

**MACIEJ MAŁEK**

Uniwersytet Śląski w Katowicach

<http://orcid.org/0000-0001-9786-6924>

O TŁUMACZENIU I SCENICZNEJ ADAPTACJI DŹWIĘKÓW W *WIŚNIOWYM SADZIE* ANTONA CZECHOWA

TRANSLATION AND STAGE ADAPTATION OF THE SOUNDS IN *THE CHERRY ORCHARD* BY ANTON CHEKHOV

The present article focuses on the problem of inter- and intralingual translation — or, more precisely, its adaptation. Adaptation is considered here in terms of the translation studies as well as the theatre studies — as a transfer of written text into the language of theatre. The research materials are Chekov's play *The Cherry Orchard*, its translation into Polish made by Agnieszka Lubomira Piotrowska and its stage realization. The performance was staged by the Georgian director David Mgebrishvili in 2017 in Teatr Nowy in Zabrze, Poland. The author analyses how to transfer the sounds, which are thought to be a typical motive in Chekhov's works.

Keywords: adaptation, translation of stage texts, Anton Chekhov, translation of sounds

18 listopada 2017 roku w Teatrze Nowym w Zabrzu odbyła się premiera *Wiśniowego sadu* Antona Czechowa, a dokładniej — Davida Mgebrishvilego. Jest to zgodne z postulatami Wielkiej Reformy Teatru, która prawo do utworu przekazuje w ręce reżysera. Sztuka Czechowa w wizji Mgebrishvilego to, jak anonsuje teatr¹,

uwspółcześniona wersja dramatu okrzykniętego najwybitniejszym w dorobku Antoniego Czechowa! To poruszająca opowieść o ludziach — stojących w obliczu nieuchronnej katastrofy, z której jedynym wyjściem jest sprzedaż tytułowego wiśniowego sadu. W tym świecie bohaterowie poddają się niesionym przez życie koniecznościom... a każdy nosi w sobie jakiś dramat, pozornie niewidoczny w banalnej rzeczywistości...

Zmierzenie się z dziełem uważanym za „najwybitniejsze” w dorobku Czechowa jest nie lada wyzwaniem. Jeszcze więcej odwagi wymaga jego współczesnienie. Gruziński reżyser podjął się próby interpretacji mrocznego, dusznego, wręcz beznadziejnego świata Czechowa.

¹ <https://teatrzabrze.pl/przedstawienia/wisniowy-sad-antoni-czechow-2/> (28.08.2020).

Robi to na swój sposób. Rezygnuje z utartych konwenansów i oddala się od wizji Czechowa, który stworzył obraz wiśniowego sadu z kwitnącymi drzewami w zimny majowy poranek. Mgebrishvili adaptuje Czechowa. Jakie jednak są tego konsekwencje? Mgebrishvili pracuje z przekładem Agnieszki Lubomiry Piotrowskiej — współczesnej tłumaczki największych rosyjskich dzieł, specjalizującej się jednocześnie w tłumaczeniu scenicznym. Piotrowska podkreśla, że w swojej pracy sama nie uwspółcześnia tekstów, chyba że jest o to proszona². Tym samym nasuwa się wątpliwość co do kwestii autora „uwspółcześnionego” dzieła. Lektura tłumaczenia wykonanego przez Piotrowską i jego konfrontacja z tym, co słyszymy na scenie³, pozwala stwierdzić, że proces adaptacji sztuki przez gruzińskiego reżysera rozpoczął się już na poziomie tekstu.

Adaptacja w przekładzie może być rozpatrywana jako jedna ze strategii tłumaczenia, w której zjawiska nieznanne w języku docelowym zastępuje się elementami równoważnie funkcjonalnymi lub — szerzej — jako „strategia tłumaczenia wolnego, niedosłownego, która narusza ekwiwalencję tekstu wyjściowego i tekstu docelowego”⁴. Adaptacja w tym kontekście jest więc celowym wprowadzaniem zmian w celu dostosowania treści tekstu wyjściowego do wymagań odbiorcy tekstu docelowego. Różni się ona od translacji tym, że odchylenia od oryginału w jej przypadku nie są spowodowane przez różnice językowe⁵.

W rozumieniu teatralnym adaptacja to odrębna praktyka twórcza (obok reżyserii, inscenizacji i scenografii) oznaczająca stworzenie tekstu do spektaklu na podstawie tekstu już istniejącego⁶. Jej zasadą jest

² A. L. Piotrowska, *Od tłumaczki*, w: A. Czechow, *Dramaty*, przeł. A. L. Piotrowska, Oficyna, Łódź 2019, s. 9–12.

³ W pracy korzystałem ze źródeł: A. Чехов, *Вишнёвый сад*, w: А. П. Чехов, *Полное собрание сочинений и писем в 30-ти томах. Сочинения* t. 13. Наука, Москва 1986; A. L. Piotrowska — przekład niepublikowany, użyty na potrzeby badań; Teatr Nowy w Zabrzu — realizacja sceniczna, nagranie udostępnione na potrzeby badań.

⁴ U. Dąbmska-Prokop, *Adaptacja*, w: U. Dąbmska-Prokop (red.), *Mala encyklopedia przekladoznawstwa*, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Języków Obcych i Ekonomii, Częstochowa 2000, s. 27–30.

⁵ G. Jäger, *Die sprachlichen Bedeutungen — das zentrale Problem bei der Translation und ihrer wissenschaftlichen Beschreibung*, w: G. Jäger, A. Neubert (Hrsg.), *Bedeutung und Translation (= „Übersetzungswissenschaftliche Beiträge“ 9)*, Leipzig 1986. Cyt. za R. Lewicki, *Zagadnienia lingwistyki przekładu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2017, s. 24.

⁶ A. Sordyl, *Adaptacja jako twórcza praktyka w polskim teatrze współczesnym*. *Krystian Lupa — Krzysztof Warlikowski — teatr krytyczny*, „Postscriptum Polonistyczne” 2011, nr 2 (8), s. 43–60.

wierność duchowi i treści źródła przy jednoczesnym prawie adaptatora do dokonywania zmian. Adaptacja teatralna pozwala też, zgodnie z założeniami Wielkiej Reformy Teatru, na przejawienie się adaptującego w tekście. Musi być to jednak kompromis między tym, co i w jakim celu powiedział autor, a słowami adaptującego⁷. Patrice Pavis, francuski semiotyk teatru, stwierdza, że w adaptacji kontekst narracyjny może podlegać zmianom, natomiast warstwa dyskursywna wyróżnia się zmianami radykalnymi. Badacz idzie jeszcze dalej, twierdząc, że adaptacja, w przeciwieństwie do tłumaczenia czy też aktualizacji (ang. *contemporization*), może być swobodna, a adaptujący może zmieniać sensy dzieła oryginalnego lub zupełnie je przekształcać⁸.

Tak rozumiana adaptacja pozwoli nam na stosowanie tego pojęcia w szerokim, bo intra- i intersemiotycznym sensie. Adaptacja do tej pory była zagadnieniem omawianym najczęściej w ramach przekładu filmowego, rzadko natomiast pojawiała się w kontekście przekładu dla sceny. A jest to problem niezwykle ciekawy, gdyż, jak zauważa Małgorzata Semczuk-Jurska, zawiera w sobie właśnie kwestie przekładu intersemiotycznego, które wymagają od tłumacza należytego kunsztu⁹. Adaptacja będzie zatem formą interpretacji, podsumowania i tym samym przekazu głównych myśli i idei utworu. Odchylenie od tekstu wyjściowe zawsze jednak wiąże się z pewnym obawami. Susan Bassnett określa ten problem jako „red herring” (pol. *falszywy trop*)¹⁰, twierdząc, że ani „adaptacja” (ang. *adaptation*), ani „wersja” (ang. *version*) nigdy nie zostały precyzyjnie zdefiniowane w kontekście przekładu i są używane po to, by usprawiedliwiać bądź wyjaśniać konkretne strategie odchylenia od tekstu źródłowego¹¹. Można na to spojrzeć także inaczej, często bowiem przy realizacji scenicznej poja-

⁷ M. Wright, *Proces dramatopisarstwa*, przekł. A. Konieczny, PWN, Warszawa 2019, s. 132.

⁸ P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, przeł. S. Świontek, Ossolineum, Wrocław 2002, s. 22.

⁹ M. Semczuk-Jurska, *Teatralna adaptacja tekstu literackiego jako przekład intersemiotyczny* („Burzliwe życie Lejzorka Rojtszwańca” Ilji Erenburga), w: S. Grucza, A. Marchwiński, M. Płużyczka (red.), *Translatoryka. Koncepcje – Modele – Analizy*, Wydawnictwo Naukowe Instytutu Kulturologii i Lingwistyki Antropocentrycznej Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010, s. 119–123.

¹⁰ S. Bassnett, *Ways through the Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theatre Texts*, w: T. Hermans (red.), *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, Croom Helm, Beckenham 1985, s. 87–102.

¹¹ S. Bassnett, *Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre*, w: S. Bassnett, A. Lefevere (red.), *Constructing Cultures*, Multilingual Matters, Clevedon, s. 90–108.

wia się problem pomijania elementów niepasujących do danej wizji lub — na odwrót, dodawania czegoś, czego nie ma w oryginale. Wynika to z konkretnego charakteru danej sztuki i odwiecznych ograniczeń przedstawienia teatralnego co do przestrzeni i czasu.

Wydaje się, że sam Czechow krytycznie odnosił się do powyższych zjawisk. Nie był, jak pamiętamy, zadowolony z adaptacji Konstantina Stanisławskiego, który na pierwszy plan wysunął element tragiczny sztuki¹². Co więcej, ostrożnie podchodził do samego przekładu, czemu wyraz dał w liście do Olgi Knipper: „Вообще к переводам этим я равнодушен, ибо знаю, что в Германии мы не нужны и не станем нужны, как бы нас ни переводили”¹³. Podobne podejście prezentował przy tłumaczeniu *Wiśniowego sadu* na francuski: „Ведь это дико, французы ничего не поймут из Ермолая, из продажи имения и только будут скучать”¹⁴.

Mimo tych obiekcji tłumaczono go często. I nic dziwnego, bowiem twórczość Czechowa ma wymiar uniwersalny; porusza problemy, które łączą ludzi niezależnie od tego, w jakim kraju mieszkają. Czechow daje widzowi możliwość dowolnej reakcji i wyciągnięcia dowolnych wniosków — nie narzuca żadnego punktu widzenia. A jednocześnie jest nieuchwytny¹⁵. Dlatego też badania twórczości Czechowa, przede wszystkim w kontekście jego przekładu, sprowadzają się do uchwycenia głębi jego tekstów przy maksymalnym przybliżeniu jej odbiorcom¹⁶.

Wsiewołod Meyerhold po obejrzeniu realizacji *Wiśniowego sadu* w Moskiewskim Akademickim Teatrze Artystycznym napisał do Czechowa: „Ваша пьеса абстрактна, как симфония Чайковского. И

¹² Zresztą Stanisławski odegrał znaczącą rolę w projektowaniu *Wiśniowego sadu*. To za jego namową Czechow zatytułował utwór *Вишнёвый сад*. Zastosował przymiotnik nie relacyjny — вишневы́й, a jakościowy вишнёвы́й, zmieniając tym samym wydźwięk dzieła.

¹³ А. П. Чехов, *Письмо Книппер-Чеховой О. Л., 15 ноября 1901 г. Ялта*, w: А. П. Чехов. *Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. Т. 10. Письма, Апрель 1901 — июль 1902*, Наука, Москва 1981, s. 115.

¹⁴ А. П. Чехов, *Чехов А. П. Письмо Книппер-Чеховой О. Л., 24 октября 1903 г. Ялта*, w: А. П. Чехов. *Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. Т. 11. Письма, июль — декабрь 1903*, Наука, Москва 1982, s. 284–285.

¹⁵ Н. М. Нестерова, О. В. Соболева, *Реалии «усадебного мира» А. П. Чехова в зеркале английского языка*, „Вестник Челябинского государственного университета”, 2012, nr 32 (286), s. 76–81. Za: Д. Рейфилд, *Жизнь Антона Чехова*, przeł. О. Макарова, Б.С.Г.-Пресс 2011, s. 11.

¹⁶ Н. М. Щаренская, К. Е. Василиу, *Глаголы движения в «Вишневом саду» А. П. Чехова: Оригинал и румынский перевод*, «Практики интерпретации» 2016, nr 1, s. 180–191.

режиссер должен уловить ее слухом прежде всего¹⁷. Nie bez przyczyny Meyerhold odnosi się właśnie do strony dźwiękowej dramatu. Doświadczenie reżysera teatralnego pozwoliło mu dostrzec, jaką rolę odgrywa u Czechowa dźwięk. Jednym z nich jest dźwięk pękającej struny i odgłos drzew padających pod siłą topora, który słycać w trakcie całego utworu. Funkcją tych dźwięków jest podkreślenie atmosfery, ale odnoszą się one także do fabuły, która rozwija się na wszystkich planach. Mając na uwadze wielokodowość sztuki teatralnej, dźwięki należy rozpatrywać w charakterze pełnowartościowych elementów tekstu. Czechow w swoim dramacie zapisał wprost warstwę dźwiękową towarzyszącą wydarzeniom świata przedstawionego za pośrednictwem swych bohaterów i didaskaliów.

Любовь Андреевна [...]: Словно где-то музыка. (Прислушивается.)	Raniewska: [...] Jakby gdzieś muzyka (Nasłuchuje)
Слышно, как Епиходов играет на гитаре все ту же грустную песню.	Słycać, jak Jepichodow gra na gitarze wciąż tę samą smętną piosenkę.
Слышно, как вдали стучат топором по дереву	(Z dala dochodzi odgłos rąbania toporami drzew)

Powszechne jest przekonanie, że przekład utworów Czechowa nie jest szczególnym wyzwaniem, nie licząc realiów, aluzji czy niektórych „słówiek”¹⁸. Pisał on bowiem podobno językiem bezbarwnym i pozbawionym indywidualności. Trudno więc się doszukiwać tutaj jakichś spektakularnych błędów tłumacza. Stoi za to przed nim inne zadanie — zrozumienie Czechowa jako artysty i człowieka, zrozumienie Rosji. Nie bez znaczenia jest też dbałość o oddanie wszelkich niuansów językowych. Problemy pojawiają się głównie na etapie realizacji, gdzie reżyser zrezygnował z niektórych dźwięków.

Na chwilę przed końcem sztuki scena jest pusta. Jak pisze Czechow:

Сцена пуста. Слышно, как на ключ запирают все двери, как потом отъезжают экипажи. Становится тихо. Среди тишины раздается глухой стук топора по дереву, звучащий одиноко и грустно.

Scena pusta. Słycać, jak na klucz zamykane są wszystkie drzwi, jak potem odjeżdżają powozy. Zapada cisza. Wśród tej ciszy rozlega się głuchy stukot siekiery o drzewa, brzmiący samotnie, smutno.

¹⁷ В. Э. Мейерхольд, *Статьи. Письма. Речи. Беседы. В 2 ч. Ч. 1.* Искусство, Москва 1968, s. 85.

¹⁸ Н. М. Щаренская, К. Е. Василиу, *Глаголы движения...*, s. 180–191.

Reżyser nie korzysta z możliwości, na które wskazuje mu autor. Nie słyhać żadnego dźwięku. Narzędziem Mgebrishvilego jest cisza. Nie słyhać na razie nawet siekiery odbierającej życie wiśniowemu sadowi. Tym bardziej nie brzmi on ani samotnie, ani smutno. Ostatnia scena w zamyśle Czechowa została zaprojektowana jako dźwiękowa dominanta akcji. Następnie padają pełne smutku, żalu i troski słowa Firsy, po czym znowu otrzymujemy doznania słuchowe:

Слышится отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный. Наступает тишина, и только слышно, как далеко в саду топором стучат по дереву.

Słyhać odległy dźwięk, jakby z nieba, niby dźwięk pękającej struny, zamierający, smutny. Zapada cisza i tylko słyhać, jak daleko w sadzie siekiery rąbią drzewa.

Mgebrishvili dopiero tutaj wykorzystuje odgłosy siekiery, jakby wydłużając wyczuwalne napięcie. O ile w pierwszym przypadku tłumaczka zrozumiała ideę „stukania” siekiery o drzewa — nie ścinania ich, nie zabijania, o tyle w drugim — drzewa już są rąbane — wycinane, rozłupywane na kawałki. Umierają. Element wydawałoby się mało znaczący (taki też jest w kontekście przekładu na potrzeby sceny), rozpatrywany na tle całości pokazuje jednak, że tłumaczka ingeruje w moc autora, który daje bądź odbiera życie swoim bohaterom. Czechow pisząc: „Далеко в саду топором стучат по дереву”, podkreśla cierpienie drzew spowodowane uderzeniami toporem. Piotrowska zwiększa intensywność i traktuje drzewa brutalniej.

Inny dźwięk to odgłos pękającej struny¹⁹, która przerywa ciągłość akcji, bytu, życia, sensu życia, wybrzmiewa smutno z dali. Zakończył się pewien etap i nie ma drogi odwrotu. Ale na scenie próżno nasłuchiwać tego charakterystycznego dźwięku. W jego miejsce słyhać utwór zespołu Velvet Underground — *Venus in furs*. Jest to zabieg

¹⁹ Dźwięk pękającej struny słyhać w tekście jeszcze raz. Ale cała ta scena została w adaptacji usunięta. Tym samym widz zostaje pozbawiony pełnej informacji. W tekście każdy z bohaterów reaguje na niego inaczej. Łopachinowi kojarzy się on z dźwiękiem oberwanego kubła w kopalni; Gajew i Trofimow — słyszą w nim odgłosy różnych ptaków. Raniewska określa dźwięk jako nieprzyjemny. Dźwięk ten jest niemożliwy do zinterpretowania. Według badaczy odnosi się on do śmierci Griszy — syna Raniewskiej. Zob. М. Ч. Ларинова, *Звук лопнувшей струны в свете фольклора*, „Известия Южного федерального университета. Филологические науки” 2009, nr 2, s. 39–47.

niewątpliwie odważny, bowiem dźwięk zerwanej struny jest poniekąd „wizytówką” całej sztuki — symbolem smutku i strachu, zwiastunem nadchodzącego zniszczenia pierwotnego ładu²⁰. Warstwa melodyczna utworu wprowadzonego przez reżysera przestrasza. Ostre, smutne zapętlone dźwięki wraz z warstwą liryczną (choć gra ona tutaj znikomą rolę, bo widzowie raczej się w nią nie wsłuchują) podkreślają tylko motyw nieuchronnego przemijania, zmęczenia życiem, uległości wobec dominacji drugiego; zwiastują nadciągającą klęskę. Ten motyw przewodni jest bohaterem drugiego planu, stymulatorem wyobraźni widza. Zwiększa napięcie akcji.

Tłumaczka nie miała najprawdopodobniej problemu z przekazaniem zamysłu Czechowa, ale wizja reżysera była inna — zdecydował o rezygnacji z wielu dźwięków zza sceny. Były to między innymi muzyka grana przez pasterza na flecie, Jepichodow grający na gitarze czy strojąca się do zagrania walca orkiestra. Przykłady to także dźwięki wydawane przez samych bohaterów. Tutaj można przywołać koniec aktu II, w którym Waria zza sceny trzykrotnie nawołuje Anię podczas jej spotkania z Trofimowem. Ta niepewność buduje napięcie akcji i sprawia, że widz zaczyna niepokoić się możliwym pojawieniem się Warii. W realizacji scenicznej Waria siedzi w tym czasie nieopodal bohaterów i od początku jest uczestniczką sceny. Reżyser odebrał więc widzom możliwość odczuwania pewnych emocji — stresu i niepewności.

Warstwa dźwiękowa przejawia się też w zaprojektowanych przez Czechowa pauzach. Autor w didaskaliach posługiwał się krótką wskazówką пауза. Pojawia się ona w tekście 34 razy. Trzykropek, także wyrażający ciszę paury — 472. Można więc sądzić, jest to jedno z ulubionych narzędzi Czechowa. Jest to milczenie znaczące²¹, wyrażające określone treści. Wśród znaczeń paury odnajdujemy takie jak ogólny wyraz i środek komunikowania, taktyczny wyraz działania, symptom charakterologiczny, kategoria moralna, estetyczna czy nawet mistyczna²². Każde milczenie ma swoją siłę ilokucyjną, którą należy uwzględnić. Cisza pauz występuje zarówno w dialogach bo-

²⁰ М. Ч. Ларинова, *Звук лопнувшей струны в свете фольклора*, „Известия Южного федерального университета. Филологические науки” 2009, nr 2, s. 39–47.

²¹ Choć językoznawcy stwierdzają, że milczenie i pauza różnią się od siebie, na potrzeby tej analizy przyjmiemy je za elementy tożsame. Por. I. Dąbska, *Milczenie jako wyraz i jako wartość*, „Roczniki Filozoficzne”, z. 1, t. XI, 1963, s. 73–79; S. Śniatkowski, *Milczenie i pauza w gramatyce nadawcy i odbiorcy. Ujęcie lingwoedukacyjne*. Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków 2002.

²² J. Rokoszowa, *Język a milczenie*, „Biuletyn PTJ”, z. XL, 1983 s. 129–137; I. Dąbska, *Milczenie jako wyraz i jako wartość...*, s. 73–79.

haterów, wskazując na ich niepewność, niezdecydowanie, brak pomysłu na przyszłość, świadomość beznadziejności, zadumę, nadzieję, wspomnienia, jak też między ich replikami i całymi scenami. Wówczas milczenie zatrzymuje akcję, przenosi widza w stan niepewności, każe mu niecierpliwie oczekiwać na rozwój wydarzeń.

Tłumaczka rzetelnie przekazała pauzy zaprojektowane przez Czechowa. Ale ich tłumaczenie za pomocą znaków sceny — gry aktorów — odbiega już znacznie od tekstu wyjściowego. W scenie, w której Łopachin proponuje Raniewskiej sprzedaż sadu, ich wymiana zdań wygląda następująco:

Łopachin: Będzie pani brać z letników co najmniej dwadzieścia pięć rubli rocznie od działki, i jeśli zaraz dacie ogłoszenie, to przysięgam na wszystko, że do jesieni nie pozostanie ani jednego wolnego skrawka ziemi — wszystko rozbiorą. Słowem: gratuluje, jesteście uratowani. Okolica cudowna, rzeka głęboka. Tylko, prawda, trzeba powyprzątać, poczyścić... na przykład, powiedzmy, zburzyć wszystkie stare budynki, o, ten dom jest już do niczego, wyrąbać stary wiśniowy sad...

Raniewska: Wyrąbać? Kochany mój, przepraszam, pan nic nie rozumie. Jeżeli w tej guberni jest coś ciekawego, wręcz wspaniałego, to tylko nasz wiśniowy sad.

Ten sam tekst ogłoszony ze sceny brzmi:

Łopachin: Będzie pani brać z letników co najmniej dwadzieścia pięć rubli rocznie od działki... [zdziwienie], i jeśli zaraz dacie ogłoszenie... [nadzieja], to przysięgam na wszystko, że do jesieni nie pozostanie ani jednego wolnego skrawka ziemi — wszystko rozbiorą... [ekscytacja]. Słowem: gratuluje, jesteście uratowani... [duma] Okolica cudowna..., rzeka... głęboka... Tylko..., prawda..., trzeba powyprzątać..., [zadumanie] poczyścić... na przykład, powiedzmy, zburzyć wszystkie stare... [wspomnienia] budynki, o, ten dom... [wspomnienia] jest już do niczego, wyrąbać stary wiśniowy sad... [...]

Raniewska: Kochany mój, przepraszam, pan nic nie rozumie... [zdziwienie] Jeżeli w tej guberni... jest coś ciekawego... wręcz wspaniałego... [duma, gradacja napięcia] to tylko nasz wiśniowy sad.

Widać tutaj wyraźnie, jakie zmiany w utworze zaszły na poziomie scenicznym. Taka interpretacja pauz zmienia w oczach widza wydźwięk sceny i odbiór bohaterów. Wskazują na to dodane przeze mnie w nawiasach uczucia towarzyszące bohaterom. Stopniowanie napięcia i nasycenie tyłoma emocjami krótkiej wypowiedzi sprawia, że tekst jeszcze bardziej odchodzi od założonej przez Czechowa farsy w kierunku tragedii. Milczenie, jak już wspomniałem, jest także realizowane między scenami. Tworzy tam napięcie i oczekiwanie na możliwy zwrot akcji. Często tej zaplanowanej ciszy towarzyszą

jednak przeciągłe i tajemnicze metaliczne dźwięki — utwór *Metallurgy* zespołu Deep Listening Band. Wydaje się on jednak pozornym wypełnieniem pustki, a pauzy wykorzystywane przez reżysera drażnią. Zwracają na to uwagę krytycy, mówiąc o dłużyznach „pomiędzy kolejnymi dialogami”²³ czy o ciężącej i przytłaczającej ciszy, która „wywołuje niepokój, jednak wraz z rozwojem akcji zaczyna męczyć i nużyć. Rozwlekłość niektórych scen drażni”²⁴. I jeśli uważać za wyznacznik akceptacji sztuki przez widza inscenizacyjność (rozumianą jako funkcjonalność czy przydatność sceniczną bądź inscenizacyjną tekstu /przekładu sztuki teatralnej)²⁵, to adaptacja ta odbiega od tych założeń. Utraciła swą wartość przy tłumaczeniu na kod teatru.

Na przykładzie powyższego widać, że dźwięki wprowadzone do sztuki przez Czechowa odgrywają w niej bardzo istotną rolę, są jej nieodłącznym elementem. W didaskaliach, poza wieloma funkcjami dla nich typowymi, Czechow oferuje narzędzia przydatne w realizacji scenicznej — kontekst czy podtekst. Pomijanie tych wskazówek prowadzi do spłaszczenia znaczeń zawartych implicytnie w treści utworu, inaczej, warstwy kodowej, a tym samym znaczeniowej wielowymiarowości sztuki. Postacie nie wchodzi w interakcje z dźwiękami, przez co znaczenie tych ostatnich maleje. Mgebrishvili, podobnie jak Stanisławski w 1904 roku, sprzeciwia się idei Czechowa, by utwór ten miał charakter komedii czy nawet farsy. I nawet jeśli przyznać mu do tego prawo, to jednak wydaje się, że były to modyfikacje zbyt daleko idące.

Adaptacja jest odmianą przekładu, która mimo wątpliwości odnoszącej się do zgodności z tekstem wyjściowym (jest to przecież rodzaj manipulacji²⁶), ma rację bytu²⁷. Ale zmiany zaproponowane przez Mgebrishvilego można nazwać odważniej — zawłaszczeniem (ang. *appropriation*), pod którym Julie Sanders rozumie również formę adaptacji. O ile jednak adaptacja odwołuje się do tekstu źródłowego, do oryginału, o tyle zawłaszczenie zdecydowanie odchodzi od tego

²³ <https://katowice.wyborcza.pl/katowice/7,35018,22703494,koniec-swiata-i-co-dalej-wisniowy-sad-w-teatrze-nowym-w-zabrze.html> (3.05.2020).

²⁴ A. Zakrzewska. <http://www.rozswietlamykulture.pl/reflektor/2018/01/01/sztuka-pozegnan-recenzja-wisniowego-sadu-davida-mgebrishvili/> (3.05.2020).

²⁵ A. Romanowska, *Hamlet po polsku*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2005, s. 40–41.

²⁶ M. Heydel, *Zwrot kulturowy w badaniach nad przekładem*, „Teksty Drugie” 2009, nr 6, s. 21–33.

²⁷ Z. Zaleska, *Przejęzyczenie. Rozmowy o przekładzie*, Rozmowa z Jerzym Jarniewiczem, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2015, s. 193.

źródła²⁸. Uważam, że tak jest i w tym przypadku — rezygnacja z „ciszy Czechowa” i jego melodii tekstu jest zawłaszczeniem.

Zdaniem Patrice’a Pavisa „każdy rodzaj interwencji w tekst dramatu — począwszy od tłumaczenia aż po reinterpretację, jaką przynosi adaptacja sceniczna — jest tyleż odtwarzaniem co twórczością, ponieważ [...] pociąga za sobą konstruowanie nowego znaczenia”²⁹. Nie ma jednej i ostatecznej adaptacji sztuki dawnej, niech zatem adaptacja (zawłaszczenie) Mgebrishvilego i zmiana dźwięków zaprojektowanych przez autora będzie jedynie impulsem do dalszych interpretacji Czechowowskiego dzieła.

REFERENCES

- Anessi, Thomas. “Adaptacja jako krwawe bagno. Tłumacząc spektakl 2008: Macbeth na angielski.” Transl. Kamińska, Aleksandra. *Przekładaniec*, 2015, no. 31: 201–221.
- Bassnett, Susan. “Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre.” *Constructing Cultures*. Ed. Bassnett, Susan, and Lefevere, André. Clevedon: Multilingual Matters, 1998: 90–108.
- Bassnett, Susan. “Ways through the Labirynt: Strategies and Methods for Translating Theatre Texts.” *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. Ed. Hermans, Theo. Beckenham: Croom Helm, 1985: 87–102.
- Chekhov, Anton. Pis’mo Knipper-Chekhovoy O. L., 15 noyabrya 1901 g. Yalta. Chekhov, Anton. *Polnoye sobraniye sochineniy i pisem: V 30 t. Pis’ma: V 12 t. T. 10. Pis’ma, Aprel’ 1901 — iyul’1902*. Moskva: Nauka, 1981 [Чехов, Антон. *Письмо Книппер-Чеховой О. Л., 15 ноября 1901 г. Ялта*. Чехов, Антон. *Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. Т. 10. Письма, Апрель 1901 — июль 1902*. Москва: Наука, 1981].
- Chekhov, Anton. Pis’mo Knipper-Chekhovoy O. L., 24 oktyabrya 1903 g. Yalta. Chekhov, Anton. *Polnoye sobraniye sochineniy i pisem: v 30 t. Pis’ma: V 12 t. T. 11. Pis’ma, iyul’ — dekabr’ 1903*. Moskva: Nauka, 1982 [Чехов, Антон. *Письмо Книппер-Чеховой О. Л., 24 октября 1903 г. Ялта*. А.П. Чехов. *Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. Т. 11. Письма, июль — декабрь 1903*. Москва: Наука, 1982].
- Chekhov, Anton. *Vishnevyy sad*. A. P. Chekhov, *Polnoyesobraniye sochineniy i pisem v 30-ti tomakh. Sochineniya*. T. 13. Moskva: Nauka 1986 [Чехов, Антон. *Вишнёвый сад*. В: А. П. Чехов, *Полное собрание сочинений и писем в 30-ти томах. Сочинения*. Т. 13. Наука: Москва, 1986].
- Czechow, Anton. *Dramaty*. Transl. Piotrowska, Agnieszka Lubomira. Łódź: Officyna, 2019.

²⁸ T. Anessi, *Adaptacja jako krwawe bagno. Tłumacząc spektakl 2008: Macbeth na angielski*, przeł. A. Kamińska, *Przekładaniec* 2015, nr 31, s. 201–221. J. Sanders, *Adaptation and Appropriation*, Routledge, London 2006, s. 26.

²⁹ P. Pavis, *Słownik terminów...*, s. 22.

- Dąbska, Izydora. "Milczenie jako wyraz i jako wartość." *Roczniki Filozoficzne*, 1963, no. 1, vol. XI: 73–39.
- Dąbska-Prokop, Urszula. *Adaptacja*. Ed. Dąbska-Prokop, Urszula. *Mała encyklopedia przekładoznawstwa*. Częstochowa: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Języków Obcych i Ekonomii, 2000: 27–30.
- Heydel, Magda. "Zwrot kulturowy w badaniach nad przekładem". *Teksty Drugie*, 2009, no. 6: 21–33.
- Koncepcje — Modele — Analizy*. Ed. Grucza, Sambor, Marchwiński, Adam, and Płużyczka, Monika. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Instytutu Kulturologii i Lingwistyki Antropocentrycznej, 2010. 119–123.
- Larinova, Marina Chengarovna. "Zvuk lopnuvshey struny v svete fol'klora." *Izvestiyayuzhnogo federal'nogo universiteta. Filologicheskkiye nauki*, 2009, no. 2 [Ларинова, Марина Ченгаровна. "Звук лопнувшей струны в свете фольклора". *Известия Южного федерального университета. Филологические науки*, 2009, no. 2].
- Lewicki, Roman. *Zagadnienia lingwistyki przekładu*. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2017.
- Meyerkhol'd, Vsevolod. *Stat'i. Pis'ma. Rechi. Besedy*. V 2 ch. Ch. 1. Moskva: Iskusstvo, 1968 [Мейерхольд, Всеволод Эмильевич. *Статьи. Письма. Речи. Беседы*. В 2 ч. Ч. 1. Москва: Искусство, 1968].
- Nesterova, Natal'ya, Soboleva, Ol'ga. "Realii 'usadbnogo mira' A.P. Chekhova v zerkale angliyskogo yazyka." *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2012, no. 32 [Нестерова, Наталья Михайловна, Соболева, Ольга Владимировна. "Реалии 'усадебного мира' А.П. Чехова в зеркале английского языка". *Вестник Челябинского государственного университета*, 2012, no. 32].
- Odziomek, Marta. "Koniec świata i co dalej? 'Wiśniowy sad' w Teatrze Nowym w Zabrzcu." *Gazeta Wyborcza*. <<https://katowice.wyborcza.pl/katowice/7,35018,22703494,koniec-swiata-i-co-dalej-wisniowy-sad-w-teatrze-nowym-w-zabrzcu.html?disableRedirects=true>>.
- Pavis, Patrice. *Słownik terminów teatralnych*. Transl. Świontek, Sławomir. Wrocław: Ossolineum, 2002.
- Rokoszowa, Jolanta. "Język a milczenie". *Biuletyn PTJ*, 1983, no. XL: 129–137.
- Romanowska, Agnieszka. *Hamlet po polsku*. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2005.
- Semczuk-Jurska, Małgorzata. "Teatralna adaptacja tekstu literackiego jako przekład intersemiotyczny ('Burzliwe życie Lejzorka Rojtszwańca' Pji Erenburga." *Translatoryka. Koncepcje — Modele — Analizy*, Wydawnictwo Naukowe Instytutu Kulturologii i Lingwistyki Antropocentrycznej Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2010: 119–123.
- Shcharenskaya, Natal'ya, Vasiliu Kristina Yelena. "Глаголы движения в 'Вишневом саде' А. П. Чехова: Original i rumynskiy perevod." *Praktiki interpretatsii*, 2016, no. 1 [Щаренская, Наталья Марковна, Василиу Кристина Елена. "Глаголы движения в 'Вишневом саде' А. П. Чехова: Оригинал и румынский перевод". *Практики интерпретации*, 2016, no. 1].
- Sordyl, Alina. "Adaptacja jako twórcza praktyka w polskim teatrze współczesnym. Krystian Lupa — Krzysztof Warlikowski — teatr krytyczny." *Postscriptum Polonistyczne*, 2011, no. 2.
- Śniatkowski, Sławomir. *Milczenie i pauza w gramatyce nadawcy i odbiorcy. Ujęcie lingwoedukacyjne*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, 2002.

- Wright, Michael. *Proces dramatopisarstwa*. Transl. Konieczny, Ada. Warszawa: PWN, 2019.
- Zakrzewska, Ania. “Sztuka pożegnań. Recenzja ‘Wiśniowego sadu’ Davida Mgebrishvili”. <<http://www.rozswietlamykulture.pl/reflektor/2018/01/01/sztuka-pozegnan-recenzja-wisniowego-sadu-davida-mgebrishvili/>>.
- Zaleska, Zofia. *Przeżyczenie. Rozmowy o przekładzie*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2015.