



Problem sceniczności w polskim przekładzie

Trylogii dubrownickiej Iva Vojnovicia

The Problem of Performability in the Polish Translation of *A Trilogy of Dubrovnik* by Ivo Vojnović

Magdalena Ślawska



<https://orcid.org/0000-0002-9158-6988>

UNIVERSITY OF WROCLAW

magdalena.slawska@uwr.edu.pl

Data zgłoszenia: 15.12.2020 r. | Data akceptacji: 26.04.2021 r.

ABSTRACT | The aim of the paper is to carry out a comparative analysis of the Polish translation of one of the most important Croatian modernist dramas *A Trilogy of Dubrovnik*. Ivo Vojnović's text from 1900 was translated into Polish relatively quickly. Its first excerpts were published as early as 1904. The translation of the entire text by Helena d'Abancourt de Franqueville appeared in the periodical "Przegląd Polski" in 1906, and the book version was published in 1910. In the same year, the play was also staged in the theatre. The article focuses primarily on the problem of the performability of the translation, understood as a reflection of theatrical signs encrypted in the source text and visible in the translation, and shows what translation difficulties are associated with it.

KEYWORDS | *A Trilogy of Dubrovnik*, Ivo Vojnović, performability, translation, reception process

Wprowadzenie

Modernizm chorwacki, który jak pozostałe modernizmy słowiańskie narodził się w atmosferze politycznego rozpadu, jest rozległym, wielokierunkowym i skomplikowanym zagadnieniem badawczym¹. W okresie tym nastąpiło otwarcie na Zachód, gdzie młodzi twórcy szukali wzorów. Służyło to również zbliżeniu do „centrum nowoczesności” i wyrównaniu poziomu artystycznego.

Wszak do tej pory — jak stwierdza Julian Kornhauser — literatury mniejszych narodów słowiańskich odczuwały kompleks niższości, wynikający z wyraźnego zapóźnienia procesów historycznoliterackich, co prowadziło do nakładania się prądów w celu nadrobienia zaległości².

Modernizm chorwacki oprócz wartości oryginalnych i nowych paralelnie wprowadzał zatem również te, które w innych krajach już od dawna oddziaływały na procesy historycznoliterackie, a łącznikiem pomiędzy epoką odchodzącą a nową stał się naturalizm, o czym Branko Drechsler pisze:

Wystąpienie naszej moderny nie odpowiada w żadnym stopniu temu, co dzieje się gdzie indziej [...]. Gdzie indziej toczy się walka o odrębne wartości artystycz-

- 1 Złożony i wielowymiarowy charakter modernizmu chorwackiego ukazują między innymi problemy periodyzacyjne. W literaturze przedmiotu funkcjonuje kilka propozycji wyznaczenia ram czasowych epoki. Mirosław Śicel datuje modernizm na lata 1895—1914, a więc od ważnego wydarzenia politycznego w Zagrzebiu, jakim było spalenie flagi węgierskiej podczas pobytu cesarza Franciszka Józefa, do wybuchu pierwszej wojny światowej. Zob. M. Śicel, 1966: *Pregled novije hrvatske književnosti*. Zagreb, Matica Hrvatska, s. 129. Z kolei Milan Marijanović zamyka modernizm chorwacki w latach 1897—1902, tj. od chwili zawiązania się trzech pierwszych czasopism młodej generacji („Hrvatska misao”, „Mladost”, „Nova Nada”) do momentu zamknięcia czasopisma „Život” i grupowania się ruchu Postępowej Młodzieży wokół nowej edycji pisma „Hrvatska misao”. Zob. M. Marijanović, 1951: *Hrvatska moderna: izbor književne kritike*. T. 1. Zagreb, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, s. 6. Natomiast zdaniem Juliana Kornhausera, początek chorwackiej moderny przypada na rok 1897, a koniec na rok 1912, tj. od założenia czasopism „Hrvatska misao” w Pradze i „Mladost” w Wiedniu do wystąpienia najmłodszego pokolenia. W roku 1912 ukazuje się także ostatni tom czynnego modernisty Milana Begovicia, co zostało przez badacza uznane za symboliczne zamknięcie okresu. Zob. J. Kornhauser, 1978: *Od mitu do konkretności. Szkice o modernizmie i awangardzie w poezji chorwackiej*. Kraków, Wydawnictwo Literackie, s. 18. O złożoności epoki świadczy również fakt, że w okresie tym przenika się działalność trzech pokoleń literackich: starszego, związanego z ideami realizmu, młodego pokolenia związanego z ruchem modernistycznym oraz pokolenia najmłodszego, wychodzącego naprzeciw awangardzie zachodnioeuropejskiej.
- 2 J. Kornhauser, 1994: *Literatury zachodnio- i południowosłowiańskie XX wieku w ujęciu porównawczym*. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 9.

ne, u nas wraz z moderną przenikają te same ogólne zasady artystyczne, które gdzie indziej naturalizm i realizm już dawno umocnił³.

Wpływy naturalizmu szczególnie widoczne były w prozie oraz dramacie, który reprezentował wysoki poziom artystyczny i, w porównaniu z pozostałymi mniejszymi literaturami słowiańskimi tego okresu, przyniósł najciekawsze osiągnięcia. Za pierwszą chorwacką sztukę naturalistyczną uznaje się tekst Iva Vojnovicia pt. *Ekvinocijo* z 1985 roku. Dramaty chorwackich naturalistów przełamywały tradycyjny, patetyczny repertuar i statyczność sceny. Charakteryzowały je żywy dialog, ostry konflikt i autentyczność w ukazywaniu społeczeństwa. Dominowała problematyka społeczna, a do najczęstszych motywów należały przemiany ekonomiczne, emigracja zarobkowa czy pogoń za pieniądzem. Zło, nędza oraz tragiczne dylematy ukazywano zazwyczaj w drastyczny sposób, co — jak pisze Kornhauser — „w oczywisty sposób klóciło się z wiedeńskimi, bulwarowymi wzorami, jakich pełno było na deskach Chorwackiego Teatru Narodowego w Zagrzebiu”⁴. W okresie modernizmu w obrębie dramatu chorwackiego dokonały się również poważne zmiany stylistyczne, takie jak redukcja monologu oraz rozbudowa didaskaliów, które zaczęły przeradzać się w samodzielne struktury narracyjne bądź liryczne.

Wymienione cechy charakteryzują dramatopisarstwo Iva Vojnovicia, które wyraźnie wyrastało ponad przeciętność i którego „nie da się zamknąć w jednej formule”⁵. Autor ma w dorobku osiem sztuk bardzo zróżnicowanych pod względem tematycznym. Oprócz typowych dla dramatu naturalistycznego zagadnień społecznych w kręgu jego zainteresowań znalazły się także: świat mityczny, historia narodowa Serbów i ich walki wyzwolenicze, kosmopolityczny świat artystów oraz analiza kobiecej duszy. Vojnović często posługiwał się symbolami i wykorzystywał całą sugestywną potęgę słowa. Wspólną cechą wszystkich jego sztuk jest liryzm, ekspresja oraz — jak to ujmuje Antun Barac — „jakaś »odsświętność« i błyskotliwość”⁶, które wywoływały zachwyt. Vojnović zasłynął przede wszystkim jako piewca Dubrownika. W mieście tym toczy się akcja trzech jego sztuk (*Ekvinocijo*, *Maskarada na poddaszu*, *Trylogia dubrownicka*). Największe uznanie zyskała utrzymana w nastroju smutku i nostalgii *Trylogia*..., która przedstawia upadek miasta, poczynszy od utraty niepodległości po wkroczeniu wojsk napoleońskich w 1806 roku, poprzez zapasć materialną rodów

3 B. Drechsler, 1902: *Abnormalni momenat u razvitku hrvatske knjige*. „Mlada Hrvatska”, nr 1. Cyt. za: J. Kornhauser, 1978: *Od mitu do konkretno...*, s. 20.

4 J. Kornhauser, 1994: *Literatury zachodnio- i południowosłowiańskie...*, s. 29.

5 Ibidem, s. 30.

6 A. Barac, 1969: *Literatura narodów Jugosławii*. M. Krukowska, tłum. Wrocław—Warszawa—Kraków, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. 303.

patrycjuszowskich w latach 30. XIX wieku, aż po upadek moralny społeczeństwa na progu nowego stulecia. Artysta, przedstawiając koniec świata arystokracji i sławy ukochanego miasta, wyraził ogólnoludzki problem przemijania i śmierci, dzięki czemu jego dramat doskonale współbrzmiał z atmosferą epoki.

Sztuki Vojnovicia zyskały uznanie także poza granicami Chorwacji. Była to, rzecz jasna, zasługa tłumaczeń, o których Nevenka Košutić-Brozović pisze:

Wypowiadanie się na temat tłumaczeń utworów Iva Vojnovicia oznacza mówienie o zespole problemów. [...] Cały ten zbiór kwestii już zbadanych, badanych lub jeszcze niezbadanych przedstawia w swej złożoności jedyny w swym rodzaju fenomen, [...] który [...] do dziś nie ma sobie równych⁷.

Analizując opracowaną przez chorwacką badaczkę *Bibliografię przekładów dzieł scenicznych Vojnovicia*⁸, zauważyć można, że wiele tekstów zostało bardzo szybko przetłumaczonych na języki obce. Utwory te wkrótce po powstaniu były wystawiane na chorwackich scenach i zwracały uwagę dyrektorów teatrów europejskich, którzy następnie zlecali ich przekład⁹. Do Polski trafiły cztery sztuki — *Trylogia dubrownicka*, *Pani ze słonecznikiem*, *Maskarada na poddaszu* i *Śmierć matki Jugoviciów*, ale drukiem ukazały się przekłady zaledwie dwóch z nich — *Trylogii dubrownickiej* oraz *Pani ze słonecznikiem*. Przy czym jedynie w przypadku pierwszego utworu doszło do publikacji tłumaczenia całości tekstu¹⁰.

Dorobek Vojnovicia oraz jego recepcja w Polsce zostały stosunkowo dobrze zbadane przez polskich badaczy literatury chorwackiej. Monografie i artykuły na ten temat opracowali między innymi Józef Gołąbek, Jerzy Śliziński, Maria Znatowicz-Szczepeńska czy Włodzimierz Kot¹¹. Niestety nikt do tej pory nie

7 N. Košutić-Brozović, 1981: *O prijevodima Iva Vojnovića*. W: F. Čale, red.: *O djelu Iva Vojnovića*. Zagreb, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, s. 187 [tłumaczenie moje — M.Ś.].

8 Zob. N. Košutić-Brozović, 1981: *Bibliografija prijevoda vojnovićevih scenskih djela*. W: F. Čale, red.: *O djelu Iva Vojnovića...*, s. 200—205.

9 Nie bez znaczenia był fakt, że Vojnović w latach 1907—1911 zatrudniony był na stanowisku dramaturga Chorwackiego Teatru Narodowego w Zagrzebiu.

10 Zob. I. Vojnović, 1906: *Trylogia dubrownicka*. H. d'Abancourt de Franqueville, tłum. „Przegląd Polski”, nr 2. Wydanie drugie ukazało się rok później. Zob. „Przegląd Polski” 1907, nr 1. W 1910 roku ukazało się wydanie książkowe. Zob. I. Vojnović, 1910: *Trylogia dubrownicka*. H. d'Abancourt de Franqueville, tłum. Kraków, Spółka Wydawnicza Polska Czas.

11 Zob. J. Gołąbek, 1939: *Ivo Vojnović. Dramaturg jugosłowiański*. Lwów—Warszawa, Książnica Atlas; J. Gołąbek, 1939: *Ivo Vojnović i Poljaci*. Beograd, Štamparija Dragana Popovića; J. Śliziński, 1976: *Poeta Dubrownika*. „Iskry”, nr 4; W. Kot, 1963: *Dramat serbski - Szczepeńska, 1929: Poeta Dubrownika*. „Iskry”, nr 4; W. Kot, 1963: *Dramat serbski i chorwacki na scenach polskich do roku 1914*. „Pamiętnik Słowiański”, t. 13; W. Kot, 1964: *Dramat jugosłowiański na scenach polskich*. „Pamiętnik Słowiański”, t. 14.

zwrócił uwagi na kwestię tłumaczeń jego dramatów, a jest to zagadnienie niezwykle interesujące. Zauważyć można, że we współczesnych badaniach ukierunkowanych na problematykę modernizmu przekład cieszy się szczególnym zainteresowaniem, zwłaszcza jego rola w cyrkulacji modernistycznych poetyk i idei¹². Przekład ujmowany jest jako „manifestacja modernistycznej wrażliwości i samoświadomości kulturowej, kluczowa meta-kategoria analityczna modernizmu zdolna uchwycić swoistość modernistycznego uniwersum”¹³. Dociekania te koncentrują się przede wszystkim na roli tłumaczeń w procesie ewolucji poetyk modernistycznych oraz na wpływie tych poetyk na twórczość przekładową. Na polskim gruncie taka perspektywa badawcza dominuje w pracach Tamary Brzostowskiej-Tereszkiewicz, która traktuje przekład modernistyczny jako „nazwę sprzecznych i wzajemnie się wykluczających tendencji, koncepcji, programów, realizacji, z których każde pragnie być ucieleśnieniem »nowoczesności« w praktyce translatorskiej”¹⁴. Badaczka wyodrębnia i opisuje osiem przeciwnych modeli przekładu modernistycznego (parnasistowski, symbolistyczny, neoklasycystyczny, konstruktywistyczny, kubistyczny, ekspresjonistyczny, manierystyczny i konceptualny), którym odpowiadają określone typy zachowań polegające na łagodzeniu bądź eksponowaniu konfliktów generowanych na styku odmiennych języków i kultur¹⁵. Uznanie danego przekładu za realizację jednego z wymienionych modeli odbywa się na podstawie właściwości układu translatorycznego tekstu, na który składają się:

status i funkcja przekładu w kulturze docelowej, przyjęta koncepcja ekwiwalencji, modalność przekładu, rodzaj strategii dyskursywnej przekładu i technika jego wykonania, rozumienie „zadania tłumacza”, stopień „widoczności” tłumacza, modus percepcji sensorycznej projektowany przez przekład, odbiorca idealny oraz rodzaj i kryteria doboru tekstów do tłumaczenia¹⁶.

Typologia ta unaocznia dynamikę modernistycznej praktyki przekładowej i jest pomocnym narzędziem badawczym. W swoich dociekaniach uwagę pragnę jednak skierować na kwestię sceniczności (teatralności) *Trylogii dubrownickiej*.

12 Zagadnienia „zwrotu translacyjnego” w badaniach nad modernizmem oraz przekładu ujmowanego jako dyskurs modernizmu szeroko omawia Tamara Brzostowska-Tereszkiewicz. Zob. T. Brzostowska-Tereszkiewicz, 2015: *Przekład modernistyczny: modele i opozycje*. W: W. Bolecki, W. Soliński, M. Górczyński, red.: *Współczesne dyskursy konfliktu: literatura — język — kultura*. Warszawa, Wydawnictwo IBL PAN, s. 45—90.

13 T. Brzostowska-Tereszkiewicz, 2013: *Przekład w imperium symbolizmu*. W: P. Fast, W. Osadnik, red.: *Przekład — kolonizacja czy szansa?* Katowice, Wydawnictwo „Śląsk”, s. 11.

14 T. Brzostowska-Tereszkiewicz, 2015: *Przekład modernistyczny...*, s. 50.

15 Szerzej na ten temat zob. ibidem, s. 45—90.

16 Ibidem, s. 61.

Punktem wyjścia moich rozważań stało się założenie, że od początku prac nad tłumaczeniem dramatu Vojnovicia Helenie d'Abancourt przyświecała myśl o jego teatralnym przeznaczeniu, o czym świadczą decyzje translatorskie. Podanie ich analizie pozwoli naświetlić problemy tłumaczeniowe wiążące się z teatralnością tekstu dramatycznego. W tym celu w pierwszej kolejności przyjrę się teoretycznym ujęciom sceniczności, by następnie przejść do porównania wybranych elementów tworzących potencjał teatralny tekstu oryginalnego i przekładu. Pokażę, że dzięki zastosowanym przez tłumaczkę strategiom — wyobcowaniu, kompensacji i poetyzacji języka — potencjał ten uległ nieznacznej modyfikacji, dzięki czemu polskie tłumaczenie pozostało otwarte na zjawiska akustyczne, rozlokowanie postaci na scenie, a także ich ruch, gestykulację, mimikę oraz użycie rekwizytów.

Sceniczność jako problem translologiczny

Określenie „sceniczność” jest — jak zauważa Wojciech Parchem — propozycją polskiego tłumaczenia angielskiego terminu *performability* stosowanego w anglojęzycznej literaturze przedmiotu¹⁷, „w polskim żargonie teatralnym oznacza [ono — M.Ś.] cechę, która warunkuje przydatność danego elementu dramatu lub przedstawienia dla sceny”¹⁸. Badacz podkreśla jednocześnie, że termin ten stosowany jest na gruncie translologii w 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 źródłowym¹⁹.

Drugie ujęcie tego zjawiska nabiera szczególnego znaczenia dla tłumacza, któremu „najtrudniej jest uciec z pułapki, jaka kryje się w sceniczności tekstów dramatycznych”²⁰. Powinien on bowiem odkryć ją i za pomocą odpowiednich środków językowych przenieść do tekstu przekładu, aby mogła zaistnieć w inscenizacji. Badacze zajmujący się kwestią sceniczności przekładu w różny sposób ujmują tekst docelowy i jego przeznaczenie. Część z nich, pisząc o tea-

17 Zob. W. Parchem, 2014: *Kwestia sceniczności tłumaczeń utworów dramatycznych w wybranych badaniach nad przekładem*. „Acta Philologica”, nr 45, s. 71.

18 Ibidem.

19 Ibidem.

20 A. Kamińska, 2015: *Tłumacz kontra pleć, czyli sceniczność w przekładzie — Cloud Nine Caryl Churchill*. „Przekładaniec”, nr 31, s. 170.

tralności, koncentruje się przede wszystkim na przekładzie rozumianym jako utwór literacki, który ukazuje się drukiem i następnie może zostać wystawiony na deskach teatru; inni natomiast, formułując spostrzeżenia na temat sceniczności, ograniczają się do tłumaczeń dramatów dokonywanych na potrzeby teatru. To drugie ujęcie bliskie jest takim teoretykom, jak: George E. Wellwarth, David Johnston, Reby Gostand, Mary Snell-Hornby czy Marion Peter Holt²¹. Ich zdaniem, tłumacze nie mogą

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. [...] Najlepiej byłoby, gdyby aktorzy mogli wysłuchać odczytanego tłumaczenia i ocenić jego sceniczny potencjał. [...] jedynie scena i werbalna interakcja aktorów daje tłumaczowi możliwość bezpośredniego zetknięcia z naturą języka teatralnego jako głównego elementu składowego przedstawienia²².

Należy zatem wskazać na istotną różnicę pomiędzy scenicznością tłumaczenia teatralnego a scenicznością przekładu tekstu dramatycznego. Poddam ją w artykule szczególnemu oglądowi.

Sceniczność tekstu dramatycznego wynika z „ontologicznego statusu dramatu jako dzieła rozpiętego pomiędzy literaturą a teatrem”²³. Mimo że minęły już czasy gorących sporów pomiędzy zwolennikami teatralnej i literackiej teorii dramatu, a w dobie multimedialności produkcji teatralnej — jak słusznie zauważa Aleksandra Kamińska — „członkom obydwu obozów wypadałoby rzeczywiście uznać, że nie warto już kruszyć kopii”²⁴, zagadnienie to jest od przeszło pięćdziesięciu lat wciąż aktualnym tematem dociekań teoretyków dramatu²⁵. Jako jedna z pierwszych problemem tym zainteresowała się włoska badaczka

21 Przegląd najważniejszych stanowisk na ten temat przedstawia Wojciech Parchem. Zob. W. Parchem, 2014: *Kwestia sceniczności tłumaczeń...*, s. 71—77.

22 Ibidem, s. 72.

23 A. Romanowska, 2002: *Teatralność dyskursu dramatycznego jako problem translologiczny*. W: W. Baluch, M. Radkiewicz, A. Skolasińska, J. Zajac, red.: *Interpretacje dramatu. Dyskurs, postać, gender*. Kraków, Księgarnia Akademicka, s. 79.

24 A. Kamińska, 2015: *Tłumacz kontra pleć...*, s. 170.

25 Przeglądu najwcześniejszych rozważań naukowych poświęconych zagadnieniu sceniczności dokonała Susan Bassnett. Zob. S. Bassnett-McGuire, 1985: *Ways through the Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theatre Texts*. W: T. Hermans, ed.: *The Manipulation of Literature*. New York, St. Martin Press, s. 87—102. Z kolei Agnieszka Romanowska zwraca uwagę, że pionierem badań nad kwestią sceniczności był Konstanty Stanisławski, który głęboką warstwę dramatu określał mianem podtekstu. Zdaniem badacza, jest to sens dramatu, który „nie jest bezpośrednio wyrażony w słowach, a który aktor sugeruje w przedstawieniu jako własną interpretację”. Cyt. za: A. Romanowska, 2002: *Teatralność dyskursu...*, s. 81.

Paola Gulli Pugliatti, stwierdzając, że jednostki tekstowe dramatu „powinny być traktowane jako językowy zapis potencjału scenicznego”²⁶. W podobnym tonie wypowiadała się także Susan Bassnett, brytyjska teoretyk przekładu, w której opinii tekst dramatyczny jest niekompletny (*incomplete*) w porównaniu z w pełni ukształtowanym dziełem, jakim jest inscenizacja, w której „zostaje zrealizowany pełny potencjał tekstu”²⁷. Zdaniem badaczki, zadanie, przed którym staje tłumacz dramatu, różni się znacznie od tego, z którym mierzą się tłumacze innego typu utworów. Bassnett zakłada bowiem obecność w utworze języka gestycznego, czy wręcz — jak pisze Agnieszka Romanowska — „tekstu gestycznego”²⁸, który aktor odkodowuje podczas tworzenia roli. Tłumacz powinien odkryć ten dodatkowy wymiar przestrzenny i gestyczny utworu, odkodować znaki ukryte w języku oryginału i w procesie tłumaczenia ponownie je zakodować w języku przekładu, uwzględniając przy tym różnice kulturowe w zakresie praktyk teatralnych²⁹. Jego zadanie tym jednak różni się od zadania aktora, że „nie ma dokonać interpretacji tekstu, lecz jedynie przekazać go w języku docelowym z całą jego potencjalnością”³⁰. Z biegiem czasu Bassnett zdała sobie sprawę, że ujmowana tak sceniczność jest pojęciem dalece niejasnym, a zadania, które stawiane są przed tłumaczem, czynią jego pracę właściwie niewykonalną, gdyż musiałby posiadać ponadludzkie zdolności, by — jak sama stwierdza — „traktować tekst dramatyczny jako odzwierciedlenie złożonego systemu znaków”³¹. W kolejnych szkicach badaczka zaczęła podważać własne spostrzeżenia, proponując jednocześnie, by tłumacze skoncentrowali się przede wszystkim na parajęzykowych cechach tekstu — wyrażeniach deiktycznych, pauzach, rytmie, intonacji oraz zmianach tonu i rejestru³².

Swoistą ucieczką z przekładowego impasu, wynikającego z konieczności odkrycia przez tłumaczy ukrytych w tekście dramatycznym możliwych zna-

26 Cyt. za: M. Randaccio, 2015: *Teatralność oraz kategorie czasu i miejsca jako istotne zagadnienia w przekładzie dramatu*. A. Kamińska, tłum. „Przekładaniec”, nr 31, s. 11.

27 S. Bassnett, 2005: *Translation Studies*. Third edition. London—New York, Routledge Taylor&Francis Group, s. 124 [tłumaczenie moje — M.Ś.].

28 A. Romanowska, 2002: *Teatralność dyskursu...*, s. 83.

29 Zob. S. Bassnett, 2005: *Translation Studies...*, s. 126.

30 A. Romanowska, 2002: *Teatralność dyskursu...*, s. 83.

31 S. Bassnett, 1991: *Translating for the Theatre: The Case Against Performability*. „Traduction, Terminologie, Redaction”, vol. 4, no 1, s. 100 [tłumaczenie moje — M.Ś.]. Dostępne w Internecie: <https://doi.org/10.7202/037084ar> [dostęp: 12.09.2020].

32 Zob. S. Bassnett, 1998: *Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre*. W: S. Bassnett, A. Lefevere, eds.: *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. Clevedon, Multilingual Matters, s. 91—108. Zob. także: A. Kamińska, 2015: *Tłumacz kontra pleć...*, s. 171—172.

czeń, stało się rozwiązanie zaproponowane przez Keira Elama, który w pracy *The semiotics of theatre and drama* zastosował — zgodnie zresztą z jej tytułem — konsekwentną dwudzielność, ujmując dramat i teatr jako zjawiska odrębne. Rozdzielając dwa typy tekstów — tekst dramatyczny (*dramatic text*) oraz tekst teatralny (*theatrical or performance text*)³³ — badacz dokonał jednocześnie rozróżnienia pomiędzy dyskursem dramatycznym (dialog rozgrywa się pomiędzy postaciami w tekście) i dyskursem teatralnym (dialog prowadzony jest między aktorami lub aktorem i widownią)³⁴. W jego opinii przedstawienie jedynie częściowo ograniczone jest wskazówkami zawartymi w tekście, tłumacz zatem w swojej pracy powinien skoncentrować się przede wszystkim na dyskursie dramatycznym, a więc dialogach prowadzonych przez postaci.

Kolejni badacze zwrócili jednak uwagę, że dialog w dramacie to coś więcej niż „wypowiadane słowa”³⁵. John Louis Styan podkreśla, że „dialog w dramacie działa na zasadzie współgrających kodów”³⁶. Informuje, w jaki sposób rozlokować aktorów na scenie, jak zmienia się ton i tempo wypowiedzianych przez nich kwestii czy w jaki sposób zaaranżować ruch sceniczny, by stworzyć emocjonalne napięcie pomiędzy sceną i widownią³⁷. O pozawerbalnej roli dialogu dramatycznego pisał również Patrice Pavis, twórca koncepcji słowogestu (*languagebody*). Termin ten oznacza „jedność wypowiedzianego tekstu oraz towarzyszących temu wypowiedzianiu gestów, innymi słowy, specyficzną więź, którą tekst tworzy z gestem”³⁸. Związek ten jest, zdaniem badacza, uwarunkowany kulturowo. Każda wypowiedź językowa wiąże się bowiem w danej kulturze z określonym zasobem możliwości jej realizacji za pomocą dźwięku lub gestu. Dzięki przykładowi przedstawienie teatralne powinno odtworzyć słowogest, który wpisany jest w źródłowy tekst dramatyczny.

Jedną z najbardziej kompleksowych prób ujęcia sceniczności okazał się model zaproponowany przez Sophie Totzewą. Badaczka w swoich pracach posługuje się terminem „potencjał teatralny” (*theatrical potential*), którego mianem określa zdolność tekstu dramatycznego do generowania różnego rodzaju

33 Zob. K. Elam, 1994: *The Semiotics of Theatre and Drama*. London—New York, Routledge, s. 2.

34 Szerzej na ten temat zob. ibidem, s. 20—60, 83—129.

35 J.L. Styan, 1960: *The Elements of Drama*. Cambridge, Cambridge University Press, s. 14 [tłumaczenie moje — M.Ś.].

36 Ibidem [tłumaczenie moje — M.Ś.].

37 Szerzej na ten temat zob. ibidem.

38 P. Pavis, 1989: *Problems of Translation for the Stage: Interculturalism and the Post-modern Theatre*. W: H. Scolnicov, P. Holland, eds.: *The Play out of Context. Transferring Plays from Culture to Culture*. Cambridge, Cambridge University Press, s. 36 [tłumaczenie moje — M.Ś.].

znaków teatralnych. To „relacja semiotyczna pomiędzy werbalnymi i niewerbalnymi znakami oraz strukturami przedstawienia”³⁹, która:

W tekście dramatycznym [...] jest już do pewnego stopnia obecna [...], chociaż przedstawienie nie musi jej realizować. [...] Koncepcja potencjału teatralnego stawia sobie za cel wyjaśnienie, w jaki sposób różne cechy strukturalne tekstu dramatycznego stymulują i regulują integrację znaków teatralnych, aby stworzyć intersemiotyczne struktury znaczeniowe⁴⁰.

Cechy strukturalne, o których pisze Totzeva, wynikają z natury dramatu. Są to między innymi wielokontekstowość, relacja między tekstem głównym i tekstem pobocznym, dwie płaszczyzny komunikacji, napięcie zachodzące pomiędzy językiem mówionym i literackim, struktury redukujące oraz rekurencyjne⁴¹. Badaczka za cel stawia sobie wyjaśnienie, w jaki sposób postępować z nimi podczas transformacji tekstu, przy czym zakłada istnienie analogii pomiędzy tłumaczeniem na język obcy i inscenizacją⁴². Integracja przekładu oraz inscenizacji w obrębie wspólnego modelu dowodzi, że sceniczność tekstu dramatycznego jest nie tylko zagadnieniem teorii dramatu, lecz także jednym z podstawowych problemów przekładu sztuk teatralnych, czynności tłumacza bowiem mogą mieć znaczący wpływ na kształt przedstawienia. Zdaniem Totzevej, tłumacz musi „stworzyć takie struktury w języku docelowym, które przywoływałyby wszystkie niewerbalne znaki teatralne w przedstawieniu”⁴³. Zaproponowany model stał się pomocnym narzędziem pozwalającym zbadać procesy zachodzące w przekładzie dramatu, co czynię w dalszej części niniejszego szkicu.

Sceniczność *Trylogii dubrownickiej* a polski przekład

Badacze teatru zwracają uwagę, że inscenizacje są jedynie częściowo ograniczone wskazówkami zamieszczonymi w tekście pobocznym. W przypadku analizowanego dramatu Vojnovicia odnieść można inne wrażenie. Podczas pierwszego spotkania czytelnika z *Trylogią dubrownicką* uwagę zwracają didaskalia. Są one

39 S. Totzeva, 1999: *Realizing Theatrical Potential. The Dramatic Text in Performance and Translation*. W: J. Boase-Beier, M. Holman, eds.: *The Practice of Literary Translation Constraints and Creativity*. Manchester, St. Jerome Publishing, s. 81 [tłumaczenie moje — M.Ś.].

40 Ibidem, s. 81—82 [tłumaczenie moje — M.Ś.].

41 Zob. ibidem, s. 81—90. Szerzej na ten temat zob. S. Totzeva, 1995: *Das theatrale Potential des dramatischen Textes. Ein Beitrag zur Theorie von Drama und Dramenübersetzung*. Tübingen, Gunter Narr Verlag. Dostępne w Internecie: <http://www.totzeva.de/content/diss.pdf> [dostęp: 19.09.2020].

42 Zob. S. Totzeva, 1999: *Realizing Theatrical Potential...*, s. 81.

43 Ibidem, s. 82 [tłumaczenie moje — M.Ś.].

niezwykle rozwinięte i często spychają wypowiedzi bohaterów na dalszy plan. Część z nich ma wymiar technicznych wskazówek, które skierowane są przede wszystkim do aktorów oraz ekipy teatralnej, inne zaś przybierają charakter dygresji powieściowych i nadają się jedynie do czytania. Nikola Ivanišin, wypowiadając się na temat utworu *Vojnovicia*, zauważa, że:

Jego didaskalia są nie tylko niezwykle wyczerpującymi wskazówkami dla potencjalnego reżysera teatralnego, ale jednocześnie prozą o bardzo wysokim poziomie literacko-artystycznym. W tej „prozie”, jak i w całym dramacie [...] wyraźnie obecne są elementy liryki — liryczności, w związku z czym dramat jest zarówno epiką, jak i liryką, prawdziwym Dziełem, którego główną cechą jest zaskakująco doskonała skończoność⁴⁴.

Przykładami tej drugiej kategorii tekstu pobocznego są chociażby wstępy poprzedzające kolejne części *Trylogii dubrownickiej*. Didaskalia wprowadzające do pierwszej z nich liczą ponad stronę, do trzeciej zaś — trzy. Niemalże każda wypowiedź bohaterów poprzedzona jest tekstem pobocznym, niekiedy bardzo rozbudowanym i obszernym. Co więcej, *Vojnović* wprowadzając kolejne postaci, przedstawia je, opisuje i charakteryzuje, pozbawiając jednocześnie głosu. W dramacie wiele jest „milczących wypowiedzi”. Znakomitą ilustracją tego zabiegu odnajdujemy na początku części trzeciej, gdzie Gospar Lukša i Dum Martin, prowadząc dialog, milczą lub odpowiadają pojedynczymi słowami. Przed każdą z ich wypowiedzi pojawia się tekst poboczny, w którym autor informuje o wyglądzie postaci, jej zachowaniu, samopoczuciu, sposobie wypowiadania się oraz przemyśleniach. Badacze twórczości Chorwata podkreślają jednocześnie, że w jego dramatach didaskalia często nie mają związku z dialogiem, do którego się odnoszą, jednak — jak podkreśla Zvezdana Šarić — „jeśli nie będą szanowane lub zostaną pominięte czy zlekceważone w jakikolwiek inny sposób, stracimy jedno z obliczy dramatu”⁴⁵.

Didaskalia *Vojnovicia* należy potraktować jako „indywidualny, intencjonalny projekt inscenizacyjny i wyraz określonej estetyki teatralnej”⁴⁶. Dzięki nim

44 N. Ivanišin, 1981: *Originalnost „Dubrovačke trilogije”*. W: F. Čale, red.: *O djelu Iva Vojnovića...*, s. 152—153 [tłumaczenie moje — M.Ś.]. W podobnym tonie wypowiada się również Liliana Missoni: „Jego didaskalia często stanowią fragmenty pięknej prozy”. M. Missoni, 1981: *Realizam i dekadentizam u dramskoj strukturi Iva Vojnovića*. W: F. Čale, red.: *O djelu Iva Vojnovića...*, s. 249 [tłumaczenie moje — M.Ś.].

45 Z. Šarić, 1981: *Didaskalije u Vojnovićevim dramama*. W: F. Čale, red.: *O djelu Iva Vojnovića...*, s. 348 [tłumaczenie moje — M.Ś.].

46 B. Bibik, 2016: *Translators vestigia. Projekcje inscenizacyjne wybranych polskich tłumaczy Oresteja Ajschylosa*. Toruń, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, s. 19. W podobnym tonie wypowiada się również Patrice Pavis: „[wskazówki sceniczne]

autor nadaje utworowi jego potencjalny kształt teatralny. Poprzez niezwykle precyzyjnie napisany i naszpikowany szczegółami tekst poboczny objawia się — można powiedzieć — obsesja Vojnovicia pragnącego, aby jego sztuka została zrealizowana w identyczny sposób do tego, co jest zapisane. Didaskalia zawarte w *Trylogii dubrownickiej* nie pozostawiają bowiem wątpliwości, jak postaci powinny wyglądać i się wypowiadać, nie dają reżyserom swobody, możliwości wyboru ani dokonania samodzielnej oceny. Z tego też względu niektórzy badacze przyrównują dramaty Vojnovicia do szczegółowych scenariuszy, próbując analizować je przy użyciu narzędzi filmowych⁴⁷.

Wskazówki sceniczne znajdują się nie tylko w tekście pobocznym, lecz także głównym⁴⁸. Wyznaczników sceniczności, dzięki którym dramaty są wystawialne, trzeba zatem szukać w słowach wypowiedianych przez bohaterów, którzy są przede wszystkim konstruktami językowymi — wyłaniają się ze sztuki, a nie są w nią uprzednio włożeni⁴⁹. Ich język jest — jak podkreśla Barbara Bibik — „językiem gęstym, słowo jest [...] bowiem nośnikiem metafor, aluzji, obrazowania, także rytmu i metrum”⁵⁰. W mowie bohaterów zawiera się zapis ich emocji, ale również działań scenicznych, ruchu, gestykulacji oraz strony wizualnej. Pisząc o języku bohaterów *Trylogii dubrownickiej*, w pierwszej kolejności należy się odnieść do warstwy leksykalnej całego utworu. Vojnović, ukazując upadek Dubrownika i jego elit, wykorzystał język, którym posługiwało się to środowisko, a o którym Ivanišin pisze: „język środowiska, które od wieków miało własną literaturę i które przez wieki było ściśle związane z literaturą uznawaną wówczas za światową, czyli włoską. Język dubrownicko-florencki [...] jest najbardziej oryginalnym wyróżnikiem dramatu”⁵¹. Dodać również należy, że w tekście *Trylogii...* natknąć

powinny być badane jako informacje o wykorzystanych przez dramaturga konwencjach [...] oraz jako autorski projekt inscenizacyjny i wyraz określonej estetyki teatralnej”. P. Pavis, 1998: *Słownik terminów teatralnych*. A. Ubersfeld, wstęp. S. Świątek, tłum., oprac. uzupełnił. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. 594.

47 Szerzej na ten temat zob. Z. Šarić, 1981: *Didaskalije u Vojnovićevim dramama...*, s. 348.

48 Relacja pomiędzy tekstem głównym a tekstem pobocznym jest jednym z elementów modelu potencjału scenicznego Sophii Totzevej. Badaczka podkreśla, że pewne wskazówki sceniczne w postaci znaków niewerbalnych są przeniesione do tekstu głównego. Są to tzw. wskazówki zredukowane, które obok wskazówek komentujących oraz współtworzących inscenizację tworzą trzy typy tekstu pobocznego w tekście dramatycznym. Wskazówki zredukowane generują szczególnie wysoki potencjał teatralny, co wynika z faktu, że potencjalne znaki niewerbalne są dość precyzyjnie określone w tekście głównym, nie będąc jednocześnie wyrażone wprost. Jest to możliwe dzięki temu, że budowanie znaczeń w dialogu dramatycznym dodatkowo wspiera kontekstualizacja. Zob. S. Totzeva, 1995: *Das theatrale Potential des dramatischen Textes...*, s. 155.

49 J.L. Styan, 1960: *The Elements of Drama...*, s. 163.

50 B. Bibik, 2016: *Translatoris vestigia...*, s. 55.

51 N. Ivanišin, 1981: *Originalnost „Dubrovačke trilogije”...*, s. 155 [tłumaczenie moje — M.Ś.].

się można na bardzo wiele zdań w całości zredagowanych w języku włoskim. Tłumaczka w krótkim wstępie do polskiego wydania podkreśla, że niezwykle pomocny okazał się dla niej przekład utworu na język włoski, którego dokonał sam Vojnović, a z którego, dzięki uprzejmości autora, wielokrotnie skorzystała. Włoską wersję dramatu uznać można za tekst pośredniczący w procesie przekładu. Helena d'Abancourt odwołuje się do niego wielokrotnie, uzupełniając tłumaczenie o kwestie, których nie ma w oryginale, a które pojawiają się w wersji włoskiej, o czym pisze w jednym z przypisów: „Korzystając z udzielonego mi tłumaczenia włoskiego, dokonanego przez autora, uzupełniam stamtąd tekst chorwacki rozjaśniającymi zwrotami, a których nie wyszczególniam, jeśli nie zmieniają treści”⁵². Tłumaczka często wskazuje również na różnice pojawiające się w obydwu wersjach⁵³, przy czym częściej skłania się ku włoskiemu przekładowi, a tłumaczenie tekstu chorwackiego zamieszcza w przypisie⁵⁴.

Próbując oddać specyficzną mowę Dubrowniczan, d'Abancourt nie wykorzystowała żadnego dialektu funkcjonującego na obszarze Polski. Jej tłumaczenie charakteryzuje piękna polszczyzna i wysoki styl, wszakże taka była kultura Raguzy. Z kolei wypowiedzi w języku włoskim pozostawiła w oryginalnej formie, a ich tłumaczenie podała w przypisach dolnych. Aby zrozumieć, jaki cel chciała osiągnąć tłumaczka, w pierwszej kolejności należy ustalić, jaką funkcję pełnią w tekście wyjściowym kwestie obcojęzyczne. Użycie przez Vojnovicia języka włoskiego miało takie samo zadanie, jak użycie dialektu — przybliżenie odbiorcy konkretnej rzeczywistości kulturowo-geograficznej, przy jednoczesnym zapewnieniu sobie estetyczno-ekspresyjnych możliwości wyrazu odmiennych od tych, które oferuje język chorwacki czy język dubrownicki⁵⁵. Tłumaczka zdecydowała się nie zastępować języka włoskiego żadnym z dialektów kultury docelowej, gdyż pociągałoby to za sobą pewną sprzeczność — wykorzystane elementy odsyłałyby do zupełnie odmiennej rzeczywistości pozajęzykowej niż ta, do której odnosi się język włoski użyty w tekście źródłowym. W wyniku zastosowania strategii wyobcowania przekład autorstwa d'Abancourt odznacza się daleko posuniętą zgodnością z oryginałem, która wynika, jak sądzę, z głębokiego szacunku i podziwu tłumaczki dla kultury dubrownickiej i twórczości Vojnovicia. Autorka przekładu jedynie w przypadku imion własnych postaci sięgnęła po zabiegi adaptacyjne, zastępując je polskimi ekwiwalentami lub stosując ich spolszczoną pisownię. Zdając sobie jednak sprawę z niebezpieczeństwa

52 I. Vojnović, 1910: *Trylogia dubrownicka...*, s. 20.

53 Zob. ibidem, przypisy dolne na s. 21, 30, 52.

54 Zob. ibidem, przypis dolny na s. 53.

55 Odwołuję się tu do zaproponowanej przez Jadwigę Miszałską typologii funkcji użycia dialektu w tekstach dramatycznych. Szerzej na ten temat zob. J. Miszałska, 2015: *Jak tłumaczyć dialekt we włoskich tekstach teatralnych*. „Przekładaniec”, nr 31, s. 157–158.

związanego z niezrozumieniem utworu, postanowiła w formie przypisów wyjaśnić wybrane elementy nieznanego odbiorcy polskiemu. Tak postąpiła między innymi z nazwami geograficznymi, postaciami historycznymi czy określeniami odwołującymi się do dubrownickich realiów. Zastosowana przez tłumaczkę strategia wyobcowania przekłada się na odbiór sceniczny tekstu, który — jak podkreśla Jadwiga Miszalska — „w swym bezpośrednim kontakcie z publicznością musi zostać zrozumiany i wywołać natychmiastową reakcję”⁵⁶, oraz jego potencjał teatralny. Obecne w przekładzie elementy nacechowane kulturowo generują odmienną niż w oryginale interpretację wypowiedzianych słów, co przekłada się między innymi na intonację, mimikę i gest.

Przechodząc do analizy języka bohaterów Vojnovicia, podkreślić należy, że ich poglądy, postawę wobec otaczającej rzeczywistości zdradzają — jak stwierdza Ivanišin — tzw. detale (*sitnice*)⁵⁷. Są to najczęściej pojedyncze słowa lub wyrażenia, zaledwie w kilku przypadkach pełne zdania, które autor dramatu wyróżnił graficznie poprzez zastosowanie rozstrzelonej czcionki. Kryje się w nich również potencjał teatralny tekstu. Interesujący przykład takiego zabiegu, który Ivanišin określa także mianem *mala drama*⁵⁸, odnajdujemy w pierwszej części dramatu:

DŽIVO [...] Jeste li počeli, ah? Imali smo dosta bremena, čini mi se! — Tri dana diskusijoni u Senatu, a danas vas dan odika!... [...] Dunque, kako sam reko, mi capite; ne služi se ezaltavat, jer jedan bataljun prohodi put Boke. [...] A kad prođu...

NIKŠA [...] A ko prođu...⁵⁹

W polskim przekładzie zacytowany fragment rozmowy przyjął następujący kształt:

Dژیwo [...] Znowuście rozpoczęli, ba?! — Mieliliśmy, zdaje się, dosyć już na to czasu! Trzy dni dyskusji w senacie! A cały dzisiejszy dzień tutaj!... [...] A więc, tak jako rzekłem, rozumiecie mię; nie należy się egzaltować, dlatego, że jeden oddział francuski przemaszerować ma przez miasto [...] a gdy przejdą...

Niksza [...] Jeśli przejdą?...⁶⁰

56 Ibidem, s. 160.

57 Zob. N. Ivanišin, 1981: *Orginalnost „Dubrovačke trilogije”*..., s. 154.

58 Ibidem, s. 154.

59 I. Vojnović, 1973: *Dubrovačka trilogija*. W: Idem: *Geranium. Dubrovačka trilogija*. Zagreb, Mladost, s. 96.

60 I. Vojnović, 1910: *Trylogia dubrownicka*..., s. 32—33.

Spójnik *ako* Vojnović celowo wyróżnił graficznie, gdyż to on warunkuje przedstawioną sytuację dramatyczną — możliwość przemarszu wojsk francuskich przez Dubrownik lub pozostania ich w mieście, co ostatecznie się wydarzyło. Zwrot ten tworzy w przywołanym fragmencie miejsce wymagające teatralnego wypełnienia, które określić można jako „otwarte milczenie”. Określenie to oznacza — jak podkreśla Romanowska — „że miejsce niedookreślenia w tekście dramatycznym wymaga jakiegoś uzupełnienia za pomocą znaków pozasłownych: ruchu, gestu, mimiki itp.”⁶¹. W dramacie Vojnovicia wiele jest tego typu „drobiazgów”. Pojedyncze słowa (*gospar, možemo, neutrali, sad, oni, hoće, sve, država, ona* — w znaczeniu ‘śmierć, Senature), wyrażenia (*veliko vjeće, si or no*) oraz zdania („Bit ćete gori nego Dalmatinci!”⁶² czy „Još je dakle Republika živa”⁶³) podkreślają dramatyzm sytuacji, w której znaleźli się bohaterowie. Rozstrzelony druk jest jednoznacznym sygnałem dla aktora i reżysera spektaklu. Sugeruje, że wyróżnione słowo powinno zostać w odpowiedni sposób wypowiedziane, zaakcentowane werbalnie i/lub gestykularnie. „Detale” te zostały dostrzeżone przez tłumaczkę, ale w polskim tłumaczeniu wyróżnione zostały inne słowa niż w oryginale. W jednej z wypowiedzi Orsata czytamy: „Da umiješ legat, Lucijo, sad bi znala što hoće rijeti: g o s p a r!”⁶⁴. Tymczasem Helena d’Abancourt podkreśla czasownik *czytać*: „Gdybyś umiała c z y t a ć, Łucyo, wiedziałabyś teraz co znaczy być panem”⁶⁵. Zabieg ten generuje subtelne zmiany w obrębie sugerowanych gestów, ruchu scenicznego czy użycia rekwizytu (listu). Bliski jest strategii kompensacji — podkreślenie innych słów niż w tekście źródłowym ma na celu odtworzenie podobnego efektu scenicznego.

Jednym z wyznaczników potencjału teatralnego zawartego w tekście dramatycznym są także powracające jednostki leksykalne. „Umożliwienie takiego echa w procesie przekładu jest — jak stwierdza Romanowska — zadaniem niezwykle trudnym”⁶⁶. Przykładami powracających elementów leksykalnych są w dramacie Vojnovicia formy osobowe czasowników *proći* i *doći*. Obecne są zwłaszcza w pierwszej części utworu i odnoszą się do zbliżających się do miasta oddziałów francuskich. Czasowniki te najczęściej występują w bezpośrednim sąsiedztwie, co — jak w poniższym przykładzie — dodatkowo generuje efekt dźwiękowy.

([...] *Na empire-uri bije metalni, prodirni, tanki zvuk 5 ura.*)

GOSPODA ANE (*na peti udarac izlazi s lijeve strane, kao i prije, beščutna, sanena,*

61 Zob. A. Romanowska, 2002: *Teatralność dyskursu...*, s. 98.

62 I. Vojnović, 1973: *Dubrovačka trilogija...*, s. 101.

63 Ibidem, s. 103.

64 Ibidem, s. 93.

65 I. Vojnović, 1910: *Trylogia dubrownicka...*, s. 29.

66 A. Romanowska, 2002: *Teatralność dyskursu...*, s. 89.

ukočena. Došla do stolica, sjela, pustila ruke u skut, pa pogledala obrnuci samo glavu nalijevo i nadesno, kao da nešto ište. Zamrmlja uskošeno, kao čeljade koga puno stvari smeta): Da!... Što im je danas?... Nema Deše — nema Lucije — (pogledavši uru) — ni Kristine! (Kao malo dijete kad tiho jauče što su ga ostavili sama u tmići): Ajmeh!... niko ne sluša... niko!...

KRISTINA (rumena kao jabuka, mlada kao kaplja, u čednom dražesnom empire-odijelu od bijeloga đakoneta na sitne plave pahuljice s crljenom rusicom hlapačom o pojasu, zatrčala se, zapijehana, a sve titra na njoj od mladosti, veselja i zabune, od crnijeh zavojaka i crnijeh zjenica, pak sve dolje do malijeh, otvorenijeh, crnijeh sandala kroz koje vire, regbi smiju se, bijele, prozirne bjevče. Kad ugleda gospođu Anu, zaustavi se i stavi ruke na srce): Ajmeh! — gospo Ane!...

GOSPOĐA ANE (nije se ni obrnula, nije ni pogledala; tvrdo): Kristina!... Koja je ura?

KRISTINA (baci hitar pogled na uru, pak zabrinuto, dodavši do stolica): Ah!... znam: pet i pet minuta!... (Ište knjige, a približuje joj se nekako važno i tiho): Ah!... ma da vidite, gospo Ane! — da vidite što je na dvoru!...

GOSPOĐA ANE (k. g.): Kristina — gdje je tovjelica?

KRISTINA (brzo se prignula, našla je tovjelicu ispod stolica, pa joj je stavlja ispod noga. Ostade tako klečeći ispred nje i nastavlja živahno, veselo, puna smijeha, što joj otkriva prebijele zube): Sve trči!... sve se kupi! — pa svak hoće da ide do vrata od grada. — A mladići s kokardama na klobucima!... sve gospođe na funjestrama u penama i moskarima!...

GOSPOĐA ANE (nekako smeteno kao da ište što joj nešto smeta): Križe!... tu nešto vonja?!

KRISTINA (tražeći začas i ona): Nešto vonja?... a što? (Spomene se svoje rusice, pa je vadi iz njedara. S veselim smijehom): Ah!... moja rusica, gospo Ane!...

GOSPOĐA ANE (tvrdo, beščutno): Baci je, Križe... zaboljet će me glava!...

KRISTINA (stavljajući je u džep, s nestašnom naivnosti): Eto je tu! — neka spi. — Prostite, gospo Ane!... Ma što ćete!... Frančezi dohodu!

GOSPOĐA ANE (nepomično kao idol od bjelokosti, a tvrdo, slovku po slovku): Frančezi p r o - h o - d u!⁶⁷

Aby peńniej zrozumieć znaczenie tego powtórzenia, przyjrzyjmy się potencjałowi teatralnemu zacytowanego fragmentu. Dzięki bardzo szczegółowemu tekstowi pobocznemu wiemy, gdzie i kiedy toczą się przedstawione wydarzenia oraz poznajemy okoliczności wejścia jednej z bohaterek (gospođa Ana) na scenę. Didaskalia nie informują natomiast, czy druga postać (Kristina) pojawia się na

67 I. Vojnović, 1973: *Dubrovačka trilogija...*, s. 88—89.

niej dopiero po pytaniu zadany przez panią Anę, czy była obecna już wcześniej, ale patrycjuszka nie zauważyła swej służącej. Pytanie o zapach świadczy o niemożliwości dostrzeżenia róży wpiętej w pasek Kristiny. Bohaterka zadaje zatem pytania, nie zwracając się bezpośrednio do Kristiny, co potwierdza wskazówka sceniczna, ale niewykluczone również, że w pokoju, w którym się znajdują, panuje półmrok. Pośrednią informację na ten temat odnajdujemy w tekście pobocznym: „Kao malo dijete kad tiho jauče što su ga ostavili sama u tmići”. Wskazówka ta dotyczy zachowania pani Any, ale użyte w niej porównanie do dziecka porzuconego w ciemności sugeruje również, jakie warunki panują na scenie. Użycie czasownika *vonjati* świadczy o potrzebie odpowiedniego rozlokowania aktorek — na tyle blisko siebie, by możliwe było wyczucie zapachu róży, ale by jednocześnie nie miały ze sobą bezpośredniego kontaktu wzrokowego — lub grania w taki sposób, jakby na scenie panował półmrok. Reakcja na zapach róży odzwierciedla rozdrażnienie pani Any, która tak naprawdę nie potrafi nazwać prawdziwego źródła swego niepokoju. Sygnał ten, docierając do służącej, prowokuje do zadania naiwnego pytania: „Nešto vonja?... a što?”. Bohaterka w obawie o zdrowie swojej pani chowa kwiat do kieszeni, mimo że ta prosiła o jego wyrzucenie. Zachowanie to świadczy o tym, że Kristina nie koncentruje się na słowach pani Any, ale wybiega myślami poza pokój, w którym się znajduje. Użyte trzykrotnie wykrzyknienie „Ah!” sugeruje jej roztargnienie. Podekscytowanie służącej zdradzają również jej kolejne wypowiedzi, w których informuje o tym, co dzieje się w mieście, chociaż pani Ana o to nie pytała. Wydarzenia, o których mówi służąca, toczą się poza sceną i widz nie ma prawa ich widzieć, ale fakt, że Kristina o nich opowiada, sugeruje, że ich odgłosy docierają na scenę. Tekst pozostaje zatem otwarty na zjawiska akustyczne mimo że w didaskaliach brak informacji na ten temat. Dialog między bohaterkami ukazuje ich odmienne nadzieje wiążące się ze zbliżającymi się do miasta wojskami napoleońskimi. Opozycję tę najpełniej odzwierciedlają ostatnie dwa zdania, w których pojawiają się czasowniki *nahodu* i *prohodu*. Powtórzone po sobie wywołują efekt echa podkreślającego napięcie sytuacji. Drugi czasownik został jednak rozbity na sylaby. Zabieg ten świadczy o tym, że bohaterka wyraźnie chce, aby służąca w końcu zrozumiała, że wojska francuskie nie pozostaną w mieście. Wyróżnienie graficzne czasownika jest również sygnałem, że miejsce to powinno zostać uzupełnione o towarzyszący wypowiedzi gest, mimikę czy ruch. Wypowiadając te słowa, pani Ana zapewne patrzy prosto w oczy służącej, musi zatem odwrócić głowę, może również wykonać inne ruchy, na przykład wstać, pokazując tym samym wyższość swojej racji. Sugestii tych nie odnajdujemy w didaskaliach, tekst jednak pozostaje otwarty na ruch sceniczny oraz gestykulację. Zobaczmy, w jaki sposób fragment ten został przetłumaczony na język polski.

([...] *Empirowy zegar wydzwania metalicznym, przenikliwym, cienkim dźwiękiem godzinę piątą po południu.*)

Pani Anna (*za piątym uderzeniem wchodzi z lewej strony, jak przedtem jakaś bez czucia, senna, sztywna. Doszła do stolika, usiadłszy opuściła rękę na kolana i spojrzała, obracając szybko głowę w prawo i w lewo, jakby czegoś szukając. Zamruczała niezadowolona, jak ludzie, których wiele rzeczy drażni.*) No... cóż im dzisiaj się stało? Niema Deszy, niema Łucyi, (*spojrzawszy na zegar*) ani Krystyny! (*jak małe dziecko, żalące się z cicha, że je samotne zostawili*). Aj! Nikt nie słyszy... nikt.

Krystyna (*jak jabłko rumiana i młoda jak kropla rosy, w wdzięcznym stroju empire z białego batystu w błękitny rzucik, z czerwoną różą za paskiem; zbiegana, zdyszana, wszystko w niej tryska młodością, weselem i rozwichrzenie czarnych jej kędziorów i ciemne jej oczy aż do małych wyciętych czarnych pantofelków, z których rzeczy można wyzierają śmiejące się przezroczyście białe pończochy. Zoczywszy panią Annę, zatrzymała się, kładąc ręce na sercu.*) Ojej! pani Anno!

Pani Anna (*nie odwracając się, ani spoglądając, twardo*). Krystyno! która godzina?

Krystyna (*rzuciła szybkie spojrzenie na zegar i zmartwiona doszedłszy do stolika.*) A! wiem: pięć minut po piątej (*szuka książek, ale zbliżając się do niej, mówi nieco z przejęciem i cicho*). Ach! ale widzicie pani Anno — widzicie co się dzieje na dworze!...

Pani Anna (*jak wyżej*). Krystyno, gdzie jest stołeczek?

Krystyna (*szybko się pochyliła, wyciągnęła stołeczek z pod stolika i postawiła pod nogi i tak klęcząc przed nią ciągnie dalej żywo, wesoło, pełna śmiechu, który jej odkrywa bielutkie zęby*). Wszystko spieszy, wszystko się skupia i każdy chce się dostać do bram miasta, młodzieńcy z kokardami na kapeluszach, panie wszystkie w oknach...

Pani Anna (*zaniepokojona, jakby szukająca czegoś, co jej zawadza*). Krysiu, tu coś pachnie?!

Krystyna (*szukając chwilę, poczem*). Coś pachnie?!... a co? (*przypominając sobie swoją różę, wyjmując ją z za paska. Z wesołym uśmiechem*). A!... to moja róża! pani Anno!

Pani Anna (*twardo i bezdźwięcznie*). Rzuć ją, Krysiu... rozboli mię głowa...

Krystyna (*chowając ją w zanadrze, z swawolną naiwnością*). O, niechaj tu będzie, niech śpi. Wybaczcie pani Anno! Ale cóż począć? Francuzi nadchodzą!

Pani Anna (*nieporuszona, jak bożek ze słoniowej kości, twardo, cedząc głoskę po głosce*). Francuzi prze-cho-dzą!⁶⁸

68 I. Vojnović, 1910: *Trylogia dubrownicka...*, s. 23—24.

Helenie d'Abancourt udało się zachować rym powtórzenia pokrewnych czasowników — *nadchodzą i przechodzą*, co nie pozostaje bez znaczenia dla potencjalnej realizacji scenicznej utworu. Drugi czasownik, podobnie jak w oryginale, został wyróżniony w sposób graficzny, co sugeruje, że miejsce to powinno zostać „zagrane” również ruchem, gestem czy mimiką. Polski przekład zachowuje także otwartość na zjawiska akustyczne — przez okno do pałacu Orsata mogą dobiegać odgłosy czy śpiew świętujących na ulicach Dubrownika mieszkańców. Wskazuje na to sposób wypowiedzania się bohaterki — w kwestiach bardzo często pojawiają się wykrzyknienia. Wiąże się to z kolei z możliwością pozawerbalnych uzupełnień, zwłaszcza w zakresie gestu i ruchu. Tekst pozostaje również otwarty na możliwość panującego na scenie półmroku. Użycie czasownika *pachnieć* świadczy o potrzebie odpowiedniego rozlokowania aktorek lub zagrania sceny w taki sposób, jakby wokół panował półmrok, chociaż w didaskaliach nie odnajdujemy takiej sugestii, tłumaczka bowiem zrezygnowała z pojawiającego się w oryginale porównania do dziecka w ciemności, akcentując poczucie osamotnienia: „jak małe dziecko, żalące się z cicha, że je samotne zostawili”.

Podczas analizy porównawczej moją uwagę zwrócił jeszcze jeden powtarzający się układ słowny — określenie *stareżina*, które w dramacie Vojnovicia pojawia się kilkakrotnie. Mianem tym nazwani zostali uosabiający wielowiekową tradycję Raguzy patrycjusze, którzy nie zgadzali się na wejście Francuzów do miasta. Po raz pierwszy określenie to pada z ust Orsata: „Ah!... kako je grubo gledat ovu strašivu, nečasnu smrt — — smrt starežina!...”⁶⁹. Pojawia się również w dialogu na następnej stronie tekstu:

LUKŠA [...] Frančezi su tu!

ORSAT [...] Živino!... Ko?... Ko ti je to reko?...

LUKŠA Eto, sad je došo Tomo i doveo kmeta koji govori da je vidio bajunete na Nuncijati!...

ORSAT [...] Ne, ne, to ne može da bude!

MARKO Nijesmo više na vrijeme!

NIKO Ko će slomiti one starežine?⁷⁰

Powtórzenie to zostało zachowane w przekładzie Heleny d'Abancourt:

Orsat [...] A! jak wstrętnie patrzeć na ową, pełną trwogi i pozbawioną czci śmierć — śmierć starców!...⁷¹

Luksza [...] Francuzi tuż!

69 I. Vojnović, 1973: *Dubrovačka trilogija...*, s. 86.

70 Ibidem, s. 87.

71 I. Vojnović, 1910: *Trylogia dubrownicka...*, s. 19.

Orsat [...] Bydlę! Kto! kto ci to powiedział?

Luksza Oto właśnie przyszedł Tomasz i przywiódł włościanina, który twierdzi, że widział bagnety na Nuncyacie.

Orsat [...] Nie, nie, to nie może być!...

Marek Już po niewczasie nam!

Mikołaj Któż złamie tych starców?⁷²

Należałoby się zastanowić, czy użyty przez tłumaczkę ekwiwalent jest najlepszym rozwiązaniem, gdyż pola semantyczne rzeczowników *starzec* i *starež*, chociaż zbliżone, nie są tożsame. *Wielki słownik języka chorwackiego* podaje następującą definicję tego leksemu: „Starež — 1. wszystko, co zostało porzucone lub wyrzucone jako stare i zużyte, stare rzeczy, stare ubrania; 2. coś zepsutego; 3. — w żargonie starzy ludzie”⁷³. Z kolei *Słownik serbsko-chorwacko-polski* tłumaczy to określenie jako „starzyzna, rupiecie, graty, resztki, ostatki”⁷⁴. Użycie w polskim tłumaczeniu ekwiwalentu *starzec*, który nie wywołuje tak negatywnych skojarzeń jak rzeczownik *starež*, przeciwnie — kojarzy się z mądrością i dostojnością, generuje odmienny efekt. Zatarciu ulega kontekst „zbędności” i „zużycia” towarzyszący chorwackiemu określeniu. Inny jest też potencjał ekspresyjny wypowiedzi w języku polskim w porównaniu z tekstem oryginalnym, który z kolei implikuje gesty, użycie rekwizytów czy inne elementy pozajęzykowe.

O otwartości teatralnej utworu Vojnovicia świadczy również napięcie pomiędzy mową potoczną a językiem literackim. Komunikacja dramatyczna należy bowiem zarówno do języka mówionego, jak i literackiego, gdyż „zasady normy i konwencje mowy potocznej, czyli codziennej spontanicznej komunikacji, są materiałem, który dramaturg wykorzystuje w celu skonstruowania dialogu dramatycznego”⁷⁵. Poddaje on literackiej obróbce materiał zaczerpnięty z mowy codziennej, dzięki czemu do głosu dochodzi funkcja estetyczna języka. W *Trylogii dubrownickiej* zaobserwować to można przede wszystkim w „powieściowych” i „lirycznych” partiach tekstu pobocznego oraz w monologach, które niejednokrotnie stanowią popisy retoryczne i poetyckie. Porównując oryginał z polskim przekładem, zauważyłam, że tłumaczka nieraz posługuje się językiem bardziej poetyckim niż Vojnović, czego między innymi dowodzi przywołana wypowiedź:

72 Ibidem, s. 22.

73 L. Jojić et al., red., 2015: *Veliki rječnik hrvatskoga standardnoga jezika*. Zagreb, Školska knjiga, s. 1465 [tłumaczenie moje — M.Ś.].

74 V. Frančić, red., 1987: *Słownik serbsko-chorwacko-polski*. T. 2. Warszawa, Wiedza Powszechna, s. 883.

75 A. Romanowska, 2002: *Teatralność dyskursu...*, s. 93.

Orsat [...] Pamiętaj, żeśmy zapomnieli o czynach ojców naszych, odkąd tu na owe zabiegły skały — że dusza w nas zgasła i nie odbija światła onych mędrców, pieśniarzy, marynarzy, męczenników, którzy z tego gniazda uczynili ołtarz i zdobyli cześć naszemu rodowi niewolników! [...] I rzeknij w głębinie duszy swojej, żeśmy ostatnią latoroślą prastarych wybranych pokoleń, zwyrodniali, bez woli, bez krwi, bez mózgu — a gdy to wszystko rozważysz, Książę, rzeknij jeden tylko wyraz... jeden wyraz⁷⁶.

W tłumaczeniu Heleny d'Abancourt w miejscu czasownika *zaboraviti* pojawia się wyszukana metafora, a funkcja estetyczna manifestuje się również poprzez szyk przestawny i wyrafinowane słownictwo wprowadzające ton podniosły. Dodatkowo, poprzez liczne elementy leksykalne, semantycznie związane ze stagnacją i upadkiem („dusza w nas zgasła”, „ostatnia latorośl”, „zwyrodniali”, „bez woli”, „bez krwi”), podsycana jest atmosfera lęku. Orsat, zirytowany i przygnębiony decyzyj Księcia i Senatu, w swojej argumentacji odwołuje się do wielowiekowej tradycji wolnościowej Dubrownika. Użycie języka poetyckiego jeszcze bardziej podkreśla kontrast pomiędzy świetlaną przeszłością miasta a tym, co je czeka po wypuszczeniu Francuzów, oraz akcentuje mentalne oddalenie się Orsata od pozostałych postaci występujących w scenie. Trzeba pamiętać również o reakcjach tych „niemych świadków” jego wypowiedzi. Utwór generuje w tym miejscu „otwarte milczenie”, które powinno zostać teatralnie wypełnione ich bezsłowną reakcją. W moim odczuciu nastąpiło tu poszerzenie otwartości teatralnej tekstu, która daje aktorom cały szereg możliwości przedstawienia emocji przysłuchujących się postaci. W tym przypadku może to być niedowierzanie, ironia, strach, oburzenie, podziw czy litość.

Z kolei spośród cech języka mówionego charakteryzujących tekst dramatyczny Totzeva wymienia performatywność wypowiedzi i jej mocne osadzenie w kontekście sytuacyjnym, co jest następstwem wykorzystania w tekście wyrażań deiktycznych, znaków paralingwistycznych, struktur redukujących czy słownictwa potocznego. Podczas lektury *Trylogii dubrownickiej* zwraca uwagę silne osadzenie dialogów w sytuacji wypowiedzi poprzez zastosowanie wyrażań deiktycznych, a także licznych znaków zapytania, wielokropków i pauz, które

76 I. Vojnović, 1910: *Trylogia dubrownicka...*, s. 43—44. W oryginale fragment ten brzmi następująco: „[...] i pomisli da smo zaboravili sve što su naši stari učinili otkad su dobjegli na ove hridi — i da nam je duša utrnula, i da ne znamo više ko su bili oni naši mudraci naši pjesnici, naši pomorci, naši mučenici, koji su iz ovog gnijezda učinili otar, koji su spasili obraz ropskome našem rodu! [...] I reci u dubini tvoje duše, da smo zadnji ostanci prastarijih, izabranijeh pokoljenja bez volje, bez krvi, bez moždana — i kad sve to raspoznaš, kneže, reci jednu samo riječ... jednu samo...”.
I. Vojnović, 1973: *Dubrovačka trilogija...*, s. 104—105.

wskazują miejsca wymagające pozasłownego wypełnienia. Szczególną rolę w tekście Chorwata odgrywają pauzy. Šarić konstatuje, że przy ich użyciu autor doprowadził do perfekcji system budowania napięcia dramatycznego⁷⁷.

W tłumaczeniu utworu Vojnovicia odnaleźć można także wiele typowych dla języka mówionego wyrażeń eliptycznych, które są wyraźnie oznaczone graficznie, na przykład: „Tu panem — ja”⁷⁸ czy „Panem — ja”⁷⁹. W tekście źródłowym nie występują one w takim natężeniu jak w przekładzie. Aby zbadać, jaki cel przyświecał tłumaczce oraz jaki jest wpływ tej decyzji na potencjalną realizację sceniczną tekstu, należy w pierwszej kolejności przyjrzeć się teatralności jednego z fragmentów, w którym zabieg ten się pojawia.

KNEZ (*poklonivši se polako na lijevu i na desnu*): A sad... Eccellentissimi... dođite sa mno!... Valja da Lauriston vidi s kijem ima posla! — (*S prijašnjijem smiješkom*): — A kad prođu, odgovorit ću Antunu (*smiješeći se za sebe*): Koji je ono spirit! — He! he! — »Živi smo i vrag nas još nije odnio!« (*Obrće se da se uputi i opet se pokloni, ali još dublje svijem gosparima*): Gospari moj!... (*Ide put vrata. Svi mu se klanjaju*).

ORSAT (*koga su sve do sada mirili njegovi najbliži prijatelji, zaleti se u jedan mah i zatvorivši velika bijela vrata, stavi se ispred njih, tvrd, velik, kao Orlando, lice u lice knezu*): Ne!...

SVI (*s najrazličitijim čuvstvima u jednoj riječi*): Orsate!

DŽIVO (*s velikim glasom, regbi navalit će na Orsata*): Pusti ga!...

ORSAT (*nepomičan, slavan kao sv. Mihajlo na pragu raja, prezvučnim strašnim glasom*): Ne! — Ovo je kuća moja! — Ovo su vrata moja! Tu sam gospar ja!

KNEZ (*drhtav, skoro prestrašen, ali ne bez neke jadne veličine*): Orsate! — Tvoj sam knez!

ORSAT (*u neizrecivoj tuzi*): I zato jer si moj knez, eto me — — — ne koljena pred tobom! (*Baci mu se na koljena*).

SVI: Ah!... digni se!... Sudbine! — To je čovjek!... Što mu se to dogodilo? — Che ciarlatano?⁸⁰

Scena ta jest niezwykle istotna, w niej bowiem zapada decyzja o wpuszczeniu wojsk francuskich do miasta, czemu Orsat gorączkowo próbuje zapobiec. Z tekstu pobocznego wiemy, że w pałacu patrycjusza panuje bardzo nerwowa atmosfera. Postaci są zdenerwowane, reagują w emocjonalny spo-

77 Zob. Z. Šarić, 1981: *Didaskalije u Vojnovičevim dramama...*, s. 348.

78 I. Vojnović, 1910: *Trylogia dubrovnicka...*, s. 43.

79 Ibidem, s. 44.

80 I. Vojnović, 1973: *Dubrovačka trilogija...*, s. 104.

sób i mówią podniesionymi głosami, niekiedy wręcz krzyczą. Brak jednak szczegółowych informacji na temat ich gestów i ruchu. Tekst pozostaje zatem otwarty na uzupełnienie w tym zakresie. Sposób, w jaki wypowiadają się bohaterowie, sugeruje również, że w sali, w której się znajdują, jest głośno. Docierające z zewnątrz odgłosy (śpiewy, muzyka i okrzyki Dubrowniczian) zagłuszają wypowiedane kwestie i utrudniają komunikację, sprawiając przy tym, że z każdym kolejnym słowem atmosfera staje się coraz bardziej napięta. Mimo licznych wskazówek dotyczących rozlokowania postaci na scenie i ich wzajemnego ruchu tekst pozostaje otwarty na różne realizacje sceniczne. Didaskalia informują, że zebrani uspokajali Orsata, nie precyzuje jednak, w jaki sposób, co stwarza wiele możliwości pokazania tej sceny. Informacja: „zaleti se u jedan mah” sugeruje, że pozostałe postaci siłą powstrzymywały bohatera oraz że mogło dojść między nimi do szamotaniny. Z kolei padające z ust Dživo polecenie: „Pusti ga!” dobitnie podkreśla bezpośredniość kontaktu wzrokowego. Użycie czasownika w trybie rozkazującym umożliwia również co najmniej dwa rodzaje teatralnej realizacji tej wypowiedzi — zastąpienie Orsatowi drogi i pozbawienie go bezpośredniego kontaktu z Księciem lub próbę odciągnięcia go od drzwi, które blokuje, i tym samym stworzenie Księciu możliwości opuszczenia sali. W przypadku kolejnych wypowiedzi Orsata i Księcia uwagę należy zwrócić na składnię zdań i pozycję zaimków. Trzy kolejne kwestie Orsata („Ovo je kuća moja! — Ovo su vrata moja! Tu sam gospodar ja!”) mają identyczną budowę. Rozpoczyna je zaimek wskazujący (*to*) lub przysłówek (*tu*), następnie pojawia się czasownik (forma osobowa czasownika *biti*), rzeczownik i na końcu zaimek, dwukrotnie dzierżawczy i raz osobowy. Na wypowiedź Orsata Książę natychmiast odpowiada: „Tvoj sam knez!”. Użycie zaimków osobowych oraz dzierżawczych podkreśla wyraźnie nakreśloną relację opozycji między bohaterami. Zaimki są tu „swoistymi soczewkami koncentrującymi na krótki, ale jakże intensywny moment uwagę odbiorcy na relacji między bohaterami”⁸¹ i spełniają tę funkcję tym lepiej, że zostały umieszczone na końcu zdań. W zaimkach *moja* i *ja* pojawiających się tuż przed kropką jest więc zawarta ostateczność dodająca sytuacji niezwyklego dramatyizmu. Z kolei w odpowiedzi Księcia zaimek dzierżawczy pojawia się na początku zdania, co świadczy o próbie zapanowania nad Orsatem i pragnieniu udowodnienia mu, że nie ma racji. Ruchy i gesty postaci są w przypadku analizowanej wymiany zdań niezwykle istotnym aspektem budującym jej nerwowość i napięcie. W tekście pobocznym brak bezpośredniej informacji na temat ustawienia aktorów względem siebie; zawiera on natomiast sugestie

81 A. Romanowska, 2005: „Hamlet” po polsku. Teatralność szekspirowskiego tekstu dramatycznego jako zagadnienie przekładowe. Kraków, Księgarnia Akademicka, s. 111.

pewnej statyczności Księcia („drhtav, skoro prestrašen”), gdyż powszechnym objawem strachu jest przecież znieruchomienie. Założyć należy jednak, że bohaterowie zbliżają się do siebie. Potwierdza to zachowanie Orsata, gdy pada przed Księciem na kolana — co oznacza, że musi być tuż przy nim. Mamy tu zatem do czynienia ze wskazówką sceniczną „działającą wstecz”. Rozmowie Orsata z Księciem przysłuchują się pozostałe postaci. To, w jaki sposób się zachowują, pozostaje jednak w tekście niesprecyzowane. W didaskaliach pojawia się jedynie ogólnikowa informacja: „s najrazličitijim čuvstvima”. Interpretacja ich ruchów i gestów w konkretnej inscenizacji jako pogardliwych lub ukazujących współczucie czy akceptację będzie wpływała na wymowę całej sceny. Zobaczmy, czy w przekładzie Heleny d’Abancourt potencjał teatralny analizowanego fragmentu uległ modyfikacji.

Książę (*skłoniwszy się na prawo i lewo*). A teraz... Excellentissimi... pójdziecie za mną! Niech Lauriston widzi z kim ma do czynienia (*z jasnym uśmiechem*). A gdy przejdą... odpowiem księciu Sorgo: (*śmiejąc się do siebie z wewnętrznym ożywieniem*). Dyabeł sprytny, nie człowiek! „He! he! Żyjemy, i czart nas jeszcze nie porwał!” (*odwraca się zmiierzając ku wyjściu i znowu kłania się, ale głębiej, wszystkim panom*). Gosparowie moi!... (*idzie ku drzwiom, wszyscy mu się kłaniają*).

Orsat (*wyrywa się nagle z pośród przyjaciół, którzy go dotąd uspakajali, zamyka wielkie białe podwoje, staje przed nimi twardy, wielki jak Roland i w oczy Księciu rzuca okrzyk*). Nie!...

Wszyscy (*każdy z odmiennym uczuciem*). Orsacie!

Dziwo (*z rykiem, jakby chciał napaść na Orsata*). Puść go!...

Orsat (*nieporuszony, a jakiś potężny jak Miachał Anioł na progu straconego raj, piorunowym strasznym głosem*). Nie! — To jest mój dom! — To moje drzwi! — Tu panem — ja!

Książę (*drżący, prawie przestraszony, ale nie bez pewnej wielkości*). Orsacie! — Twoim Księciem jestem!

Orsat (*z niewysłowionym żalem*). I dlatego, że jesteś Księciem moim, otom — na kolanach przed tobą! (*klęka*).

Wszyscy A!... Powstań!... Wzniosłe!... A to człowiek!... Co mu się stało? — To szarlatan!...⁸²

Polski przekład bardzo dobrze oddaje napięcie między bohaterami, które zostaje spotęgowane przez liczne wykrzyknienia. Podobnie jak w oryginale, na plan pierwszy wysuwają się zaimki osobowe *ja* umieszczone w pozycji emfaticznej oraz zaimek dzierżawczy *mój* ulokowany na początku odpowiedzi Księcia.

82 I. Vojnović, 1910: *Trylogia dubrownicka...*, s. 42—43.

Dzięki elipsie zastosowanej w ostatnim zdaniu wypowiedzi Orsata: „Tu panem — ja!”, wszystkie trzy frazy wypowiedziane przez bohatera („To jest mój dom! — To moje drzwi! — Tu panem — ja!”) mają identyczną liczbę sylab. Zabieg ten nie wpływa na zmianę potencjału teatralnego sceny, która zachowuje otwartość co do ruchu i usytuowania postaci. Informacja zawarta w didaskaliach: „każdy z odmiennym uczuciem” stwarza bardzo duże możliwości interpretacyjne wiążące się z generowaniem gestu, ruchu i mimiki. Mamy tu zatem do czynienia ze strategią kompensacji — tłumaczka zachowuje sygnały dotyczące teatralności za pomocą innych niż w oryginale środków językowych.

Podsumowanie

Zaproponowany przez Sopię Totzewą model potencjału teatralnego stał się w niniejszym szkicu punktem wyjścia analizy porównawczej dramatu Iva Vojnovicia oraz jego polskiego przekładu pod kątem zawartych w nich sygnałów sceniczności. Potencjał teatralny — powtórzmy — oznacza, że znaki słowne, będące wyznacznikami dyskursu dramatycznego, mogą zostać w odpowiedni sposób uzupełnione w dyskursie teatralnym przez znaki pozasłowne. Trzeba mieć jednak na uwadze fakt, że cechą szczególną tekstu dramatycznego jest jego swoista podwójność, może funkcjonować jako literatura oraz scenariusz/partytura inscenizacji teatralnej. Ten podwójny charakter niezwykle wyraźnie dostrzegalny jest w analizowanym dramacie. Pomimo szczegółowo dopracowanych didaskaliów, które dowodzą, że *Trylogia dubrownicka* jest „literacko pomyślana”⁸³, oraz stwarzają w utworze konkretną wizję inscenizacji, tekst zdołał zachować otwartość na proces przechodzenia z płaszczyzny literackiej do teatralnej. Ukazane w artykule cechy jego sceniczności to przede wszystkim — zgodnie z terminologią zaproponowaną przez Nikolę Ivanišina — „detale” (*sit-nice*), a więc miejsca oznaczone graficznie przez samego autora, które wymagają uzupełnienia za pomocą znaków teatralnych. W dalszej kolejności będą to powtarzające się jednostki leksykalne, które tworzą w tekście sieć znaczeń, oraz napięcia zachodzące pomiędzy tekstem głównym i tekstem pobocznym, a także między językiem literackim i językiem mówionym. Dodatkowym wyzwaniem translatorskim był dla Heleny d'Abancourt dialekt dubrownicki, w którym utwór został napisany.

83 Określenie stosowane przez Brigitte Schultze w stosunku do sygnałów literackich ukrytych w tekście dramatycznym. Szerzej na ten temat zob. B. Schultze, 1990: *Przekład dramatu i przekład teatru. Rozważania nad problemami tłumaczenia sztuk teatralnych*. „Ruch Literacki”, nr 2—3, s. 145—146.

Reasumując, trzeba podkreślić, że analiza wybranych przykładów z pewnością nie wyczerpuje zagadnienia teatralności dramatu Vojnovicia w ujęciu przekładoznawczym. Zaprezentowane rozważania pozwalają jednak na sformułowanie kilku wniosków na temat polskiego przekładu utworu. Tłumaczka potraktowała *Trylogię dubrownicką* jako tekst literacki i jednocześnie jako potencjalny tekst sceniczny. Zdołała przetransponować do przekładu „efekty” teatralne, nie tracąc jego walorów jako lektury do czytania. Jej tłumaczenie pozostaje otwarte na zjawiska akustyczne, rozlokowanie postaci na scenie oraz ich ruch, gestykulację, mimikę i użycie rekwizytów. Zastosowane przez d’Abancourt strategie translatorskie — wyobcowanie, kompensacja oraz poetyzacja języka — przekładają się na odbiór sceniczny tekstu. Prowadzą one do nieznaczącej modyfikacji jego potencjału teatralnego, która zawsze towarzyszy procesowi przekładu tekstu dramatycznego, gdyż — jak podkreśla Agnieszka Romanowska — „każde tłumaczenie otwiera trochę inne możliwości interpretacyjne w zakresie współlistnienia i współpracy środków słownych i pozasłownych w przedstawieniu”⁸⁴.

Literatura

- Barac A., 1969: *Literatura narodów Jugosławii*. M. Krukowska, tłum. Wrocław—Warszawa—Kraków, Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Bassnett S., 1991: *Translating for the Theatre: The Case Against Performability*. „Traduction, Terminologie, Redaction”, vol. 4, no 1, s. 99—111. Dostępne w Internecie: <https://doi.org/10.7202/037084ar> [dostęp: 12.09.2020].
- Bassnett S., 1998: *Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre*. W: S. Bassnett, A. Lefevere, eds.: *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. Clevedon, Multilingual Matters, s. 91—108.
- Bassnett S., 2005: *Translation Studies*. London—New York, Routledge Taylor&Francis Group.
- Bassnett-McGuire S., 1985: *Ways through the Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theatre Texts*. W: T. Hermans, ed.: *The Manipulation of Literature*. New York, St. Martin Press, s. 87—102.
- Bibik B., 2016: *Translatoris vestigia. Projekcje inscenizacyjne wybranych polskich tłumaczy Oresteja Ajschylosa*. Toruń, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Brzostowska-Tereszkiewicz T., 2013: *Przekład w imperium symbolizmu*. W: P. Fast, W. Osadnik, red.: *Przekład — kolonizacja czy szansa?* Katowice, Wydawnictwo „Śląsk”, s. 7—4.

84 A. Romanowska, 2005: „Hamlet” po polsku..., s. 255.

- Brzostowska-Tereszkiewicz T., 2015: *Przekład modernistyczny: modele i opozycje*. W: W. Bolecki, W. Soliński, M. Gorczyński, red.: *Współczesne dyskursy konfliktu: literatura — język — kultura*. Warszawa, Wydawnictwo IBL PAN, s. 45—90.
- Elam K., 1994: *The Semiotics of Theatre and Drama*. London—New York, Routledge.
- Frančić V., 1987: *Słownik serbsko-chorwacko-polski*. T. 2. Warszawa, Wiedza Powszechna.
- Ivanišin N., 1981: *Orginalnost „Dubrovačke trilogije”*. W: F. Čale, red.: *O djelu Iva Vojnovića*. Zagreb, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, s. 149—155.
- Jojić L. et al., red., 2015: *Veliki rječnik hrvatskoga standardnoga jezika*. Zagreb, Školska knjiga.
- Kamińska A., 2015: *Tłumacz kontra płeć, czyli sceniczność w przekładzie — Cloud Nine Caryl Churchill*. „Przekładaniec”, nr 31, s. 169—181.
- Kornhauser J., 1978: *Od mitu do konkretności. Szkice o modernizmie i awangardzie w poezji chorwackiej*. Kraków, Wydawnictwo Literackie.
- Kornhauser J., 1994: *Literatury zachodnio- i południowosłowiańskie XX wieku w ujęciu porównawczym*. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Košutić-Brozović N., 1981: *Bibliografija prijevoda vojnovićevih scenskih djela*. W: F. Čale, red.: *O djelu Iva Vojnovića*. Zagreb, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, s. 200—205.
- Košutić-Brozović N., 1981: *O prijevodima Iva Vojnovića*. W: F. Čale, red.: *O djelu Iva Vojnovića*. Zagreb, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, s. 187—199.
- Kot W., 1963: *Dramat serbski i chorwacki na scenach polskich do roku 1914*. „Pamiętnik Słowiański”, t. 13, s. 164—183.
- Kot W., 1964: *Dramat jugosłowiański na scenach polskich*. „Pamiętnik Słowiański”, t. 14, s. 142—176.
- Marijanović M., 1951: *Hrvatska moderna: izbor književne kritike*. T. 1. Zagreb, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.
- Missoni M., 1981: *Realizam i dekadentizam u dramskoj strukturi Iva Vojnovića*. W: F. Čale, red.: *O djelu Iva Vojnovića*. Zagreb, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, s. 245—251.
- Miszalska J., 2015: *Jak tłumaczyć dialekt we włoskich tekstach teatralnych*. „Przekładaniec”, nr 31, s. 154—168.
- Parchem W., 2014: *Kwestia sceniczności tłumaczeń utworów dramatycznych w wybranych badaniach nad przekładem*. „Acta Philologica”, nr 45, s. 71—77.
- Pavis P., 1989: *Problems of Translation for the Stage: Interculturalism and the Post-modern Theatre*. W: H. Scolnicov, P. Holland, eds.: *The Play out of Context. Transferring Plays from Culture to Culture*. Cambridge, Cambridge University Press, s. 25—44.

- Pavis P., 1998: *Słownik terminów teatralnych*. A. Ubersfeld, wstęp. S. Świontek, tłum., oprac. i uzup. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Randaccio M., 2015: *Teatralność oraz kategorie czasu i miejsca jako istotne zagadnienia w przekładzie dramatu*. A. Kamińska, tłum. „Przekładaniec”, nr 31, s. 9—30.
- Romanowska A., 2002: *Teatralność dyskursu dramatycznego jako problem translologiczny*. W: W. Baluch, M. Radkiewicz, A. Skolasińska, J. Zając, red.: *Interpretacje dramatu. Dyskurs, postać, gender*. Kraków, Księgarnia Akademicka, s. 79—101.
- Romanowska A., 2005: „Hamlet” po polsku. *Teatralność szekspirowskiego tekstu dramatycznego jako zagadnienie przekładoznawcze*. Kraków, Księgarnia Akademicka.
- Schultze B., 1990: *Przekład dramatu i przekład teatru. Rozważania nad problemami tłumaczenia sztuk teatralnych*. „Ruch Literacki”, nr 2—3, s. 137—149.
- Styan J.L., 1960: *The Elements of Drama*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Šarić Z., 1981: *Didaskalije u Vojnovićevim dramama*. W: F. Čale, red.: *O djelu Iva Vojnovića*. Zagreb, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, s. 347—350.
- Šicel M., 1966: *Pregled novije hrvatske književnosti*. Zagreb, Matica Hrvatska.
- Totzeva S., 1995: *Das theatrale Potential des dramatischen Textes. Ein Beitrag zur Theorie von Drama und Dramenübersetzung*. Tübingen, Gunter Narr Verlag. Dostępne w Internecie: <http://www.totzeva.de/content/diss.pdf> [dostęp: 19.09.2020].
- Totzeva S., 1999: *Realizing Theatrical Potential. The Dramatic Text in Performance and Translation*. W: J. Boase-Beier, M. Holman, eds.: *The Practice of Literary Translation Constraints and Creativity*. Manchester, St. Jerome Publishing, s. 81—90.
- Vojnović I., 1910: *Trylogia dubrownicka*. H. d'Abancourt de Franqueville, tłum. Kraków, Spółka Wydawnicza Polska Czas.
- Vojnović I., 1973: *Dubrovačka trilogija*. W: Idem: *Geranium. Dubrovačka trilogija*. Zagreb, Mladost.

Magdalena Ślawska

Problem izvedivosti u poljskom prijevodu
Dubrovačke trilogije Ive Vojnovića

SAŽETAK | Opus Ive Vojnovića i njegovu recepciju u Poljskoj relativno su dobro istražili poljski znanstvenici koji se bave hrvatskom književnosti. Monografije i članke na ovu temu napisali su, između ostalih, Józef Gołębek, Jerzy Śliziński, Maria Znato-

wicz-Szczepańska i Włodzimierz Kot. Unatoč tome, nitko se dosad nije dotakao pitanja prevodenja Vojnovićevih drama na poljski jezik, niti je analizirao izbore prevoditeljskih strategija u dosadašnjim prijevodima. U svom sam se istraživanju usredotočila primarno na izvedivost poljskog prijevoda *Dubrovačke trilogije*, poimajući je kao prijevod kazališnih znakova šifriranih u izvornom tekstu, te sam nastojala ukazati na prevoditeljske probleme. S tom sam namjerom najprije analizirala teorijske pristupe izvedivosti, a zatim sam pristupila usporednoj analizi izvornika i poljskog prijevoda.

KLJUČNE RIJEČI | *Dubrovačka trilogija*, Ivo Vojnović, izvedivost, prijevod, recepcija

Magdalena Ślawska

The Problem of Performability in Polish Translation

A Trilogy of Dubrovnik by Ivo Vojnović

SUMMARY | The work of Ivo Vojnović and its reception in Poland have been relatively well researched by Polish researchers of Croatian literature. Monographs and articles on this subject have been prepared by, among others, Józef Gołąbek, Jerzy Śliżiński, Maria Znatowicz-Szczepańska and Włodzimierz Kot. Unfortunately, so far no one has paid attention to the issue of translating his dramas into Polish or analysed the translation strategies used by the translators. In my research, I focused primarily on the performability of the Polish translation of *A Trilogy of Dubrovnik*, understood as a reflection of the theatrical signs encrypted in the source text, and showed what translation problems are associated with it. For this purpose, I first looked at the theoretical approaches to performability, then carried out a comparative analysis of the Croatian original and the Polish translation.

KEYWORDS | *A Trilogy of Dubrovnik*, Ivo Vojnović, performability, translation, reception process

MAGDALENA ŚLAWSKA | dr nauk humanistycznych, adiunkt w Zakładzie Kroatystyki i Serbistyki Instytutu Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Wrocławskiego. Członkini Centrum Badań Literatury dla Dzieci i Młodzieży Uniwersytetu Wrocławskiego. Jej zainteresowania naukowe koncentrują się na chorwackiej literaturze dziecięcej i jej recepcji w Polsce, jugonostalgii oraz postjugosłowiańskiej prozie autobiograficznej. Autorka monografii *Proza autobiograficzna pokolenia jugonostalgików* (2013); współredaktorka monografii zbiorowej *Słowiańszczyzna dawniej i dziś — język, literatura, kultura. Monografia ze studiów slawistycznych IV* (2020); współredaktorka czasopisma „Slavica Wratislaviensia. Pamięć” (2021, nr 173).