

*Anna Kowalcze-Pawlik*  
Uniwersytet Jagielloński  
kowalcze.pawlik@gmail.com

## **O tłumaczeniu jednego wersu *Burzy* Shakespeare'a**

### **Metafora w przekładzie dramatu<sup>1</sup>**

*Burza* jest jednym z najchętniej wystawianych dramatów Shakespeare'owskich<sup>2</sup>. Do historii dramaturgii światowej przeszły takie kreacje, jak ta Johna Gielguda w roli Prospera (1957) czy, na gruncie polskim, rola Stefana Jaracza jako Kalibana (1913, 1926). Po raz pierwszy wystawiona w 1611 r. na dworze Jakuba I Stuarta, sztuka ta cieszyła się wielkim powodzeniem, o czym świadczy choćby zamieszczenie jej tekstu w centralnym miejscu w dziełach zebranych opublikowanych już po śmierci dramaturga przez jego przyjaciół, Johna Hemmingsa i Henry'ego Condella (w tzw. Folio z 1623 r.). Począwszy od okresu restauracji, przez długi wiek XVIII dopasowywano treść i formę sztuki do zmieniających gustów publiczności, jednak w wieku XIX stała się znów w pierwotnym kształcie przedmiotem rozważań krytyków, odnoszących się przede wszystkim do podnoszonych w utworze stratfordczyka kwestii człowieczeństwa i potworności. Z kolei w XX w. ten właśnie dramat

---

<sup>1</sup> Przyjmuję tutaj za Sirkku Aaltonen rozróżnienie na przekład dramatu (*drama translation*) jako termin bardziej ogólny oraz na jego podtyp – przekład określany mianem teatralnego lub scenicznego (*stage translation*) [Aaltonen, 2000: 4].

<sup>2</sup> W niniejszym artykule pragnę podkreślić odrębność kulturową twórczości Shakespeare'a, który w historii polskiej recepcji bywa zawłaszczany jako Szekspir. Stąd też naprzemiennie użycie pisowni oryginalnej z pisownią spolszczoną sygnalizuje takie właśnie kulturowo uwarunkowane odniesienia.

Shakespeare'a został uczyniony jednym z fundamentów postkolonialnej krytyki humanizmu i imperializmu europejskiego w obrębie refleksji teoretycznej i praktyki literackiej spod znaku Aimégo Césaire'a. Losy wyzutego ze swoich rodowych praw księcia-wygnańca, jego pięknej córki oraz towarzyszących im czarodziejskich istot rozpałały wyobraźnię licznych reżyserów i nieprzeliczonej publiczności, ta zaś, jak dowodzi niesłabnąca popularność *Burzy* wystawianej w zeszłym roku w brytyjskim Globe, wciąż odnajduje się w szekspirowskiej opowieści, którą z jednej strony można czytać jako historię o wyrzeczeniu się myśli o zemście, pogodzeniu się z losem i dojrzywaniu do odpowiedzialności za Innego, a jako opis kolonialnego i patriarchalnego zniewolenia z drugiej.

W świetle tak bogatej historii scenicznej i narosłego wokół *Burzy* zaplecza komentatorskiego o zabarwieniu teoretycznoliterackim pewne zdziwienie wzbudza fakt, iż w historii teatru polskiego był to jeden z rzadziej wystawianych w Polsce dramatów Shakespeare'a. Choć do tychczas ukazało się 12 przekładów *Burzy*, od 1901 do 1980 r. sztuka doczekała się zaledwie 23 premier<sup>3</sup>. Jedną z najsłynniejszych inscenisacji byłaby *Burza* w reżyserii Leona Schillera, wystawiona w Łodzi w 1938 r.; jedną z ostatnich kontrowersyjna, burząca zastane porządki i kontestująca normy adaptacja Mai Kleczewskiej z 2012 r.

Pierwszym przekładem *Burzy* było spolszczenie autorstwa Ignacego Hołowińskiego (pseud. Ignacy Kefaliński), które ukazało się drukiem w 1841 r. w *Dzielał Williama Shakespeare'a* wydanych nakładem T. Glücksberga. Przekład ten nie był przekładem teatralnym, a po niekorzystnej ocenie ze strony takich badaczy literatury jak Stanisław Helsztyński szybko popadł w zapomnienie [Cetera, 2009]. Wśród przekładów początkowo wykorzystywanych na scenie znajdowały się spolszczenia Józefa Paszkowskiego (1861) i Leona Ulricha (1895), natomiast w okresie powojennym dużym powodzeniem cieszyły się tłumaczenia Zofii Siwickiej (1956) i Jerzego Sity (1976), które stopniowo ustąpiły pola wersji Macieja Słomczyńskiego (1980) i najbardziej chyba znanemu

<sup>3</sup> Sytuacja ta zmienia się, jako że w okresie od 1980 do 2012 r. liczba ta uległa podwojeniu, co pozwala stwierdzić, że polskie reżyserki i reżyserzy coraz częściej sięgają po tę sztukę, doszukując się w niej treści szczególnie istotnych ze współczesnego punktu widzenia.

przekładowi Stanisława Barańczaka (1991). Najnowszy przekład *Burzy*, autorstwa Piotra Kamińskiego, został wykorzystany na deskach Teatru Polskiego w Warszawie, gdzie w 2012 r. miała premierę *Burza* w reżyserii Dana Jemmetta.

Wskazywanym przez wielu komentatorów kontekstem, a zarazem pretekstem dla powstania *Burzy* było zatonięcie angielskiego statku *Sea Adventure* u wybrzeży Bermudów. Wypadek ten stał się kanwą dla rozmaitych narracji opisujących przebieg wyprawy – tzw. pamflety bermudzkie uważane są za bezpośrednie źródło inspiracji dla fabularnego tła dramatu. To właśnie tytułowa burza stanowi główną oś sztuki, zarówno w warstwie fabularnej, jak i symbolicznej utworu. Otwierająca pierwszą scenę, a wywołana magiczną sztuką Prospera i przez niego w pełni kontrolowana, nawałnica stanowi dla uczestników katastrofy aż nadto realną okoliczność. W tych realiach rozgrywa się dramat przeczuwających rychły koniec marynarzy. Wśród nich na plan pierwszy wysuwa się postać Bosmana, której sposobowi funkcjonowania w tekście poświęcony jest niniejszy szkic.

W scenie otwierającej sztukę pojawia się wątek istotny z perspektywy całego dramatu, temat rebelii i braku kontroli, antycypowany w wydaniu niekoniecznie komicznym kłótnią między usiłującym utrzymać statek pod kontrolą Bosmanem a występny bratem Prospera, Antoniem, który jako jeden z podróżnych powinien posłuchać wydanego przez Kapitana rozkazu, zamilknąć i zejść do kajuty. Ta wymiana zdań, która do dziś w szekspirowskiej krytyce wzbudza radykalnie odmienne podejścia interpretacyjne dotyczące subwersywnego bądź autorytatywnego charakteru wypowiedzi Bosmana<sup>4</sup>, bezpośrednio wiąże się ze sposobem prezentacji tej postaci na scenie. W warstwie tekstowej utworu Bosman na początku uprzejmie prosi pasażerów o zejście pod pokład, następnie wdaje się z nimi w cokolwiek ironiczną słowną przepychankę, każąc doradcy króla użyć swego autorytetu do złagodzenia morza. W całej wymianie zdań Bosman jawi się jako człowiek, który na bezsensowny

---

<sup>4</sup> W tym miejscu wystarczy wspomnieć artykuły: Curta Breighta „«Treason doth never Prosper». *The Tempest* and the Discourse of Treason”, *Shakespeare Quarterly*, 1990, 41, 1, s. 1-28, w którym postać Bosmana odczytana jest przez pryzmat subwersji, czy Toma McAlindona „The Discourse of Prayer in *The Tempest*”, *Studies in English Literature, 1500-1900*, 2001, 41, 2, s. 335-355, Tudor and Stuart Drama, w którym Bosman pojawia się jako postać obdarzona prawdziwym autorytetem.

opór w sytuacji zagrożenia reaguje stanowczo, a gdy retoryka nie działa, wspomaga się przekleństwem. Z perspektywy pasażerów prezentuje się jednak jako „bawling, blasphemous, incharitable dog” („ujadający, klnący, z ludzkości wyzuty pies” – przeł. W. Tarnawski [Shakespeare, 1958: 7]), „insolent noisemaker” („bezczelny wrzaskun” [Shakespeare, 1958: 7]), w ostatniej scenie sztuki witany zaś jest ironicznym:

Now, blasphemy,  
That swear'st grace o'erboard: not an oath on shore?  
Hast thou no mouth by land?

(Błuznierstwo, ty, coś swymi przekleństwami  
Wypłoszył łaskę Bożą, ni jednego  
„Do diabła” nie chowając na lądowy  
Użytek? Niemyś, kiedy pod nogami  
Masz ziemię?) [Shakespeare, 1958: 132].

Od tłumaczki/tłumacza zależy, jaki punkt widzenia przyjmie i czy będzie się on pokrywać z perspektywą pasażerów, bo to właśnie od oceny zachowania Bosmana w tych pierwszych wersach zależeć będzie interpretacja wypowiedzianej przezeń kwestii pod koniec sceny pierwszej, kiedy pozostali marynarze tracą nadzieję na ocalenie życia i wzywają do modlitwy. Wypowiedź Bosmana przybiera kształt metaforycznego pytania, które nastęrczało sporych trudności komentatorom anglojęzycznym i na przestrzeni lat obrastało w coraz obszerniejsze objaśnienia redaktorskie w kolejnych wydaniach krytycznych *The Tempest*. W pierwotnym wzorze sytuacja komunikacyjna towarzysząca wypowiedzi Bosmana przedstawia się następująco:

*Enter Mariners, wet.*  
MARINERS All lost! To prayers, to prayers! All lost!  
BOATSWAIN What must our mouths be cold? [Shakespeare, 2007: 147].

Podstawowym sposobem funkcjonowania przekładu artystycznego jest wpisywanie się w serię tłumaczeniową. Przekład, jak pisze Edward Balcerzan, otwiera się wówczas w dwie różne strony: w stronę obcojęzycznego pierwowzoru i pozostałych składników serii, wobec których zajmuje określone, często opozycyjne stanowisko [Balcerzan, 1968/1998/2013: 104]. Polska seria tłumaczeniowa *Burzy* nie stanowi tutaj wyjątku. Choć

dokładny opis owych wpływów i zależności wykracza poza zakres tematyczny niniejszego studium, trzeba podkreślić znaczenie gry, a niekiedy dialogu między poszczególnymi przekładami zajmującymi określone stanowisko interpretacyjne wobec pierwowzoru. Stanowisko to wyraża się m.in. w obchodzeniu się z metaforą, tą „elementarną jednostką komunikacji artystycznej” [Balcerzan, 2002: 1]. Prześledźmy w takim razie, w jaki sposób z wypowiedzią Bosmana radzą sobie tłumacze polskich wersji tekstu, uwzględniając przy tym strategię otwarcia się na cokolwiek skomplikowaną metaforę w tekście wyjściowym w wybranych próbach przekładowych składających się na polską serię tłumaczeń *Burzy*.

W polskich przekładach przytoczonego fragmentu dają się zaznaczyć zasadniczo dwa osobne podejścia do wyrażenia „must our mouths be cold?”, obejmujące przekład połowicznie metaforyczny z jednej strony, a uwzględniające jego idiomatyczność z drugiej. W ramach tego ostatniego metafora ukryta w wypowiedzi Bosmana znajduje dwie odrębne konkretyzacje. Jako że analiza wszystkich 12 przekładów wykracza poza ramy niniejszego szkicu, prezentuję tutaj odnośne fragmenty przekładów znanych oraz takich wariantów, które szczególnie mocno akcentują interesujące mnie otwarcie tekstu na dwie, rozchodzące się interpretacje.

W przekładzie Jerzego Sity (1) oraz u Macieja Słomczyńskiego (2) mamy do czynienia z wariantem, który nie klaruje znaczenia pojawiającej się w tekście figury językowej, a uwydatnia jedynie samo doświadczenie fizyczne („krzepnięcie”, „marznięcie”):

(1)<sup>5</sup>

*Wbiegają przemoczeni Marynarze*

MARYNARZE

Wszystko stracone!

Módlmy się!

Toniemy!

*Wychodzą.*

BOSMAN

Co?

Gęby nam mają zakrzepnąć?!

---

<sup>5</sup> Na potrzeby artykułu ujednolicono zapis typograficzny cytowanych fragmentów.

(2)

*Wchodzą przemoczeni majtkowie.*

MAJTKOWIE Wszystko stracone! Módlmy się! Módlmy się!

BOSMAN Co? Czy gęby mają nam zmarznąć?

„Krzepnięcie” czy „zmarznięcie” gąb nie funkcjonuje w żadnym powszechnie znanym związku frazeologicznym. Szcątkowa figuratywność tych złożeń, rozwijanych przecież w stronę metafory wyjściowej „zimnych ust”, nie pozwala na wykrycie sensu i prowadzi do impasu semantycznego. W obydwu przykładach w gruncie rzeczy pojawia się kalka językowa, dokonująca pewnych przeniesień znaczenia, które jednak nie wprowadzają efektu niewymuszonej literackości i nie pozwalają na otwartość interpretacyjną.

Z kolei u Czesława Jastrzębca-Kozłowskiego (3), Zofii Siwickiej (4) i Stanisława Barańczaka (5) fragment ten prezentuje się inaczej, a metafora budowana jest w oparciu o konkretne obrazowanie, które na etapie realizacji widowiska teatralnego miałyby swoje bezpośrednie przełożenie na mowę sceniczną, sposób gry aktorskiej, jak również dobór rekwizytów:

(3)

*Wracają marynarze, przemoczeni:*MARYNARZE Wszystko przepadło! Módlmy się, módlmy się! Wszystko  
przepadło!

(wychodzą)

BOSMAN Co, ginąć o suchej gębie?

(4)

*Statek uderza o mieliznę, ogień przelatuje wzdłuż takielunku i od dzioba do steru. Wchodzą zmoczeni Marynarze.*

MARYNARZE

Wszystko stracone! Do modlitw, do modlitwy! Wszystko stracone!

BOSMAN

*Wyciągając powoli flaszę*

Usta nam mają zastygnąć?

(5)

*Wchodzą przemoczeni Marynarze*

MAJTKOWIE Wszystko na nic! To już koniec! Módlmy się.

*Wychodzą.*

BOSMAN Lepiej gołnąć sobie jednego na rozgrzewkę.

U Czesława Jastrzębca-Kozłowskiego i Stanisława Barańczaka w tekście głównym zostaje uaktywnione i uwypuklone skojarzenie zimnej „gęby” z rozgrzewającymi właściwościami alkoholu. Stąd w przytoczonych wariantach bierze się połowicznie występujący związek frazeologiczny (o „suchym pysku”) i transpozycja, której dokonuje Barańczak, zastępując „zimne usta” rozgrzewającym trunkiem. Z kolei Siwicka tłumaczy fragment, posługując się konkretyzacją o charakterze jak najbardziej cielesnym, ale opatruje go tekstem pobocznym o wymowie zbliżającej jej wersję do pozostałych translatów<sup>6</sup>. Pojawia się tutaj coś na kształt interpretacji birbanckiej, która z Bosmana czyni rubaszną, niestroniącą od kielicha postać, a uwzględnia stereotypowy marynistyczny kontekst sytuacyjny: marynarze wszak piją. Odczytanie takie pojawia się dość konsekwentnie, a prowadzi do uspojnienia charakterologicznego postaci, budowanej przez pryzmat dwóch zachowań: pijackiej pewności siebie i arogancji wobec lepszych od siebie, jak również zawadiackiego lekceważenia śmierci przez moczygębę, którego nie wzrusza trwoga (zimny strach?) okazywana przez pozostałych marynarzy. Ta interpretacja, pojawiająca się również w refleksji krytycznej nad *The Tempest*<sup>7</sup>, jest efektem decyzji translatorskiej, która nie wydaje się wynikać ani z odmienności językowo-kulturowej, ani z żadnej, dającej się jednoznacznie określić koncepcji ideowej. Prowadzi jednak do najwyraźniej zamierzonego przesunięcia rozkładu akcentów w utworze i nadaje całej scenie kłótni rys cokolwiek komiczny, rodem z gatunku *commedia dell'arte*<sup>8</sup>. Można się nawet posunąć do stwierdzenia, że wyznacza tym samym, już od początku, przynależność gatunkową dramatu tradycyjnie klasyfikowanemu właśnie jako komedia.

<sup>6</sup> Abstrahuję tutaj od kwestii związanych z występowaniem analogicznego tekstu pobocznego w anglojęzycznych wydaniach dramatu, wychodząc z założenia, że zamieszczenie didaskaliów pochodzących od komentatora *Burzy* w przekładzie polskim jest autonomiczną decyzją tłumaczki/tłumacza i wynika ze zgody na interpretację w nich się zawierającą.

<sup>7</sup> Np. Mahood [1992], a wcześniej Luce [1919].

<sup>8</sup> *Commedia dell'arte* wskazywana jest jako jedno z możliwych źródeł, mających wpływ na kształt dramatu. Por. Felver [1963], Gilvary [2004] czy Marrapodi [2007].

Należy tutaj podkreślić, że dramaty Shakespeare'a wymykają się odgórnie narzuconym podziałom, a *Burza* bywa odczytywana i grana już to w tonie tragicomicznym, już to w tonie politycznym, a nawet tragicznym, co przekłada się na jej kategoryzację genologiczną. Znajduje to odzwierciedlenie choćby w podejściu prezentowanym w przedmowie do przekładu Leona Ulricha z 1964 r., w której przywoływane są słowa redaktora słynnej amerykańskiej edycji dzieł Shakespeare'a, George'a Lymana Kittredge'a, według którego *Burza* ma być „najszlachetniejszą tragedią zemsty” [Shakespeare, 1964: 106]. Cytat ten podpira interpretację filozofującą, ta zaś wykracza poza wąskie ramy komedii: „wbrew tytułowi «Burza» przedstawia stopniowe uciszanie się żywiołu morskigo, a przede wszystkim ludzkich namiętności, ujarzmionych rozumem i wolą, uosobionych w postaci doświadczonego księcia-filozofa Prospera” [Shakespeare, 1964: 106].

I rzeczywiście, wspomniany wers część polskich tłumaczy *Burzy* oddaje w takim właśnie tonie, każącym zerwać ze stereotypowym przedstawieniem postaci Bosmana, a na jego wypowiedź pozwala spoglądać w kategoriach komentarza nawiązującego do nieszczęsnego losu skazanych na śmierć marynarzy. Z takim podejściem mamy do czynienia choćby u Józefa Paszkowskiego (6), Władysława Tarnawskiego (7), Leona Ulricha (8) oraz Piotra Kamińskiego (9):

(6)

*(Wchodzą majtkowie zmoczeni)*

MAJTKOWIE. Wszystko stracone! Modlić się! do modlitwy! wszystko stracone!

*(Wychodzą)*

BOSMAN. Jak to? Majaż nam usta zastygnąć?

(7)

MARYNARZE

Wszystko stracone! Idźmy się modlić, wszystko stracone!

BOSMAN

No, i co, musimy zawalić kity?

(8)

MAJTKOWIE

*Wbiegają zmoczeni.*



Wszystko przepadło! Do modlitwy! Do modlitwy! Wszystko przepadło!

*Wychodzą.*

BOSMAN

Jak to? Mająż usta nasze na zawsze zastygnąć?

(9)

*Wchodzą przemoknięci Marynarze.*

MARYNARZE

Wszystko stracone! Do modlitwy, do modlitwy!

Wszystko stracone!

BOSMAN

I co – będą z nas zimne trupy z zimną wodą w gębie?

Wers ten można tutaj potraktować z jednej strony jako dyskursywny zapis procesu psychicznego czy mimowolne wypowiedzenie stanowiące komentarz do całej sytuacji, a z drugiej jako odpowiedź marynarzom czy bezpośrednio nawiązanie do wyrażanej przez nich rozpacz o charakterze refleksji lub protestu. Sfera doznań egzystencjalnych pojawia się zresztą chwilę wcześniej, właśnie w wezwaniu do modlitwy, które rysuje się tutaj jako rezygnacja z działania, próba oswojenia z nadchodzącym końcem. W zestawieniu z późniejszą krytyką padającą z ust antypatycznego Antonia, posiłkująca się taką, a nie inną transpozycją tropiczną postać Bosmana nabiera zdecydowania, przejawiając wolę życia, która modlitwę i pogodzenie z losem traktuje w kategoriach metaforycznych jako przejaw bierności. Metafory śmierci w polskich translatach (metonimiczne „zastygające usta” u Paszkowskiego i Ulricha oraz uogólnienie „zimne trupy z zimną wodą” u Kamińskiego, jak również bardziej potoczne „zawalenie kity” u Tarnawskiego) podkreślają metafizyczny sens tej wypowiedzi i ukierunkowanie emocji w całej scenie na linii rezygnacja / strach – bunt – refleksja / działanie, które pojawia się jako swoista zapowiedź wyraźnie zaznaczonego Prosperowskiego wątku rozliczenia z przeszłością pod koniec życia. W rzeczy samej, taką wymowę owego metaforycznego wyrażenia podkreślają redaktorzy ardenowskiego wydania *The Tempest* z 2007 r. Virginia Mason Vaughan i Alden T. Vaughan podają jako możliwe źródło tego stwierdzenia w języku angielskim, adnotowany w jednej z klasycznych pozycji dotyczących przysłów w dramacie angielskim, *Proverbial Language in English Drama* Roberta W. Denta, przysłowiowy związek frazeologiczny „to be

cold in the mouth” (dosł. „mieć zimno w ustach”), który ma odnosić się do śmierci [Dent, 1984: 212]. Redaktorzy wskazują przy tym na sztukę Francisca Beaumonta *The Scornful Lady* z 1616 r., w której określenie to pojawia się jako bezpośrednia aluzja do umierania: „would I had been cold i'th'mouth before this day, and neer have livd to see this dissolution” (dosł. „gdyby tylko dane mi było umrzeć, zanim nastął ten dzień, by nie było mi dane oglądać tego rozpasania”). Przyjmują też za prawdopodobną możliwość czytania tekstu przez pryzmat metaforyzacji modlitwy jako czynności pasywnej, a co za tym idzie – aktywizującej skojarzenia z chłodem [Shakespeare, 2007: 147]. Nie wspominają jednak o ostatniej możliwości interpretacyjnej, z której nie korzysta żaden z istniejących przekładów, tj. metafory zimnego strachu, który chwyta za gardło i sprawia, że język i usta drętwieją z przerażenia.

Wydawać by się mogło, że rozpatrywane transformacje nie mają szczególnego wpływu na semantykę tekstu jako całości, a jednak zgodny z pierwszym modelem przekładu idiomatycznego wybór translatu powoduje kolokwializację tego fragmentu i podkreśla komiczną wymowę całej sceny, przyczyniając się do odbioru całego utworu w takim właśnie tonie. Makrotekst *Burzy* przekładany zgodnie z kluczem komicznym staje się tekstem nieco bardziej optymistycznym niż pierwowiec: w sferze odbioru trudniej jest odbiorcy z marynarzami empatyzować, a za to łatwiej o humorystyczny dystans. Za pomocą podobnych przesunięć w warstwie językowej kształtowany jest obraz świata, w którym nie ma miejsca na wielkie lęki i wielkie rozterki – jeśli występują, to w postaci cokolwiek złagodzonej w stosunku do pierwowiec. *Burza* w tym wydaniu już od samego początku zdaje się żywołem wyciszonym – już od pierwszej sceny wszystko zmierza ku szczęśliwemu zakończeniu. Jest to rekontekstualizacja akcentująca wartość śmiechu i pogodną w gruncie rzeczy interpretację świata przedstawionego, szczególnie akcentowaną w polskich komentarzach do przekładu. Sentyment ten pojawia się choćby w wydaniu Biblioteki Narodowej, w przedmowie Andrzeja Tretiaka, który określa dramat mianem „czarodziejskiej komedii” [Szekspir, 1924: xliiii], w której „«burza»... nie jest [...] prawdziwą burzą, ale jej jak gdyby rzeczywistym obrazem, jej fatamorganą” [Szekspir, 1924: xliv].

Fragmety uwzględniające idiomatyczny charakter wypowiedzi Bosmana nieco inaczej ustawiają optykę całej sceny, otwierając

możliwość interpretacji o bardziej egzystencjalnym charakterze, która dramatu marynarzy nie traktuje lekko, w kategoriach komicznego preludium, a odnosi się do niego w sposób bardziej realistyczny<sup>9</sup>. W tym wydaniu tytułowa nawałnica nie pełni funkcji wyłącznie iluzorycznej, jako użyteczne wprowadzenie, poetyckie tło dla scenicznych wydarzeń czy wreszcie pokaz mistrzostwa Prospera. Subtelne podkreślenie autentyczności emocji przeżywanych przez postaci dramatu pozwala na utrzymanie tonacji nieco odmiennej niż komiczna i otwiera możliwość zaakcentowania przewijającego się w całej sztuce wątku oporu wobec autorytetu i buntu, a wreszcie emocjonalnego rozchwiania – walki z gniewem, porzucenia myśli o zemście, szukania umiejętności przebaczenia za doznane krzywdy. Wymiana zdań między Antoniem a Bosmanem rysuje się przy odmiennej konstrukcji postaci Bosmana jako wymiana nieznanącego swojego miejsca na statku aroganta z człowiekiem sumiennie wykonującym swoje obowiązki; sama wypowiedź Bosmana staje się niezgodą na brak działania, świadectwem ludzkiej woli walki z żywiołem.

Rzecz jasna należy tutaj pamiętać o napięciach, które istnieją między literackim a teatralnym podejściem do dramatu. Opisany przypadek metafory „zimnych ust” nie sprowadza się jednak tylko i wyłącznie do gry słownej, polisemii czy kontekstu historycznego, który można lekką ręką odrzucić, przyjmując, że podstawowe znaczenie ma performatywny, sceniczny wymiar tekstu. Gra toczy się tutaj o nieco inną stawkę: o tekst, który, jak pisze Barańczak, „musi być swoistą rekonstrukcją modelu świata implikowanego w tekście oryginału” [1984/2013: 217], który konstruowany jest nie tylko poprzez „bezpośrednio sformułowane w utworze twierdzenia o charakterze filozoficznym, religijnym, moralistycznym, społecznym itp., ale i przez analizę «wewnątrztekstowej sytuacji komunikacyjnej» i zasad organizacji języka poetyckiego” [1984/2013: 217]. Rekonstruowana na takiej właśnie homologicznej zasadzie metaforyzacja wypowiedzi Bosmana jako komedianta wpisuje go w długi szereg szekspirowskich bohaterów z gminu, pospolitujących się na scenie, wyszydzanych przez publiczność. A jednak w *Burzy* ten

<sup>9</sup> Wydaje się, że przekład W. Tarnawskiego zajmuje tutaj miejsce pośrednie: posługuje się metaforą śmierci, ujmowaną jednak w języku potocznym, co wyzwała efekt humorystyczny.

śmiej jest śmiechem przez łzy, śmiechem w gruncie rzeczy trwożnym: nawet błaznujące postaci Trinkula i Stefana budzą w Shakespeare'owskim wydaniu dreszcz przerażenia, gdy knują z Kalibanem mord na Prosperze. W świetle dokonań teoretycznoliterackich spod znaku krytyki postkolonialnej i rozliczeniowych adaptacji dramatu na scenach świata, w tym również na scenie polskiej<sup>10</sup>, trudno w związku z tym nie myśleć o politycznym wydźwięku tej sztuki. Z jednej strony stanowi ona przestrożę przed tyranią i rebelią, z drugiej staje się czymś na kształt *exemplum*, obrazu obdarzonej władzą jednostki, która do władania musi dojrzeć, nauczyć się stoickiego panowania nad emocjami, uciszyć własną burzliwą naturę, by wreszcie dojrzeć do przebaczenia, porzucając pragnienie zemsty.

Większość prac teoretycznych poświęconych przekładowi dramatu, a już szczególnie przekładowi scenicznemu, skupia się na skomplikowanej relacji między tekstem a *mise-en-scène*. Już Ann Ubersfeld [1978: 153] opisywała tekst sztuki jako integralną część widowiska teatralnego. Istotnie, aspekty językowo-kulturowe istnieją w nierozzerwalnym związku z innymi systemami semiotycznymi składającymi się na sceniczne przedstawienie. Jak jednak podkreśla Tadeusz Kowzan, tekst dramatu może funkcjonować poza bezpośrednimi realizacjami scenicznymi [1985: 1-2], co szczególnie wyraźnie widać w przypadku polskich przekładów dzieł Shakespeare'a, których powstanie nader często bywa inicjowane za sprawą reżyserskiego zamówienia, by potem tekst tłumaczony zaczynał w wersji drukowanej żyć własnym, oderwanym od teatru życiem. Choć w krytyce przekładu dramatu ogromną rolę do spełnienia mają czynniki oderwane od samej warstwy słownej, to właśnie słowo otwiera odbiorcę na świat przedstawiony: to język buduje głębię utworu i stanowi tworzywo pozwalające na opracowanie psychologicznego wymiaru postaci. Tekst dramatu jest, oprócz ruchu scenicznego, sztuki aktorskiej, scenografii, jednym z podstawowych narzędzi kreowania rzeczywistości scenicznej; to w słowie rodzi się postać, której tłumacz/tłumaczka przyda cokolwiek odmienioną twarz i głos. Dwa opisane tutaj modele rozwiązań przekładowych przyczyniają się do uwydatnienia diametralnie odmiennych charakterystyk postaci Bosmana. Proces ten

<sup>10</sup> Mam tutaj na myśli inscenizację Mai Kleczewskiej, w której podjęty jest temat krzywd i rozliczeń rodzinnych.

odbywa się m.in. za pośrednictwem metaforyzacji języka, jakim ten się posługuje. To właśnie ów nasycony metaforycznie język przyczynia się do konstruowania odrębnych wizji świata, z których każda jest mocno nacechowana i pozostaje w związku z przyjętym, nadrzędnym kryterium gatunkowym, przesuującym *Burzę* na osi między komedią a tragikomedią.

Mnogość możliwych znaczeń w przypadku utworów o równie długiej historii przekładowej, jak dzieła Shakespeare'a, których skomplikowany język oraz bogata historia recepcji krytycznoliterackiej utrudniają zadanie przekładowe, sprawia, że przedsięwzięcie translatoryczne jawi się jako prawdziwy bieg z przeszkodami. Uwzględnienie szczególnych wymogów historycznej struktury dramatycznej, kodów semiotycznych czy języka epoki wymaga sporego wysiłku, który w przypadku przeznaczonego na scenę przekładu intersemiotycznego wiąże się z koniecznością odniesienia się do tych kontekstów i uzgodnienia ich z praktykami dramaturgicznymi określonymi najczęściej we współpracy z reżyserem [Heras, 2013: 158-159]. Dobrze jest jednak przy tym pamiętać, że jak powiada Susan Bassnett:

Tłumaczenie dla teatru jest działalnością wymagającą świadomości złożonych kodów, które znajdują się w napisanym tekście, ale również około niego [...]. Ze względu na tę złożoność, traci sens jakiegokolwiek przekonanie o „prawidłowym” sposobie tłumaczenia. [...] Wydaje mi się też, że czas odejść od „przedstawialności” [*performability*] jako kryterium przekładowego, a bardziej skupić się na językowych strukturach samego tekstu. W końcu to przecież wyłącznie w obrębie tekstu sztuki można zakodować to, co przedstawialne, natomiast możliwości odkodowania poprzez przedstawienie jest nieskończenie wiele [Bassnett, 1985: 101, przekład własny]<sup>11</sup>.

Chociaż od czasu, kiedy badaczka sformułowała swoje postulaty, upłynęły niemal trzy dekady, podczas których w obrębie refleksji nad

---

<sup>11</sup> „Translating for the theatre is an activity that involves an awareness of multiple codes, both in and around the written text. [...] Because of this multiplicity, any notion of there being a ‘right’ way to translate becomes a nonsense. [...] It seems to me that the time has come to set aside ‘performability’ as a criterion for translating too, and to focus more closely on the linguistic structures of the text itself. For, after all, it is only within that the performable can be encoded and there are infinite performance decoding possible in a playtext”.

przekładem dramatu nastąpił zwrot ku przekładowi teatralnemu, zorientowanemu na widza oraz działalność translatorską stanowiącą efekt wspólnego wysiłku tandemu translatorsko-reżyserskiego, konstatacja Bassnett wcale nie straciła na aktualności. Analiza porównawcza istniejących przekładów i zestawienie ich z dotychczasowymi ustaleniami edytorsko-krytycznymi pozwala na wydobycie wielowymiarowych możliwości interpretacyjnych tekstu, które rzucają nowe światło na rolę, jaką poszczególne postaci dramatu mogą w nim odgrywać. Posłużenie się kontekstem historyczno-kulturowym pozwala tutaj na zbadanie nowych głębi, stosunkowo od niedawna eksplorowanych w krytyce szekspirowskiej, takich jak konceptualizacja metafor w języku czy kwestia stosunków władzy w utworze. Jak wskazuje omówiony przeze mnie przykład, bywa, że jeden wers zawiera w sobie bogactwo odniesień, które nie są jedynie ornamentem, a mogą zaważyć na pełniejszym odbiorze całości przez widza. Zadaniem, które stoi przed tłumaczami i tłumaczkami, jest w takim razie „pisanie Szekspira” dla teatru, przy jednoczesnym czynieniu „zadość tekstowi Shakespeare’a”. Owa odpowiedzialność za słowo przejawia się w dialogu z pierwowzorem i innymi przekładami, taki dialog pozwala bowiem na kalejdoskopowy ogląd otwierającej się na rozmaite możliwości odczytania metafory – i na zachwyt bogactwem języka w uniwersum Shakespeare’owskim/szekspirowskim.

## **Bibliografia:**

### **Literatura podmiotu**

- Shakespeare, W. (1947/1999), *Burza*, tłum. Cz. Jastrzębiec-Kozłowski, w: Shakespeare, W., *Dwanaście dramatów*, t. 3, Świat Książki, Warszawa.
- Shakespeare, W. (1964), *Burza*, tłum. L. Ulrich, w: Shakespeare, W., *Komedie*, t. 1, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Shakespeare, W. (1976), *Burza*, tłum. J.S. Sito, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Shakespeare, W. (1980), *Burza*, w: Shakespeare, W., *Dzieła*, tłum. M. Słomczyński, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Shakespeare, W. (1991/2008), *Burza*, tłum. S. Barańczak, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków.
- Shakespeare, W. (2012) *Burza*, tłum. P. Kamiński, WAB, Warszawa.

- Shakespeare, W. (2007), *The Tempest*, Vaughan, V.M., Vaughan, A.T. (red.), Arden Shakespeare, Thomson Learning, London.
- Szekspir, W. (1861/1924), *Burza: komedja w pięciu aktach*, tłum. J. Paszkowski, oprac. A. Tretiak, Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków.
- Szekspir, W. (1956), *Burza: komedia w 5 aktach*, tłum. Z. Siwicka, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Szekspir, W. (1958), *Burza*, tłum. W. Tarnawski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Kraków.

### Literatura przedmiotu

- Aaltonen, S. (2000), *Time-Sharing on Stage: Drama Translation in Theatre and Society*, Multilingual Matters, Clevedon.
- Balcerzan, E. (1968/1998/2013), „Poetyka przekładu artystycznego”, w: de Bończa Bukowski P., Heydel, M. (2013), *Polska myśl przekładoznawcza. Antologia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, s. 103-118.
- Balcerzan, E. (2002) „«Sprzecznościowa» koncepcja literackości”, w: Bolecki W., Nycz R. (red.), *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa, s. 255-267.
- Barańczak, S. (1984/2013), „Poetycki model świata a problemy przekładu artystycznego”, w: de Bończa Bukowski P., Heydel, M. (2013), *Polska myśl przekładoznawcza. Antologia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, s. 217-238.
- Bassnett, S. (1985), „Ways through the Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theatre Texts”, w: Hermans, T. (red.), *The Manipulation of Literature*, Croom Helm, London, s. 97-103.
- Cetera, A. (2009), *Smak morwy. U źródeł recepcji przekładów Szekspira w Polsce*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Dent, R.W. (1984), *Proverbial Language in English Drama*, University of California Press, Berkeley.
- Felver, C.S. (1964), „The Commedia dell’Arte and English Drama in the Sixteenth and Early Seventeenth Centuries”, *Renaissance Drama. A Report on Research Opportunities*, VI, s. 23-34.
- Gilvary, K. (2004), „Shakespeare and Italian Comedy”, w: Malim, R., *Great Oxford: Essays on the Life and Work of Edward De Vere, 17th Earl of Oxford, 1550-1604*, Parapress, Tunbridge Wells, s. 107-126.

- Heras, G. (2013), „Dramatic Text/Literary Translation/Staging”, w: Bigliuzzi, S., Ambrosi, P., Kofler, P. (red.), *Translation in Theatre and Performance*, Routledge, New York, s. 158-164.
- Kowzan, T. (1985), „From Written Text to Performance – From Performance to Written Text”, w: Fisher-Lichte, E. et al. (red.), *Das Drama und seine Inszenierung*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, s. 1-11.
- Luce, M. (red.) (1919), *The Works of Shakespeare: The Tempest*, London.
- Mahood, M. (1992), *Bit Parts in Shakespeare's Plays*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Marrapodi, M. (red.) (2007), *Italian Culture in the Drama of Shakespeare & His Contemporaries: Rewriting, Remaking, Refashioning*, Ashgate Publishing, Aldershot–Burlington.
- Tretiak, A. (1924), „Wstęp”, w: Szekspir, W., *Burza: komedja w pięciu aktach*, przeł. J. Paszkowski, Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków.
- Ubersfeld, A. (1978), *Lire le Théâtre*, Éditions Sociales, Paris.

Artykuł powstał przy wsparciu finansowym Fundacji na rzecz Nauki Polskiej. Autorka uzyskała środki finansowe na przygotowanie rozprawy doktorskiej z Narodowego Centrum Nauki w ramach finansowania stypendium doktorskiego na podstawie decyzji numer DEC-2013/08/T/HS2/00104.

## STRESZCZENIE

Celem niniejszego artykułu jest omówienie polskich tłumaczeń wybranego fragmentu *Burzy* Williama Shakespeare'a pod kątem takich istotnych komponentów procesu przekładowego, jak konieczność uwzględnienia kontekstu sytuacyjnego, metaforyczności języka oraz tła historyczno-kulturowego danej epoki. Pierwsza część artykułu poświęcona jest zarysowaniu historii przekładu dramatu *Burzy* w Polsce, natomiast druga opisuje dwie odmienne strategie w przekładzie opisywanej metafory, związane z przyjęciem przez tłumaczki i tłumaczy odrębnych linii interpretacyjnych, które mają istotne znaczenie dla charakterystyki postaci dramatu, a składają się również na całościową wymowę utworu.

**Słowa kluczowe:** *Burza*, metafora w przekładzie, przekład dramatu, William Shakespeare, seria tłumaczeniowa



---

**SUMMARY****On Translating One Verse from Shakespeare's *The Tempest*: Metaphor in drama translation**

The aim of this article is to discuss the existing Polish translations of one passage from *The Tempest* in the light of such essential components of the translation process as the need to include the situational context, metaphorical language as well as the socio-historical background of the source text. The first part of the article discusses the history of drama translation in Poland with reference to *The Tempest* of William Shakespeare, while the second part describes translation strategies correlating to two divergent interpretations which link character construction in language with the overall meaning of the dramatic work.

**Key words:** drama translation, metaphor in translation, *The Tempest*, translation series, William Shakespeare