

MONIKA WOŹNIAK

Uniwersytet Sapientia w Rzymie
moniwozniaak@hotmail.com

POPRAWIANIE HAMLETA – ĆWICZENIE WARSZTATOWE

Abstract

How to Make *Hamlet* Even More Perfect – an Exercise in Translation

The paper describes the results of an experiment in translation carried out during a course attended by a group of Polish and Italian students. The text chosen was a comic sketch *A Small Rewrite* by Richard Curtis and Ben Elton. The goal was to compare the transfer of a typical gig into two different languages and cultural contexts. It emerged that, while all the students enjoyed the sketch and were amused by it, as soon as they started to translate the dialogue some significant differences arose, both language- and culture-related. In the transfer into Polish, the lack of a recognizable marketing jargon used in the original scene for humorous effect resulted in replacing it with a low register of everyday speech and Polish equivalents were found for a few not immediately comprehensible allusions to British reality. The one distinctive comic feature of the original text, the funny form of addressing Shakespeare as “Bill” was, however, lost in translation due to a different use of such form in Polish. In the Italian translation it was easier to replicate the comic effect of calling Shakespeare “Bill”, thanks to a similar way in which forms of address are used in that language. It appeared, instead, far more difficult, to find a satisfactory equivalent for a low oral register of the original dialogue. Because of the stylistic conventions of standard Italian and also a more rigid attitude towards the rules of translation itself, the final result of the transfer appeared far more polished and toned down linguistically than its Polish counterpart or even its English original.

Key words: sketch, theatre, orality, humor, comparative translation, Shakespeare, *Hamlet*

Słowa kluczowe: skecz, teatr, język mówiony, humor, przekład porównawczy, Szekspir, *Hamlet*

Zanim ktoś poczuje się oburzony czy zgorzony w imieniu Barda, spieszę wyjaśnić, że tytułowe poprawianie nie odnosi się do tekstu Szekspira, ale do skeczu *A Small Rewrite* odegranego na żywo w 1989 roku przez Rowana Atkinsona (czyli Jasia Fasolę) i Hugh'a Laurie'ego (doktora House'a)¹ w Sadlers Wells Theatre podczas spektaklu *Comic Relief*² na rzecz chorych na AIDS. Jest to krótka scenka napisana przez Richarda Curtisa i Bena Eltona – autorów sitcomu historycznego *Blackadder* (*Czarna Żmija*) – w której Szekspir (Hugh Laurie w nylonowej blond peruce) dyskutuje ze swoim agentem literackim (Rowan Atkinson, w charakterystycznej przywodzącej na myśl właśnie Czarną Żmiję³) o konieczności wprowadzenia pewnych poprawek do jednego z monologów jego nowej sztuki, wystawianej w teatrze Rose. Wydana na wideo w 1990 roku, ta perełka brytyjskiego humoru i aktorskiej brawury wciąż śmieszy do łez i krąży w wielu wersjach w internecie – dostępna przede wszystkim na YouTubie⁴ – ciesząc się prawdziwie kultowym statusem.

Ten akurat dialog teatralny został wybrany jako przedmiot ćwiczenia przekładowego z kilku powodów. Pracując z grupą studentów składającą się z Włochów uczących się języka polskiego i Polaków znających język włoski, szukałam tekstu krótkiego, ale będącego autonomiczną całością, a zarazem stwarzającego możliwość ciekawej analizy porównawczej, jeśli chodzi o podobieństwa i różnice w tłumaczeniu na te dwa języki. Skecz Curtisa nadawał się do tego idealnie. Przede wszystkim, jest to scenka komediowa, a nie od dziś wiadomo, że przekład humoru to nie żarty. W języku angielskim istnieje dobrze znane powiedzenie *humor does not travel well* i rzeczywiście, przekładalność (a raczej nieprzekładalność) humoru to jeden z ulubionych tematów prac i esejów na temat tłumaczenia (por. Vandaele

¹ Jak wynika z komentarzy na YouTubie, wiele osób do tego stopnia utożsamia Rowana Atkinsona z tytułową rolą w serialu komediowym *Jaś Fasola*, że nie pamięta jego prawdziwego nazwiska, natomiast dla odbiorców amerykańskich wstrząsem było odkrycie, że doktor House potrafi mówić z angielskim akcentem.

² *Comic Relief* („Komiczna Pomoc”) to brytyjska organizacja charytatywna, stworzona w 1985 roku przez ludzi ze środowiska kultury i mediów, przede wszystkim autorów programów komediowych.

³ Przez fanów skecz uważany jest za niekanoniczną część serialu, jednak zarówno Curtis, jak i Atkinson temu zaprzeczali. Por.: http://blackadder.wikia.com/wiki/The_Shakespeare_Sketch (dostęp: 30.05.2015).

⁴ Wpisanie do wyszukiwarki hasła *A small rewrite* albo *Atkinson, Shakespeare* czy też po prostu *Shakespeare sketch* otwiera liczne strony z nagraniem skeczu. Wiele wersji opatrzonych jest amatorskimi napisami w różnych językach.

2010: 149). W przypadku przekładu teatralnego zadanie jest tym trudniejsze, że z reguły powstaje on na potrzeby *sceny* a nie *strony* (por. Anderman 2005: 7) i nie ma w nim miejsca na przypisy, objaśnienia albo liczenie na to, że jeśli odbiorca czegoś nie zrozumie, to sobie doczyta i sprawdzi. Z tego punktu widzenia, *A Small Rewrite* wydaje się *translation-friendly*: dialog nie zawiera gier słownych, żartów opartych na dwuznacznościach fonetycznych, na żonglerce konotacjami i denotacjami czy też innych typach komizmu czysto językowego, które są najczęstszym i najbardziej oczywistym przedmiotem analiz przekładu humoru. Właśnie brak czysto „technicznych”, oczywistych trudności przekładowych pozwolił jednak skupić się na refleksji nad innymi aspektami związanymi z tłumaczeniem teatralnym. Komizm scenki opiera się na serii odniesień intertekstualnych i konwencji dyskursu teatralnego, oczywistych dla odbiorcy brytyjskiego, ale już niekoniecznie dla widzów z innych krajów. Entuzjastyczne wpisy internautów z różnych krajów, a także fakt, że na YouTubie znaleźć można nagranie z wykonanymi amatorsko napisami po polsku czy po francusku, wskazywałyby na to, że „specyficznie brytyjski” humor skeczu nie stanowi bariery dla odbiorców z innych krajów. Trzeba jednak pamiętać, że nagranie wideo stwarza szczególną sytuację odbioru: nawet jeśli oglądający nie zna języka angielskiego i musi się wspomagać napisami, jego rozbawienie będzie uwarunkowane w dużym stopniu zastanym kontekstem scenicznym, gestami i grą aktorów. Sądząc z reakcji studentów, znaczącym – choć niemożliwym do przewidzenia w chwili, gdy skecz został odegrany po raz pierwszy – czynnikiem komizmu scenki stało się skojarzenie Atkinsona i Laurie’go z rolami, w jakich dali się poznać później publiczności międzynarodowej. Ujrzenie Jasia Fasoli w kryzysie i doktora House’a odgrywającego wrażliwego renesansowego artystę wiązało się dla odbiorców z wielką uciechą. Naszym celem była jednak próba sprawdzenia, jak „zagra” humor skeczu właśnie w oderwaniu od oryginalnej interpretacji, i skupienie się na transferze komizmu zawartego w samym tekście.

Koncept skeczu Curtisa i Eltona odwołuje się do trzech zjawisk o różnym stopniu rozpoznawalności. Po pierwsze, jak sygnalizuje sam tytuł, opiera się na parodii bardzo częstej (i bardzo nie lubianej przez autorów) sytuacji, w której agent literacki/wydawca/producent itd. naciska na twórcę, aby dokonał zmian w dziele, twierdząc eufemistycznie, że chodzi o „małe poprawki”, które często okazują się żądaniem kompletnego przerobienia materiału wyjściowego. W tym wypadku nękanym autorem jest William Shakespeare, a tekstem, do którego jego agent ma zastrzeżenia,

najśłynniejszy monolog teatralny świata, czyli „Być albo nie być” z III aktu *Hamleta*, co podkreśla absurdalność sytuacji i pozwala publiczności bez wysiłku współuczestniczyć w zabawie cytatami. Na koniec nawiązanie do kultowego sitcomu *Czarna Żmija* (styl dialogu, ale także charakteryzacja postaci i sami aktorzy, którzy grali główne role w serialu) wprowadza jeszcze jeden poziom intertekstualnego dialogu, a zarazem podpowiada sposób interpretacji całej sceny.

Z tych trzech komicznych chwytów, na których opiera się dialog, najbardziej uniwersalna i budząca empatię jest niewątpliwie udręka autora nękanego żądaniami „drobnych poprawek” – sytuacja, którą każdy widz, niezależnie od narodowości, zrozumie i pochwyci w lot. Na pierwszy rzut oka wydaje się, że również odwołania do Szekspira i do jego twórczości, a już zwłaszcza monologu „Być albo nie być” będą zrozumiałe dla każdego średnio oświeconego Europejczyka. To prawda, trzeba jednak pamiętać, że „znać” jest pojęciem względnym. Prestiż, jakim cieszy się twórczość angielskiego dramaturga na kontynencie, to ledwie blade odbicie bałwochwalczej czci, jaką darzony jest on we własnym kraju, a znajomość jego tekstów jest dużo bardziej powierzchowna (jaki odsetek niebrytyjskich widzów pamięta z monologu *Hamleta* coś więcej, niż sławetne *To be or not to be, that is the question?*). Najmniej czytelna jest bez wątpienia aluzja do *Czarnej Żmii*. Ten historyczny serial, nadawany w latach 1983–1989, we własnym kraju odniósł ogromny sukces i stał się programem kultowym, a zarazem trampoliną do późniejszych sukcesów filmowych Rowana Atkinsona, Stephen’a Fry’ego i Hugh’a Laurie’go, jednak mimo swej wielkiej popularności na Wyspach, nie jest to typ produkcji łatwo sprzedający się na rynki zagraniczne, tak jak na przykład historyczna soap opera *Downton Abbey* czy adaptacje Jane Austen. Hermetyczność *Czarnej Żmii* wynika zarówno z jej tematyki – serial odwołuje się do faktów historycznych mało zrozumiałych dla osób nieobeznanych z historią Anglii – jak i formatu. Sitcom historyczny to gatunek niemal wyłącznie brytyjski⁵ i stanowi odzwierciedlenie szerszego zjawiska, jakim jest typowe dla brytyjskiego humoru żartobliwe szarganie świętości narodowych i złośliwe spojrzenie na własną historię. Konwencja „niepoważnego” dyskursu historycznego jest stosunkowo rzadka w Polsce⁶,

⁵ Obok *Czarnej Żmii* można przypomnieć choćby popularne *‘Allo ‘Allo!*, (1982–1992), a ostatnio *Chickens* (2011), *Hunderby* (2012) czy *Up the Women* (2013–2015).

⁶ Choć jednak się zdarza, by przypomnieć choćby *Helena w stroju niedbałym* czyli *królewskie opowieści pana Pietyka* Stanisława Wiecheckiego „Wiecha”.

a Włochom nie jest znana w ogóle. Kilka lat temu Cezary Michalski – zastanawiając się w „Newsweeku” nad specyfiką polskich seriali historycznych w artykule pod wymownym tytułem *Wojna i nuda* – na dowód, że można lepiej i ciekawiej, przywoływał właśnie przykład brytyjskich seriali komediowych i konkludował z rozczarowaniem:

Wygląda na to, że jeśli ktoś traktuje swoją historię poważnie, to umie z niej także szydzić. Jeśli jednak w stosunku do własnej historii stać go wyłącznie na serialu płaszcza i szpady, jeśli czuje się tylko ofiarą historii tworzonej za niego i dla niego przez innych (...) wówczas nie może sobie także pozwolić na najbardziej nawet niewinny żart ze swoich osiągnięć czy klęsk (Michalski 2011).

A Small Rewrite to oczywiście tylko krótka scenka, dużo bardziej przystępna w odbiorze niż fakty historyczne przedstawiane w *Czarnej Żmii*, opiera się jednak na identycznym chwycie interpretacyjnym. Oznacza to, że w żadnym z dwóch języków, na które postanowiliśmy przełożyć dialog, nie ma gotowych wzorców stylistycznych, z których można by skorzystać w tłumaczeniu, i trzeba się będzie pokusić o ich samodzielne wypracowanie, mimo iż w Polsce serial, wyświetlany kilkakrotnie w telewizji i wydany także na DVD, dorobił się niezbyt może wielkiego, ale entuzjastycznego grona wielbicieli (czego wyrazem są wypowiedzi na blogach filmowych i fanowska strona na Facebooku). Do Włoch serial nigdy nie dotarł, nie został pokazany w telewizji ani wydany na VHS czy DVD – nie ma nawet włoskiego odpowiednika jego tytułu.

Zanim przystąpiliśmy do dwutorowego tłumaczenia scenki, kilkakrotnie ją obejrzelśmy, żeby sprawdzić, czy wydaje się nam śmieszna, ale przede wszystkim, czy śmieszy nas tak samo jak publiczność brytyjską. Ponieważ skecz został odegrany i zarejestrowany na żywo, śmiech na widowni nie był sterowany czy też podkładany – tak jak to się dzieje w nagraniach sitcomów – ale stanowił autentyczną reakcję widzów. W rezultacie okazało się, że dialog, owszem, bardzo się studentom spodobał, ale ich rozbawienie tylko częściowo pokryło się z reakcjami odbiorców oryginalnych. Brytyjska publiczność śmiała się przede wszystkim ze wszystkich manipulacji tekstem Hamleta, narzekania agenta literackiego, że sztuka jest za długa, że najlepszy „kawalek” to duch i szalona Ofelia w przezroczyściej sukience, a także z sarkastycznych sugestii Szekspira, że może powinien zabić Hamleta w pierwszym akcie, i że nowa wersja monologu „Być albo nie być” to *gibberish* (nonsens). Najgłośniejszym śmiechem i nawet brawami przyjęto wzmiankę o Rose Theatre, co

prawdopodobnie będzie dzisiaj niezrozumiałe także dla widza brytyjskiego⁷. Żeby zachować taki sam ładunek komizmu i stworzyć analogiczną sytuację kpiny z arcydzieła narodowego, należałoby zapewne dokonać radykalnej naturalizacji scenki i zaproponować np. rozmowę Mickiewicza z agentem przekonującym go, aby skrócił Inwokację do *Pana Tadeusza* czy – w wersji włoskiej – dyskusję Manzonięgo z wydawcą sugerującym cięcia w słynnym opisie jeziora Como na początku powieści *Narzeczeni*. Tak drastyczne działania byłyby jednak uzasadnione tylko, gdyby założyć, że Inwokacja jest dla Polaków taką samą świętością, jaką była w czasach *Latarnika*, że Włosi nie uważają *Naręczonych* za nudziarstwo i w rezultacie reakcja widowni będzie podobna jak w przypadku oryginalnego skeczu.

Oba przypuszczenia wydają się bardzo wątpliwe, dlatego postanowiliśmy pozostać przy Szekspirze i poprawianiu *Hamleta*, skupiając się na tym, co najbardziej rozśmieszyło w scenie studentów – zarówno włoskich, jak i polskich: potoczny sposób wyrażania się agenta literackiego i jego poufale zwracanie się do Szekspira. Uważna lektura dialogu pokazała, że Szekspir-Laurie, wyjąwszy mocne wejście (*Sorry I am late – the traffic was a bitch!*), nie posługuje się w zasadzie kolokwializmami, wyraża się jak na wyrafinowanego literata przystało, pozwalając sobie co najwyżej na wykrzyknienia w rodzaju *damn, bloody* czy *absolute crap*. Stwarza to wyrazisty kontrast stylistyczny z językiem agenta – Czarnej Żmii, który nie tylko posługuje się rejestrem potocznym, nieformalnym, ale także używa zwrotów typowych dla współczesnego rynku marketingu i promocji oraz pseudoprzyjacielskiego żargonu, powszechnie obecnie obowiązującego w relacjach z klientami. Wyrażenia takie jak: *we've got a bit of a smash on our hands, snappy titles, we've got a bit of a length problem, give it some pizzaz, we could make it snappy, creative thinking, the mad stuff is very funny*, są zabawne nie tylko dlatego, że brzmią anachronicznie i absurdalnie w kontekście historycznym, ale też dzięki swej stylistycznej spójności i rozpoznawalności. Jej częścią jest także nadużywanie formy 1. osoby liczby mnogiej („my” mamy do czynienia z hitem, „my” mamy problem z długością, „my” moglibyśmy trochę podkęcić tekst itd.) oraz

⁷ Kiedy pokazano skecz po raz pierwszy, w centrum Londynu w czasie prac budowlanych odkryto właśnie fundamenty oryginalnego Teatru pod Różą. Mimo polemiki na łamach prasy i licznych apeli, żeby zachować miejsce odkrycia w nienaruszonym stanie ze względu na jego historyczne znaczenie, ostatecznie przeważały względy komercyjne i zrealizowano planowaną budowę.

częste zwracanie się do intelokutora zdrobniałą formą imienia: w liczącym niespełna tysiąc słów dialogu Agent zwraca się do Szekspira dziewiętnaście (!) razy per „Bill” i raz „Shakey”. Szekspir natomiast nie zwraca się do Agenta po imieniu ani raz.

Choć niektóre chwytły (używanie liczby mnogiej, poufaly ton) są typowe także dla technik marketingowych w Polsce i we Włoszech, żaden z tych języków nie dysponuje równie wyrazistym żargonem fachowym, co oznaczało, że trzeba będzie szukać możliwie przekonującego stylu potocznego. Okazało się to sporym wyzwaniem – w przekładzie polskim poszczególne wypowiedzi agenta i Szekspira początkowo „skakały” po rejestrach i brakowało im jednolitości, natomiast tłumaczenie włoskie przybrało formę językową poprawną i dość bezbarwną. Kiedy studenci nabrali nieco pewności siebie i przestali kurczowo trzymać się tekstu oryginału, w tłumaczeniu polskim zaczęły się pojawiać coraz bardziej malownicze, niekiedy aż nadto żargonowe propozycje. Po burzliwych dyskusjach doszliśmy do wniosku, że oddanie *the traffic was a bitch* jako „pieprzone korki” jest nieco zbyt ekstremalne i że Szekspir nie powinien mówić, że coś jest „do dupy”. Styl, jakim mówi agent, jest po polsku na pewno mniej „marketingowy” niż w oryginale, rekompensuje to jednak większą niż w języku angielskim obfitością wyrażen potocznych. *Good to see you* to po polsku „Dobrze, że wpadłeś”, *The play is selling well* – „bilety idą jak świeże bułeczki”, *How's it begin, that speech* – „Jak to leciało?”, *take out* – „wywalmy”, *It really is hysterical* – „Ubaw po pachy”. Sporo kłopotów sprawiło znalezienie przekonującego odpowiednika wyrażenia *we should trim some of the dead wood*, które po odrzuceniu kilku propozycji ostatecznie przybrało kształt „powinniśmy się pozbyć kilku drętwych kawałków”. Wyzwaniem było także określenie *to make snappy* i slangowe wyrażenie *to add some pizzaz*. Po wielu próbach stanęło na „podrasowaniu” monologu i „dodaniu mu smaczku”.

Osobnym problemem były żonglerki cytatami z Hamleta i inne odniesienia do jego utworów. Po pierwsze, trzeba było wybrać przekład będący podstawą dalszej zabawy tekstem: na gruncie polskim decyzja była łatwa, wybrano mające długą tradycję tłumaczenie Paszkowskiego, tworzące swym podniosłym stylem wyrazisty kontrast z komentarzami agenta. Aluzja do *avocado monologue* in „*King Lear*”, and *the tap dance at the end of „Othello”* – zabawna, bo wiemy wszak, że żadnych owocowych wypowiedzi w *Królu Learze* nie ma, a *Otello* z pewnością nie kończy się numerem tanecznym – uległa w polskim przekładzie drobnym zmianom, wynikającym

przede wszystkim z nieodmienności awokado i niezręcznie brzmiącego „stepowania”: mamy więc „bananowy monolog” i „scenę z tańcem brzucha w finale *Otella*”. Najbardziej radykalnemu spolszczeniu uległ sarkastyczny komentarz Szekspira do nowej wersji monologu: *What is he talking about? He's going to put on a bow and arrow and potter down to the seaside? This is Prince Hamlet, not King Canute!* Ponieważ mało prawdopodobne jest, aby polski widz słyszał kiedykolwiek o duńskim królu Kanucie Widłobrodym i jego łupieskich morskich wyprawach, pozwoliliśmy sobie na bardzo swobodny przekład: „O czym on w ogóle mówi?! Ma zamiar waleśać się z bronią po wybrzeżu?! To jest książę Hamlet, a nie Straż Ochrony Poganicza!”. Po tak drastycznej decyzji już bez większych wyrzutów sumienia zmieniliśmy *awful cockney gravediggers* na bardziej swojskich „roboli od kopania grobów” oraz zastąpiliśmy *codpiece* Klaudiusza dwuznacznym „jajcarskim kawałkiem”⁸.

Największy kłopot sprawił, trochę niespodziewanie, przekład zwrotów adresatywnych. Agent konsekwentnie nazywa Szekspira poufale „Billem”, co brzmi śmiesznie, bo jeśli już skraca się imię Shakespeare’a, to na „Will”. Amerykańsko brzmiącego „Billa” mógłby używać impresario z Hollywoodu. Jak jednak oddać tę subtelną różnicę w polszczyźnie? W Polsce nie przyjęła się tradycja spolszczania imienia dramaturga i mówimy o Williamie, a nie o Wilhelmie Shakespearze (albo Szekspirze), przerobienie „Billa” na „Wilusia” nie wywołałoby więc pożądanego efektu. Można było zostawić po prostu „Billa”, licząc nieśmiało na to, że widz wyczuje, że coś w tej formie zgrzyta, ostatecznie jednak wybrano opcję „Willy”, która brzmiała studentom bardziej potocznie. Drugim problemem było nadużywanie przez Agenta zwracania się po imieniu do swojego rozmówcy, podkreślające jego pozorną przyjacielskość i dobroduszość. Język polski takiej koncentracji ani funkcji wołacza po prostu nie toleruje. Jednego „Billa” udało się zastąpić zwrotem „mój drogi”, poza tym jednak częstotliwość użycia imienia spadła z dziewiętnastu powtórzeń (w oryginale) do sześciu (w języku polskim).

O ile w tłumaczeniu polskim trzeba było uważać, żeby nie dać się zwieść pokusie przesadnego obniżenia rejestru dialogu, w przekładzie

⁸ *Codpiece*, czyli rodzaj sakiewki przytwierdzonej do spodni w kroczu – popularna część ubioru męskiego w XVI wieku – ma swoją polską nazwę (mieszek), stwierdziliśmy jednak, że istnieje zbyt duże prawdopodobieństwo, że polskiemu odbiorcy nie nasunie się właściwe skojarzenie.

włoskim zarysował się problem odwrotny, a mianowicie nieuniknione podwyższenie stylu. Nieuniknione, bo włoski język pisany i literacki, stworzony siedemset lat temu przez Dantego i Petrarke, niejako skamieniał w swej doskonałości i do dziś skutecznie opiera się próbom kolokwializacji. Przejście do włoszczyzny pisanej niemal automatycznie skutkuje więc zmianą stylu, spowodowaną zarówno wielowiekową tradycją kulturową, jak i ograniczeniami gramatycznymi i leksykalnymi. To prawda, że język włoski miewa pięć synonimów tam, gdzie język polski potrafi zaoferować jeden lub dwa, z reguły jednak nie znajdzie się wśród nich ani jedno wyrażenie kolokwialne⁹. Przez wiele stuleci rejestr potoczny żył w dialektach i do pewnego stopnia tak jest jeszcze teraz – nie przypadkiem formy dialektalne albo przynajmniej zróżnicowanie akcentów jest właśnie domeną komedii¹⁰. Akcentów dialektalnych często używa się także w dubbingu, np. arystokraci miewają wymowę piemoncką, a bandzior z Bronxu może się posługiwać *romanaccio*, czyli kolokwialną włoszczyzną z Rzymu. Ponieważ uznaliśmy, że przerobienie elżbietańskiego agenta literackiego na neapolitańskiego cwaniaka byłoby jednak przesadą, opcje stylistyczne drastycznie się skurczyły. We włoskiej wersji skeczu agent literacki posługuje się poprawną włoszczyzną, uzgadnia czasy i tryby, używa standardowych określeń leksykalnych. W kilku przypadkach frazeologia włoska pozwoliła na znalezienie zgrabnych odpowiedników określeń angielskich, np. *to trim some of the dead wood* to po włosku *potare un po' di rami secchi* (dosł. „przycinać suche gałęzie”), rozwiązanie niewątpliwie zgrabniejsze niż polskie „pozbywanie się drętwych kawałków”. Poza tym jednak, mimo wszelkich wysiłków, by dodać wypowiedziom agenta *some pizzaz*, w najlepszym razie udało się nieco złagodzić ich neutralność. Tendencję tę widać wyraźnie, jeśli porównamy kilka przykładów rozwiązań z trzech wersji językowych – zob. tabela 1 (w nawiasach kwadratowych dosłowne tłumaczenie przekładu włoskiego).

⁹ Dlatego też niemożliwością jest przetłumaczyć zadowalająco na język włoski na przykład tak proste na pozór zdanie jak „idę do budy” – włoszczyzna nie dysponuje potocznym odpowiednikiem słowa „szkoła”.

¹⁰ Na zróżnicowaniu dialektalnym opierała się *commedia dell'arte*, w której każda postać mówiła inaczej – kochankowie po toskańsku, Poliszynel po neapolitańsku, Arlekkin dialektem z Bergamo, itd.

Tabela 1.

Good to see you!	Dobrze, że wpadłeś!	Che piacere vederti! [miło cię widzieć]
the play's going well	Bilety sprzedają się jak świeże bułeczki	Lo spettacolo va alla grande [spektakl rozwija się wspaniale]
Act Three may be a bit long	Akt trzeci jest może ciut za długi	Il terzo atto sarà un po' lungo [trzeci akt jest chyba zbyt długi]
Snappy title	Chwytny tytuł	Titolo corto [krótki tytuł]
Perfect! Perfect!	Bomba!	Perfetto! Perfetto! [Idealny! Idealny!]
we can get that down	Możemy to spokojnie skrócić	Lo possiamo accorciare [możemy go skrócić]
give it some pizzaz	Dodać trochę smaczku	aggiungere un po' di pepe [dodać trochę pieprzu]
Hamlet's out there ranting on about God-knows-what in that soliloquy of yours	Hamlet bredzi o czymś bez końca	Amleto là fuori che recita Dio solo sa cosa in quel tuo soliloquio [Hamlet tam na zewnątrz recytuje Bóg wie co w tym twoim monologu]
The mad stuff is very funny. It really is hysterical.	Motyw psychola jest mega zabawny. Ubaw po pachy.	Questa roba folle è molto divertente. È veramente isterica. [Ta rzecz z szaleństwem jest bardzo zabawna. Naprawdę historyczna]
the skull routine	Numer z czaszką	La parte con il teschio [Część z czaszką]
Tempermental git	Co za świr!	Che volubile idiota! [Co za zmienny idiota!]

O ile niemal wszystkie propozycje polskie brzmią nawet bardziej kolokwialnie niż oryginał (np. *it really is hysterical* – „Ubaw po pachy”), o tyle w przekładzie włoskim nawet tak udane pomysły jak oddanie *to give some pizzaz* jako *aggiungere un po' di pepe* (dosł. „dodać trochę pieprzu”) mieści się w rejestrze wyższym niż oryginał. Widoczna jest też większa przyległość do wersji angielskiej. *Perfetto! Perfetto!* czy *Amleto là fuori che recita Dio solo sa cosa in quel tuo soliloquio* to niemal dosłowny ekwiwalent tekstu angielskiego, choć w tym drugim przykładzie i tak następuje podwyższenie rejestru: w oryginale *Hamlet is ranting*, to znaczy wygłasza tyradę, peroruje, po włosku *recita*, czyli deklamuje.

O ile awokado z *Króla Leara* i stepowanie w *Otellu* dały się bez trudu przeschepić do włoszczyzny, okazało się, że choć przekładów włoskich *Hamleta* jest bez liku, żaden z nich nie cieszy się rozpoznawalnością, jaką w Polsce zyskało sobie tłumaczenie Paszkowskiego. Nie było to może wielkim problemem, bo wszystkie, nawet najnowsze, teksty włoskie brzmią odpowiednio górnolotnie, z większą też łatwością niż Polakom przyszło włoskim studentom „dosztukować” brakujące fragmenty monologu, kłopotliwy

okazał się jednak fakt, że tradycyjna wersja pierwszego zdania monologu *To be or not to be* zastępuje słowo *question* – wątpliwość, problem, pytanie – terminem *dilemma*, dylemat, wątpliwość. Uniemożliwiło to przekonujące wygranie w tłumaczeniu dwuznaczności tekstu angielskiego:

BA: „To be, or not to be; that is the question.” D’de, d’de de de, d’de d’de de de! OK?

WS: You’re damn right it’s the question – they won’t have any bloody idea what he’s talking about!

Tak jak w wersji polskiej, nie udało się też znaleźć zadowalającego rozwiązania problemu z formą imienia „Bill”, natomiast łatwiej było zachować natarczywą powtarzalność, z jaką agent wtrąca je do swoich wypowiedzi. Pod tym względem język włoski ma strukturalną przewagę nad polskim, bo używa zwrotów adresatywnych w sposób podobny (choć nieidentyczny) jak angielszczyzna.

Jakie wnioski nasuwają się więc z porównania tych dwóch równoległych i dokonanych wspólnie (prawie wszyscy studenci¹¹ uczestniczyli aktywnie w tworzeniu obu wersji dialogu) przekładów? Po pierwsze, scenka rozbawiła zarówno studentów włoskich, jak i polskich. Mimo iż nie zdołali oni uchwycić wszystkich implikacji i znaczeń kulturowych wzbudzających śmiech widzów brytyjskich, żywiej niż pierwotni odbiorcy odebrali inne elementy humorystyczne scenki. Co więcej, reakcje obu grup językowych były bardzo podobne. Zasadnicze różnice zarysowały się natomiast w chwili, gdy przystąpiliśmy do przekładu tekstu: wersja włoska brzmi „grzecznie”, straciła dużo ze stylistycznej werwy oryginału, podczas gdy wersja polska w niektórych miejscach brzmi nawet bardziej potocznie i malowniczo niż wersja oryginalna. Ta różnica spowodowana została przynajmniej trzema ważnymi czynnikami: uwarunkowaniami językowymi, konwencjami stylistycznymi i tradycjami przekładu. Specyficzna historia języka włoskiego sprawiła, że stawia on opór kolokwializacji i niejako wymusza dokonywanie pewnych wyborów gramatycznych i leksykalnych podwyższających rejestr stylistyczny: tendencję tę pogłębia głęboko zakorzeniona tradycja języka literackiego. Na to nakłada się jeszcze dominująca we Włoszech konwencja przekładu filologicznego, a w każdym razie jak najbardziej przylegającego do tekstu oryginalnego. Wersja polska zabrzmiała zabawniej, gdyż rejestr potoczny jest w polszczyźnie

¹¹ Tłumaczenia powstały na zajęciach z przekładu teatralnego na uniwersytecie Sapienza w Rzymie w roku akademickim 2013/2014.

rozpowszechniony i ma prawo wstępu do języka literackiego, ważny był jednak również czynnik psychologiczny: dla polskich studentów dużo łatwiejsze okazało się oderwanie od oryginału i porzucenie rygorystycznej wierności wobec przekładanego tekstu na rzecz swobodniejszej adaptacji.

Potwierdzenie różnic wynikających bardziej z uwarunkowań kulturowych języka docelowego niż z obiektywnych trudności przekładowych zyskaliśmy pod koniec zajęć, kiedy postanowiliśmy uwieńczyć nasze translatorskie trudy głośnym odczytaniem tekstów z podziałem na role. Była to chwila rewanżu dla Włochów, którzy odegrali swoją wersję z dużo większą werwą niż Polacy, wyrównując mniejszą wyrazistość tekstu ekspresją recytacji, jakby na dowód, że w języku włoskim komizm przynależy przede wszystkim do sfery oralnej, zależy od akcentu, intonacji i wymowy. I to trzeba mieć na uwadze, kiedy porównuje się zapis włoskiego i polskiego przekładu skeczu *A Small Rewrite*.

Bibliografia

- Anderman, G. (2005). *Europe on Stage. Translation and Theatre*, London: Oberon Books.
 Michalski, C. (2011). *Wojna i nuda*, „Newsweek” 23.04.2011, dostępny on line <http://www.newsweek.pl/wojna-i-nuda,75745,1,1.html> (dostęp: 30.05.2015).
 Vandaele, J. (2010). *Humor in translation*, w: Y. Gambier, L. Van Doorslaer (eds.), *Handbook of Translation Studies*. T. 1, Amsterdam – Philadelphia: John Benjamins, s. 147–152.

Teksty

Oryginał (BA – agent literacki, utożsamiony z *Blackadder*, Czarną Żmiją; WS – William Shakespeare)¹²

A Small Rewrite

BA: Come.

BA: Bill! Bill, good to see you.

WS: Sorry I was late – the traffic was a bitch!

¹² © Richard Curtis i Ben Elton. Składam podziękowanie autorom za pozwolenie na przedruk tekstu skeczu.

BA: Good to see you. Well, the play's going well, isn't it? Looks like we've got a bit of a smash on our hands.

WS: Well, it, er, seems to be OK, yeah.

BA: They always seem to go for the ones with the snappy titles: *Hamlet*. Perfect! Perfect.

WS: Act Three may be a bit long, I don't know...

BA: Act Three may be a bit long... in fact, generally, I think we've got a bit of a length problem.

WS: Oh?

BA: It's five hours, Bill, on wooden seats, and no toilets this side of the Thames.

WS: Yeah, well, I've always said the Rose Theatre is a dump, frankly. I mean, the sooner they knock it down and build something decent, the better.

BA: Exactly. So that's why I think we should trim some of the dead wood.

WS: "Dead wood"?

BA: Yeah, you know: some of that standup stuff in the middle of the action.

WS: You mean the soliloquies?

BA: Yeah, and I think we both know which is the dodgy one.

WS: [*getting upset*] Oh? Oh? Which is "the dodgy one"?

BA: Erm... "To be... nobler in the mind... mortal coil..."; that one. It's boring, Bill. The crowd hates it – Yawnsville.

WS: Well, I don't know about that. It happens to be my favorite, actually.

BA: Bill, you said that about the avocado monologue in *King Lear*, and the tap dance at the end of *Othello*.

WS: Absolutely not! You cut one word of that, and I'm off the play.

BA: Bill, Bill... the King has got his costume change down to one minute. Hamlet's out there ranting on about God-knows-what in that soliloquy of yours, and Claudius is already in the wings waiting to come on with that very funny codpiece – waiting!

WS: [*very upset; stands*] All right, all right, you can just cut the whole speech altogether!

BA: Bill, Bill, Bill... Why do we have to fight? It's long, long, long. We could make it so snappy...

WS: "Snappy"?

BA: Yeah, you know: give it some pizzaz. How's it begin, that speech?

WS: [*sits*] "To be."

BA: Come on, come on, Bill.

WS: "To be a victim of all life's earthly woes, or not to be a coward and take Death by his proffered hand."

BA: There, now; I'm sure we can get that down!

WS: No! Absolutely not! It's perfect.

BA: [*preparing to write*] How about "To be a victim, or not to be a coward"?

WS: It doesn't make sense, does it? To be a victim of what? To be a coward about what?

BA: OK, OK. Take out "victim"; take out "coward". Just start "To be, or not to be."

WS: You can't say that! It's gibberish!

BA: But it's short, William, it's short! Listen, it flows: „To be, or not to be; that is the question.” D'de, d'de de de, d'de d'de de de! OK?

WS: You're damn right it's the question – they won't have any bloody idea what he's talking about!

BA: Well, let's leave that and go on. "Blah blah blah blah blah, slings and arrows" – good! Action; the crowds love it – "take up arms" – brilliant – "against those cursed doubts that do plague on man" – eugh... Getting very wooly there, Bill. Plague's a bit tasteless at the moment – we've had letters, actually. "...and set sail on a sea of troubles" – this is good: travel; travel's very popular. So let's just take out the guff and see what we've got. "To suffer the slings and arrows of outrageous fortune, or to take up arms against a sea of troubles" Good!

WS: I resign. [*stands*]

BA: Bill, it's brilliant!

WS: It's absolute crap! What is he talking about? He's going to put on a bow and arrow and potter down to the seaside? This is Prince Hamlet, not King Canute! He might as well kill himself if that's the best idea he can come up with.

BA: Creative thinking, Bill! Hamlet; perhaps he should top himself!

WS: In Act One?

BA: Well, yeah, well, we must think about bums on seats, Bill. Let's face it: It's the ghost that's selling this show at the moment. Joe Public loves the ghost; he loves the swordfights; he loves the crazy chick in the see-through dress who does the flower gags and then drowns herself. But no-one likes Hamlet – no-one.

WS: [*disgusted*] All right, then, I'll kill him off for you. [*picks up paper and quill*] Erm... [*reads*] "Aye; there's the rub. To die, to sleep..." [*writes*] "Whoops! (Hamlet falls off the battlements)" [*puts down paper and quill*]

BA: Bill, Bill, Bill; I can see you're annoyed. I'm sorry. Hamlet has his moments. The mad stuff is very funny. It really is hysterical. But all I'm saying, Shakey, is let's just shorten this one terribly long speech.

WS: ...and all I'm saying is no. You cut one word, and you can take my name off the credits.

BA: All right. I'll tell you what I'll do: I'll trim his speech, and you can put back in those awful cockney gravediggers.

WS: The both of them?

BA: Yeah.

WS: And the skull routine?
 BA: Yep – the whole sketch.
 WS: All right then; you've got a deal – and we'll see which one history remembers. *[turns to leave]*
 BA: Bill, I love you!
[WS exits]
 BA: Tempermental git.

Przekład polski (kolektywny)¹³

Poprawianie Hamleta

BA: Proszę! O, Willy! Dobrze, że wpadłeś!
 WS: Wybacz spóźnienie. Te cholerne korki!
 BA: Dobrze, że jesteś! Bilety idą jak świeże bułeczki. Będzie z tego hicior!
 WS: Rzeczywiście, na to wygląda.
 BA: Chwytny tytuł to podstawa. Shakespeare: *Hamlet!* Po prostu bomba!
 WS: Trzeci akt jest chyba ciut za długi, sam nie wiem...
 BA: Ciut za długi? Jeśli o tym mowa, to w ogóle wszystko trwa zbyt długo.
 WS: Ach tak?
 BA: Pięć godzin na drewnianych ławkach i żadnego wychodka po tej stronie Tamizy!
 WS: No właśnie, zawsze mówiłem, że Rose Theatre to straszna nora. Im szybciej go zburzą i wybudują coś przyzwoitego, tym lepiej.
 BA: Otoż to. Dlatego myślę, że powinniśmy się pozbyć kilku drętowych kawałków.
 WS: Drętowych kawałków?
 BA: No wiesz, tych nudnych solówek w środku akcji.
 WS: Masz na myśli monologi?
 BA: No. I myślę, że obaj wiemy, który jest do poprawki.
 WS: Jak to, „do poprawki”?
 BA: Ten, ehm: „Być... szlachetniejszym rozumem... na padole życia”. Okropna nuda. Ludzie przy tym zasypiają.
 WS: Co ty powiesz? Tak się składa, że to moja ulubiona scena.
 BA: Mój drogi, to samo mówiłeś o bananowym monologu w *Królu Learze* i o scenie z tańcem brzucha w finale *Otella*.
 WS: Nie ma mowy! Wykreśl chociaż słowo i usuwam swoje nazwisko z afisza!

¹³ Na stronie <https://www.youtube.com/watch?v=PlMwtS1GeQE> dostępne jest także nagranie skeczu z polskimi amatorskimi napisami (dostęp: 30.05.2015).

BA: Słuchaj stary, król się przebiera w ciągu minuty. Na scenie Hamlet przy-
 nudza i bredzi, podczas gdy Klaudiusz gotowy czeka za kulisami ze swo-
 im jajcarskim kawałkiem. Czeka, rozumiesz?
 WS: To może wytnij od razu wszystko i będzie spokój!
 BA: Ależ Willy, spokojnie, po co te nerwy? Ten tekst jest po prostu za długi.
 Możemy go trochę podrasować i będzie cacy.
 WS: Podrasować?
 BA: No wiesz, dodać smaczku. Jak to leciało?
 WS: „Być”.
 BA: No dawaj, dawaj.
 WS: „Być ofiarą ziemskich życia zmartwień albo nie być tchórzem i chwycić
 Śmierć za jej wyciągniętą dłoń”.
 BA: O tu. Możemy to spokojnie skrócić.
 WS: Nie żartuj! To jest idealne!
 BA: Co powiesz na: „Być ofiarą albo nie być tchórzem”?
 WS: To przecież nie ma sensu! Być ofiarą czego? Tchórzyc przed czym?
 BA: Okey, okey. Wytnijmy „ofiara” i „tchórza” i zacznijmy po prostu od „Być
 albo nie być”.
 WS: Zwariowałeś?! To kompletna bzdura!
 BA: Ale krótka, Williamie, krótka. To brzmi! „Być albo nie być. Oto jest pyta-
 nie!” Bla bla bla.
 WS: Masz rację – OTO jest pytanie! Ludzie nie będą mieli zielonego pojęcia
 o co mu chodzi!
 BA: Dobra, zostawmy to. Co było dalej? Bla bla bla. „Pociski zawistnego losu” –
 dobre! Publika kocha akcję! – „Stawiwszy czoło” – świetnie! – „tym prze-
 klętym plagom wątpliwości” – Mmm... tu się robi smętnie. Plagi nie są
 ostatnio dobrze widziane – były już skargi w tej sprawie. „Stawić czoło mo-
 rzu nędzy” – morze jest okey, podróże są teraz na czasie. Dobra, zobaczymy
 co zostało po usunięciu tych bzdur. „Znosić pociski zawistnego losu czy też
 stawiwszy czoło morzu nędzy przez opór wybrnąć z niego”. Super!
 WS: Ja od tego umyłam ręce!
 BA: Willy, przecież to jest świetne!
 WS: To jest kompletna bzdura! O czym on w ogóle mówi?! Ma zamiar wałęsać
 się z bronią po wybrzeżu?! To jest książę Hamlet, a nie Straż Ochrony
 Pogranicza! To już lepiej niech się zabije, jeśli nie stać go na więcej!
 BA: A wiesz, że to dobry pomysł? Może Hamlet faktycznie powinien z sobą
 skończyć!
 WS: Najlepiej w pierwszym akcie, co?
 BA: Pamiętajmy o tych twardych ławkach. Nie oszukujmy się – w tej chwili
 to duch przyciąga tłumy. Masy uwielbiają ducha, uwielbiają pojedynki,
 a chłopcy ślinią się na widok ześwirowanej laski w przezroczystej kiecce,
 która rozdaje kwiatki, a potem się topi. Ale nikt nie lubi Hamleta. Nikt!

- WS: Dobrze więc, uśmiercę go dla ciebie! „W tym cały sęk... Umrzeć! Zasnąć! Ups! (Hamlet spada z murów)”.
- BA: Rozumiem twoją irytację. Przykro mi. Hamlet ma parę dobrych wejść. Motyw psychologa jest megazabawny. Ubaw po pachy. Chcę tylko powiedzieć, Szeks, że trzeba skrócić ten cholernie nudny monolog.
- WS: A ja chcę tylko powiedzieć, że się nie zgadzam. Wytnij choć jedno słowo i umyłam ręce!
- BA: No dobra, zrobimy tak – ja skrócę ten monolog, a za to wsadzimy z powrotem tych twoich roboli od kopania grobów.
- WS: Obydwu?
- BA: No.
- WS: A numer z czaszką?
- BA: Też, całą scenę.
- WS: Dobrze więc, umowa stoi! Zobaczymy co zapamięta historia!
- BA: Kocham cię, Willy! [WS wychodzi] Co za świr!

Przekład włoski (kolektywny)

Qualche piccola modifica

- BA: Avanti! Bill, Bill! Piacere di vederti [si stringono la mano]
- WS: Scusa il ritardo – maledetto traffico!
- BA: Piacere di vederti. Insomma, lo spettacolo va alla grande, vero? Faremo soldi a palate!
- WS: Beh, si credo che stia andando bene, si.
- BA: Sembra che vadano forte i titoli corti. *Amleto*. Perfetto, perfetto.
- WS: Il terzo atto sarà un po' lungo, non lo so...
- BA: "Il terzo atto sarà un po' lungo". Infatti, penso che abbiamo un problema di lunghezza.
- WS: Ah si?
- BA: Sono cinque ore, Willy, seduti su panche di legno e senza bagni da questa parte del Tamigi.
- WS: Beh, l'ho sempre detto che il Rose Theatre è una topaia. Sinceramente penso che vada buttato giù per costruire qualcosa di decente.
- BA: Esatto! Capisci perché dovremmo tagliare qualche ramo secco.
- WS: Ramo secco?
- BA: Sì, sai: quella roba recitata in piedi nel bel mezzo dell'azione.
- WS: Intendi i soliloqui?
- BA: Sì, e penso che sappiamo entrambi quale sia quello da potare.
- WS: [Si altera] Hmm, hmm. Qual è quello da potare?

- BA: Ehm ... "Essere ... più nobile nella mente ... groviglio mortale". Quello. È noioso, il pubblico non lo sopporta. Noiolandia.
- WS: Ma guarda un po'. È la parte che preferisco.
- BA: Willy, l'hai detto del soliloquio di avocato nel *King Lear* e del tip-tap nel finale di *Otello*.
- WS: Assolutamente no! Taglia una sola parola e me ne chiamo fuori.
- BA: Willy, Willy... Il Re riesce a cambiarsi d'abito in meno di un minuto. Amleto è là fuori che recita Dio solo sa cosa in quel tuo soliloquio, con Claudio, già dietro le quinte, che aspetta di entrare in scena col suo pezzo grosso. Aspetta, capisci?
- WS: [Irritato, in piedi] Va bene, va bene, se vuoi taglia tutto il discorso.
- BA: Willy, Willy, perché dobbiamo litigare? È lungo, troppo lungo, potremmo renderlo più frizzante.
- WS: Frizzante?
- BA: Sì, sai, aggiungere un po' di pepe. Come inizia questo discorso?
- WS: [Si siede] "Essere".
- BA: Dai, coraggio Willy.
- WS: "Essere una vittima delle disgrazie terrene di tutta una vita. O non essere un codardo e prendere la mano che porge la morte".
- BA: Ecco qui. Sono sicuro che questa la possiamo accorciare.
- WS: No! Assolutamente no! È perfetto così.
- BA: [Si prepara a scrivere] Cosa ne pensi di "Essere una vittima o non essere un codardo?"
- WS: [Alza le spalle] Ma non ha senso. Essere vittima di che? Essere codardo riguardo a che?
- BA: Ok, ok, toglì "vittima", toglì "codardo". Inizia solo con "Essere o non essere".
- WS: Ma sei impazzito! Non ha alcun senso!
- BA: Ma è corto, William, è corto! Ascolta come fila. "Essere o non essere; questo è il dilemma" ta-ta-ta-ta-ta-ta-ta! ok?
- WS: Hai dannatamente ragione, sì, questo è il dilemma. La gente non avrà nessuna maledetta idea di cosa stia parlando.
- BA: Va bene. Lasciamo così e andiamo avanti. "bla, bla, bla i colpi di fionda e i dardi dell'oltraggiosa fortuna". Bene! Azione, il pubblico lo adora. "Prendere le armi". Splendido. "Contro questi maledetti dubbi che affliggono gli uomini". Ehm, sta diventando confuso. Willy. Le piaghe sono un po' sciate adesso. Veramente abbiamo ricevuto delle lamentele ... "un mare di affanni". Questo va bene: viaggio, i viaggi vanno di moda. Togliamo le scemenze e vediamo cosa rimane. "Soffrire i colpi di fionde e dardi dell'oltraggiosa fortuna e prendere le armi contro un mare di affanni"! Bene!
- WS: [In piedi] Mi dimetto.

- BA: Willy, è geniale!
- WS: È una cretinata! Di cosa parla? Ha intenzione di mettersi l'arco e le frecce, e divertirsi in mezzo al mare? Questo è il principe Amleto e non il re Canuto! Tanto vale che si uccida, se questa è la migliore idea che si può trovare.
- BA: Pensiero creativo. Willy! Forse Amleto dovrebbe farla finita con la vita una volta per tutte!
- WS: Nel primo atto?
- BA: Beh, sì, guarda, dobbiamo pensare a quelle panche di legno, Bill. In realtà, è il fantasma ad attirare il pubblico, al momento. Il signor Rossi viene per il fantasma, ama il duello alla spada, sbava dietro a quella pollastra schizzata con il vestito trasparente che distribuisce i fiori e poi si affoga. Ma a nessuno piace Amleto – a nessuno.
- WS: *[disgustato]* Va bene, se vuoi lo uccido per te. Ehm... *[legge]* "Sì, ecco un intralcio. Morire, dormire" *[scrive]* "Oops (Amleto cade dal parapetto)".
- BA: Bill, Bill, vedo che sei scocciato. Mi spiace, Amleto ha i suoi momenti. Questa roba folle è davvero divertente. E' veramente isterica. Quello che voglio dire, Shaky mio, accorciamo semplicemente questo discorso noioso qui.
- WS: E la mia risposta è no! Taglia una sola parola e puoi togliere il mio nome dai titoli.
- BA: D'accordo. Ti dico cosa faremo: io riduco questo discorso e tu potrai riprendere i tuoi becchini londinesi.
- WS: Entrambi?
- BA: Sì.
- WS: E la parte con il teschio?
- BA: Sì – lo sketch intero.
- WS: Va bene, quindi, abbiamo un accordo, vediamo quale storia sarà ricordata *[si gira per uscire]*.
- BA: Bill, ti adoro!
[William Shakespeare esce]
Volubile idiota!

ŁUKASZ BOROWIEC

Katolicki Uniwersytet Lubelski
lukbor@kul.pl

SŁUCHOWISKO A PRZEKŁAD TEATRALNY: *ROUGH FOR RADIO II* SAMUELA BECKETTA

Abstract

Radio Drama and Theatre Translation: A Case of Samuel Beckett's *Rough for Radio II*

The article examines the intricacies of theatre translation with reference to foreign-language radio plays. The attempt is to trace the interrelations between elements of translated radio drama on the basis of Samuel Beckett's *Rough for Radio II*, its RTÉ Ireland realization (2006) and the Polish translation by Antoni Libera together with his own production of the play for Polish Radio 2 (2009). One of the main aims of this study is to present the potential for analysing a translated work for radio as well as to initiate a discussion on the role of theatre translation in radio dramatic forms. Firstly, the analysis focuses on the juxtaposition of the English version of Beckett's play and its Polish translation, which – notably – is based both on the English and French versions. Next, English and Polish radio productions are scrutinized in the light of the script which constitutes their basis. The discussion foregrounds such elements of radio drama as voice, sound effects and the employment of pauses and silences. The final step consists in comparing and contrasting both realizations as overlapping layers of practical instances of theatre translation originating from Beckett's English text, which as such is also a translation. The analysis reveals intriguing changes and transformations on the way from the original script by Beckett to its rendering in Polish radio. The most visible is Libera's (translator-director's) constant wavering in his choices between his own translation and two versions of the Beckett text, which lead to the final radio production becoming a specific manifestation of linguistically and culturally based decisions.

Key words: Samuel Beckett, theatre translation, radio drama, *Rough for Radio II*, *Skecz radiowy*

Słowa kluczowe: Samuel Beckett, przekład teatralny, słuchowisko, *Rough for Radio II*, *Skecz radiowy*