

ANDREA CECCHERELLI

## O TYM, JAK ZAMOYSKI STAŁ SIĘ BOURDELLEM. WITKACY „PRZETŁUMACZONY” PRZEZ DACIĘ MARAINI

Pierwsze włoskie tłumaczenie *Matki*, wystawionej na scenie rzymskiego Teatro Centrale 4 grudnia 1969 roku i opublikowanej kilka miesięcy później przez oficynę wydawniczą Bulzoni pod tytułem *Commedia ripugnante di una madre*<sup>1</sup> (*Niesmaczna komedia o pewnej matce*), zawdzięczamy, jak wiadomo, działalności pisarskiej młodej i – co zobaczymy później – stosunkowo nieskrępowanej Dacii Maraini. Maraini, wówczas uznana już pisarka, której utwory publikowały takie wydawnictwa, jak Einaudi, Bompiani, Feltrinelli, w owym czasie od niedawna zaczęła zajmować się również teatrem<sup>2</sup>. Il Por-

---

Prof. dr ANDREA CECCHERELLI – Università di Bologna, Dipartimento di Lingue Letterature e Culture Straniere Moderne Via Cartoleria, 5 Bologna; adres do korespondencji: tel. +390512097193, fax +39051264722; e-mail: andrea.ceccherelli@unibo.it

<sup>1</sup> Sztuka wcześniej ukazała się w styczniowym numerze miesięcznika „Sipario” z 1970 roku (s. 44-56), który w przeważającej części poświęcony był wystawieniu *Matki*. Oprócz tekstu dramatu, numer zawierał również komentarze Corrada Augiasa, Enza Siciliana, Itala Moscatiego, Giuseppe Bertolucciego, Giorgia Grossego oraz wywiad z reżyserem spektaklu – Mariem Missirolim. W porównaniu z tekstem opublikowanym w „Sipario”, wersja wydana przez Bulzonię zdaje się być gdzieś tam poprawiona, chociaż nie w sposób istotny. Skorygowane zostały przede wszystkim pojedyncze wyrażenia i zdania, niezbyt jasne lub stylistycznie niedopracowane. Dostrzec można jednak dodatkowe liczne błędy drukarskie. Oto jeden przykład, w którym pojawiają się oba wyżej wspomniane przypadki: niejasne zdanie „è meglio [...] conservare un bel ricordo a modo mio piuttosto che averlo davanti vivo a modo suo” (S. I. Witkiewicz, *Commedia ripugnante di una madre*, „Sipario” 25 (1970) nr 285, s. 46) zostało zmienione w: „è meglio [...] conservare un bel ricordo di cui [sic! powinno być: di lui] piuttosto che averlo davanti vivo e ribelle” (S. I. Witkiewicz, *Commedia ripugnante di una madre*, traduzione di D. Maraini, note di regia di M. Missirolì, Mario Bulzoni Editore: Roma 1970, s. 21).

<sup>2</sup> Trzy dekady później Maraini przypomniał polskiego dramaturga jako jednego z najważniejszych dla siebie autorów w momencie swojego pierwszego zetknięcia z teatrem: „Pamiętam

cospino 2, grupa teatralna odpowiedzialna za stworzenie wspomnianego przedstawienia, była kontynuacją – pod kierunkiem Maria Missirolego i Paola Bonacellego – grupy Compagnia del Porcospino, założonej w 1966 roku przez samą Maraini, Alberta Moravię, Enza Siciliana oraz aktorów: wspomnianego Bonacellego i Carlottę Barillę, z zamiarem wystawiania współczesnej dramaturgii włoskiej<sup>3</sup>. Uwzględniając doświadczenie pierwotne, nowa grupa teatralna kierowała się zasadą współczesności („jakikolwiek tekst – wyjaśniał Missiroli w *Rozmowie o reżyserii* – ma dla mnie tylko jedną szansę – o ile pozwala się interpretować jako tekst «współczesny», inaczej nie biorę się za niego wcale, nie interesuje mnie”<sup>4</sup>), jednocześnie otwierając się na dramat obcy, czego wynikiem było również wystawienie w mediolańskim Teatro Durini w 1968 *Ślubu* Witolda Gombrowicza.

W tym dwuletnim okresie, przypadającym na przełom lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, popularność Stanisława Ignacego Witkiewicza we Włoszech sięgała szczytów: nie tylko czasopisma teatralne rozpowszechniały jego teksty<sup>5</sup>, ale również oficyny wydawnicze współzawodniczyły w ich publikowaniu<sup>6</sup>. Na fali tego zainteresowania szybko przetłumaczone i złożone do druku zostały także dwie jego najważniejsze powieści<sup>7</sup>. *Matka* była pierw-

---

dobrze O’Neill, Sardou’a, Thorntona Wildera, Tennessee Williamsa, Anouilha, Wedekinda, Witkiewicza”. D. M a r a i n i, *Un sogno teatrale*, w: t e j ż e, *Fare teatro 1966-2000*, vol. 1, Milano 2000, s. VI-VII.

<sup>3</sup> Wśród autorów, których Compagnia del Porcospino wystawiała na scenie, znaleźli się – poza samą Maraini, Moravią i Sicilianem – Gadda, Parise i Wilcock. W krótkim manifestie opublikowanym w „Sipario” w 1966, podpisanym przez Siciliana i Maraini (*La compagnia del Porcospino*, „Sipario” 21 (1966) nr 246, s. 42), autorzy opowiadali się za: „teatrem idei, teatrem prowokującym dyskusję, który próbuje ponownie zawrócić uwagę publiczności na rzeczywistość znajdującą się poza wszelkimi uwarunkowaniami społecznymi, w które wszyscy jesteśmy wepchnięci przez mass media. Jesteśmy za teatrem, który akceptuje naukę Brechta i Pirandella”.

<sup>4</sup> *Discorso sulla regia* [wywiad N. Saito z M. Missirolim], w: S. I. W i t k i e w i c z, *Commedia ripugnante di una madre*, s. 9 (tu i dalej cytaty pochodzą z wydania Bulzoniego).

<sup>5</sup> *La nuova liberazione* [Nowe wyzwolenie], brak nazwiska tłumacza, „Sipario” XXIV (1969), nr 281, s. 55-58; *I pragmatisti* [Pragmatyści], brak nazwiska tłumacza, „Sipario” XXIV (1969) nr 281, s. 59-64; *In una casa di campagna* [W małym dworku], przełożyli E. Barbaro i L. Trezzini, „Il Dramma” 46 (1970) nr 10, s. 44-54.

<sup>6</sup> Dwa zbiory prawie jednakowe ujrzały światło dzienne niemal jednocześnie: *Il pazzo e la monaca. La gallinella acquatica. I calzoi. Teatro I*, przełożył R. Landau, De Donato: Bari 1969 [tu: *Wariat i zakonnica; Kurka wodna; Szewcy*]; *Teatro (La gallinella acquatica. Il Pazzo e la monaca. La seppia)*, a cura di L. Trezzini, przełożyli B. Kozłowska, I. Natanson, L. Trezzini, Tindalo ed.: Bologna 1969 [tu: *Kurka wodna; Wariat i zakonnica; Mątwą*].

<sup>7</sup> *Addio all’autunno* [Pożegnanie jesieni], przełożył P. Ruggieri (pseud. Carlo Verdianiego),

szym dziełem Witkacego wystawionym przez włoską grupę teatralną, jak również jednym z tych, które w tamtym czasie przyniosły ich autorowi europejską sławę. W 1969 *Matkę* wystawiono w Centre Dramatique de Liège, natomiast w roku następnym spektakl ten przygotowany został przez grupę teatralną Jeana-Louisa Barraulta i Madeleine Renaud w Théâtre Récamier. Wystawienie to stało się jednym z najważniejszych wydarzeń paryskiego sezonu teatralnego, co w zdecydowany sposób przyczyniło się do odkrycia Witkacego we Francji<sup>8</sup>.

Warto więc zapytać: jaką *Matkę* i jakiego Witkacego poznała włoska publiczność między 1969 a 1970 rokiem? Na ile *Commedia ripugnante di una madre* w swym wymiarze tekstowym (tylko tym dysponujemy, ponieważ nie istnieje ani jedno nagranie spektaklu) wiernie odzwierciedla oryginał, a na ile, jak i dlaczego – od niego odbiega? Jest przecież jasne, że pomimo widniejącego na karcie tytułowej, pozornie jednoznacznego określenia („w tłumaczeniu Dacii Maraini”), „tłumaczenie” to niesie ze sobą trzy grupy problemów. Jawi się ono bowiem jako przekład pośredni, autorski i teatralny. Wszystkie trzy typy współtworzą potencjalne źródło odchyleń względem oryginału; są to odchylenia o charakterze biernym, twórczym i performatywnym. W pierwszym przypadku są one zależne od modalności procesu komunikacyjnego, w drugim od statusu i temperamentu pośrednika, w trzecim od multisemiotycznego wymiaru wynikającego z przeznaczenia produktu finalnego. O ile pierwsze są nieświadome – tworzą je proste rozbieżności z oryginałem, obecne już w wersji funkcjonującej jako prototekst (tzn. zastępującej źródło bezpośrednie w sytuacji, gdy oryginał jest językowo niedostępny tłumaczowi) bądź usterki, prawie nie do uniknięcia, występujące wtedy, gdy proces komunikacji ulega powtarzaniu (podobnie, jak w przypadku plotki czy będącej niegdyś w modzie gry nazywanej „głuchym telefonem”) – o tyle pozostałe dwa typy modyfikacji, twórcza i performatywna, mają świadomą oraz zamierzoną podstawę i właśnie z tego względu warto są zbadania. W wypadku, kiedy owe świadome modyfikacje nie mają charakteru fragmentarycznego i ograniczonego, ale systematyczny i rozległy, powinniśmy mówić raczej o adaptacji niż o tłumaczeniu. Dopiero gdy weźmiemy pod uwagę te odchylenia, roz-

---

postfaz. C. Verdiani, Milano, Mondadori, 1969; *Insaziabilità* [*Nienasylenie*], przełożyli G. Brogi, P. Marchesani, G. Pampiglione, V. Petrelli, B. Wojciechowska, a cura di A. M. Raffo, De Donato: Bari 1970.

<sup>8</sup> Zob. A. M i c i ń s k a, *Witkacy „à la manière française”*, w: t e j ż e, *Istnienie Powszechne: Stanisław Ignacy Witkiewicz*, Wrocław 2003, s. 293-305.

różniając je i pytając o ich motywacje – a jednocześnie odchodząc od tradycyjnego, zorientowanego źródłowo podejścia, które widzi w nich „po prostu” błędy – będziemy mogli w pełni zrozumieć sens zabiegu „translatorskiego” Maraini.

Pierwszym zadaniem jest wskazanie prototekstu bądź prototekstów, na podstawie których powstała *Commedia ripugnante di una madre*. Dopiero później będzie można – poprzez obszerną analizę porównawczą, która zestawia ze sobą oryginał, prototekst i metatekst – rozpoznać, jakie rozbieżności między oryginałem a metatekstem włoskim były wynikiem automatycznego powtórzenia prototekstu – prostym „echem echa” – a co powstawało na mocy świadomego wyboru i miało twórczą bądź performatywną naturę.

#### ECHO ECHA: PRZEKŁAD POŚREDNI

Dacia Maraini, mimo że jej babcia, Yoï Crosse<sup>9</sup>, była w połowie Polką, nie znała języka polskiego. W „komentarzu do przekładu *Matki*” deklarowała, iż posłużyła się „dosłownym tłumaczeniem angielskim”, chociaż „denerwującym ze względu na niedbalstwo tekstu”, który miała przed sobą; „miałam również do dyspozycji tłumaczenie–adaptację wykonane przez Francuzów”, kontynuowała, „ale nie podobała mi się [...] dwóch francuskich redaktorów zrobiło wszystko, by uczynić komedię Witkiewicza nudną i poplątaną, faszeryjąc dialog komunałami i bzdurami”<sup>10</sup>. Chociaż negatywna ocena obejmuje obie translacje, z autokomentarza tłumaczki można by wnioskować, że wersja włoska wzoruje się na prototekście angielskim. Do takich wniosków doszła Giovanna Tomassucci, która stwierdziła wprost, że Maraini: „opiera się na wzorze angielskim”<sup>11</sup>. Dokładne zestawienie tekstów, jak będzie można się przekonać, prowadzi jednak do konkluzji odmiennych.

<sup>9</sup> Yoï Crosse (1877-1944), córka Anglika Andrew Fredericka Crossego i Polki Emilii Pawłowskiej, była matką Fosca Maraini, ojca Dacji.

<sup>10</sup> D. M a r a i n i, *Una nota sulla traduzione di Matka*, w: S. I. W i t k i e w i c z, *Commedia ripugnante di una madre*, s. 5.

<sup>11</sup> G. T o m a s s u c c i, *La fortuna di Stanisław Ignacy Witkiewicz in Italia (riflessioni in margine a una bibliografia ragionata)*, w: *La letteratura polacca contemporanea in Italia. Itinerari d'una presenza. Studi in memoria di Marina Bersano Begey*, a cura di P. Marchesani, Roma 1994, s. 143.

Nietrudno jest trafić na trop wersji, z których korzystała Maraini. „Upokarzające tłumaczenie angielskie”<sup>12</sup> jest z pewnością tym, które znajduje się w antologii *The Madman and the Nun, and Other Plays (Wariat i zakonnica oraz inne sztuki)* Daniela C. Geroulda i C.S. Durera, opublikowanej przez wydawnictwo University of Washington Press w 1968 roku<sup>13</sup>, podczas gdy „wulgarna adaptacja francuska”<sup>14</sup> okazuje się tekstem autorstwa Koukou Chanskiej (pseudonim Jadwigi Kukułczanki) i François Marié’go, który ukazał się w 1969 roku w serii „Théâtre du monde entier” Gallimarda<sup>15</sup>, a nie tłumaczeniem Alaina van Crugtena włączonym w pierwszy tom *Théâtre complet* Stanisława Ignacego Witkiewicza (L’Age d’Homme, Lausanne 1969). Wszystkie one mogły się wywodzić jedynie z polskiej edycji Konstantego Puzyny z 1962 roku<sup>16</sup>, ponieważ *Matka*, chociaż napisana w 1924 roku, pozostawała aż do tego momentu niewydana, podobnie zresztą jak przeważająca część Witkiewiczowskiej twórczości dramatycznej. Analiza porównawcza, choć złożona, została więc ułatwiona, dzięki pewności co do wydań stanowiących punkt odniesienia pracy Maraini.

Analiza pokazuje, że tłumaczka w rzeczywistości czerpie o wiele więcej z tak zniesławionej przez siebie adaptacji francuskiej niż się do tego przyznaje. Rozpocznijmy od imion własnych, u Witkacego prawie zawsze „znaczących”. Maraini stosuje regularnie, czasem z małymi graficznymi korektami wersje imion, jakie znajduje w wersji francuskiej; są to przeważnie adaptacje niekierujące się kryteriami filologicznymi: dlatego Węgorzewski staje się Cobraskim (choć w rzeczywistości „węgorz” nie odpowiada włoskiemu rzeczownikowi „il cobra”, ale raczej rzeczownikowi „l’anguilla”, poprawna zatem jest wersja angielska: „Eele”), Joachim Cieleńciewicz zostaje przechrzczony na Juliusa [sic!] Bovidsky’ego (jednak „cieleń” po włosku to „vi-

---

<sup>12</sup> D. M a r a i n i, *Una nota sulla traduzione di Matka*, s. 5.

<sup>13</sup> S. I. W i t k i e w i c z, *The Mother. An Unsavory Play in Two Acts and an Epilogue*, w: t e n ż e, *The Madman and the Nun, and Other Plays*, translated and edited by D. C. Gerould and C. S. Durer, with a foreword by J. Kott, Seattle 1968, s. 117-162. Dla zrównoważenia negatywnego sądu Maraini warto przywołać opinię Pietra Marchesaniego, który określa dzieło Geroulda i Durera jako „antologię przykładową” (P. M a r c h e s a n i, *Momenti e aspetti della fortuna di Stanisław Ignacy Witkiewicz*, „Aevum” 1974, z. 1-2, s. 170).

<sup>14</sup> D. M a r a i n i, *Una nota sulla traduzione di Matka*, s. 5.

<sup>15</sup> S. I. W i t k i e w i c z, *La mère: pièce repugnante en deux actes et un epilogue*, adaptée du polonais par Koukou Chanska et François Marié, Gallimard: Paris 1969.

<sup>16</sup> S. I. W i t k i e w i c z, *Matka. Niesmaczna sztuka w dwóch aktach z epilogiem*, w: t e n ż e, *Dramaty*, oprac. K. Puzyna, t. 2, Warszawa 1962, s. 352-412.

tello”, nie „bove”; dlatego w E<sup>17</sup> mamy Joachima Calfskina), Murdel-Bęski (gdzie pierwszy człon zestawienia wyraźnie ewokuje słowo „burdel”, wł. „bordello”, a zamieniając pierwsze litery podwójnego nazwiska, otrzyma się „burdel męski”, wł. „bordello maschile”; w E: Mordello-Benz) przekształca się w Merdasse-Beski (nazwisko kojarzące się z fekaliami, wł. „merda”), podczas gdy Pokorya-Pęcherzewicz (od rzeczownika „pokora”, wł. „modestia” i „pęcherz”, wł. „vescica”; w E: Modesta-Bladdery) zmienia się w Pompinette-Prostatowicha (nazwisko kojarzące się z seksem oralnym (*fellatio*), wł. „pompino”, oraz prostatą, wł. „prostata”), zaś Zamoyski (stare i ważne nazwisko szlacheckie) bezpośrednio w Bourdelle. Wersja francuska oddziałuje również na formę nazwiska rodowego matki, baronówny von Obrock (od „obrok”, wł. „foraggio”; E: von Oates; F: de la Porcherie; I: del Porcily, kojarzące się z chlewem, wł. „porcile”), tak samo, jak na wskazanie proveniencji (z Pèrigord, jak w F, zamiast znad Renu, co ma miejsce w wersjach P i E). Maraini podąża za tym wzorem ślepo także wtedy, gdy nazwisko nie ma po włosku żadnej mocy skojarzeniowej: Plejtus zostaje Pleitus (E: Stonybroke), Pedzui (F: Pedzoui) zastępuje Fajkosza (od „fajka”, wł. „pipa”; E: Pipewicker), a syn służącej, Ferdek (zdrobnienie od Ferdynanda: E: Freddy), zostaje Fedorem (F: Fédor).

Wszystko to staje się jeszcze bardziej zaskakujące w świetle deklaracji tłumaczki ze wstępnego komentarza. Nawet jeśli założymy, że francuska transpozycja imion mogła wydać się Maraini bardziej efektowna od tej angielskiej albo że została przejęta z wygody – jako już gotowa i przyjęta ze względu na podobieństwo między językiem francuskim a włoskim – to jak wytłumaczyć brak podjęcia próby „przetłumaczenia” nazwisk Pleitus albo Pedzoui, które dla Włocha brzmią przecież jako nic nie znaczące? Wersja angielska mogłaby podsunąć jakieś rozwiązanie albo przynajmniej skłonić do podjęcia próby przekładu. Zaskoczenie wzrasta jeszcze bardziej, gdy dostrzeże się, że zależność od tekstu francuskiego jest daleka od ograniczania się jedynie do adaptacji imion. Ta odpowiedniość jest powszechna zarówno na poziomie leksykalnym, jak i i frazeologicznym, a dotyczy pojedynczych wyrazów, obszerniejszych wyrażen, a nawet całych zdań. Wystarczyłyby tylko jeden przykład, tyleż znamienny, co paradoksalny: „kolacja” (E: supper) w tekście włoskim staje się niespodziewanie „zakouskis”, słowo dla Włocha nic nie znaczące, w dodatku z francuską pisownią (w F: elles apportent les

---

<sup>17</sup> W tym miejscu i również później E wskazywać będzie wersję angielską, F – francuską, I – włoską (Bulzoni) oraz P – oryginał polski.



zakouskis). Ale oto kilka innych przykładów: „la gola di legno” – jak Maraini tłumaczy „katzenjammer” – jest ewidentną kalką z F (*une de ces gueules de bois*), podczas gdy E tłumaczy to po prostu jako: „a terrible hangover”; polskie „jako uliczna dziewczyna” (E: *as a streetwalker*) sparafrazowane zostaje jako: „*facendo commercio del mio corpo*”, co pochodzi od F: „*en faisant commerce de mes charmes*”<sup>18</sup>; fraza „*è un pensatore di rara levatura e nello stesso tempo soffre di una complessione delicata*” doskonale koresponduje z F (*est un penseur d’une rare envergure, et en même temps il pâtit d’une complexion délicate*), ale nie z P (on jest wielki myśliciel, a przy tym taki słabowity). W E natomiast znajduje się tłumaczenie literalne (He’s a great thinker, but a physical weakling). Wersja francuska jest zresztą kopiowana również wtedy, kiedy okazuje się nie dość jasna, a nawet ewidentnie niefortunna, na przykład w zdaniu: „tu sai come le... come si chiamato... le donne smantellino il funzionamento del mio spirito” niezrozumiała jest niepewność w stosunku do jednego prostego słowa: „donne”, wątpliwość biernie przejęta z niedokładnego tłumaczenia francuskiego (tu sais comme les... comment dit-on... les femmes démantèlent le fonctionnement de mon esprit). Oczywiście, lepiej byłoby podążyć za wersją angielską (you know what a terrible distracting influence all „my women”, as they’re called, have on my mind), bardziej logiczną i doskonale odpowiadającą tekstowi oryginału (P: Wiesz, jak okropnie rozpraszająco działają na mój umysł te wszystkie tak zwane „moje kobiety”). Również pola metaforyczne, obecne w wyrażeniach przenośnych, niezmiennie odpowiadają tym francuskim (na przykład „jeszcze jeden ciężar zwala się na mnie”, wiernie zachowane przez E: „one more burden falls on my shoulders”, staje się „avrò una bocca in più da nutrire”, co koresponduje z F: „je vais avoir une bouche de plus à nourrir”, podczas gdy „spracowane bydło” – E: „a worn-out beast of burden” – zmienia się po prostu w krowę : „una grossa vacca da latte”, jak w F: „vache à lait”), czasami nie bez efektów dziwacznych, jak w tłumaczeniu fragmentu: „niż być specjalistą, chodzącym w kieracie z klapami na oczach”, wiernie przełożonego w E jako: „than to be a specialist going around and around in a treadmill with blinders on your eyes”, które wprowadza niespodzianie egzotyczne zwierzę, wielbłąda, zresztą nie mającego nic do czynienia z młyńskimi kamieniami (I: la specializzazione che fa girare la gente come

---

<sup>18</sup> W wersji opublikowanej przez „Sipario” odnaleźć można tłumaczenie jeszcze bardziej dosłowne: *facendo commercio delle mie grazie* [handlując moimi wdziękami].

cammelli dagli occhi bendati attorno a un mulino; F: tourner perpétuellement comme un chameau aux yeux bandés autour de son moulin).

Podane do tej pory przykłady są wystarczająco wymowne. Jasno ukazują, na którym wzorze opiera się Maraini. To wersja francuska, nie zaś angielska staje się prototekstem włoskiego tłumaczenia. Ale w tym miejscu niespodzianki się nie kończą. Analiza pokazuje bezdyskusyjnie, że można tu mówić o prototekście jedynym, naśladowanym nawet wtedy, kiedy różnice względem tłumaczenia angielskiego są bardzo duże. Trzy przypadki są tu szczególnie znamienne. Chociaż Maraini wie, że tekst angielski jest „dosłowny” (zob. jej cytowany komentarz do przekładu), trzyma się prototekstu francuskiego również wtedy, kiedy: 1) zdanie w F, mimo że zachowuje niezmienną istotę znaczeniową, zostaje poszerzone o nieistniejące w E szczegóły; 2) dwie wersje, F i E, mają różną zawartość znaczeniową, nie co do ilości informacji, ale samej jej istoty; 3) w F zostają dodane *ex nihilo* zdania albo całe dialogi. Oto kilka przykładów:

1) „Malowałam, miałam duży talent do muzyki”, przetłumaczone wiernie na język angielski (I used to paint, I had great talent for music), zmienia się w o wiele bardziej konkretne „dipingevo all’acquarello, suonavo il pianoforte in maniera squisita” (F: Je faisais de l’aquarelle, je jouais du piano de façon charmante); „mój mąż zginął na szubienicy” (E: my husband died on the gallows) zostało sparafrazowane w: „mio marito ha finito i suoi giorni dolcemente dondolando al vento, appeso ad una corda su un patibolo” (F: mon mari a fini ses jours doucement balancé par le vent en haute d’une potence); fraza „jedną z setek tysięcy zrujnowanych rodzin” (E: one of hundreds of thousands of ruined families), śladem francuskiego tekstu, staje się po włosku bardzo precyzyjna: „trecentottantacinquemiladuecentodiciasettesimo esemplare di una famiglia rovinata”, a „jestem ulicznica” (E: I’m a streetwalker) rozszerza się w zawile: „peripateggio, insomma, perché sono una peripaticante” (F: Je péripatétiécie, vous comprenez, je suis péripatétiécienne).

2) Mąż matki, prosty stolarz (I: falegname; E: carpenter) po włosku zamienia się w „ebanista” (z F: ébéniste); „robotnik” zachował się poprawnie w wersji E jako „factory worker”, podczas gdy po włosku staje się „sterratore” (z F: terrassier); teatr Iluzjon (E: Illusion), którego dyrektorem jest Cielęciewicz/Bovidsky zostaje przechrzczony na Współczesny (F: Contemporain); podobny los spotkał lokal Excelsior, którego nazwa zmieniona została na Sfinge (F: Sphinx); „dżemper” (E: jumper), który matka robi na drutach, staje się „una piccola liseuse” (z F: petite liseuse), podczas gdy „okropny dramat” (E: horrifying drama) przekształca się w „un bellissimo dramma naturalista” (F: un beau drame naturaliste). Na końcu pierwszego aktu matka objawia, że miała aż dziewięciu kochanków, w tym trzech jednocześnie, jak w F, a nie jak w P i E – jedynie trzech.

3) Zdanie: „ma non devo dimenticare che l’ho dimenticato”, zawierające zawiłą figurę etymologiczną, analogiczną do wspomnianej trochę wyżej – jest obecne jedynie w wersji francuskiej (mais il ne faut pas que j’oublie que je l’ai oublié), podobnie z wersji francuskiej pochodzą w trzecim akcie niektóre wstawki silniej nacechowane semantycznie, przydające sztuce Witkacego dość szczególne sensy i tony: końcowy krzyk robotnika „basta con la psicanalisi decadente” (F: assez de psychanalyse décadente) oraz dwie



kwestie o efekcie „dziwniającym”, których żelazna, ale i „absurdalna” logika bazuje na zachwianiu *continuum* czasoprzestrzennego, spowodowanym przez pojawienie się na scenie rodziców Leona jako młodych (jako Nieznajomego i Nieznajomej). Są to: ironiczna riposta Leona na ciężarną Nieznajomą/matkę, zaniepokojoną rozgrywającą się strzelaniną: „non rischi certo di abortire, mamma, dato che io sono qui” (F: vous ne risquez pas de faire une fausse couche puisque je suis là) i następujące po słowach Leona stwierdzenie Nieznajomego/ ojca: „Neanche io posso morire per pistola dato che essere impiccato” (F: en ce cas, je ne peux pas être revolvérisé puisque je dois être pendu), a dalej, analogiczne rozumowanie Nieznajomej/matki: „A me non può sparare, Jo. Se mi uccidesse, non nascerebbe. E se non nascesse, come farebbe a spararmi? (F: mais tu ne comprends pas que, moi, il ne peut absolument pas me tuer? Imagine qu’il me tue, il ne naîtrait pas. Et s’il n’était pas né, comment pourrait-il me tuer?) oraz replika Nieznajomego/ojca: „Ma sei proprio sicura che è lui che porti nella pancia? (F: mais es-tu sûre que c’est lui que tu portes?).

We wszystkich tych, jak i w poprzednich przypadkach widać wyraźnie, że angielskie tłumaczenie nie zostało w ogóle wzięte pod uwagę, chociaż Maraini wiedziała dobrze, że była to wersja „dosłowna”, wiernie podążająca za oryginałem. Wypada w konsekwencji wątpić w dobrą wiarę autorki, gdy pisała swój komentarz.

Na podstawie tego, co do tej pory przedstawiono można stwierdzić, że *Commedia ripugnante di una madre* jest tłumaczeniem wersji francuskiej. Po głębszej analizie dostrzega się jednak, że nie wszystkie rozbieżności z oryginałem da się wyjaśnić przez odniesienie do adaptacji Koukou Chanskiej i François Mariégo. Są bowiem w wersji włoskiej miejsca, w których różni się ona zarówno od oryginału, jak i od przekładów, na które powoływała się Maraini. Weźmy następujące zdanie: „dług u księgarza – 150, za książki z biblioteki – 50, pokój – 200. To wszystko dla tego tak zwanego kształcenia się”. Zostaje ono wiernie odtworzone w E: „one hundred and fifty to the bookstore, fifty for overdue library books, two hundred for the room. And all of it for the sake of what passes for education”, natomiast po włosku staje się: „per una lavagna: centocinquanta talleri; libri: cinquanta talleri; inchiostro tre talleri. E tutto questo per la cosiddetta educazione filosofica”. Skąd pochodzą te substytucje? W F pojawiają się „l’ardoise” i l’„éducation philosophique”, tym niemniej atrament (inchiostro) i talary (talleri) nie pojawiają się w żadnej z wersji. Są więc z całą pewnością innowacją, którą przypisać można Maraini. Zresztą nie jedyną ani najbardziej jaskrawą.

Zwróćmy uwagę na następujące serie interpolacji oraz autonomicznych wyborów translatorskich, niżej wyróżnionych kursywą: zdania „czyż Dorota nie widzi, nie czuje, że ja się męczę, okropnie męczę. Ja nie mogę już pracować, a on – on ciągle zajęty” (E: Can’t you see I’m suffering, can’t you tell I’m

really suffering horribly? I can't go on working like this any more, and then just look at him – he's busy all the time; F: Ne voyez-vous pas, ne sentez-vous pas que je sue sang et eau, que je me tue à la tâche, pendant que le jeune monsieur s'isole toujours davantage dans sa tour d'ivoire) zmieniają się w następujący sposób: „non lo vedi che sudo sangue e acqua, che *ho le dita ormai senza carne* a furia di lavorare per *quella piattola di mio figlio*?” Użyta tu przenośnia „sudo sangue e acqua”, nieobecna w P i E, jest przejęta z tekstu francuskiego, ale obraz palców odartych z mięsa oraz określenie syna jako „piattola” (wesz łonowa, przenośnie: natręt) zostały dodane przez Maraini ewidentnie w celach ekspresywnych. Następnie „è meglio *saperlo morto dentro una bella bara pulita* e conservare un bel ricordo” amplifikuje za pomocą ekspresywnego obrazu syna „martwego w czyściutkiej trumnie” frazę: „lepiej mieć dobrą pamięć o synu” (E: it's better to have happy memories about your son; F: il vaut mieux garder un bon souvenir de son fils). Dalej „non ha *una cicca*” wzmacnia siłę wyrazu neutralnego: „właściwie nie ma nic” (E: she literally doesn't have a thing, F: pour tout dire, elle n'a rien); kolokwialne, dosyć grubiańskie wyrażenie „fai *schifo*” pojawia się zamiast „jesteś niesmaczny” (E: you're acting in poor taste; F: Tu es dégoûtant) i „fa *schifo*” zamiast „to jest wstrętne” (E: it's just dreadful; F: C'est abominable); okrutne wyrażenie „ti faccio *schizzare il cervello dalle orecchie*”, wprowadzając obraz mózgu wytryskującego z uszu, wyostrza jeszcze bardziej i tak mocne już „zastrzelę ojca jak psa” (E: I'll shoot you like a dog; F: je vous abats comme un chien). Pojawiają się też inne analogiczne emfazy, jak „Sofia e io lavoriamo *come negri*” (jak Murzyni) zamiast „razem z Zosią pracujemy” (E: Sophie and I are both working; F: Nous travaillons tous les deux, Sophia et moi), albo wtedy gdy Dorota prosi matkę, by rzuciła picie, dodaje „*come una foca*” (jak foka).

Zatem nie wszystkie odmienności między oryginałem a wersją włoską mogą być wytłumaczone jako skutki przekładu pośredniego. W przywołanych tu przykładach zauważa się stałą tendencję wyboru wyrażen o większej ekspresywności i kolokwialności, którą uzyskuje się za pomocą substytucji i dodatków, wyostrających ton i obrazy. Częstotliwość podobnych zabiegów prowadzi do przekonania o istnieniu precyzyjnej strategii translatorskiej bądź – by lepiej rzec – adaptacyjnej. To przestrzeń autonomii, z której Maraini korzysta, zmieniając tekst w sposób arbitralny, lecz celowy, uzasadniony. Przedstawione tu różnice między I i F są zaledwie fragmentem i, jak dalej zobaczymy, wybór na rzecz ekspresywności jest tylko jedną z wielu dominant determinujących zmiany. By zrozumieć kontekst, w którym te zmiany nie tyl-

ko są, ale również mogą być obmyślane, należy zastanowić się najpierw nad relacją prototekst-metatekst, która jest charakterystyczna dla pozostałych dwóch typów tłumaczenia, dostrzeżonych już przez nas w pracy Maraini. Z połączenia tych właściwości rodzi się *Commedia ripugnante di una madre*.

#### ECHO „JA”: PRZEKŁAD AUTORSKI

Przekład autorski cieszy się ostatnio coraz większym zainteresowaniem<sup>19</sup>. Jeszcze niedawno bywał analizowany i wartościowany w kontekście twórczości określonego autora i jako taki stanowił przedmiot badań historyczno-literackich. Dziś przyciąga również uwagę translatorów. Obok tradycyjnego podejścia krytycznego, nowa refleksja teoretyczna nad tego typu tłumaczeniem utwierdza się coraz mocniej. Wskutek zmiany, którą określa się niekiedy jako *creative turn* w studiach nad przekładem literackim, tłumaczenie nie jest już uznawane za działanie wtórne i nieuchronnie gorsze od pisarstwa pierwszego stopnia. Oceniane jest raczej w kategoriach kreatywności i pomysłowości, których wymaga proces translatorski. Tłumacz-artysta w tym aspekcie znajduje się w sytuacji uprzywilejowanej w stosunku do tłumaczarzemieślnika, nie tylko (i, chciałoby się powiedzieć, nie przede wszystkim) z racji swoich zdolności i kompetencji literackich, ale ze względu na autorytet; tłumaczowi-autorowi pozwala się na rzeczy, które zwykłemu tłumaczowi trudno byłoby wybaczyć. Skromność i transparenca – zasady, które kierują tradycyjnie pojętymi czynnościami tłumacza – zostają w wielu przypadkach przekładu autorskiego wyeliminowane, ponieważ autor-tłumacz często i chętnie wybiera strategię „bycia widocznym”.

Tak właśnie dzieje się w *Commedia ripugnante di una madre*, jak można się domyślać już z cytowanego komentarza do przekładu. Skromność z pewnością nie należy do cnót jego autorki. Negatywny sąd Maraini na temat tłumaczenia angielskiego i francuskiego obejmuje w końcu samo dzieło Witkacego, które początkowo posądzone zostaje o to, że jest: „teatralnym galimatiasem, odświeżonym jedynie dzięki kilku znajdujących się w nim oryginalnym pomysłom”; „a ja nie dowierzam za bardzo tekstom składającym się

---

<sup>19</sup> Wśród najbardziej aktualnych inicjatyw zob. na przykład książkę zbiorową: *La traduzione d'autore*, Pisa 2007 oraz konferencję naukową „The Author-Translator in the European Literary Translation” (28 czerwca – 1 lipca 2010, Uniwersytet w Swansea, Galles).

jedynie z pomysłów” – dodała Maraini<sup>20</sup>, z troską trochę nietypową dla tłumacza, od którego przecież nie oczekuje się wyrażania własnych sądów krytycznych. Łaskawie, kilka wersów dalej uspokaja jednak czytelnika, przyznając, że sztuka Witkiewicza nie była potem już taka „nudna i mdła”, jak wydawała się na początku, i kończy, informując, że ostatecznie nawet czerpała „z tłumaczenia [tej] komedii przyjemność”<sup>21</sup>. W silnym i bezczelnie ujawniającym się *ego* tłumacza – nie pośrednika, ale sędziego, nie podporządkowanego, ale równego autorowi – manifestuje się wyraźnie autorski charakter włoskiej wersji *Matki*.

„Echem echa” jest przekład pośredni, a „echem *ego*”, tak to ujmijmy, staje się przekład autorski. Można też, wykorzystując pojęcie zapożyczone od Meschonnicca, mówić w tym kontekście o „czynności transnarcystycznej”, nie tylko translingwistycznej i transkulturowej.

#### ECHO GŁOSU: PRZEKŁAD TEATRALNY

Iluminacja, pod wpływem której Maraini zmienia zdanie o wartości sztuki Witkacego, ma miejsce wówczas, gdy pisarka odkrywa „pod upokarzającym tłumaczeniem angielskim i wulgarną adaptacją francuską głos autora”<sup>22</sup>. Głos. Nieprzypadkowo pojawia się tu ten termin. „W jednym z nielicznych artykułów o translacji przeznaczonej dla aktorów, Robert Corrigan utrzymuje, że tłumacz musi zawsze *usłyszeć* głos osoby mówiącej”, przypomina Susan Bassnett<sup>23</sup>. Maraini idzie dalej: „Następnie, skończywszy tłumaczyć, zaczęłam ponownie komponować tekst, jakbym pisała go ja [znów ja...] ale z głosem autora w uszach, szukając odpowiedniego «tonu»”<sup>24</sup>. Głos, ton i ponowna kompozycja tekstu: to oczywiste, że mamy do czynienia z czymś różnym od normalnego tłumaczenia, i to nie tylko przez obecność mocnego, współzawodniczącego z „ja” autorskim „ego” tłumacza. Rzuca się w oczy teatralny charakter użytej terminologii. Myliłby się ten, kto sądziłby, że metoda stosowana do przekładu tekstów przeznaczonych dla teatru jest albo

<sup>20</sup> D. Maraini, *Una nota sulla traduzione di Matka*, s. 5.

<sup>21</sup> Tamże, s. 6.

<sup>22</sup> Tamże, s. 5.

<sup>23</sup> S. Bassnett - McGuire, *La traduzione del teatro*, w: t e j ż e, *La traduzione. Teorie e pratica*, Milano 1993, s. 150-151.

<sup>24</sup> D. Maraini, *Una nota sulla traduzione di Matka*, s. 6.

koniecznie musi być taka sama, jak w wypadku, założmy, tłumaczenia prozy narracyjnej. Tym, co wyróżnia tekst dramatyczny jest jego esencjonalna niedookreśloność; nie bywa on jedną, zamkniętą w sobie całością, ale czymś, co realizuje się w pełni tylko w momencie przedstawienia. Semiotyka teatru pokazuje nam, że tekst pisany jest tylko jednym z elementów inscenizacji i że między tekstem dramatycznym a scenicznym istnieje „zespół wzajemnych powiązań, które konstytuują jedną rozległą intertekstualność. Każdy z tekstów nosi ślady innego”<sup>25</sup>. Tłumacz postawiony jest więc wobec zasadniczego wyboru: czy traktować oryginał jak każdy inny tekst literacki, czy też starać się go przetłumaczyć z uwzględnieniem jego funkcji, jako element o wiele bardziej złożonego systemu, który również domaga się pełnego odtworzenia<sup>26</sup>? W tym drugim przypadku tekst pisany pozostaje w relacji do przedstawienia, a tłumaczenie interlingwistyczne wzbogacają implikacje intersemiotyczne.

Wybór Maraini jest zatem jasny. Sztukę Witkacego tłumaczy ona z myślą o przedstawieniu. Bliska relacja, a nawet współzależność, które pojawiają się tu między metatekstem dramatycznym a metatekstem scenicznym, zasugerowane były również przez reprodukcję afiszu spektaklu na okładce książki wydanej przez Bulzonięgo. Przedstawienie zresztą poprzedza opracowanie ostatecznego tekstu tłumaczenia. Wiadomo, że było ono nie tylko zlecone przez Bonacellego<sup>27</sup>, ale też przygotowywane w ścisłej współpracy z reżyse-

---

<sup>25</sup> K. D. E l a m, *Semiotica del teatro*, Bologna 1988, s. 218.

<sup>26</sup> Zob. S. B a s s n e t t, dz. cyt.

<sup>27</sup> Maraini mówi to we fragmencie „komentarza do tłumaczenia”, w którym twierdzi również, że tłumaczenie skończyła w ciągu zaledwie piętnastu dni i „oczywiście bez wynagrodzenia”. Na stronie obok, na dole, znajduje się nazwisko Maraini w formule *copyright*. Towarzyszą mu słowa: „Wszystkie prawa, włącznie z tymi do wystawiania na scenie, radia i rozpowszechnienia przez telewizję, są zastrzeżone”. Dla znawców SIAE (Società Italiana degli Autori ed Editori) [Włoskie Stowarzyszenie Autorów i Wydawców] to kilka znamienych słów... A kto nie jest znawcą, wystarczą mu słowa Antona Marii Raffa: „Warto chociaż zasygnalizować, że fenomen ponownego tłumaczenia w odniesieniu do literatury teatralnej ma podstawę w konkretnej przesłance natury ekonomicznej: kto podpisuje przekład przeznaczony nie tylko do druku, lecz również do wystawienia na scenie, poza skromnym wynagrodzeniem od wydawcy, uzyska też wynagrodzenie z SIAE, często znacznie wyższe. To wyjaśnia, dlaczego autorzy dramatyczni, również ci z języków szerzej znanych niż język polski, często są wielokrotnie tłumaczeni i to zazwyczaj przez osoby z kręgu teatralnego, a czasami przez samych reżyserów” (A. M. R a f f o, *Qualche considerazione sulla presenza della letteratura drammatica polacca in Italia nei tempi recenti*, w: *La letteratura polacca contemporanea in Italia. Itinerari d'una presenza. Studi in memoria di Marina Bersano Bergey*, a cura di P. Marchesani, Roma 1994, s. 80).

rem, co wyjawiał sam Missiroli w *Discorso sulla regia*, gdzie podkreślił „swobodę Maraini względem tekstu” i „jej współpracę [z nim samym], jak również z aktorami”<sup>28</sup>. Domyślać się więc można, że translatorskie przyswojenie sztuki miało dwie fazy: pierwszą – „przy biurku” – ta była dziełem Maraini, oraz drugą – „na scenie”, w której uczestniczyli reżyser i grupa aktorów. Tekst włoski, który dziś czytamy, jest wytworem końcowym obu faz.

#### DOMINANTY ADAPTACJI

Przyjrzyjmy się zatem bliżej, jakie są te przestrzenie „swobody” czy autonomii, z których – przy pomocy Missirolego i jego grupy aktorów – korzystała Maraini. Spróbujmy wyodrębnić ogólne zasady, które nimi rządzą. Zacznijmy raz jeszcze od „komentarza”, w którym Maraini stwierdza, że „ton” sztuki Witkiewicza, „wyłowiony spośród potoków słów złożonych razem podług niezmiernie sztucznej techniki literackiej” (znów negatywny sąd, pochodzący od Maraini-autorki), miał być „ponownie stworzony również na poziomie rytmicznym przez układanie i wycinanie tekstu zgodnie z wrażliwością współczesnego języka włoskiego teatru”<sup>29</sup>. Są to ważne wskazówki, ponieważ odsłaniają świadome dominanty pracy nad adaptacją stworzoną przez Maraini, dominanty potwierdzone przez obszerną analizę porównawczą, która właśnie w przyspieszeniu rytmu i w szczególnej konotacji tonu, języka, jaskrawie współczesnego i nieskrępowanego, rozpoznaje główne wytyczne, za którymi podążają interwencje adaptacyjne.

Maraini ubolewa nad swoistą rozwlekłością i wielosłowiem Witkacego, które są niekorzystne dla przedstawienia. Dlatego też dla utrzymania bardziej zwartego rytmu nie waha się wprowadzać znaczne i liczne cięcia. W ten sposób na przykład z tekstu zostaje wyeliminowana jedna z postaci, baronówna Józefa, siostra matki, która w oryginale (jak również w E i F) została wspomniana w monologu otwierającym i wypowiadała też niektóre kwestie w epilogu<sup>30</sup>. „Potoki słów” z monologów przeważnie są skrócone, czasem

---

<sup>28</sup> *Discorso sulla regia*, s. 10.

<sup>29</sup> D. M a r a i n i, *Una nota sulla traduzione di Matka*, s. 6.

<sup>30</sup> Postać Józefy (Josepha), baronówny Porcily, była obecna w tłumaczeniu opublikowanym w „Sipario”, jednak jej rola nie znalazła się na plakacie spektaklu, którego reprodukcja umieszczona została w publikacji wydawnictwa Bulzoni. Jak można sądzić, ta redukcja była wspólną decyzją, którą podjęto razem z reżyserem.



również zdekomponowane i skomponowane na nowo bądź przerywane przez wprowadzenie krótkich kwestii dialogowych wypowiedzianych przez inne postacie, by tylko poskromić ich nadmierną długość. Streszczone i zredukowane zostają przede wszystkim długie tyrady filozoficzne Leona i jest oczywiste, że wynika to z troski o efekt sceniczny, o większy dynamizm partytury, nawet jeśli nie zawsze łatwo jest pojąć racjonalne uzasadnienia tych cięć. Niezrozumiała jest na przykład rezygnacja z pierwszych linijek wstępnego monologu matki (odtworzonych zarówno w E, jak i w F), które wprowadzały w świat przedstawiony dramatu – w sposób bierny, przez wypowiedź innej postaci – osoby syna „wampira” (bezpośrednie i ważne nawiązanie intertekstualne do *Sonaty duchów* Strindberga<sup>31</sup>) i męża, mających pojawić się później w formie aktywnej i fizycznej. Nieusprawiedliwione jest również usunięcie kwestii matki: „to potworne, co on mówi”, które sprawia, że odpowiedź Leona „niente affatto, mamma” z niczym się nie wiąże<sup>32</sup>.

Poza strukturą dramatu, adaptacja Maraini zmienia w istotny sposób język postaci. Powiedzieliśmy już o zmianach wprowadzonych w celu wzmocnienia jego ekspresywności przez ożywienie tonu i usunięcie z niego książkowego nalotu. Możemy również przytoczyć przykłady innych zabiegów, zmierzających w podobnym kierunku:

1) zabiegi konkretyzacyjne, takie jak wtedy, gdy ogólne: „zarabiać w zupełnie bezmyślny sposób” (E: take any old job just to make money; F: gagner ma vie d'une façon stupide) staje się: „vorresti forse che [...] mi metessi a guadagnare la vita impiegandomi alle poste o facendo lo sterratore?”, gdzie występują zawody urzędnika pocztowego i kopacza; „kolacja [...] zimna” (F: un repas froid; E: some cold snack), przyniesiona na stół w drugim akcie, konkretyzuje się jako sałatka z kurczaka, anchois i ogórki: „un po' di pollo freddo, delle acciughe, dei cetrioli”; „robotki” matki (E: knitting; F: tricots) – stają się „pedalini e canottiere” (skarpetki i koszulki trykotowe), a wyrażenie „sama jedna w tym łóżku paradnym” (F: toute seule dans ce grand lit de parade; E: lying alone in that luxurious bed) zmienia się w „in quel grande letto di parata, fra due lenzuola gelate”, gdzie element samotności nie jest wyrażony bezpośrednio, tylko ewokowany przez „lodowatą pościel”.

2) wprowadzanie frazeologizmów, które językowi postaci nadają koloryt kolokwialny: „mi sento un pesce fuori dell'acqua” (czuję się jak ryba wyjęta z wody) podsumowuje w sposób istotny dłuższe i opisowe wyrażenie: „wszystko takie jest obce i straszne, jakby nie z tego

---

<sup>31</sup> W oryginale, w akcie pierwszym matka wyraźnie wspomina dzieło Strindberga, nazywając je genialnym, ale Maraini usuwa to zdanie. To samo robi z odniesieniem do *Upiorów* Ibsena, wspomnianych przez matkę w akcie II w kontekście podobieństwa między ojcem i synem.

<sup>32</sup> W tym wypadku jednak chodzi najprawdopodobniej o nieświadome pominięcie wersu (jeden z nierzadkich błędów redakcyjnych, o których mówiłem w przypisie 1). Kwestia ta w całości obecna jest w „Sipario”: „Dici sempre delle mostruosità”.

świata” (E: everything’s so strange and frightening, like something from another world; F: je me sens une intruse. Tout m’y paraît hostile, étranger); „mi é venuta la pelle d’oca” (dostałem gęsiej skórki) tłumaczy „mnie samej niedobrze się robi” (E: I’m beginning to feel sick myself; F: je commence à me sentir mal à mon tour); „già da un anno i modi di mia figlia mi fanno venire il mal di pancia” metonimicznie transponuje (skutek – ból brzucha – zamiast przyczyny) „moja córka od roku już mi się nie podoba” (E: I haven’t liked the way my daughter’s looked for the past year; F: les façons de ma fille me déplaisent), a „klempa” (E: slut; F: vioque) zostaje przetłumaczone raz jako: „vecchia gufa” (stara sowa), raz jako: „vecchio pollo da brodo” (stary kurczak do rosółu).

Jest jeszcze inny element języka, który rzuca się wyraźnie w oczy – jego wulgarność: mowa brzydka, wyrażenia w złym guście, trywialne. Tylko sporadycznie niektóre z wyrażen wulgarnych Maraini znajduje już w tekście francuskim i wtedy ogranicza się do ich odtworzenia<sup>33</sup>, ale w większości przypadków są one jednak jej własnym dziełem. Wszystkie postaci – wręcz cała sztuka – są tak konotowane. „Niesmaczny” charakter, który w oryginale przejawiał się przede wszystkim w sytuacjach i zachowaniach, został rozszerzony i wzmocniony przez język tłumaczenia. To wtargnięcie elementów obscenicznych bądź trywialnych w wypowiedzi i w charakterystykę samych postaci (na przykład ojcu Leona w miejsce „otwartej zbrodni” – F: crapulerie bien voyante; E: out-and-out crime – zostaje przypisana przez Maraini „libidine scatenata”, „rozhlukana poządliwość”, i również on, kto wie dlaczego, ma znamię świni nad górną wargą „una voglia di porco sul labbro di sopra”) musiało być zresztą w bliskim związku z pewnymi reżyserskimi wyborami pozatekstowymi, o których dowiadujemy się z recenzji spektaklu. Dzięki Corradowi Augiasowi wiemy, że Leon był przedstawiony jako „filozof, który wygłasza ponadczasowe sentencje, drapiąc swoje genitalia albo ssąc lizaka” i w sposób obsceniczny podaje tego lizaka narzeczonej, natomiast ojciec Zofii, rozmawiając, moczy ciasteczka w cappuccino i żuje je głośno, a schodząc ze sceny, puszcza bąka<sup>34</sup>. Enzo Siciliano zwraca natomiast uwagę na kreację Lucyny Beer, kochanki Leona, przedstawionej jako transwestyta, i widzi w *Commedia ripugnante di una madre*: „prawie parodię ceremonii pogrzebowej, podczas której krewni zmarłego stracili głowę i chociaż próbowali wykonywać stosowne gesty, dłonie i ręce, nogi i plecy wymykały się im niespodziewanie spod kontroli w sposób obsceniczny”<sup>35</sup>.

<sup>33</sup> W takich przypadkach wyrażenie włoskie nie jest zaznaczone, natomiast tam, gdzie pojawia się wstawka Maraini, fragment tekstu zostaje oznaczony kursywą.

<sup>34</sup> C. A u g i a s, *Il delirio di un mondo in agonia*, „Sipario” 25 (1970) nr 285, s. 15.

<sup>35</sup> E. S i c i l i a n o, *Orient Express, cocaina, donnine di lusso. Un’ossessiva cerimonia*

W monologu wstępnym matki odnajdujemy już sporo przykładów wulgarności. Wystarczy dotrzeć do trzeciego wiersza, by natrafić na „kopnięcia w dupę”: „la mia vita procede a calci in culo come un incubo”, co ma tłumaczyć frazę: „życie moje przemyka jak sen okropny” (F: ma vie file à tout berzingue comme un cauchemar; E: floating by me like a nightmare). Dla wzmocnienia efektu, Maraini wstawia w zdanie również przekleństwo „*porca la miseria*” (cholera). Ta sama, wspomniana wyżej część ciała, wzmiankowana jest ponownie już za chwilę, kiedy mówiąc o synu, matka wyraża pragnienie: „se almeno *appicciasse il suo bel culo* a una vera sedia per un vero lavoro”, które tłumaczy: „żeby przynajmniej zabrał się do jakiejś pożytecznej pracy” (F: si Au moins il se collait à un vrait boulot; E: If only he'd do something more worthwhile). Inne przekleństwo – „E io intanto *che cavolo* sono diventata?” – znajdujemy w miejscu bardzo zwięzłego „A ja?” (E: And what about me? F: Et moi, pedant ce temps-là, qu'est-ce que je suis devenue?) i inne, znów bardziej wulgarne, kiedy matka woła: „co za szkoda, co za szkoda” (F: Quel dommage! Quel dommage!, E: What a pity! What a pity!), przetłumaczone jako „che peccato, che peccato *di merda*” (co za gówniana szkoda). Tylko w niektórych przypadkach wulgarność jest przeniesiona bezpośrednio z prototekstu francuskiego: „może to da mi siłę przetrzymania jeszcze gorszych rzeczy, które mnie czekają” (E: maybe it will give me the strength to endure still worse things that are in store for me) staje się „ho da affrontare ancora tante *vaccate*” (w F znajduje się „les vacheries”); to wyrażenie pospolite, zmienione, powraca – tym razem autonomicznie – nieco dalej w kwestii „Dio questa *vacca* di solitudine” (P: Ach, ta wieczna samotność; E: Oh – this eternal loneliness; F: Ah! Cette solitude éternelle), gdzie samotność jest utożsamiona z krową.

Wspomniane przykłady pokazują, jak Maraini, choć wzoruje się na tłumaczeniu francuskim, czasem wszczepia w jego korpus również element nowej wulgarności. Zauważmy, że Witkacy wypowiedziom matki nadawał dwa tony: jeden „pospolitawy i istotny”, inny „dystyngowany i powierzchowny”, używany zwłaszcza w kwestiach skierowanych do służącej Doroty. Maraini, odmiennie od tłumaczy angielskich i francuskich, neutralizuje to diastratyczne rozróżnienie, równając język postaci do poziomemu niskich rejestrów. Alternacja rejestrów wymagana przez konwencje społeczne zostaje anulowana, baronówna wyraża się prostacko jak chłopka, a zdanie, w którym pyta się, gdzie

podziały się jej wychowanie i niby arystokratyczna finezja, zostaje konsekwentnie usunięte. Oto dwa przykłady zaczerpnięte z pierwszego dialogu matki z Dorotą, gdzie Maraini używa obrazów prostackich i wyrażen trywialnych: „znowu mi się przypomniał mój mąż” (E: something reminded me of my husband again; F: le souvenir de mon mari me remonte à la memoire) staje się: „La memoria di mio marito *mi rigurgita in gola*” (pamięć mojego męża powraca mi niby wymioty do gardła), podczas gdy określenie samego męża jako „prawdziwego rycerza fortuny” – „un vrai chevalier de fortune” (E: He was a real soldier of fortune – un vrai chevalier de fortune; F: un vrai chevalier de fortune, quoi!) zyskuje wcale nie dystygnowane zakończenie wykrzyknikowe: „Un vero cavaliere di fortuna, *cavolo!*” (kurczę!). Notabene: w oryginale i w wiernej oryginałowi wersji angielskiej baronówna wypowiedziała to samo wyrażenie w dwóch językach, polskim/angielskim oraz francuskim, który jest śladem jej edukacji. W wersji włoskiej w tym miejscu pojawia się przekleństwo.

W całej sztuce odnaleźć można dosyć rozległe spektrum różnych obrzydliwości. Oto niektóre dalsze przykłady, pogrupowane – powiedzmy – tematycznie, począwszy od często pojawiającego się elementu skatologicznego:

1) „Ma per i Leonardo da Vinci, *è merda!*” pochodzi od francuskiego zdania „mais pour les Léonard de Vinci, bernique!”, będącego błędnym tłumaczeniem polskiego oryginału („ale geniusza tej miary, co Leonardo, nie ma”), odtworzonego z kolei poprawnie w tłumaczeniu angielskim (but there’s no genius of the caliber of Leonardo da Vinci); „jestem zarżnięty” (F: sur le flanc; E: washed up) zostało oddane przez „sono nella *merda*”, a „jakie jest wyjście?” (E: is there a way out? F: il y a une sorti?) przetłumaczone zostało na: „si potrà uscire da questa *merda* di posto”. W niektórych przypadkach, jak już powiedziano, wyrażenie wulgarne odnoszące się do fekalii zapożyczone jest z tekstu francuskiego: „świństwo” (E: really rotten) zostaje wyrażone jako „un immondo merdaio” (F: un fameux merdier), a „świństwo jest wszystko” (E: what an obscene mess it all is) zastąpione jest przez „mondo merdoso” (F: une belle merde). Podobnie „masz skłonność do długich przemów, a to nudzi publiczność” (E: you show a tendency to give a long speeches, and this bores the audience) przekształcono w ekskrementalną przenośnię: „modera la tua diarrea verbale, figlio! Rompe le scatole agli spettatori” na podstawie francuskiej wersji: „modère ton penchant pour la diarrhée verbale. Ça rase les spectateurs”.

2) Zdanie: „Pleciesz bzdury, Leonku – to są truizmy”, w stylu trochę literackim, staje się „Tu racconti delle *stronzate* Leon” (F: balivernes; E: nonsense); proste „O nie” (E: oh, no; F: cent fois non) zostało rozszerzone do: „ma è un suicidio *da stronzi*”; a „Moje życie normalne było męczarnią” (E: My normal life was simply torture to me; F: Mon existence quotidienne était un long supplice) przekształciło się w: „Era diventata talmente *stronza* la mia vita”, zdanie o znaczeniu zresztą dosyć niejasnym ze względu na rozległość znaczeniową epitetu, o którym mowa.

3) Wyrażenie „Tego całego psychologicznego babrania się w nieświeżych bebechach” (F: tous ces gratouillages psychologiques au found de tripes avariées; E: All this

wallowing in stale emotional entrail-twisting) upraszcza się do: „questi psicologismi *del culo*”<sup>36</sup>, natomiast: „Masz więc pan w papę za to głupie gadanie” (E: here’s a chip off your old block for your stupid yakking; F: tenez donc!) skraca się do bardzo dosadnego: „*vaffanculo*”.

4) W różnych wypadkach pojawia się czasownik „fottere” i jego derywaty, np. „mi é costato *un fottio* in sentimenti e in denari” jest ekwiwalentem: „ileż uczucia, czystego uczucia on mnie kosztował” (E: how many emotions, how many beautiful emotions I’ve wasted on him; F: combien de sentiment – et quel sentiment – il m’a coûté). Ale w tych wypadkach przeważnie mamy do czynienia z kalką z francuskiego: tak więc „tutto è fottuto”, które ma zastąpić zdanie: „Wszystko przepadło” (E: eveything’s collapsed), jest tłumaczeniem literalnym „tout est foutu”, a fraza „Ma che cosa me ne fotte?” – „A co mnie to może obchodzić?” (E: what’s that to me?) wzorowana jest na „qu’est-ce que j’ai à en foutre”; natomiast „nessuno si fotte di rispondermi” – „Nikt nie wie” (E: Nobody knows) pochodzi od: „personne n’est fichu de me répondre”.

Odnaleźć można również inne trywialne wyrażenia, które powracają w tekście tylko raz. Chodzi tu o słowo „*cazzata*”, tłumaczące polskie „bzdura” (E: nonsense; F: platitude), o konstrukcję „quando facevi il salame e andavi in giro a *rompere i coglioni* a mezzo mondo” w miejsce „Kiedyś był jeszcze ciamkaczem” (E: when you were a little kid), gdzie pierwsze zdanie jest tłumaczeniem literalnym z F (quand tu faisais l’andouille), natomiast drugie zostaje po prostu dodane przez Maraini, jak również o grubiańsko bezpośrednio wyrażenie: „una mercenaria del sesso, altrimenti detta una *puttana*”, oddające eufemistyczną frazę: „Dziewczyna lekkich obyczajów” (E: a girl of the streets; ale w F mamy: „une grue”). Warto zauważyć, że w tym ostatnim przykładzie użyty wulgaryzm jest pleonazmem, a więc pełni funkcję czysto ekspresywną, bez żadnej dodatkowej wartości informacyjnej. Z tekstu francuskiego pochodzi natomiast: „E questo lavandino che si permette di scorreggiare su tutto” (F: et cette lavette qui se permettait de lâcher ses vents sur tout ça) zamiast: „I to bydlę żarty jakieś jeszcze śmiało tu robić” (E: and that swine dared to make jokes like that here).

Dla zrozumienia kontekstu powyższych operacji językowych należy zastanowić się nad głębokimi zmianami społecznymi i obyczajowymi, jak również przekształceniami języka, które miały miejsce w owych latach we Włoszech. Dopiero minął bowiem rok ‘68, kiedy razem z obyczajami radykalnie zmienił się sposób wyrażania się, a język wulgarny był postrzegany jako element zerwania z przeszłością i buntu względem konwencji – lingwistycznych, społecznych, genderowych – obowiązujących i uświęconych przez tabu. Sztuka

---

<sup>36</sup> W tłumaczeniu opublikowanym w „Sipario” (s. 56) zdanie jest bardziej rozbudowane i pełne... fantazji: „grattamenti psicologici alle chiappe del culo”.

Witkacego przełamывała wiele tabu: matka alkoholiczka i narkomanka po burzliwych przejściach erotycznych, syn alfons i szpieg, żona prostytutka i narkomanka. Jednak styl Witkacego, przeniesiony w odpowiednie językowe rejestry, musiał brzmieć zbyt „literacko”, jak z muzeum, mało „współczesnie”. Być może to właśnie było przyczyną pogardy, jaką żywiła Maraini dla wiernego oryginałowi tłumaczenia angielskiego. Wiele lat później napisała: „teatr korzysta równocześnie z języka pisanego i mówionego. Teatr wychodzi od pisma, które następnie ma wejść w usta aktorów, gdy zaś zostaje wygłoszony na scenie, staje się językiem mówionym. [...] Nie może być literacki, literackość jest w teatrze śmiercią, po prostu nie działa [...]”<sup>37</sup>. Warto przytoczyć w tym kontekście jeszcze dwie modyfikacje. Pierwszą, w której Leon zostaje określony jako „feroce coi preti” (okrutny wobec księży), zamiast jako okrutny wobec najbliższych (E: cruel toward those nearest to him; F: feroce avec ses proches), przez co do jego charakterystyki dodany został odcień typowo włoskiego antyklerykalizmu. I drugą, w której „democrazie zuccherate” (P: mdła demokracja; F: démocratires sucres; E: mealy-mouthed democracy), nazywane przez Witkacego „wcieleniem fałszu” (F: le mensogne incarné; E: a big lie), stają się czymś autorytatywnym i świętoszkowatym („di autoritario e di bigotto”), ewokując scenerię polityczną bardziej współczesną i bliską Włochom.

#### PODSUMOWANIE

Nie można nie zgodzić się z Pietrem Marchesanim, kiedy ubolewa nad „złym obyczajem tłumaczenia za pośrednictwem innych od oryginału wersji językowych – to los, który spotyka zazwyczaj literatury o mniejszym prestiżu”<sup>38</sup>. W tym przypadku jednak sam fakt przekładu pośredniego – dokonanego, jak wykazano, na podstawie francuskiej adaptacji Koukou Chańskiej i François Mariégo, nie zaś na podstawie translacji angielskiej, chociaż Maraini wiedziała, że ta ostatnia ma charakter dosłowny – nie wystarcza, by objaśnić wszystkie rozbieżności między oryginałem polskim a wersją włoską.

---

<sup>37</sup> D. Maraini, *Traduttrice d'Autore e Autrice tradotta*, w: *La traduzione d'autore*, Pisa 2007, s. 90.

<sup>38</sup> P. Marchesani, *La narrativa polacca in Italia negli anni 1945-1990*, w: *La letteratura polacca contemporanea in Italia. Itinerari d'una presenza. Studi in memoria di Marina Begey*, a cura di P. Marchesani, Roma 1994, s. 30.



Poza samymi błędami tłumaczenia – spowodowanymi w jakiejś mierze usterkami tekstu, który był punktem odniesienia dla Maraini, w innej natomiast jego niezrozumieniem przez samą translatorkę, nad czym jednak nie warto się zatrzymywać<sup>39</sup> – analizy jasno pokazały, że Maraini oddala się często od normalnej praktyki przekładowej, przekształcając tekst w sposób autonomiczny i stwarzając w ten sposób prawdziwą adaptację (innej adaptacji). Taki sposób działania, zdeterminowany przez czynniki, które można przypisać zarówno tłumaczącemu podmiotowi, jak i przedmiotowi tłumaczenia (tzn. charakterowi autorskiemu i przeznaczeniu teatralnemu tekstu docelowego), jak również przez pewne dokonujące się procesy lingwistyczno-społeczne, ma swoją logikę, przybiera formę metodyczną, charakter operacji teleologicznej i chociaż daje rezultaty czasem zbyt odległe od oryginału, uzasadnia się poprzez funkcję, jaką przetłumaczony tekst ma pełnić w docelowym kontekście kulturowym. *Commedia ripugnante di una madre* nie jest – mówiąc słowami Edwarda Balcerzana<sup>40</sup> – „pozycją zerową”, ale tekstem, którego ambicją jest pełnić rolę innowacyjną w kulturze docelowej: „jeśli tłumaczenie jakiegoś tekstu – pisze Meschonnic – jest ukształtowane i postrzegane jako tekst, to funkcjonuje jako «tekst», jest czytaniem-pisaniem, doświadczeniem historycznym jakiegoś podmiotu. I nie jest przezroczyste względem oryginału”<sup>41</sup>. Pytanie, od którego wyszliśmy – czy to był, czy nie był prawdziwy Witkacy – okazuje się pytaniem nie tylko retorycznym, ale także źle postawionym, ponieważ dobrze wiemy, że żywotność autora polega właśnie na jego zdolności do generowania zawsze nowych – nieważne, czy błędnych –

---

<sup>39</sup> Po tylu latach byłoby to pustym popisem akrybii, tym bardziej że istnieje późniejsze tłumaczenie *Matki* wykonane przez Giovanniego Pampiglioneo na podstawie oryginału polskiego (*La Madre*, w: S. I. W i t k i e w i c z, *Teatro*, wprowadzenie i red. G. Pampiglione, t. 2, Roma 1980, s. 117-170.) Nieco „beztroskie” podejście Maraini do działalności przekładowej potwierdzają również słowa, którymi ona sama komentuje swoje tłumaczenie *The Secret Sharer* (*Tajemny wspólnik*) Josepha Conrada: „Zajęło mi kilka miesięcy, a brałam je ze sobą również na podróż. Zdarzyło mi się tłumaczyć w pociągu, w samolocie, w pokojach hotelowych, zeszycik gwiazdzisto-granatowy wsparty na kolanach, słownik kieszonkowy z jednej strony, tekst z drugiej” (D. M a r a i n i, *Del tradurre*, w: J. C o n r a d, *Il compagno segreto*, pod. red. D. Maraini, Milano 2002, s. 19). Tłumaczenie tekstów literackich ze słownikiem kieszonkowym jest właściwie tym samym, co dla astronoma badanie gwiazd przez lornetkę...

<sup>40</sup> „Pozycja «zerowa» jest przeznaczona dla tych tłumaczeń, które burzą paradygmaty rodzime w planie substancji (w nacechowaniu) i jednocześnie nie potrafią wykazać celowości tych zaburzeń na planie funkcji” (E. B a l c e r z a n, *Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasińskiego. Z zagadnień teorii przekładu*, Wrocław 1968, s. 78).

<sup>41</sup> H. M e s c h o n n i c, *Proposizioni per una poetica della traduzione*, w: *Teorie contemporanee della traduzione*, a cura di S. Nergaard, Milano 2010, s. 267.

odczytań, do wydawania się ciągle „współczesnym”. Jest to Witkacy Dacii Maraini – świadectwo „doświadczenia historycznego”, tyleż dyskusyjnego, ile intensywnego i pod każdym względem niepowtarzalnego.

*Tłum. Urszula Wieczorek*

HOW ZAMOYSKI WAS MISTAKEN FOR BOURDELLE  
WITKACY IN DACIA MARAINI “TRANSLATION”

S u m m a r y

This paper discusses the translation of *Matka [Mother]* by Witkacy made in 1969 by the Italian writer Dacia Maraini. The author of this paper analyses the translation and adaptation techniques exploited by Maraini and explains the modifications introduced by the translator from three theoretical perspectives: the translatum is analysed as an intermediate translation (made from another translation), a strongly authored translation and a theatrical translation. The author of the paper also argues that the Maraini’s Italian translation was not based on the English translation of the Polish original – as has been generally believed – but on its French rendition, published by Gallimard in 1969.

*Translation by Konrad Klimkowski*

**Słowa kluczowe:** tłumaczenie, przekład autorski, przekład teatralny, przekład pośredni, Maraini, Witkacy.

**Key words:** translation, authored translation, theatrical translation, intermediate translation, Maraini, Witkacy.