

Lucyna Spyrka

Polskie przekłady dramatu słowackiego w latach 1990—2005

Przed 1989 r. oficjalny dostęp polskich odbiorców do kultury, a więc również literatury innych narodów był reglamentowany według ściśle określonych reguł i zasad, zgodnych z podporządkowaną „jedynie słusznej” ideologii polityką kulturalną państwa. Oznaczało to między innymi, że nie wszystkie przetłumaczone utwory miały szansę na publikację w wyłącznie państwowych wydawnictwach. Reglamentacji takiej podlegały nie tylko tzw. literatury zachodnie, ale również literatury narodowe państw „bratniego obozu” komunistycznego, w tym także ówczesnej Czechosłowacji: twórczość pisarzy czeskich i słowackich¹. Jednym ze skutków jesieni narodów w 1989 r. było odejście od odgórnego sterowania wymianą kulturalną między naszymi dwoma, a w efekcie podziału Czechosłowacji w 1993 r. — trzema krajami.

Obecność literatury słowackiej w Polsce w czasach PRL była przedmiotem badań polskich i słowackich slawistów, ukazało się na ten temat wiele mniej lub bardziej syntetyzujących publikacji. Jednym ze skutków reglamentowanej wymiany kulturalnej było wypaczenie obrazu kultury i literatury słowackiej w świadomości polskiego odbiorcy, w gruncie rzeczy trudno też stwierdzić, w jakim stopniu Polacy w tamtym okresie byli naprawdę zainteresowani tym lub innym obszarem twórczości artystycznej zza Tatr, a w jakim stopniu było to zainteresowanie tylko pozorne lub narzucone. Weryfikację tego zainteresowania przynoszą lata po 1989 r. Dotyczy to również słowackiego dramatu.

Specyfiką dramatu jest jego ontologiczna podwójność: z jednej strony traktuje się go jako tekst niesamodzielnny, komponent teatru, który może być inter-

¹ Zasady owej reglamentacji w odniesieniu do tejsze właśnie literatury szczegółowo przedstawiła M. Pindór: *Polsko-czeskie i polsko-słowackie kontakty teatralne 1945—1999*. Katowice 2006.

pretowany wyłącznie w ramach inscenizacji jako jeden z jej elementów, z drugiej zaś dramat „staje się zwartym dziełem już w czasie czytania”, może zatem funkcjonować samodzielnie jako tekst literacki. Dualizm ten sprawia, iż chcąc przedstawić obecność dramatu słowackiego w Polsce (i jakiegokolwiek dramatu w innym niż rodzimy kontekście kulturowym), musimy uwzględnić dwa obszary „obiegu” tekstu dramatycznego: obszar teatralny i obszar literacki. Obieg tekstu dramatycznego w każdym z tych obszarów charakteryzuje pewna cecha, wspólna im obu, mianowicie — mówiąc w uproszczeniu, bo problem jest bardziej złożony — bezpośredni kontakt odbiorcy z tekstem dramatu (jeśli nie liczyć pośrednika językowego — tłumacza). Trzeba jednak pamiętać, że jest jeszcze trzecia sfera, w obrębie której możemy mówić o obecności pośredniej. Chodzi tu o wszelkiego rodzaju omówienia, krytyki i publikacje traktujące o dramacie. Wszystkie te dziedziny wzajemnie są z sobą powiązane i łącznie kształtują całościowy obraz wiedzy Polaków o dramacie słowackim. Tu wszakże interesować nas będą przede wszystkim te sfery obecności dramatu, w których pojawia się on jako przekład².

Dramat tłumaczony może docierać do odbiorcy sekundarnego w dwojaki sposób: za pomocą inscenizacji teatralnej oraz w formie lektury.

Pierwszą inscenizację dramatu słowackiego tłumaczonego na język polski po ważnym historycznie 1989 r. zaproponował krakowski Teatr STU, który w 1990 r. wystawił utwór Ivana Bukovčana *Slučka pre dvoch* w przekładzie Bogusława Sławomira Kundy, w reżyserii Krzysztofa Jasińskiego³. Nie był to pierwszy utwór

² W ramach obecności bezpośredniej możliwe jest wskazanie obszaru, w którym dramat słowacki pojawia się w oryginale, a stanowią go prezentacje inscenizacji teatrów słowackich dla polskiej publiczności. Prezentacje takie po 1989 r. są jednak nieliczne. Od początku lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku teatry słowackie występowały przed polską publicznością stosunkowo często, zwłaszcza teatry lalkowe, adresujące swe prezentacje do dzieci. Teatry słowackie są zapraszane do udziału w różnych festiwalach, przeglądach i warsztatach teatralnych. Z reguły jednak przybywają do naszego kraju z repertuarem obcym, zaliczanym do klasyki światowej, a Polakom znanym już choćby z inscenizacji w teatrach krajowych. Z rzadka tylko zespoły słowackie podejmowały próby zaprezentowania polskiej publiczności repertuaru rodzimego, np. w 1997 r., w ramach Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego „Kontakt” w Toruniu, teatr A. Bagara z Nitry pokazał *Večere nad mestom* L. Keraty, jednak prezentacja ta nie przypadła do gustu ani krytykom, ani publiczności. W tej grupie wyróżnia się teatr GUnaGU, który po 1989 r. występował w Polsce dwukrotnie na festiwalu cieszyńskim (w 2002 r. ze spektaklem *Čechov-boxer* i w 2004 r. z inscenizacją *Cirotatus-opera v boeingu*), a wiosną 2006 r. zaprezentował się również na scenie Teatru Narodowego w Warszawie (sztuką *Hypermarket*), konsekwentnie za każdym razem przywożąc inscenizacje dramatu rodzimego. Trzeba jednak pamiętać, że GUnaGU to teatr autorski, który w swym repertuarze ma wyłącznie inscenizacje utworów V. Klimáčka. Nie mógł Polakom zaprezentować dramatów innych autorów, bo ich po prostu nie wystawia.

Faktem jest, że teatry słowackie w Polsce prezentowały przede wszystkim siebie, nie zaś słowacki dramat. Może to wynikać również z obecnej w ostatnich latach wśród samych Słowaków opinii o słabości rodzimej twórczości dramatopisarskiej (por. np. wypowiedzi teatrologów, krytyków i reżyserów w numerze specjalnym z 2003 r. słowackiego periodyku teatralnego „Javisko”), co stanowi jedną — choć nie jedyną — z przyczyn faktu, że teatry słowackie, podobnie jak polskie, po 1989 r. odwróciły się od repertuaru rodzimego, preferując inscenizowanie twórczości obcej.

³ Informację podaję na podstawie kwerendy Polskiej Bibliografii Literackiej, rocznik 1990, nr zapi-

I. Bukovčana zinscenizowany w Polsce. Autor, który debiutował jako dramatopisarz komedią *Surovô drevo* w 1954 r., a więc jeszcze w okresie obowiązkowego schematyzmu i tendencyjności, na scenach polskich zaistniał psychologizującymi utworami z lat sześćdziesiątych i początku siedemdziesiątych ubiegłego wieku, w których pod względem filozoficznym odnaleźć można pierwiastki egzystencjalizmu, a pod względem estetyki — wpływy dramatu absurdu: *Kým kohút nezaspieva* (1969, *Nim zapieje kur*, tłum. S. Majewski, 1971), *Luigiho srdce alebo poprava tupým mečom* (1973, *Serce Luigiiego albo egzekucja tępym mieczem*, tłum. J. Pleśniarowicz, 1975), a także słuchowiskami radiowymi⁴.

Slučka pre dvoch miała swą słowacką prapremierę w 1971 r. i w tym samym roku została wydana drukiem. Jest to historia kupca i biznesmena, który w wyniku powojennej nacjonalizacji traci majątek i staje się hydraulikiem, odpowiedzialnym za utrzymanie instalacji w jednym z kurortów. Pewnego dnia jednak okazuje się, że z jednego ze źródeł z niewiadomych przyczyn woda nie cieknie, źródło prawdopodobnie wyschło, ale hydraulik obawia się, iż to jemu przypiszą winę, że zostanie oskarżony o sabotaż. Przerażony ukrywa się na strychu własnego domu i jedyną osobą ze świata zewnętrznego, która się z nim kontaktuje, jest jego własna żona. Po jakimś czasie wychodzi na jaw, że żona nie wytrzymała tej nienormalnej sytuacji, ma kochankę, z którym chce sobie ułożyć życie na nowo. Tkwiący w ukryciu mąż staje się dla niej kulą u nogi, dlatego sugeruje mu, by się powiesił. Tymczasem kochanek wcale nie ma ochoty się żenić, przyznaje się do wszystkiego ukrywającemu się hydraulikowi i przekonuje go, że może bezpiecznie wyjść z ukrycia, bo czasy się zmieniły, a ze źródła znów płynie woda. Ale hydraulik już nie ma ochoty wracać pomiędzy ludzi. I tak jego żona pozostaje w zawieszeniu pomiędzy dwoma mężczyznami, a stryczek, który sugerowała własnemu mężowi, staje się symbolicznie jej „domową szubienicą”.

Ocierający się o absurd i groteskę dramat Bukovčana był wcześniej wystawiany w Polsce w latach siedemdziesiątych, w 1972 r. bowiem utwór ten, w przekładzie Stanisława Majewskiego, pod tytułem *Pętla dla dwóch* wystawił Teatr Polski w Szczecinie⁵, jednak po ingerencji cenzury w tekst. Nowy, nieocenzurowany przekład był wystawiany pod bardziej drastycznym tytułem — *Stryczek dla dwóch*⁶.

su 88519; http://pbl.ibl.poznan.pl/dostep/index.php?s=d_biezacy&f=zapisy_szczeg&p_zapis88519 — strona przeglądana 19.01.2007 r.

⁴ Por. W. Nawrocki, T. Sierny: *Czeska i słowacka literatura piękna w Polsce w latach 1945—1980. Dzieje recepcji i bibliografia*. Katowice 1983, s. 199—200, 264—267, 280, 285.

⁵ <http://www.e-teatr.pl/pl/repertuar/SZCTDP,teatr,html/> — strona przeglądana 26.11.2005 r.

⁶ W grudniu 2005 r. ten sam przekład wystawił krakowski teatr KTO. Inscenizację tę wyreżyserował gościnnie Miro Procházka — Słowak współpracujący z teatrami polskimi już od lat osiemdziesiątych XX w. Teatr reklamował inscenizację jako pierwsze wystawienie nieocenzurowanego przekładu, sugerując jednocześnie, że tłumaczenie tytułu jako *Stryczek dla dwóch* jest jedynym właściwym w odniesieniu do oryginału: http://www.gck.org.pl/index1.php%3Fid_s%3D306%26lang%3D0+Bukovcan+KTO2hl=pl&ct=clnk&cd=7&gl=pl — strona przeglądana 26.06.2006 r.

Nie można jednak powiedzieć, by inscenizacja ta zapoczątkowała wzrost popularności tego konkretnego utworu i jego autora oraz ogólnie dramatu słowackiego w Polsce. Generalnie bowiem statystyka pokazuje, że lata 1990—2005 nie były imponujące; inscenizacji w teatrze żywego planu było niewiele. Z rekoncesansu teatralnych archiwów wynika, iż właściwie możemy mówić zaledwie o dwóch, przygotowanych jednak przez teatry amatorskie: inscenizację dramatu V. Klimáčka *Nová koža (Nowa skóra)*, w przekładzie piszącej te słowa, wystawił w 2000 roku szczeciński teatr alternatywny „Karton”, w 2004 r. zaś wolną adaptację tego samego utworu włączył do swego repertuaru niewielki teatr offowy „Orfa”, działający przy domu kultury w Zgierzu.

Statystykę do pewnego stopnia poprawiają inscenizacje słuchowisk w teatrze Polskiego Radia. Z informacji dostępnych w archiwach wynika, że stosunkowo często, zwłaszcza na początku lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku, programy I, II i IV Polskiego Radia nadawały własne inscenizacje słowackich słuchowisk dla dzieci i młodzieży. Wśród nich znalazły się utwory między innymi: Eleny Antálovej, Vlada Bednára, Dušana Brindzy, Boženy Čahojovej-Berentovej, Rudolfa Dobíša, Pavla Dobšínskiego, Jána Milčáka, Józefa Repko i Jána Uličianskiego. Z repertuaru adresowanego do słuchaczy dorosłych na antenie Polskiego Radia w latach 1990—2006 znalazło się osiem⁷ słowackich słuchowisk: Petra Karvaša *Nocna wizyta* (tłum. M. Marjańska-Czernik, emisja: Program I, 8.12.1991 r.), Dušana Duška *Muchy w zimie* (tłum. A. Lendel, emisja: Program II, 30.04.1993 r.), Jozefa Lenharta *Stowarzyszenie kapelusзовych dam* (tłum. S. Adamik, emisja: Program II, 28.09.2001 r.) oraz *Exit* (tłum. S. Adamik, emisja: Program II, 31.01.2003 r.), Zuzany Uličianskiej *Uczuciowa mieszanka* (tłum. S. Adamik, emisja: Program II, 26.04.2002 r.), Vladimíra Fišera *Język* oraz Soni Uličnej *Życie jak rosyjska ruletka* (oba tłum. H. Biela wska, emisja: Program II, 28.11.2003 r.), a także Osvalda Záhradníka *Pajęczyna* (tłum. S. Adamik, emisja: Program I, 25.06.2004 r.). Trzy z nich — J. Lenharta *Stowarzyszenie kapelusзовych dam* oraz S. Uličnej *Życie jak rosyjska ruletka* i J. Fišera *Język*, były emitowane ponownie (pierwsze w latach 2003 i 2005, dwa następne — w latach 2004 i 2006). Wydaje się więc, że przynajmniej w zakresie słuchowisk radiowych prezentacja słowackiej twórczości dramatycznej w Polsce wygląda nie najgorzej. Trzeba jednak wziąć pod uwagę, że radio nie jest już dzisiaj głównym środkiem masowego przekazu, „przegrało” w konkurencji z telewizją, jeśli zaś chodzi o Teatr Telewizji, to w omawianym okresie forma ta, ze względu na niewielką oglądalność, niemal całkowicie znikła z programu TVP, z tego też względu żaden dramat słowacki nie był prezentowany na jej ekranie.

Dlaczego wykaz sztuk słowackich inscenizowanych przez teatry żywego planu w Polsce od 1989 r. jest mniej niż ubogi? Jedną z przyczyn jest zapewne brak

⁷ Liczba ta może być większa, ponieważ część zasobów archiwalnych Programu I i II Polskiego Radia z lat 1996—1999 i początku 2001 r. w chwili przeprowadzania przeze mnie kwerendy (styczeń — luty 2007 r.) była niedostępna.

tłumaczeń słowackich dramatów na język polski. Przekłady sprzed 1989 r. nie były publikowane, poza jednym wyjątkiem: w 1968 r. dramat Petra Karvaša *Experiment Damokles*, w przekładzie Z. Hierowskiego, ukazał się w trzecim numerze „Dialogu”. Przekłady te zginęły więc w archiwach tłumaczy i teatrów, i dzisiaj reżyserzy do nich nie docierają. Od początku lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku natomiast drukiem wyszły przekłady czterech zaledwie — choć w porównaniu z okresem poprzednim to i tak dużo — dramatów słowackich. Są to: *Skúška* L. Feldeka, *Nová koža* V. Klimáčka, *Citová zmes* Z. Uličianskiej i *Armagedon na Grbie* R. Slobody. Tylko dwa z tych dramatów znalazły drogę na sceny teatrów w Polsce, choć ich inscenizacje pozostały właściwie bez echa.

Skúška L. Feldeka została przetłumaczona przez J. Waczkowa. Przekład zatytułowany *Próba* ukazał się w „Literaturze na Świecie” w 1991 r.⁸ L. Feldek (ur. 1936) znany był już wówczas w Polsce, przede wszystkim jako poeta, tłumacz między innymi poezji polskiej: Gałczyńskiego i Brzechwy, a także jako autor literatury dla dzieci: bajek i utworów scenicznych⁹. *Skúška* jest jednym z dramatów tego autora przeznaczonych dla widzów dorosłych. To oparta na *Mizantropie* Moliera komedia o krytycznie nastawionym do rzeczywistości dramaturgisty, uwikłanym w sytuacje manipulowania informacją publiczną, karierowiczostwo i serwilizm, który walczy z deformacjami w życiu społecznym i w polityce, ale walki tej nie wygrywa. Utwór został wystawiony przez Słowacki Teatr Narodowy — prapremiera odbyła się w 1988 r., drukiem zaś ukazał się dwa lata później w książce *Dve hry o pravde*, w której znalazł się też inny dramat Feldeka — *Umenie neodísť*. Pod opublikowanym tekstem polskiego tłumaczenia *Skúški* znajdujemy ciekawą uwagę *Od tłumacza*, która wyjaśnia poniekąd, co przyczyniło się do tego, iż właśnie ten dramat Feldeka jest godzien zaprezentowania polskiemu odbiorcy, a jednocześnie sugeruje kierunek interpretacji utworu. J. Waczków pisze:

Wiemy, że animatorami „aksamitnej rewolucji” w trzeciej dekadzie 1989 roku w Czechosłowacji byli między innymi aktorzy podczas spotkań z publicznością, toteż nie zdziwią nikogo okoliczności przekształcenia się jednego ze spektakli wyżej wymienionej sztuki w bratysławskim Teatrze Narodowym w wiec rewolucyjny, stanowiący część tamtych dni.

Otóż owego wieczoru, kiedy słowacki Mizantrop wyrzekł ostatnią swoją kwestię „Odchodzę do baru!” — cały zespół, a z nim widzowie ruszyli do baru w foyer teatralnym, a tak się złożyło, iż był na spektaklu również autor, on i odtwórcy głównych ról zabrali głos i, wyrzekłszy się swoich tytułów „artysta zasłużony”, które na wzór stalinowski nadawano im w minionych latach, zgłaszali swój akces w przemianę, jakie ogarniały właśnie ich ojczyznę.

⁸ L. Feldek: *Próba*. Tłum. J. Waczków. „Literatura na Świecie” 1991, nr 3, s. 247—308.

⁹ W 1971 r. powstał przekład humoreski *Botafogo v čižmách*, pol. *Botafogo w butach*, wystawiony przez teatr w Rzeszowie.

Żeby nie być banalnym, można to zdarzenie potraktować jako inną, nową interpretację postawy mizantropa, jako propozycję optymistycznego rozwiązania smutnej sytuacji intelektualisty, wprzęgniętego w maszynę totalitarną. Rzecz jasna, przytaczam tę ciekawostkę nie jako wytłumaczenie mojej decyzji przekładu tej sztuki — była spolszczona już wcześniej¹⁰.

Jednak mimo takiej rekomendacji *Próba* nie została w Polsce zauważona ani zinscenizowana. Być może dlatego, że pozostała w cieniu twórczości najwybitniejszego słowackiego pisarza-dysydenta Dominika Tatarki, ponieważ numer „Literatury na Świecie”, w którym przekład tego dramatu ukazał się drukiem, był w zasadniczej części poświęcony właśnie temu słowackiemu prozaikowi. A może dlatego, że problem zachowania godności przez artystę wobec totalitarnej władzy w chwili publikacji tłumaczenia utworu w polskich realiach szczęśliwie należał już do przeszłości.

Kolejnym słowackim dramatem, którego przekład został opublikowany w Polsce, była *Nová koža* V. Klimáčka. Jego spolszczoną wersję pt. *Nowa skóra* wydrukował kwartalnik „FA-art”¹¹. Viliam Klimáček (ur. 1958) na początku lat dziewięćdziesiątych był przez Słowaków ceniony jako poeta i wybitny dramatopisarz młodego pokolenia, współzałożyciel teatru alternatywnego GUnaGU, na potrzeby którego pisze, w którym jest reżyserem i aktorem. *Nová koža* ukazała się drukiem w 1992 r., ale ten sam utwór pod tytułem *Koža* teatr GUnaGU wystawił już w 1987 r. Dramat opowiada historię młodego człowieka, który przypadkiem pod prysznicem zmywa z siebie swą dotychczasową skórę, do której jednak jest bardzo przywiązany, z uwagi na pamiątkowe tatuaże. Dlatego też podejmuje próbę jej odzyskania, choć to okazuje się nieproste, bo we wszystko miesza się polityka. Sam autor określa swój utwór jako dramat absurdu¹². W czasie, gdy w Polsce przygotowywano do druku przekład jego dramatu, Klimáček odszedł już od dramatu absurdu w stronę groteski, dziś wymienia się go w gronie przedstawicieli brutalizmu. Autor ten był trzykrotnym laureatem przyznawanej corocznie od 1992 r. przez czeskich teatrologów prestiżowej Nagrody Alfreda Radoka za najlepszy oryginalny utwór dramatyczny. Jednak jego wówczas najnowsze utwory były silnie osadzone w rodzimym kontekście historyczno-kulturowym, co utrudnia im drogę do innego niż słowacki odbiorcy¹³. O tym, że *Novą kożę* warto przedstawić polskiemu odbiorcy zdecydowały walory artystyczne utworu, w tym dowcipny, pełen gier i asocjacji język utworu, stanowiący duże wyzwanie dla tłumacza, a także rozmiary tekstu: ze względu na ograniczoną liczbę stron czasopisma na ogół nie mogą sobie pozwolić na publikowanie dużych tekstów i tak też było

¹⁰ „Literatura na Świecie” 1991, nr 3, s. 308—309.

¹¹ V. Klimáček: *Nowa skóra*. Tłum. L. Spyrka. „FA-art” 1997, nr 2—3, s. 29—33.

¹² *Katalóg GUnaGU 1985—2004*. Zostavil V. Klimáček. Bratislava 2004, brak numeracji stron.

¹³ Np. wszystkie tytuły tzw. *Vrcharskiej trylogii*, wśród nich zdobywczyni I Nagrody Alfreda Radoka w 1994 r., znakomita sztuka *Maria Sabina*, której fragmenty zostały napisane po polsku.

w tym przypadku. Nadto *Nowa skóra* dobrze wpisywała się w kontekst utworów innych słowackich autorów, które znalazły się w tym samym numerze kwartalnika „FA-art”, poświęconym prezentacji młodej literatury słowackiej. I cieszy fakt, że dramat Klimáčka trafił na polskie sceny alternatywne, mimo iż jego tłumaczenie ukazało się na łamach czasopisma o zasięgu raczej lokalnym, niebędącego periodykiem specjalistycznym dla ludzi teatru, po który sięgają oni w poszukiwaniu propozycji repertuarowych. Jeśli więc opublikowany tam dramat wzbudził ich zainteresowanie, to raczej przypadkowo.

Dwa przekłady słowackich utworów dramatycznych pojawiły się na stronach poświęconego słowackiemu dramatowi i teatrowi numeru „Dialogu”. Są to: słuchowisko Zuzany Uličianskiej *Citová zmes* (przetłumaczone jako *Uczuciowa mieszanka*) oraz dramat Rudolfa Slobody *Armagedon na Grbe* (*Armagedon na Grbie*). Oba teksty przełożyli Hanna Bielawska-Adamik i Štefan Adamik.

Zuzana Uličianska (ur. 1962) jest jedną z pisarek słowackich reprezentujących współczesną literaturę kobiecą. Pisze utwory dramatyczne, głównie słuchowiska radiowe, zajmuje się również krytyką teatralną, przez jakiś czas w bratysławskiej Wyższej Szkole Sztuk Pięknych (VŠMU) wykładała zarządzanie teatrem, pracowała też jako redaktor w dzienniku „Sme”. W swej karierze była również jurorką cieszyńskiego festiwalu teatralnego „Na granicy” i „Bez granic” — ostatni raz w 2006 r. W 1996 r. ukończyła kurs dla młodych dramatopisarzy w londyńskim Royal Court Theatre. Jej słuchowiska cieszą się uznaniem nie tylko słowackich radiosłuchaczy: dramat *Ak bude pekne, pôjdeme von* (1991) otrzymał Prix Futura w Berlinie w 1993 r., *Citová zmes* (1999) był nominowany do Prix Italia w 2000 r.

Citová zmes drukiem opublikowało słowackie czasopismo feministyczne „Aspekt” w 2001 r., numer 2 pt. *D(R)ÁMY*. Utwór ten w przekładzie na język angielski znalazł się również w trzecim numerze zbioru *Contemporary Slovak Drama*¹⁴, który ma propagować współczesny dramat słowacki na świecie. Nic więc dziwnego, że słuchowisko to zostało uznane za godne reprezentowania współczesnej dramaturgii słowackiej również przed polskim odbiorcą. Polski przekład ukazał się w „Dialogu” w 2002 r.¹⁵ i w kwietniu tego samego roku został przedstawiony polskim słuchaczom na antenie drugiego programu Polskiego Radia, w ramach cyklu Radiowy Teatr na Świecie¹⁶.

Citová zmes opowiada o młodej kobiecie, matce i mężatce, która znużona do tychczasowym życiem, nierozumiana przez męża i nieustannie strofowana przez matkę tradycjonalistkę, wikła się w romans ze starszym od siebie biznesmenem, ale ponieważ oboje mają trudności w znalezieniu czy zorganizowaniu sobie czasu na tę miłość, zrezygnowana wraca do męża i córki. Polski przekład, w wyniku

¹⁴ *Contemporary Slovak Drama* 3. Bratislava 2001.

¹⁵ „Dialog” 2002, nr 4, s. 70—83.

¹⁶ 26.04.2002 r., godz. 21.30—22.10, reż. J. Warenycia, wyst. K. Wakuliński, E. Kijowska, K. Tata-rak, P. Adamczyk.

pewnych przesunięć w obrębie znaczenia replik, jakich tłumacze dokonali w procesie translacji, opowiada jednak historię nieco odmienną od oryginału: otóż bohaterka *Uczuciowej mieszanki* powraca na łono rodziny nie z tego względu, że we współczesnym świecie trudno ludziom — bez względu na płeć i wiek — znaleźć czas na miłość, ale dlatego, że zostaje odtracona przez swego kochanka, który zarzuca jej, iż nie umie go kochać i nie potrafi czy nie chce nauczyć się tej miłości. W ten sposób ze sztuki o cieniach życia — nie tylko kobiety — we współczesnej rzeczywistości powstał utwór tendencyjnie feministyczny, spłycony, z którego wyłania się jednoznaczna teza, iż świat zdominowany jest przez nieczułych mężczyzn, a kobieta wobec nich zawsze stoi na pozycji przegranej.

Jednym z głównych walorów twórczości tej słowackiej autorki jest język. W *Citovej zmesi*, jak i w innych swych utworach, Uličianska kształtuje język replik postaci w sposób specyficzny, „z pozoru prosty i gładki, pełny jednak dowcipów i gier słownych, błyskotliwych wypowiedzi i kontr”¹⁷. Niestety, w polskim przekładzie słuchowiska trudno doszukać się tego elementu tekstu¹⁸. Być może właśnie jakość przekładu zadecydowała o tym, iż radiowa realizacja utworu została przez Polskie Radio wyemitowana tylko jeden raz i poza *Uczuciową mieszanką* żaden inny utwór tej słowackiej dramatopisarki jak dotąd nie został udostępniony polskiemu odbiorcy ani za pośrednictwem lektury, ani inscenizacji.

Drugi z opublikowanych w „Dialogu” słowackich dramatów, *Armagedon na Grbe* Rudolfa Slobody, to historia syna i jego matki — alkoholiczki, która źle znosi samotność i stara się wciąż od nowa ułożyć sobie życie, jednak każdy nowy związek kończy się fiaskiem, a matka staje się coraz większym ciężarem dla syna, który dorósłszy, również nie radzi sobie ze swym życiem. Gdy matka umiera i trafia do raju, spotyka w nim wszystkich swych mężów, jednak nigdy nie doczeka się tam najukochańszego mężczyzny swego życia — syna, który umiera śmiercią samobójczą.

Rudolf Sloboda jest jednym z najwybitniejszych pisarzy słowackich drugiej połowy XX w. Urodził się 16.04.1938 r. w Devínskiej Novej Vsi i tam też zmarł 6.10.1995 r. śmiercią samobójczą. Uprawiał przede wszystkim prozę, ale w jego dorobku znalazły się także utwory poetyckie, dramaty i scenariusze filmowe. Był przedstawicielem pisarskiej generacji lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku, zalicza się do tzw. pokolenia „Młodej tvorby”. Na łamach tego czasopisma debiutował w 1958 r. Pierwszą książkę wydał w 1965 r. — była nią powieść *Narcis*, która podobnie jak następna powieść tego autora zatytułowana *Britva* (1967), stała się powieścią kultową na Słowacji w drugiej połowie lat sześćdziesiątych XX w. Oba te utwory zawierają cechy typowe również dla późniejszego pisarstwa Slo-

¹⁷ J. Golińska: *Zuzana Uličianska »Para«*. „Dialog” 2005, nr 2, s. 185.

¹⁸ Przekład ten omówiłam w referacie pt. *Subjekt v polskom preklade hry Z. Uličianskej »Citová zmes«* podczas konferencji naukowej nt. *Preklad dramatického textu*, zorganizowanej przez Ústav svedtovej literatúry SAV w Bratysławie w 2006 r.

body: elementy groteski, niekonwencjonalnego operowania opozycją „wysokie” i „niskie” w wymiarze etycznym, estetycznym i ideologicznym, a zarazem silny autobiografizm. Liczne motywy, sytuacje i epizody z *Narcisa* i *Britvy* odnaleźć można w następnych utworach pisarza, często jako motywy centralne. „Z tohoto hľadiska sa dá celá Slobodova prozaická tvorba chápať aj ako »jedna kniha«”¹⁹. Dodajmy: nie tylko prozatorska. Również dwa napisane przez Slobodę dramaty: *Armagedon na Grbe* (in sc. 1993) oraz *Macocha* (in sc. 1996), niosą wyraźne piętno autobiografizmu i są intertekstualne z prozą autora. *Armagedon na Grbe* nawiązuje do: powieści *Vernost’* (1979), opowiadającej historię młodej kobiety, która będąc głęboko religijną, zgodnie ze swą wiarą, chce być również wierna w miłości, ale paradoksalnie trzy razy wychodzi za mąż i wreszcie staje się ateistką; a także do powieści *Rozum* (1982), w której lejtmotywy jest śmierć ojca; powieści *Stratený raj* (1983), w której autor zawarł własne doświadczenia z okresu, gdy leczył się z choroby alkoholowej, oraz do minipowieści *Uršul’a* (1987) i jej kontynuacji *Rubato* (1990), opowiadających o kobiecie, która podczas gwałtownej kłótni zabija swego męża, a po powrocie z więzienia od nowa układa sobie życie²⁰. I tak właśnie, w kontekście całej twórczości Slobody oraz przez pryzmat osobistych doświadczeń życiowych pisarza Słowacy, odczytują ten dramat²¹, który dodatkowo zyskał dla nich pewien posmak sensacji ze względu na fakt, iż powstał na zamówienie wybitnej słowackiej aktorki Zity Furkovej, odtwórczyni głównej postaci dramatu — postaci Matki²².

Sloboda jako dramatopisarz debiutował dopiero pod koniec życia, ale teatralizacja jego *Armagedonu*... przez legendarny bratysławski teatr Astorka — Kozzo’90 była dla Słowaków wielkim wydarzeniem: wiosną 1993 r. (prapremiera miała miejsce w marcu) kulturalny mieszkaniec stolicy Słowacji po prostu nie mógł nie obejrzeć tego spektaklu. Polski odbiorca miał zresztą okazję poznać tę słowacką inscenizację już w tym samym roku, ponieważ spektakl był prezentowany podczas cieszyńskiego festiwalu „Teatr na granicy”. O prezentacji tej pisze M. Pindór, wspominając, że inscenizacja dramatu Slobody stoczyła zaciętą walkę o laur festiwalu — Złamany Szlaban — z inscenizacją *Czarnej Julki* G. Morcinka, przygotowaną przez Scenę Polską Těšinskiego Divadla. Utwór Slobody walkę tę przegrał, choć międzynarodowe polsko-czesko-słowackie jury głosami polskich jego członków wyróżniło kreację aktorską grającej główną rolę Matki — Zity

¹⁹ Por. *Slovník slovenských spisovateľov*. Red. V. Mikula. Praha 1999.

²⁰ Por. m.in.: V. Marčok a kolektív: *Dejiny slovenskej literatúry III. Cesty slovenskej literatúry druhou polovicou XX. storočia*. Bratislava 2004, s. 278—279.

²¹ Por. m.in. S. Hroncová: *Armagedon na Grbe*. „Kultúrny život” 1993, 3—9.06., oraz S. Matejovičová: *Slobodov Armagedon na Grbe*. „Slovenské divadlo” 2004, č. 1, s. 25—29.

²² Tajemnice powstania utworu zdradził sam autor w opowiadaniu pod tym samym co dramatu tytułem. R. Sloboda: *Armagedon na Grbe*. In: Idem: *Herečky*. Bratislava 1995, s. 119—135. O tym, że kulisy powstania utworu bardzo Słowaków interesowały, świadczyć może fakt, że również obie przywołane w poprzednim przypisie autorki podają te informacje.

Furkovej²³. Zwraca jednak uwagę fakt, że o ile słowaccy i czescy krytycy podkreślali walory treści utworu Slobody, a więc dramatu, o tyle Polaków zainteresowała przede wszystkim wartość teatralizacji. I chyba nie można się temu dziwić. Po pierwsze, polski czytelnik nie zna twórczości słowackiego prozaika²⁴, po drugie, nie zna kolei życia pisarza (ani Z. Furkovej), nie odczyta więc *Armagedonu*... tak, jak to robią Słowacy. Przy okazji ginie pod względem artystycznym nieistotny, ale marketingowo bardzo ważny posmak towarzyskiej sensacji, który uatrakcyjnił utwór w przypadku odbiorców słowackich. Po trzecie, obraz kobiety przedstawiony w dramacie: matki i babci, która zmienia mężów, jak przysłowiowe rękawiczki, nie stroni od alkoholu i która jest zdolna do najgorszej zbrodni, jest sprzeczny z polskim stereotypem matki, a zwłaszcza babci, obraz rajy zaś przedstawiający mężów głównej bohaterki toczących spór o to, który z nich ma zająć miejsce najbliższe żony, wydaje się Polakom dość naiwny²⁵. Wreszcie — choć nie dotyczy to cieszyńskiej prezentacji, bo tam dramat prezentowany był w oryginale — wartość utworu Slobody w polskiej wersji językowej obniża też nie najlepszy przekład, między innymi dlatego, że tłumacze zrezygnowali ze znakomitej językowo-stylistycznej charakterystyki postaci, wszystkie repliki tłumacząc na język literacki. Można jednak przypuszczać, iż wartość dramatu Slobody dla odbiorcy prymarnego oraz mimo wszystko sukces, jaki teatralizacja utworu odniosła na festiwalu w Cieszynie, wpłynęły na decyzję o udostępnieniu sztuki polskiemu odbiorcy za pośrednictwem publikacji jej tłumaczenia w „Dialogu”.

Na tym kończy się lista dramatów słowackich, które w latach 1990—2005 w polskich przekładach zostały wystawione przez polskie teatry żywego planu lub udostępnione polskiemu odbiorcy za pośrednictwem lektury. Przekład odgrywa rolę pośrednika pomiędzy kulturami i literaturami. Jak twierdzi D. Ďurišin, ta właśnie funkcja jest dla przekładu najważniejsza²⁶. W sferze twórczości dramatycznej — pomijając słuchowiska radiowe, w dziedzinie których dzięki liczbie zaprezentowanych autorów i utworów polski słuchacz miał okazję dość dobrze poznać twórczość słowacką — niewielu mamy tych pośredników, przynajmniej w kierunku od literatury słowackiej do polskiej (odwrotnie sytuacja jest zgoła odmienna) i słabe ich efekty. Przyczyn tego faktu nie można doszukiwać się wyłącz-

²³ M. Pindór: *Polsko-czeskie...*, s. 203, 221.

²⁴ Na język polski zostały przetłumaczone tylko trzy opowiadania pisarza: R. Sloboda: *Bitwa pod Lamačem*. Tłum. A. Piotrowski. W: *Królewskie wolne miasto. Antologia opowiadań czeskich i słowackich*. Wybór i oprac. A. Piotrowski. Warszawa 1969; Idem: *Dzienniki Uru*. Tłum. K. Moćko. W: *Pocza na południu. Antologia młodej prozy słowackiej*. Wybór Š. Drug. Katowice 1978, s. 11—120; Idem: *Moja bratowa*. Tłum. E. Chojnacka. W: *Miejsce w zdarzeniu. Antologia współczesnych opowiadań słowackich*. Wybór P. Darovec. Red. M. Papierz. Kraków 1998, s. 131—138.

²⁵ Podobną uwagę ogólną na temat recepcji teatru czeskiego i słowackiego w Polsce sformułowała M. Pindór, pisząc: „Nie do końca przyswajalna była (i jest) dla polskiej krytyki ludyczność czeskiego i słowackiego teatru, warunkowana podglebieniem kulturowym, z którego teatr ten wyrasta”. M. Pindór: *Polsko-czeskie...*, s. 213.

²⁶ D. Ďurišin: *Teoria literárnej komparatistiky*. Bratislava 1975, s. 140.

nie w pracy translatorów, podejrzewając ich np. o niewłaściwy wybór utworów do tłumaczenia, choć ma on istotny wpływ na miejsce, jakie dany translac zajmie w sferze kontaktów międzyliterackich i międzykulturowych, jest bowiem pierwszym krokiem ku temu, by wskazać, czy będzie on tylko informować o kulturze i literaturze pochodzenia oryginału, czy też będzie miał szansę aktywnie włączyć się w proces rozwoju literatury i kultury przyjmującej²⁷. W przypadku dramatów słowackich zaprezentowanych polskiej publiczności można mówić jedynie o tej pierwszej możliwości. Jednakże wybór dramatów, które w omawianym okresie zostały udostępnione polskim czytelnikom i widzom teatralnym, nie zawsze zależał wyłącznie od tłumacza. O tym, czy dany utwór zostanie udostępniony odbiorcy sekundarnemu, rzadko rozstrzyga sam tłumacz; decydujący głos w tej kwestii należy często do redaktora, wydawcy, a zdarza się, że i do autora oryginału. W przypadku tłumaczeń literatury słowackiej na język polski przed 1990 r. decyzje o tym, co i przez kogo zostanie przetłumaczone, zapadały na odpowiednim szczeblu władzy państwowej. Dzisiaj najczęściej tłumacze tylko proponują wydawcom przekład danego utworu do druku. Tak też było w przypadku omawianych przekładów słowackich dramatów, a przynajmniej, jeśli chodzi o *Próbcę Feldeka* i *Nową skórę Klimáčka*. Jeśli bowiem mowa o utworach opublikowanych w „Dialogu”, to tu wybór należał chyba raczej do redaktorów czasopisma, a być może była to decyzja wspólna redakcji i słowackiego partnera — Instytutu Teatralnego w Bratysławie, który współuczestniczył w przygotowaniu tego numeru periodyku, o czym informuje stosowna notka w stopce redakcyjnej.

Tłumacz jest nie tylko czytelnikiem, znawcą, krytykiem i badaczem, ale także „drugim autorem” tekstu²⁸. To, w jaki sposób czytelnik przekładu będzie postrzegł twórczość danego autora, a w dalszej kolejności — za jego pośrednictwem — literaturę narodową, którą ów autor reprezentuje, zależy w znacznej mierze od tłumacza i efektu jego pracy. Nie wszystkie spośród opublikowanych przekładów doczekały się w Polsce inscenizacji, większość z nich pozostała niezauważona. Jednak wydaje się, że również za to nie można obarczać odpowiedzialnością wyłącznie tłumaczy, i tu bowiem ich praca, ich „wybory w trakcie samego aktu tłumaczenia”²⁹, których efektem jest jakość przekładu, nie były jedynym czynnikiem rozstrzygającym. Przyczyn bardzo skromnej obecności dramatu słowackiego na polskim rynku czytelnicznym i na deskach polskich scen teatralnych należy też upatrywać w nikłym stanie wiedzy ogółu Polaków na temat słowackiego dramatu i teatru. Kształtują ją i świadczą o niej publikacje w różnych periodykach, adresowanych do szerszego kręgu odbiorców niż grono słowacystów, a takich publikacji jest doprawdy bardzo niewiele. Sporadycznie można natrafić na jakieś wzmianki o słowackim teatrze, ale pisze się o nim wyłącznie w kontekście występów sło-

²⁷ Ibidem, s. 113—114.

²⁸ A. Legeżyńska: *Tłumacz i jego kompetencje autorskie*. Warszawa 1986, s. 12.

²⁹ Ibidem, s. 43.

wackich scen w Polsce (artykuły informacyjne lub krytyczne w prasie lokalnej i codziennej), przy czym często są to publikacje poświęcone całej imprezie, w jakiej słowacki teatr brał udział. Artykułów poświęconych słowackiemu dramatowi i jego autorom w polskich periodykach właściwie nie ma. Niewiedza ta ma historyczne korzenie. Chodzi mianowicie o polski nawyk utożsamiania tego, co słowackie, z czeskim. Nawyk wynikający z przeszłości, ale wciąż jeszcze ujawniający się tu i ówdzie przy różnych okazjach. W ten sposób w jednym z periodyków kulturalno-społecznych zmieniono narodowość Viliamovi Klimáčkovi. Mianowicie w artykuliku, anonsującym występ GUnaGU wiosną 2006 r. w Warszawie z inscenizacją tekstu autora pt. *Hypermarket* czytamy:

Wielkie galerie handlowe i supermarkety na trwałe wpisały się w miejski krajobraz. Czy wpisały się także na stałe w nasze życie? Spektakl opowiada o skomplikowanych relacjach młodych bohaterów poszukujących w życiu celu, zastępujących potrzeby emocjonalne szaleństwem konsumpcji. Sztukę czeskiego dramaturgisty Viliama Klimáčka okrzyknięto znakiem naszych czasów³⁰.

Przełamaniu tego nawykowego utożsamiania słowackiego z czeskim nie służą wypowiedzi krytyczne oparte na porównaniu z jednej strony teatru polskiego, a z drugiej łącznie czeskiego i słowackiego. Wpisują one dramat słowacki w inny kontekst historyczno-kulturowy, co utrudnia postrzeganie sztuki słowackiej jako samodzielnej i tym samym może negatywnie wpływać na wartościowanie słowackiego teatru i dramatu. Dramaturgia czeska ma jednak inne tradycje niż słowacka: w czeskiej znacznie wyraźniej obecny jest nurt dramatu absurdu, tak bliski polskiemu odbiorcy dzięki rodzimemu doświadczeniu, tak „oswojony”. W dramaturgii słowackiej linia absurdu była bardzo słaba, dramat ten wyrósł bowiem głównie z tradycji realistycznej, z komedii, nie zaś tragedii, a dzisiaj — może pod wpływem silnego w literaturze słowackiej nadrealizmu — zdaje się zmierzać nie w stronę absurdu, lecz groteski.

Podsumowując, można stwierdzić, że w latach 1990—2005 powstało niewiele polskich przekładów dramatu słowackiego adresowanego do widza dorosłego i przeznaczonego dla teatru żywego planu. W efekcie dramatu „z Tatry” praktycznie nie ma na scenie polskich teatrów (chyba że zadowolimy się teatrem radiowym). Nie ma go w druku. Polski odbiorca — widz i czytelnik — współczesnego dramatu słowackiego po prostu nie zna, niewiele wie o nim również kierownik literacki czy potencjalny reżyser teatralny. Poziom znajomości historii słowackiego dramatu, warunków jego rozwoju, preferowanych form i gatunków, wreszcie nazwisk słowackich dramaturgów — jest w Polsce bardzo niezadowalający. Dotyczy to jednak nie tylko słowackiego dramatu, ale także historii i kultury słowackiej w ogóle.

³⁰ Anons ten, podpisany JK, został opublikowany w dwutygodniku „WiK. Wprost i Kultura”, wydawanym przez agencję wydawniczo-reklamową „Wprost”, w wersji internetowej pisma: <http://www.wik.com.pl/index> — strona przeglądana 15.05.2006 r.

Lucyna Spyrka

Polské preklady slovenskej drámy v rokoch 1990—2005

Résumé

Prehľad prekladov slovenskej drámy v Poľsku v rokoch 1990—2005 berie do úvahy dve oblasti obehu dramatického textu: jednak divadelnú, a jednak literárnu oblasť ako dva priestory priameho styku príjemcu s textom preloženého dramatického diela. V uvedenom období preklady slovenskej drámy boli iba zriedkavo inscenované poľskými divadlami, pričom prevládajú v tomto počte inscenácie rozhlasových hier. Príčinou je nedostatok prekladov slovenskej drámy do poľštiny. Preklady, ktoré vznikli pred rokom 1989, neboli uverejnené v tlači, zmizli v prekladateľských archívoch a dnes nie sú prístupné režisérom. Od začiatku 90. rokov tlačou vyšli preklady len štyroch slovenských hier, ktoré takisto neboli inscenované profesionálnymi divadlami. Preto priama prítomnosť slovenskej dramatickej tvorby v Poľsku je skoro nulová, pričom iba v malej miere je to spôsobené prekladateľovým výberom diela na prevod alebo kvalitou prekladu — výsledkom prekladateľových rozhodnutí počas procesu translácie. Dôležitou príčinou, no aj následkom neprítomnosti slovenských hier na poľských javiskách je skutočnosť, že poľský príjemca o slovenskej dráme a divadle vie len veľmi málo.

Lucyna Spyrka

Polish translations of slovak drama between 1990—2005

Summary

The review of polish translation of slovak drama between 1990—2005 regards two areas of dramatic text's circulation. They are: scenic area and literary area, which are also two spaces for direct contact between recipient and a text of a drama's translation. During an indicated time slovak drama were staged by polish theatres seldom, stagings of radio-plays were dominated. The reason is in insufficiency of slovak drama's translations in polish. Translations from before 1989 weren't published, they loos at translators's archives and now stage managers haven't approach to them. From the beginning of 90. years only four translations of slovak drama were published. They also weren't staged by polish profesional theatres. The direct presence of slovak drama in Poland is almost zero. This situation is only slightly owing by translators's decision about a text to translating. It's also slightly owing by a quality of translations like a final effect of a translators's choices during his work. The minimal knowlegde of polish recipient anout slovak drama and theatre is also very important agent.