora/twórcy niemożliwe stało się samo przedstawienie? Mowa ponadto o spektaklach, które w oryginalnej wersji (jakby za sprawą cudu Ducha Świętego) były **zrozumiałe i wzruszyły** widzów na całym świecie, i w rezultacie stały się ogólnie rozpoznawalne jako arcydzieła teatru XX wieku. Jak więc i po co próbować **odtworzyć** owo całkowite zrozumienie i zdolność wzruszenia w innym języku?

Niepewność, doprawdy hamletowska, owego być albo nie być tłumaczenia teatralnego, od czasu do czasu chwilowo tłumiona za sprawą jakiegoś włoskiego spektaklu w sposób bezpośredni, bądź swobodny, inspirowanego absolutnym arcydziełem – *Umarłą klasą*, doprowadziła mnie do refleksji nad teoretyczno-praktycznymi problemami tłumaczenia teatralnego, nad tym, co powoli wyłaniało się dla mnie jako bliski i wzajemnie jednoznaczny związek pomiędzy literackością tłumaczenia teatralnego i teatralnością tłumaczenia literackiego. W stronę przekładu popchnęły mnie dwie siły: z jednej strony stosunkowo mała liczba tekstów teoretycznych traktujących o tłumaczeniu teatralnym, spowodowana być może tym, iż realizacja teatralna tekstu – dramatycznego czy nie – jest sama w sobie „tłumaczeniem”, w związku z czym rozważania dotyczą działania „do kwadratu” (por. np. Osiński 1967, fragment o podwójnym tłumaczeniu Grotowskiego w przypadku jego sztuki *Księżę Niezłomny* Calderóna-Słowackiego); z drugiej zaś strony sama natura i tematyka tekstów Kantorowskich, które podówczas tłumaczyłem, zasugerowały mi „mediumistyczny” obraz tłumaczenia w ogóle, w szczególności zaś tłumaczenia tekstów teatralnych. Metafora ta wydała mi się jak najbardziej zasadna. Szczególnie bowiem w przypadku *Umarłej klasy* (lecz w sumie także w przypadku sztuki *Wielopole, Wielopole*) mamy do czynienia

z seanssem spirytystycznym: słowa, obiekty pamięci oraz „drodzy nieobecni” powracają do życia, wspomnienia (literackie) mieszają się z rzeczywistością (sceniczną), a czasoprzestrzeń przeszłości z czasoprzestrzenią terażniejszości spektaklu (czy choćby z czasoprzestrzenią lektury tekstu). Widzimy zatem, iż składniki „mediumistyczne” wpływają w szczególności na tłumaczenie teatralne. Pomyślałem więc, że owe składniki warunkują także zwykłą lekturę, jeśli lektura ta (tym bardziej lektura interlingwalna zaproponowana przez tłumaczenie literackie) służy „nawiązaniu kontaktu” pomiędzy **nieobecnością** (autora tekstu i jego „głosów”) a **obecnością** *hic et nunc* czytelnika.

W przepastnym kotle internetu – na stronie, która później tajemniczo zniknęła z sieci (ale czy mogło stać się inaczej?), o elokwentnym adresie: www.stregoneria.it¹ – odnalazłem *Słownik terminów spirytystycznych*, gdzie pod hasłem „Medium” przeczytałem kilka definicji użytecznych dla moich teatralno-mediumistyczno-tłumaczeniowych refleksji. Na szczęście zdążyłem je wydrukować (zwycięstwo papieru nad pikselami!), dzięki czemu mogę przytoczyć niektóre z nich: „Medium: osoba podatna na wpływy Duchów, obdarzona zdolnością odbierania i przekazywania wysyłanych przez nie wiadomości. W tym znaczeniu Medium to łącznik, który może pośredniczyć podczas seansów spirytystycznych”. Spośród wielu typów mediów, które posiadają różnorakie umiejętności (motoryczne, naturalne, fakultatywne, wywoływania zjaw, pukania w stolik itd.), te, które wydają się dla nas najbardziej interesujące, to „media pozostające pod wpływem moralnym”, tzn.: „osoby będące w stanie odbierać i przekazywać komunikaty werbalne. Dzielą się na media piszące i psychopiśmienne (piszą to, co dyktują im Duchy), pneumatograficzne², rysujące, muzyczne, komunikujące, natchnione, widzące przyszłość, odczuwające”. Można więc pomyśleć, że tłumacz jako drugi autor (por. Legeżyńska 1986) nawiązuje **kontakt** z autorem (martwym lub tylko nieobecnym), z „głosem”, czy jeszcze częściej z polifonią „głosów” obecnych w tekście – również w przypadku poezji – oraz z publicznością (wirtualną lub realną) złożoną z czytelników i/lub widzów należących do kultury docelowej. W moim przypadku jednakże **ewokacja** była dużo bardziej skomplikowana (a co za tym idzie bogatsza) z powodu wzruszenia, które wywoływały wciąż jeszcze żywe wspomnienia autora i moich młodzieńczych doświadczeń przeżywanych wspólnie z nim, z jego aktorami, z jego teatrem

¹ *Stregoneria* po włosku znaczy „czary” (przyp. tłum.).

² Neologizm stworzony na użytek tłumaczenia artykułu, to media potrafiące zapisywać przekazywane informacje w sposób „bezpośredni” (przyp. tłum.).

i z jego sztuką. Gdybyśmy chcieli założyć, że ja sam (jak każdy inny tłumacz) mógłbym być jednym z tych „mediów piszących lub psychopiśmiennych, pozostającym pod wpływem moralnym”, skorzystałbym z definicji „Teatru Wzruszeń” stworzonej przez Kantora przy okazji dyskusji o sztuce, którą poprzedzała *Umarła klasa*. Doszedłem w ten sposób do wniosku, że moja dawna znajomość i możliwość obcowania z „wielkim duchem” autora tekstu, którym się zajmuję, a który po latach przywołuję dla nowych odbiorców, może pomóc w jego **odrodzeniu się**. Umocniłem się także w przekonaniu, że tłumacz, który nie potrafi (etymologicznie czy emocjonalnie) po-ruszyć się (z) tekstem, nad którym pracuje, nie zostanie nigdy dobrym tłumaczem. W pełni zgadzam się bowiem z Derridą, według którego tłumaczenie jest aktem miłości lub przyjaźni (bądź wręcz przeciwnie – nienawiści), niemożliwym „bez pewnego *philein*” (Derrida 1993: 141).

„Teatr konstrukcji wzruszeń” lub „Teatr konstruowanego wzruszenia” był formułą, nie wiem już, czy zaczerpniętą od Sandauera *od vice versa*, którą Kantor posłużył się podczas publicznej debaty na temat swojej twórczości w październiku 1980 roku w paryskim Beaubourgu (Pleśniarowicz 1997: 225), a później także w „partyturze” do *Wielopola, Wielopola*, przetłumaczonej przeze mnie dla wydawnictwa nieodżałowanej pamięci Franca Quadriego. To właśnie Kantor, ostatni z artystów awangardy, postawił w ten sposób znak równości pomiędzy swoim teatrem a Budą Jarmarczną symbolistów rosyjskich (*Balagančik* – buda jarmarczna Aleksandra Błoka), gdyż – jak mówił o swoim teatrze – „to była zawsze Buda Jarmarczna. **Ten prawdziwy Teatr Wzruszeń**” (Kantor 2004, t. II: 374).

Terminu „odradzać się” użyłem świadomie, nawiązując do „biologii” tekstu jako „żywego” bytu: w definicji podanej przez włoski słownik Zingarello czytamy, iż odradzanie się to

umiejętność posiadana przez niektóre gatunki zwierząt i roślin, zazwyczaj podrzędnych, polegająca na powrocie do funkcjonowania po okresie pozornej śmierci lub życia utajonego, mających na celu przetrwanie złych warunków środowiskowych poprzez zatrzymanie funkcji życiowych i kontaktów ze środowiskiem;

oraz do socjologii literatury, a w szczególności do pojęć „nieporozumienia” (*misunderstanding*) oraz „twórczej zdrady” (*creative treason*) wprowadzonych przez Roberta Escarpita, który pisał: *Nie nazywajmy żadnej książki dobrą lub złą, póki nie zniknie ostatni czytelnik, który mógłby ją opacznie zrozumieć – to właśnie oznacza śmierć książki* (Escarpit 1961: 21).

Nie skupiam się tutaj na rozważaniu konotacji owego pojęcia z kategorią degradacji, obecnej zarówno w definicji biologicznej „odradzania się”, jak i socjologicznej „nieporozumienia”. W rzeczy samej mamy już pełną świadomość, że czytanie dzieła, a tym bardziej tłumaczenie go, wiąże się z humanistyczną i bardzo ludzką „zasadą nieoznaczoności”, która nakazuje nam nieuchronnie je zdradzić (pod warunkiem oczywiście, że mówimy o „zdradzie twórczej”). Wiemy także, że owa zdrada nie podlega osądowi wartościującemu. Co więcej, to właśnie w te „puste miejsca”, nazywane przez Romana Ingardena *Unbestimmtheitsstellen*, „miejscami niedookreślenia” (Ingarden 1988: 316–326), a powstałe w wyniku niepełnego oddania sensu dzieła, możemy „wkomponować interpretację tego, kto czyta, a przede wszystkim tego, kto zamierza wystawić sztukę” (Ciccolella 1994: 53).

Powracając do sztuki, która obudziła moje refleksje (a może majaczenia), należy zadać pytanie: czy „odrodzenie”, „twórcza zdrada”, lub wielkie „nieporozumienie” starszków, którzy myślą (lub „udają”, z angielskiego *to pretend*, tzn. udawać jak dzieci w czasie gier: „ty będziesz nauczycielką, a ja będę doktorem ...”), że mogą wrócić do szkolnych ław, nie jest właśnie tym, co spektakl Kantora pokazywał na scenie? Czy zaś gesty, głosy, grymasy, słowa i przekleństwa starszków z *Umarłej klasy* nie są swego rodzaju „odrodzeniem”, „zdegradowanym powtórzeniem/tłumaczeniem” ich własnych gestów, głosów, grymasów, słów i przekleństw z dzieciństwa?

Ukuta przeze mnie metafora tłumaczenia jako odrodzenia oraz porównanie zawodu tłumacza (tekstów teatralnych) do medium spirytystycznego (nie wykluczając elementów szarlatanerii) nie jest daleka od tego, co myślał o tłumaczeniu Cervantes w swoim *Don Kichocie*, twierdził on bowiem, że tłumaczenia są niczym flamandzkie arrasы widziane od tyłu: choć widzimy kontury postaci, nitki sprawiają, że obraz jest zaciemniony, a kolory pomieszczone. Tego samego porównania używa Ortega y Gasset, gdy mówi o M. Eterlincku (dramaturgu bardzo ważnym dla Kantora, który będąc jeszcze studentem, wystawił *Śmierć Tintagilesa* w formie spektaklu marionetkowego): odnosi on metaforę flamandzkich arrasów do problemów z tłumaczeniem na język codzienny języka snów, który może być mało zrozumiały dla samego śniącego. Pisze: „Istnieją regiony naszej duszy i dokoła nas, które z trudem możemy uchwycić, podobne do wspaniałych arrasów – możemy dostrzec tylko ich tył z groteskowym splotem” (Ortega y Gasset 1904).

Warto dodać, że podobny problem mamy z językiem dzieci oraz osób starszych (szczególnie tych, o których mówi się, że są „zdziaccinniałe”). Te dwa kody nieprzypadkowo wykazują wiele podobieństw i sprawiają nam,

dorośli w pełni władz umysłowych (?), wiele trudności w rozumieniu i „tłumaczeniu”.

Wróćmy teraz do naszej metafory spirytystycznej. Zauważamy, że także medium oddziałuje poprzez język: nawiązuje **kontakt** za pomocą **głosu** i specyficznej **parole**, by wskrziesić pierwotną **energię**. Jak wiemy, gdy pod koniec XVIII wieku powstawały spirytyzm i magnetyzm (Mesmer), miały one z sobą wiele wspólnego. Oto dlaczego w podtytule eseju Alessandra Serpieri'ego poświęconego tłumaczeniom Szekspira napotykaemy parę pojęciową: „odwzorowanie językowe i przekaz energii” (Serpieri 2001).

Odnosząc się do dwudziestowiecznej refleksji nad *scenic overdetermination* języka teatralnego, a więc także tłumaczenia (por. Bogatyrëv 1938, Bassnet-McGuire 1993, Paduano 1996 itd.), Serpieri podkreśla „wielowymiarowy” charakter przekładu teatralnego, który wymaga od tłumacza wielorakich kompetencji i wiedzy nie tylko z zakresu języka czy kultury, lecz także materii scenicznej i teatrologicznej:

W przypadku dramatu nie wystarczy przetłumaczyć warstwę językową, komunikat, słowa, trzeba przetłumaczyć także ich funkcję pragmatyczną, energię wypowiedzi, rytm, składnię, które są zawsze podporządkowane sytuacji scenicznej i relacjom pomiędzy postaciami poprzez słowa, które tłumaczone są na gesty, ruch, ekspresję itd. Tłumacząc *Hamleta* – było to moje pierwsze i dosyć ryzykowne doświadczenie – i biorąc udział w próbach, odkryłem, jak linearne słowo tekstu pisanego staje się w teatrze słowem „do kwadratu”, a nawet do sześcianu, trójwymiarowym, skierowanym w różne strony i połączonym z innymi systemami ekspresji: mimiką, gestem, systemem proksemicznym czy kinestetycznym (odnoszącym się do ciała aktora), a także ponadsegmentalnym (odnoszącym się do głosu aktora, intonacji, zmian rejestru, rytmu) (Serpieri 2001: 163).

Inny znany anglista (zainspirowany doświadczeniem, jakie nabył, tłumacząc *Burzę* Szekspira dla Piccolo Teatro di Milano Giorgia Strehlera) proponuje pragmatyczną teorię, według której tłumacz teatralny powinien pozostać wierny pięciu elementom: teatrowi, tekstowi, reżyserowi, autorowi i publiczności (Lombardo 2002).

Umberto Eco, próbując zdefiniować sławetną „wierność” tłumaczenia, na ostatniej stronie popularnej monografii *Dire quasi la stessa cosa* (*Powiedzieć prawie to samo*), odwołuje się do definicji słownikowej: „Korzystając z jakiegokolwiek słownika, nie znajdziecie pomiędzy synonimami słowa «wierność» hasła «dokładność». Znajdą się tam raczej «lojalność», «uczciwość», «szacunek», «miłosierdzie»” (Eco 2003: 364).

Ośmielę się dodać do tej definicji wierności tłumaczenia opartej na synonimach (z których ostatnie dużo bardziej przypadły mi do gustu niż kupiecki termin „negocjacja” dominujący w książce Eco) jeszcze jeden termin. Odnosi się on do ostatniego przytoczonego przez Eco synonimu: „miłosierdzie”, włoskie *pietà* pochodzące z łacińskiego *pietas* – najwznioślejszej cnoty etyki rzymskiej, którą obdarzony był w najwyższym stopniu *pius Eneas* („pobożny Eneas”). Termin ten został przyjęty przez chrześcijaństwo, a następnie zmodyfikowany, zinterpretowany i przetłumaczony jako „współczucie”. Owo „współczucie”, po grecku „empatia” (*empathia*), jak wyjaśnia w swoim słowniku znany włoski greclista Lorenzo Rocci, znaczy tyle co „pasja”, „przywiązanie, „emocje” i „uczucia” wobec kogoś lub czegoś, które **zmieniają** odczuwającego. Definicja ta odpowiada postrzeganiu „współ-czucia” przez Derridę.

Odsyła nas ona prosto do naszej metafory spirytystycznej tłumacza-medium, utożsamiającego się dzięki empatii z duchami, które go przenikają, a jednocześnie współodczuwającego z tymi, którzy pragną rozmawiać ze zmarłymi (czyli z nami, biednymi czytelnikami, chcącymi obcować z wielkimi duchami przeszłości, choć nie znamy języka oryginału dzieła). Tłumacz zmienia własny głos, adaptuje go, stając się medium-łącznikiem pomiędzy nieobecnością prototekstu a wirtualną obecnością czytelnika, czy w przypadku teatru, żywą obecnością widza.

Po tym niepewnym, a może nawet irracjonalnym wstępie, powróćmy do staruszków-dzieci z *Umarłej klasy* (a także do „drogich nieobecnych” rodziny z *Wielopola, Wielopola*) i do naszego tekstu, czy może raczej „party-tury”, będącej „wierną” i złożoną transkrypcją owych przedstawień, przygotowaną przez autora.

Mieczysław Porębski, jeden z najważniejszych krytyków i historyków sztuki współczesnej, przez wiele lat przyjaciel krakowskiego Mistrza, pisząc o „nowej wolności artystycznego języka” Kantora, przedstawia w syntetycznym ujęciu jej najważniejsze cechy:

Cóż dopiero mówić o spektaklu, takim jak u Kantora, gdzie wielojęzyczne słowo pada rzadko, urywkowo, półsłówkiem raczej, często wręcz bełkotliwie, gubi się w falującym, wyciszającym się, to znów wybuchającym na nowo szumie szmerów, szeptów, hałasów, muzycznych fraz i cytatów, retorycznej tyra-
dy, dziecięcej wyliczanki (Porębski 1999: 22).

Jak więc przywołać w języku włoskim ów nastrój – *Stimmung* – językowy, prozodyczny, ekstralingwistyczny, ową energię – jak pisał Serpieri – potencjał

artystyczny tekstu i prostych dialogów *Umarłej klasy* (czy innych spektakli ostatniej fazy twórczości Kantora), które rodzą się z szumu czasu i pamięci, pamięci zdziecinniałego staruszka (lub artysty, który osiągnął dojrzałość), w których wszystko się na siebie nakłada i miesza: czas, miejsce, detale, dźwięki, gesty, twarze, imiona, głosy z przeszłości, po to, by przyjąć nowe konfiguracje, które my – jeszcze, lub tylko pozornie w pełni naszych władz umysłowych – nazywamy dziwactwami, fanaberiami ludzi starszych (lub artystów), a które nie są niczym innym jak tylko ich autonomicznym i kto wie na ile niewinnym sposobem na przywrócenie porządku w chaosie i bezsensowności ich własnych wspomnień oraz niezliczonych przeżytych emocji.

Jak słusznie przeczuwał Tadeusz Kantor, w tym właśnie leży podobieństwo między wiekiem dziecięcym a starym. Myśl tę przedstawił w sposób syntetyczny w teatrze, tworząc postać *puer senescens* lub *puer aeternus* (jak sam ją nazywa). Wykorzystał woskowe figury dzieci, które dla złączonych z nimi staruszków stały się rodzajem balastu, czy przerośnięcia własnego ciała.

Do tych elementów, jednocześnie emocjonalnych i konceptualnych, składających się na „konstruktywizm wzruszeń”, dołączył Kantor w *Umarłej klasie* nowatorskie i kreatywnie swobodne wykorzystanie sztuki Witkacego, geniusza teatru groteski. Dramat Witkacego w oryginale nosi tytuł *Tumor Mózgowicz* (od imienia głównego bohatera). W wyniku długich rozmyślań nad oddaniem tytułu zdecydowałem się na tłumaczenie *Neoplasio Cervelli* (nie użyłem słowa *tumore* określającego tę samą chorobę, choć mogłem wykorzystać grę słów możliwą dzięki takiemu przekładowi – w sztuce bowiem bohater zostaje ogłoszony królem wyspy „Timur”. Można by tu się wdać w dłuższą dygresję na drażliwy temat tłumaczenia imion znaczących, nie tylko w przekładach tekstów teatralnych (por. np. Woźniak 2008): wystarczy pomyśleć o bohaterze Oskara Wilde’a o imieniu *Ernest* – sztuka funkcjonuje na rynku włoskim pod trzema tytułami, w których imię tłumaczone jest za pomocą trzech różnych odpowiedników: Franco, czyli Franciszek lub Szczery/ Fedele, czyli Wierny /Onesto, czyli Uczciwy). Nie jest to jednak tematem naszych rozważań.

Wiemy, że „gra z Witkacym” (podkreślając dwojakie znaczenie słowa „gra”: zarazem ludyczne jak i teatralne) była podstawą teatru Kantorowskiego aż do *Umarłej klasy*. Począwszy od tego spektaklu pra-tekst dramatyczny – tutaj jeszcze wyraźnie stworzony na podstawie dramatu Witkiewicza *Tumor Mózgowicz* – będzie się stawał coraz mniej widoczny, aż w końcu prawie zniknie w liryczno-autobiograficzno-autotematycznej magmie

ostatnich spektakli³. W *Umarłej klasie* Kantor jeszcze mocniej podkreśli niezależność teatru od dramatu (jak sam mówi, tekst i widowisko mają biec wzdłuż „torów równoległych”), choć paradoksalnie sztuka ta, poprzez fikcyjne zespolenie z literaturą (zarówno spektaklu jak i tekstu), stanie się najbardziej „literackim” z dramatów Kantora. Obok Witkiewicza pojawiają się w niej „duchy” Witolda Gombrowicza i Brunona Schulza (czyli jak mówi sam Gombrowicz, „trzech wariatów” czy „trzech muszkieterów polskiej awangardy z okresu międzywojennego”) poprzez wyraźne nawiązania do powieści *Ferdydurke* Gombrowicza, a także opowiadań *Emeryt* i *Traktat o manekinach* Schulza. Wielokrotnie pochylałem się nad znaczeniem tych związków, które odczytuję jako klucz do światowego sukcesu arcydzieła Kantora (por. np. Marinelli 2003b). Zaznaczyć należy, że na plakacie do pierwszej wersji *Umarłej klasy* (1975–1976) Kantor wymienia Witkacego i Schulza jako „postaci” biorące udział w „seansie dramatycznym”, nie uwzględnia jednak Gombrowicza, którego losy życiowe potoczyły się odmiennie od dwóch pozostałych pisarzy.

Z tego powodu włoska wersja tekstu *Umarłej klasy* (czy wersja stworzona w jakimkolwiek innym języku niebędącym językiem oryginału) musiała być tłumaczeniem nie tylko interlingwalnym, ale także podwójnie intersemiotycznym ze względu na *scenic overdeterminantion* mówionego na scenie tekstu z powodu semiotycznego użycia innych tekstów literackich (Schulza, Gombrowicza, a w szczególności Witkiewicza) funkcji intertekstualnej, jaką pełnią w *Umarłej klasie*, zasługującej na nazwanie jej „makrotekstem”.

Zaznaczyłem wcześniej, że *Umarła klasa* paradoksalnie jest najbardziej literackim z tekstów teatralnych Kantora, w rzeczywistości jednak nie jest to paradoks. Zadaję sobie pytanie: dlaczego ta właśnie sztuka jest powszechnie uważana za jedno z niekwestionowanych arcydzieł teatru światowego XX wieku? Moja odpowiedź jako tłumacza-medium może być tylko jedna. Dzieje się tak, ponieważ *Umarła klasa* jest doskonale spreprowaną mieszanką, o idealnych proporcjach, wydestylowaną, przyjmowaną małymi łykami, przeplatana i odmierzona wzruszeniem i literackością, w której intertekstualna gra pomiędzy pamięcią starsuszków/postaci spektaklu a literacką pamięcią najważniejszych tekstów prozy i teatru polskiego XX wieku (*Ferdydurke*, *Sklepy cyjankowe*, *Tumor Mózgowicz*) sprawia, że, jak chciał Kantor – ostatni z artystów awangardy – życie i teatr, literatura i prawda,

³ Artur Sandauer tak nazwał „dwie fazy” teatru Kantora: 1) faza destrukcji (formalnej); 2) faza konstrukcji wzruszonej, por. Sandauer 1981.

rzeczywistość i iluzja nie mieszają się, lecz wręcz przeciwnie, przynajmniej w czasie trwania spektaklu, stają się tym samym.

W ten sposób Kantor, poprzez „konstruktywizm wzruszeń”, jak się wydaje, doskonale odgaduje głęboki sens i realną możliwość realizacji scenicznej głównego postulatu zawartego we *Wstępie do teorii czystej formy w teatrze*, pracy z 1920 roku, w której Witkiewicz, autor dla Kantora i ogromniej części jego pokolenia kultowy, postulował:

Wychodząc z teatru, człowiek powinien mieć wrażenie, że obudził się z jakiegoś dziwnego snu, w którym najpospolitsze nawet rzeczy miały dziwny, niezgłębiiony urok, charakterystyczny dla marzeń sennych, nie dających się z niczym porównać (...). Punkt kulminacyjny i zakończenie sztuki, którą proponujemy, może być stworzone w zupełnej abstrakcji do tego, że się tak wyrazimy, upadającego uczucia czysto życiowej ciekawości, tego napięcia wszystkich bebeczków, z jakim śledzimy realny dramat życiowy, co jest właśnie całym największym smakiem dzisiejszych sztuk scenicznych. [Pomyśleć, jak daleko zaszedliśmy, tworząc *reality shows!!!* – LM]. Od tego złego przyzwyczajenia musielibyśmy się oczywiście odzwyczaić, aby w świecie, który nas nic życiowo nie obchodzi, przeżywać metafizyczny dramat podobny temu, jaki się odbywa pomiędzy tonami jedynie, w jakiejś symfonii czy sonacie, aby rozwiązanie nie było jakimś życiowo nas obchodzącym wypadkiem, tylko abyśmy je pojmowali jako konieczne zakończenie czysto formalnych spłotów dźwiękowych, dekoracyjnych lub psychologicznych, lecz wolnych od życiowej przyczynowości (Witkiewicz 1977: 107).

Teatr jest więc pojmowany jako inny rodzaj rzeczywistości, podobnej do rzeczywistości snu, dramat zaś jako „dramat metafizyczny” podobny do tego, co muzyka – sztuka doskonale asemantyczna – pozwala nam zrozumieć. Tak jak podczas seansu spirytystycznego, gdzie życie i śmierć, żywi i umarli spotykają się w efemerycznej sferze komunikacji mediumistycznej i transu.

W autokomentarzu, który pojawił się niedługo po stworzeniu spektaklu-arcydzieła, Kantor wyjaśnia:

Twierdzę, że teatr jest brodem na rzece. Jest miejscem, którędy postacie umarłe z tamtego brzegu, z tamtego świata, przechodzą do naszego świata, teraz, do naszego życia (...) I co się potem dzieje? Odpowiedź może dać: Dybuk (...), duch zmarłego, który wchodzi w ciało drugiego człowieka i przez niego przemawia (cyt. za Pleśniarowicz 1997: 221).

Kantor posłużył się metaforą teatru jako brodu również w notatkach reżyserskich do kolejnego spektaklu, *Wielopole, Wielopole*: „Przed oczyma

widzów staje AKTOR przyjmując kondycję UMARŁEGO (...). Realność była jedynie niezwykle ważnym i koniecznym warunkiem i medium, przez które «przemawia» fikcja, świat umarłych» (Kantor 1981: 170–171). Wydaje mi się, że metafora *in-between* gry aktora pomiędzy żywymi a umarłymi w pełni odpowiada statusowi tłumacza (teatralnego) znajdującego się pomiędzy dwoma brzegami czasoprzestrzeni prototekstu i metatekstu i ukazuje liczne podobieństwa między pracą aktora a pracą tłumacza, którzy „grają”/ „re-cytują” tekstem/tekst.

Tłumacz – szczególnie tłumacz tekstów teatralnych – niczym aktor powinien się „obnażyć” i uwolnić od wielu uwarunkowań (również tych wynikających z posiadania własnej „encyklopedii” i znajomości tłumaczonego tekstu), które utrudniają swobodną **ewokację i komunikację** pomiędzy jego ciałem i głosem a ciałem i głosem innych. Obnażyć się i włożyć – jak aktor – maskę i ubrania, które do niego nie należą, które zostały „pożyczone”. To kluczowe podobieństwo pomiędzy sztuką i rzemiosłem tłumacza i aktora (a także wielkich mediów dawnych czasów, które były i musiały być także wspaniałymi aktorami) wpływa także na synonimiczność terminu „interpretacja”. Wynika z tego, że pierwszym zadaniem, które ma do wykonania tłumacz, jest stanie się *alter ego* autora, deuteragonistą „akcji” powtarzającej (re-cytującej), interpretującej kompozycję samego dzieła. Mniemam, że to właśnie miał na myśli mój drogi przyjaciel i Mistrz Agostino Lombardo, gdy podczas jednego ze swych wykładów stwierdził trochę żartobliwie, lecz w zasadzie zupełnie poważnie: „Gdy **tłumaczą** Szekspira przychodzi taki moment w którym **jestem** Szekspirem”. Warto w tym miejscu przytoczyć dłuższy cytat z wspomnianego już artykułu Alessandra Serpieriego:

W tłumaczeniu powinno się zachować obecne w tekście wyjściowym wzajemne oddziaływanie znaczeń eksplicytnych i implicytnych, tego, co „wiemy” i czego „nie wiemy”, poruszających mechanizm napędowy dyskursu, którym jest *suspens*. *Suspens* ów wiąże się z nieustającym pytaniem, które tekst dramatyczny, będący naśladownictwem realnego życia, a co za tym idzie złożony z ciągłego następowania kolejnych „teraźniejszości” scenicznych, proponuje widzowi: co stanie się potem? (...) Uważam, że tłumacz powinien postawić się na miejscu autora, biorąc pod uwagę również ten punkt widzenia. Powinien „wiedzieć”, znać rozwój akcji, całość tekstu, który ma przetłumaczyć, ale także „nie wiedzieć”, nie pamiętać wszystkich powiązań, mikro sytuacji, by móc odkryć i przekazać energię napędową, która w trakcie procesu tłumaczenia jawi się mu jako wewnętrzna potrzeba i strategia. W ten sposób paradygmatyczna znajomość tekstu może połączyć się z jego progresywną znajomością syntagmatyczną, prowadząc

do odkrycia jego dynamizmu. Zanim zacząłem tłumaczyć *Hamleta* i *Makbeta*, dobrze znałem te sztuki, ale tłumacząc, celowo starałem się zapomnieć rozwój wypadków w nich przedstawiony, by móc dać się „zaskoczyć” akcji, odkryć, podczas przekładania jej na mój język, energię, która nie zawiera się w znajomości paradygmatycznej ani w żadnym streszczeniu fabuły (Serpieri 2001: 169).

W dalszej części rozważań Serpieri rozwija swoją teorię energii dramatu, „która uwalnia się od wszystkich aktów mowy, tzn. interakcji zachodzących między kwestiami a emocjami oraz następstwami akcji wywołanymi przez te kwestie” (Serpieri 2001: 169), jest także energią miejsca i czasu teatralnego, energią ciała aktorów i

przede wszystkim energią inwencji literackiej, stylistycznej, retorycznej, tematycznej, która spaja wszystkie wątki akcji i gdy poddamy dramat przyjemności lektury zostanie zapamiętana również poza sceną, na potrzeby której została stworzona (Serpieri 2001: 170).

Doprawdy słuszne jest ostrzeżenie Petera Brooka, jednego z nielicznych współczesnych reżyserów podziwianych przez Kantora:

Mamy się więc na baczności: za każdym widzialnym znakiem druku czai się znak niewidzialny, trudno uchwytny. Trzeba tu mniej żywiowości – więcej skupienia – a mówiąc językiem technicznym – większego napięcia przy mniejszym rozmachu. (Brook 1977: 113–114)

Skoro aż do tego miejsca podkreślaliśmy jedynie teatralność dyskursu (i tłumaczenia) teatralnego, musimy teraz powrócić do samego tekstu – jakiegokolwiek tekstu autora – do jego fundamentalnej literackości, by potwierdzić oczywistą prawdę mówiącą o tym, że o intensywności pracy tłumacza (również tekstów teatralnych) decyduje głównie jego praca lingwistyczno-literacka. Wracając do wyświechtanych już kategorii Jakobsona, każde tłumaczenie interlingwalne i/lub intersemiotyczne „musi być poprzedzone i musi mu towarzyszyć praca z zakresu endolingwistyki pozostającej w kompetencji filologii, historii języka i stylistyki” (Serpieri 2001: 163–164) lub – oddając ten koncept słowami wielkiej polskiej poetki – „Duchy duchami, ale i poezja [tak jak teatr – L.M.] ma swoje prozaiczne strony” (Szyborska 2002: 32). Zaniedbanie tej oczywistej przesłanki deontologicznej znaczyłoby ze strony tłumacza – jak niestety się zdarza – tyle, co grzeszyć domniemaniem. Wiemy natomiast, że pracę i talent tłumacza (nawet będącego znanym pisarzem) charakteryzować powinny pokora, szacunek i uczciwość – cechy, które warto posiadać przy każdej okazji konfrontacji z drugim człowiekiem.

Kierując się tymi właśnie przesłankami, zastanawiałem się, czy już w tytule artykułu nie ująć przymiotnika „teatralny” w cudzysłów. Nie po to, by bagatelizować specyfikę tłumaczenia teatralnego, lecz po to, by podkreślić „teatralność” każdego tłumaczenia literackiego, przede wszystkim tłumaczenia powieści. Odnoszę się tu do typowych dla narracji elementów opisanych przez narratologię Proppa czy Greimasa terminami (para)teatralnymi: rola, aktor, aktant, akt, akcja, bohater-protagonista, antagonistka itd. Myślę także o języku każdej postaci literackiej, o jego osobliwościach i rozpoznawalnych idiosynkrazjach (o tym, co rosyjscy formalści określali terminem *skaz*). Te właśnie motywy skłoniły Henry’ego Jamesa do rozróżnienia w pracy *The Art of Fiction* podejścia określonego jako *pictorial* (obrazowe) oraz *dramatic* (dramatyczne), będące sceniczną prezentacją sytuacji i zdarzeń, a przede wszystkim wypowiedzi i zachowań postaci w obrębie narracji. Jeśli jednak dobrze się nad tym zastanowimy, wszystkie te elementy („teatralność” tłumaczenia) odnoszą się także do (tłumaczenia) poezji, np. głos (lub głosy) modulowany w ten lub inny sposób, podmiot liryczny i samo założenie, że istnieje jakiś odbiorca poezji. Konstatacja ta jest potwierdzeniem istnienia dialogicznego i polifonicznego trzonu dzieła literackiego, nie tylko narracyjnego, o których pisał Michał Bachtin.

Kończąc, powróćmy do naszej hipotezy o potrzebie „mediumistycznego” nastawienia tłumacza literackiego (a w szczególności teatralnego), wpadającego podczas „seansu tłumaczeniowego” w swoisty trans i utożsamiającego się z głosem i gestami (werbalnymi) postaci – aktorów własnego „dramatu”, poczynając od głosu i gestów implicytnego autora oraz oczywiście rzeczywistego autora dzieła, które tłumacz tłumaczy, tzn. pisarza (narratora, poety, dramaturga).

W ten sposób, znów ze szczególnym podkreśleniem tłumaczenia teatralnego, wyłania się kolejne niezaprzeczalne podobieństwo między pracą aktora i tłumacza, a także zwykłego czytelnika, który – jeżeli jest uważny i wrażliwy na dzieło, z którym obcuje i potrafi postawić się „w sytuacji kogoś innego”, wchodząc w jego położenie – zostanie przez lekturę zmieniony, przeobrażony, a może nawet ulepszony.

Przełożyła Paulina Kwaśniewska-Urban

Bibliografia

- Bassnett-McGuire S. 1993. *La traduzione del teatro*, w: S. Bassnett-McGuire, *La traduzione. Teorie e pratica*, Milano: Bompiani strumenti, 148–163.
- Bogatyrëv P. 1938. *Les signes du theatre*, „Poétique” 3, 517–530.

- Brook P. 1977. *Pusta przestrzeń*, przeł. W. Kalinowski, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Ciccoletta P. 1994. *Traduzione tra comunicazione e interpretazione. Il caso del testo drammatico*, „Il traduttore nuovo” 1, 47–54.
- Derrida J. 1993. *Salvo il nome*, w: J. Derrida, *Il segreto del nome*, Milano: Jaca Book, 141.
- Eco U. 2003. *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano: Bompiani.
- Escarpit R. 1961. *Creative Treason as a Key to Literature*, w: „Yearbook of Comparative and General Literature” 10, 16–21.
- Ingarden R. 1988. *O dziele literackim*, przeł. M. Turowicz, Warszawa: PWN.
- Kantor T. 1981. *Wielopole Wielopole*, przeł. L. Marinelli, Milano: Ubulibri.
- Kantor T. 2003. *La classe morta*, przeł. L. Marinelli, Milano: Libri Scheiwiller.
- Kantor T. 2004. *Pisma*, t. II: *Teatr śmierci*, red. K. Pleśniarowicz, Wrocław: Ossolineum.
- Legęzyńska A. 1986. *Thumacz i jego kompetencje autorskie*, Warszawa: PWN.
- Lombardo A. 2002. *Tradurre La Tempesta per il teatro*, w: A. Lombardo, *La grande conchiglia. Due studi su La tempesta*, Roma: Bulzoni, 51–69.
- Marinelli L. 2002. *La traduzione*, w: V. Valoriani (red.), *Kantor a Firenze*, Corazzano: Titivillus, 63–68.
- Marinelli L. 2003a. *Negoziando coi morti*, w: T. Kantor, *La classe morta*, przeł. L. Marinelli, Milano: Linri Scheiwiller, 217–221.
- Marinelli L. 2003b. *Kantor w cieniu Schulza*, w: M. Kitowska-Lysiak, W. Panas (red.), *W ulamkach zwierciadła. Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci*, Lublin: TN KUL, 411–429.
- Ortega y Gasset J. 1904. *El poeta del misterio* („El Imparcial”, marzec 1904), w: J. Ortega y Gasser, przeł. [online] www.ilbolero.diravel.org, *Obras completas*, I, 28–32.
- Osiński Z. 1967. *Przekład tekstu literackiego na język teatru (Zarys problematyki)*, w: J. Trzynadłowski (red.), *Dramat i teatr*, Wrocław: Ossolineum.
- Paduano G. 1996. *Tradurre*, in: M. Lavagetto (ed.), *Il testo letterario. Istruzioni per l'uso*, Roma-Bari: Laterza, 144–146.
- Porębski M. 1999. *Tadeusz Kantor i nowa wolność artystycznego języka*, w: K. Pleśniarowicz (red.), *Hommage a Tadeusz Kantor*, Kraków: Księgarnia Akademicka, 21–32.
- Pleśniarowicz K. 1997. *Tadeusz Kantor. Artysta końca wieku*, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.
- Sandauer A. 1981. *Sztuka po końcu sztuki*, „Dialog” 3, 100–113.
- Serpieri A. 2001. *Tradurre teatro (Shakespeare): la resa linguistica e la trasmissione dell'energia*, w: G. Calabrò (red.), *Teoria, didattica e prassi della traduzione*, Napoli: Liguori editore, 159–172.
- Szyborska W. 2002. *Posta letteraria ossia come diventare (o non diventare) scrittore*, P. Marchesani (red.), Milano: Libri Scheiwiller.
- Witkiewicz S. I. 1977. *Wstęp do czystej formy w teatrze*, w: I.S. Witkiewicz, *Czysta forma w teatrze*, Warszawa: WAiF.
- Woźniak M., 2008. *Tradurre l'intraducibile? Alcune osservazioni sulla traduzione della „Legione” di Vittoria Dambaska*, w: *Pensare per immagini. Stanisław Wyspiański dramaturgo e pittore. Convegno internazionale nel centenario della morte dell'artista 19–20 dicembre 2007, Roma: Accademia Polacca delle Scienze*, s. 199–215.