

Aleksandra Kamińska

Uniwersytet Jagielloński (PL)

ORCID: 0000-0001-8147-4133

„Trafiają się przekłady bardzo dobre i wtedy jest wielkie święto”

Kultura przekładu w *Dialogu* – wstępne rozpoznanie

Abstract

“Every Once in a While, We Get a Very Good Translation and That Is Something to Celebrate”: Translation Culture in *Dialog*—A Preliminary Analysis

In the history of literary translations into Polish, the monthly *Dialog* has played a special role. In a country where playtexts are seldom released in print, the periodical has been steadily printing contemporary drama translations for over fifty years. Still, its significance for the Polish translation culture is not widely appreciated, which can

be concluded from the recent public debate surrounding the nomination of a new editor-in-chief by the supervizing institution linked to the right-wing government. The author investigates *Dialog's* translation culture, offering preliminary remarks concerning three main issues: strategies of play selection, translator visibility, and translation editing, as well as identifying potential scope of future analyses.

Keywords

Dialog, drama translation, translation editing

Abstrakt

W historii polskiej literatury tłumaczonej z języków obcych czasopismo *Dialog* zajmuje szczególne miejsce. W kraju o słabej tradycji drukowania tekstów dramatycznych miesięcznik od przeszło pół wieku regularnie publikuje przekłady dramatów z krajów europejskich i pozaeuropejskich. Istotna rola *Dialogu* w kulturze przekładu w Polsce nie jest jednak powszechnie znana, co unaocznili niedawne dyskusje towarzyszące kryzysowi w piśmie po mianowaniu przez instytucje związane z prawicowym rządem nowego redaktora naczelnego. Autorka przygląda się kulturze przekładu w *Dialogu*, formułuje wstępne rozpoznania dotyczące strategii doboru tekstów, widoczności tłumacza i praktyk w zakresie redakcji przekładów oraz określa możliwe kierunki dalszych analiz.

Słowa kluczowe

Dialog, przekład dramatu, redakcja przekładu

Z końcem 2023 roku wydawanie miesięcznika *Dialog* zawieszono na kwartał. Stało się tak po odejściu ze stanowiska Antoniego Wincha, który siedem miesięcy wcześniej z nadania dyrektora Instytutu Książki Dariusza Jaworskiego i wbrew woli zespołu redakcyjnego przejął funkcję redaktora naczelnego pisma po odchodzącym na emeryturę Jacku Sieradzkim. Jeszcze zanim do tego doszło, w redakcji pisma, które wydawano nieprzerwanie od 1956, nastąpiło trzęsienie ziemi: zespół jednogłośnie oprotestował decyzję o wyborze nowego naczelnego¹, dwa numery nie ukazały się z powodu wycofania tekstów przez część autorów, a Rada Naukowa czasopisma została rozwiązana przez przewodniczącą prof. dr hab. Małgorzatę Szpakowską po złożeniu rezygnacji przez zasiadających w niej dotychczas profesorów: Janusza Deglera (Uniwersytet Wrocławski), Leszka Kolankiewicza (Uniwersytet Warszawski), Dariusza Kosińskiego (Uniwersytet Jagielloński) oraz Lecha Sokoła (Instytut Sztuki PAN)². Skonfliktowany z wydawcą zespół redakcyjny jako Fundacja *Dialogu* im. Konstantego Puzyny przygotował do druku dzięki środkom z Biura Kultury Miasta Stołecznego Warszawy serię niezależnych publikacji pod tytułem *Dialog Puzyny*, poświęcając pierwszy numer „dawaniu świadectwa politycznym przejęciom innych instytucji kultury przez partyjnych nominatów i opisaniu trybu oraz skutków tych przejęć”³, a napięta sytuacja odbiła się echem w krajowych mediach, prowokując dziennikarzy do dociekań, „dlaczego niszowe pismo budzi takie emocje”⁴. W dyskusji mieszały się przede wszystkim tony sentymentalne (jak teraz żyć, skoro nawet regały do mieszkania zamawiało się pod format *Dialogu*, żalił się na portalu Teatralny.pl Łukasz Drewniak⁵) oraz polityczne, gdy pismo założone przez Adama Tarna było wskazywane jako kolejny przykład zawłaszczania instytucji kultury przez rządzące wówczas Prawo i Sprawiedliwość⁶. Sporo mówiło się także o znaczeniu *Dialogu* dla środowiska teatralnego w Polsce; tę kwestię podkreślali między innymi sygnatariusze listu otwartego wyrażający sprzeciw wobec działań Instytutu

¹ „Oświadczenie Zespołu redakcyjnego *Dialogu*”, *Dialog*, 9 maja 2023, <https://www.dialog-pismo.pl/blog/oswiadczenie-zespołu-redakcyjnego-dialogu>.

² „Komunikat Przewodniczącej Rady Naukowej *Dialogu*”, *Dialog*, 8 maja 2023, <https://www.dialog-pismo.pl/blog/komunikat-przewodniczącej-rady-naukowej-dialogu>.

³ „Od Zespołu”, *Dialog Puzyny*, nr 1 (2023): 5.

⁴ Witold Mrozek, „Dlaczego niszowe pismo budzi takie emocje? W tej sprawie widać patologie schyłkowego reżimu PiS”, *Gazeta Wyborcza*, 1 czerwca 2023, <https://wyborcza.pl/7,75410,29821533,wildstein-chce-byc-szekspirem-czyli-gnicie-u-glinskiego.html>.

⁵ Łukasz Drewniak, „Monolog w sprawie *Dialogu*”, *Teatralny.pl*, 24 maja 2023, <https://teatralny.pl/opinie/k361-monolog-w-sprawie-dialogu.3759.html>.

⁶ Zob. Mrozek, „Dlaczego niszowe pismo budzi takie emocje?”.

Książki⁷. Do formułowanych przez różnych komentatorów wypowiedzi na temat istotnej roli czasopisma warto dodać jeszcze jeden głos, który – jak się zdaje – nie wybrzmiał w tej dyskusji odpowiednio wyraźnie: funkcjonowanie *Dialogu* jako projektu wydawniczego ma istotne znaczenie dla kultury przekładu w Polsce.

Znaczenie to łatwo przeoczyć, koncentrując się wyłącznie na liczbach: aktualne nakłady pisma, oscylujące wokół siedmiuset egzemplarzy miesięcznie⁸, nie mogą się równać z mnogością publikowanych w Polsce rokrocznie przekładów beletrystyki czy literatury faktu ani wysokością ich nakładów. Warto jednak zwrócić uwagę na to, że *Dialog* poświęcony jest w całości tekstom dramatycznym, które w Polsce – z wyjątkiem lektur szkolnych, klasyków pokroju Shakespeare’a czy Becketta oraz dość niszowych publikacji, głównie antologii, ukazujących się nakładem wyspecjalizowanych oficyn takich jak ADIT czy, dawniej, Panga Pank – pozostają marginalnym zjawiskiem na rynku wydawniczym. Dotyczy to zwłaszcza dramaturgii współczesnej. Specyfiką polskiego rynku książki jest to, że – jak stwierdziła Małgorzata Semil podczas debaty poświęconej przekładowi tekstów dramatycznych na festiwalu *Literacki Sopot* w 2022 roku – w przeciwieństwie do Francji czy Wielkiej Brytanii nie ma u nas „ryнку czytelniczego dla dramatu”⁹. Co za tym idzie, większość przekładów tekstów dramatycznych na język polski to twórczość nigdy nieukazująca się drukiem, przygotowywana na potrzeby teatrów i konkretnych realizacji scenicznych. Teksty takie nie tylko rządzą się własnymi, specyficznymi prawami – jak wyjaśnia w cytowanej powyżej rozmowie tłumaczka dramatów Czechowa Agnieszka Lubomira Piotrowska: „zupełnie inaczej podchodzę do tekstu, który wiem, że idzie do książki i zostanie na dłużej, [niż] kiedy tłumaczę tekst na konkretne zamówienie konkretnego reżysera”¹⁰ – lecz także są dla przeciętnego czytelnika właściwie niedostępne. Na tym tle nieodmiennie wyróżnia się *Dialog*, który przyswaja polszczyźnie w formie drukowanej około trzydziestu zagranicznych sztuk rocznie.

Drugą istotną w kontekście badań przekładoznawczych cechą wyróżniającą omawiane czasopismo jest ciągłość – także w odniesieniu do zespołu redakcyjnego. Pomijając krótkie epizody, gdy pismem kierowali Jerzy Koenig (1989–1990),

⁷ „Oświadczenie przedstawicieli/przedstawicielek środowiska dramatopisarskiego i dramaturgicznego, ludzi teatru, tańca i choreografii oraz sztuk performatywnych”, *E-teatr.pl*, 12 maja 2023, <https://e-teatr.pl/warszawa-oswiadczenie-przedstawicieli-przedstawicielek-srodowiska-dramatopisarskiego-i-dramaturgicznego-ludzi-teatru-tanca-i-choreografii-oraz-sztuk-performatywnych-37084>.

⁸ Zob. Witold Mrozek, „Bojkotujemy naczelnego czy on sam się bojkotuje?»: Konflikt w miesięczniku, który chce przejąć PiS”, *Gazeta Wyborcza*, 26 maja 2023, <https://wyborcza.pl/7,75410,29798053,bojkotujemy-naczelnego-czy-on-sam-sie-bojkotuje-konflikt.html>.

⁹ „Debata z udziałem Barbary Grzegorzewskiej, Agnieszki Lubomiry Piotrowskiej i Małgorzaty Semil, prowadzenie: Michał Lachman”, YouTube, 20 sierpnia 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=dzysmgbLpwo>.

¹⁰ „Debata z udziałem Barbary Grzegorzewskiej, Agnieszki Lubomiry Piotrowskiej i Małgorzaty Semil”.

delegowany przez komunistyczne władze Stanisław Stampf¹ (1968–1971) i wspomniany na wstępie Antoni Winch (kwiecień–grudzień 2023), *Dialog* znajdował się w pieczy wieloletnich redaktorów naczelnych: Adama Tarna (1956–1968), Konstantego Puzyny (1971–1989) i wreszcie Jacka Sieradzkiego (1991–2023). Najstarsza stażem w obecnym zespole Małgorzata Semil jest zatrudniona w czasopiśmie od lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku¹¹. Długoletnimi współpracownikami bywają również tłumacze. Jeśli spojrzymy na drukowane w *Dialogu* przekłady dramatów brytyjskich i irlandzkich z ostatniego ćwierćwiecza, dostrzeżemy stale powracające nazwiska: wspomnianej Małgorzaty Semil (tłumaczki na przykład Davida Hare’a, Michaela Frayna, Caryl Churchill, Martina Crimpa, Sarah Kane, Marka Ravenhilla, Davida Greiga, Simona Stephensa, Endy Walsha czy Owena McCafferty’ego), Klaudyny Rozhin (autorki przekładów między innymi sztuk Lucy Prebble, Conora McPhersona, Martina McDonagha i Franka McGuinnessa) czy Krzysztofa Puławskiego (tłumaczenia dramatów Howarda Brentona, Martina Crimpa, Franka McGuinnessa, Jeza Butterwortha, Stef Smith, debbie tucker green i innych). Ten rodzaj kultury organizacyjnej skłania do refleksji nad praktyką selekcji tekstów i opracowania przekładów.

Parateksty i metateksty przekładowe w *Dialogu*

W ramach wstępnego rozpoznania warto poddać analizie dyskurs para- i metatekstowy prezentowany w samym czasopiśmie, choć nie jest to materiał bardzo obszerny, ponieważ pismo nie ma charakteru przekładoznawczego, a jego celem jest wprowadzanie do obiegu wartościowych tekstów dramatycznych, przybliżanie czytelnikom sylwetek współczesnych dramatopisarzy oraz prezentowanie krytyki teatralnej i literackiej. Stałą praktyką w *Dialogu* jest obudowywanie przekładów tekstami o tematyce krytycznoliterackiej, teatralnej lub społecznej, poszerzającymi konteksty odbioru danego utworu. Komentarze dotyczące refleksji przekładowej, takie jak wstępy od tłumaczy czy obszerniejsze przypisy objaśniające decyzje w zakresie strategii przekładowych, nie stanowią istotnej części publikacji. Za przykład może posłużyć tłumaczenie sztuki *Speaking Like Magpies* irlandzkiego dramatopisarza Franka McGuinnessa, spolszczonej przez Krzysztofa Puławskiego pod tytułem *Skrzeczenie srok*. Dramat ukazał się w numerze 5/2011, a wokół niego w typowy dla *Dialogu* sposób stworzony został cały blok tematyczny. W tym samym numerze wydrukowano sztukę innego

¹¹ Mrozek, „Bojkotujemy naczelnego czy on sam się bojkotuje?»”.

Irlandczyka Endy Walsha *Penelope* w przekładzie Małgorzaty Semil. Towarzyszący tym dramatom artykuł Michała Lachmana „Zagrać siebie: Irlandczyk w teatrze życia codziennego” wprowadza w tematykę szerszej pojętej dramaturgii irlandzkiej osadzonej w określonym kontekście historyczno-kulturowym, pomagając czytelnikowi umiejscowić dorobek Walsh’a i McGuinnessa na tle irlandzkiego kanonu, podczas gdy tekst Justyny Jaworskiej „Pięć niełatwych utworów” poświęcony jest w całości drugiemu z autorów.

Z przekładoznawczego punktu widzenia rysuje się tutaj sytuacja ciekawej niewidoczności tłumaczy (czy raczej tłumacza i tłumaczki). Wynika ona jednak nie tyle z językowej transparentności tłumaczeń, na którą w swojej książce utyskiwał Lawrence Venuti, czyli tendencji do „redukowania indywidualnego stylu poszczególnych autorów oraz narodowych idiosynkrazji mowy do jednolitej, ustandaryzowanej prozy”¹², co ze skupienia uwagi przede wszystkim na kulturze źródłowej. Redakcja i stali współpracownicy *Dialogu* zajmują miejsce w szyku „ambasadorów” zgodnie z terminologią zaproponowaną przez Jerzego Jarniewicza¹³, przyświeca im – jak pisze Jarniewicz – „idea pokazania w języku ojczystym tego, co w kulturze obcej uważają za najbardziej reprezentatywne”¹⁴. Ponadto starają się udostępnić w przekładzie to, co w kulturze źródłowej zostało „uznane za najlepsze”¹⁵. Towarzyszące publikowanym dramatom teksty krytyczne koncentrują się zatem na ich roli w kulturze źródłowej, same przekłady nie są omawiane jako teksty wchodzące w obręb polisystemu literatury tłumaczonej na język polski.

Nie oznacza to jednak, że twórcy pisma nie poświęcają pogłębionej refleksji przekładowi dramatu i towarzyszącym mu zjawiskom. Na przykład w wydanym równoległe do wspomnianego numeru 5/2011 numerze specjalnym – stanowiącym w istocie antologię dramatów irlandzkich w polskich przekładach, od Williama Butlera Yeatsa i Johna Millingtona Synge’a (przekłady z 1957) po Martina McDonagha i Conora McPhersona¹⁶ – można znaleźć we wstępie komentarz dotyczący zjawiska starzenia się przekładów i zachętę do retranslacji:

Ponieważ po przekładach widać ich wiek, trzeba było dokonać niezbędnych prac redakcyjnych, by przygotować je do druku. Patyny tłumaczeń sprzed półwiecza

¹² Lawrence Venuti, *The Translator’s Invisibility: A History of Translation*, 2nd ed. (London: Routledge, 2008), 6.

¹³ Jerzy Jarniewicz, „Tłumacz jako twórca kanonu”, w: *Przekład – język – kultura*, red. Roman Lewicki (Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2002), 35–42.

¹⁴ Jarniewicz, „Tłumacz jako twórca kanonu”, 35.

¹⁵ Jarniewicz, 36.

¹⁶ „Najlepsze z najlepszych: Dramaty irlandzkie”, numer specjalny, *Dialog* (2011).

nie zdzieraliśmy jednak na siłę. [...] Kto wie zresztą, może ktoś, kogo zafrapują dawne teksty [...], zechce sprawdzić ich siłę sceniczną i zamówi nowe przekłady?¹⁷

Warto wspomnieć również artykuł Puławskiego zatytułowany „Tłumacząc Irlandię”, opublikowany we wspomnianym „irlandzkim” bloku tematycznym w numerze 5/2011¹⁸. Autor – anglista, tłumacz, przekładoznawca, wykładowca akademicki prowadzący zajęcia z translatoryki – pisze o specyficznych trudnościach w przekładzie literatury irlandzkiej (wynikających nie tylko z dystansu kulturowego, lecz także z hybrydyzacji między językiem gaelickim i angielskim, której efektem jest *Hiberno English*, irlandzka angielszczyzna). Puławski nie tylko wskazuje, w jaki sposób użycie tej odmiany języka koduje irlandzkość danego tekstu, lecz także unaocznia jej potencjał do sygnalizowania rozmaitych kontekstów społeczno-kulturowych; odnosi się przy tym do konkretnych propozycji zaczerpniętych z teorii przekładu (klasycznej już pozycji Leszka Berezowskiego *Dialect in Translation*¹⁹). Ciekawym materiałem do dalszych badań przekładoznawczych byłoby zestawienie przemyśleń Puławskiego z analizą dokonanych przez niego przekładów tekstów dramatycznych. Jako autor przekładu dramatu McGuinnessa opublikowanego w tym samym numerze powstrzymuje się od tłumaczeniowego autokomentarza oraz odniesień do innych polskich przekładów współczesnego dramatu irlandzkiego. Choć większość jego uwag ma oczywiście charakter uniwersalny, to nie ulega wątpliwości, że analiza koncentruje się przede wszystkim na beletryście. Widać to na przykład, gdy wśród możliwych rozwiązań Puławski wskazuje, że „jeśli to zawiedzie, pozostaje jeszcze przypis”²⁰ – która to strategia nie sprawdza się w przypadku tekstów przeznaczonych na scenę. Także materiał ilustracyjny w artykule zaczerpnięty jest z domeny epiki: powieści Jamesa Joyce’a i Flanna O’Briena; autor sygnalizuje jedynie, że „późniejsi [niż Synge, O’Brien i Joyce] autorzy również wykorzystywali Hiberno English, jak choćby dramatopisarze Billy Roche i Marina Carr”²¹. Prześledzenie strategii związanych z oddaniem Hiberno English w polskich przekładach irlandzkiego dramatu współczesnego pozostaje zatem ciekawym kierunkiem dalszych analiz.

Kolejnym interesującym tropem podsunętym przez Puławskiego jest zagadnienie współpracy między osobą tłumaczącą a osobą redagującą przekłady. W artykule autor sygnalizuje wyraźnie, że strategie redaktorskie także mogą

¹⁷ Redakcja *Dialogu*, „Pierwiastek irlandzkości”, w: „Najlepsze z najlepszych: Dramaty irlandzkie”, 9.

¹⁸ Krzysztof Puławski, „Tłumacząc Irlandię”, *Dialog*, nr 5 (2011): 139–147

¹⁹ Leszek Berezowski, *Dialect in Translation* (Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1997).

²⁰ Puławski, „Tłumacząc Irlandię”, 146.

²¹ Puławski, 143.

mieć istotne przełożenie na sposoby oddania elementów kulturowych takich jak Hiberno English w tekstach docelowych, a nadmierny konserwatyzm redaktora może przechylać szalę w kierunku strategii udomawiających: „Brakuje też zapewne takich redaktorów, którzy potrafią łaskawszym okiem spojrzeć na różne językowe łamańce i nie przykrawać ich do sztywnych standardów. Zwłaszcza jeśli powstały tekst ma wyraźnie literackie walory”²². Ze względu na omówione we wstępie cechy *Dialogu* wydaje się, że archiwa pisma mogą zawierać materiały przydatne do analizy praktyk związanych z redakcją przekładu. W opublikowanych artykułach można znaleźć tropy wskazujące, że na kształt przekładów publikowanych w *Dialogu* oddziaływały nie tylko wybory samych tłumaczy, lecz także osobowości, kompetencje i preferencje pracujących z tłumaczami redaktorek.

Redakcja przekładu w *Dialogu*

Relacja pomiędzy tłumaczem i redaktorem jako różnymi agensami zaangażowanymi w proces przekładu to zjawisko złożone, podatne na działanie rozmaitych sił, pozostających w polu zainteresowania socjologicznych badań nad przekładem. Ponadto dla przeciętnego odbiorcy przekładu jest to przestrzeń niewidoczna, jako że do wszelkich negocjacji i rozstrzygnięć dochodzi przed publikacją tekstu. Już z tych powodów do wyciągania wniosków na temat wieloletnich praktyk redakcyjnych należy podchodzić z dużą ostrożnością. W przypadku *Dialogu* jest to jednak sfera o tyle ciekawa, że w stabilnym zespole o długoletnim stażu istnieją warunki do świadomego kształtowania i doskonalenia praktyk związanych z opracowaniem tekstów.

Ślady tego zjawiska można znaleźć przede wszystkim w publikowanych w piśmie artykułach wspomnieniowych. W tekście poświęconym adiustatorce Marii Gantzowej (1926–2018) Małgorzata Semil pisze wręcz o tłumaczeniach „przerysiowanych”, jak w redakcji mówiło się „o sztukach, które przeszły przez ręce Rysi Gantzowej”²³. Związana zawodowo z PIW-em, Czytelnikiem i PWN-em Gantzowa współpracowała z *Dialogiem* przez ponad pół wieku, a z krótkiego szkicu Semil można wyłowić garść interesujących informacji dotyczących sposobu redakcji przekładów w czasopiśmie. Przede wszystkim Gantzowa nie znała

²² Puławski, 147.

²³ Małgorzata Semil, „Rysowanie”, *Dialog*, nr 10 (2018): 268.

języków obcych²⁴ i podczas pracy z tekstem polegała wyłącznie na doskonałej znajomości polszczyzny oraz „niepospolitej intuicji językowej i dramaturgicznej”²⁵. W samym tekście nie przerabiała niczego z wyjątkiem interpunkcji (tę ostatnią „stanowczo – czerwonym długopisem”²⁶), obszerne sugestie umieszczała natomiast na marginesach, doklejając karteczki tam, gdzie brakło miejsca. Według słów Semil były to „sugestie rozwijane kaskadowo”, „właściwie listy albo wykłady” – „było z czego wybierać, nad czym się zastanawiać i czego się uczyć”²⁷. Z nakreślonego portretu wyłania się zatem obraz redaktorki, która nie narzuca swoich rozwiązań, lecz oferuje tłumaczowi lub tłumacze obszerne objaśnienia umożliwiające im samodzielne dokonanie rewizji tekstu. Z innych urywków dowiadujemy się jednak, że w *Dialogu* wykonywano także mocniej ingerujące w tekst redakcje, co niekiedy prowadziło do konieczności radzenia sobie z „indywidualnościami reagującymi – mówiąc łagodnie – gniewem na wskazane błędy i nieporadności” lub, jak to dosadniej ujęła Danuta Żmij-Zielińska, „schlastane przekłady”²⁸.

Ciekawych informacji na ten temat dostarcza rozmowa zatytułowana „Lament nad przekładami”²⁹ z udziałem czterech redakterek: Marii Gantzowej, Małgorzaty Semil, Małgorzaty Szpakowskiej i Danuty Żmij-Zielińskiej, nagrana w redakcji *Dialogu* 24 maja 1982 roku. Można się z niej na przykład dowiedzieć, jak wyglądała praca nad przekładami z punktu widzenia zespołu redaktorskiego. Mówi o tym Żmij-Zielińska:

W przekładzie na język naszej redakcyjnej codzienności wygląda to mniej więcej tak: trafiają się przekłady bardzo dobre i wtedy jest wielkie święto. Takich przekładów jest co najwyżej dziesięć procent. Bywają przekłady dobre i przekłady poprawne – ze trzydzieści procent, licząc bardzo wielkodusznie. Bywają przekłady nijakie i kiepskie, te stanowią grupę najliczniejszą. Piętnaście do dwudziestu procent tak zwanych przekładów – to żałosne streszczenia oryginałów. Dalszy ciąg łatwo sobie dopowiedzieć: w pojedynkę i zespołowo ciągniemy nieudolne i złe przekłady w stronę jakiej takiej polszczyzny, próbując jednocześnie ocalić coś z walorów, które zadecydowały o wyborze sztuki. Czy dla przyjemności poprawiamy język,

²⁴ Redakcję przekładów bez znajomości języka źródłowego wykonywała w *Dialogu* także Małgorzata Szpakowska, zob. Maria Gantzowa, Małgorzata Semil, Małgorzata Szpakowska i Danuta Żmij-Zielińska, „Lament nad przekładami”, *Dialog*, nr 6 (1982): 101.

²⁵ Semil, „Rysiowanie”, 268.

²⁶ Semil, 268.

²⁷ Semil, 268.

²⁸ Danuta Żmij-Zielińska, „Z młodości *Dialogu*”, *Dialog*, nr 2 (2009): 164.

²⁹ Gantzowa et al., „Lament nad przekładami”, 102–114.

weryfikujemy realia, daty historyczne, sprawdzamy cytaty, korygujemy terminologię fachową, nierzadko kolacjonujemy cały przekład?³⁰

Dowiadujemy się także, że w *Dialogu* z zasady złych przekładów nie odrzucano (Żmij-Zielińska: „Za mojej pamięci, a pracuję tu bez mała od założenia pisma, redakcja odrzuciła jeden, góra dwa przekłady ze względu na ich skandaliczny poziom”³¹), lecz poddawano gruntownej redakcji – do tego stopnia, że zakres redaktorskiej interwencji ocierał się wręcz o nieoznaczone współautorstwo. Tak komentowała to Maria Gantzowa:

w praktyce wydawniczej uważa się za normalne, że to redaktory [sic] poprawiają teksty. Poprawiają je *za tłumaczy!* [...] Mogłabym wymienić co najmniej kilku tłumaczy, którzy w opinii społecznej uchodzą za renomowanych, ale których przekłady w praktyce są dziełem redaktorów.³²

Dalszy zapis rozmowy dostarcza listę najczęstszych problemów tłumaczeniowych, z którymi mierzą się redaktorki przekładów tekstów dramatycznych. Obok typowych mankamentów, zdarzających się we wszystkich gatunkach w przekładzie literackim – takich jak nadużywanie zaimków dzierżawczych, problemy z następstwem czasów gramatycznych, dosłowne tłumaczenie idiomów, niezajomość realiów kulturowych, nierozpoznawanie intertekstualnych aluzji, niekorzystanie z odpowiednich słowników – redaktorki podnoszą kwestie szczególnie istotne dla przekładu dramatu. Wymieniają choćby niechlujne tłumaczenie didaskaliów sprawiające, że stają się one niefunkcjonalne (Gantzowa), nadmierne rozwlekanie tekstu (Żmij-Zielińska: „tłumacze zapominają, że język mówiony jest na ogół językiem eliptycznym”³³), ale także brak dbałości o różnicowanie językowe postaci (Gantzowa, Żmij-Zielińska: „Czy sztuka się dzieje na wsi, czy w salonie, czy w melinie, czy w SPATIF-ie – język jest zawsze taki sam, nijaki”³⁴). W przypadku przekładu dramatu jako tekstu przeznaczonego do realizacji teatralnej istotna jest także warstwa brzmieniowa – redaktorki ubolewają nad „lekceważeniem rytmu wypowiedzi scenicznej”³⁵ (Semil) i konstatują, że „dziewięćdziesiąt procent przekładów, które redakcja otrzymuje, to

³⁰ Gantzowa et al., 104–105.

³¹ Gantzowa et al., 105.

³² Gantzowa et al., 105 (wyróżnienie oryginału).

³³ Gantzowa et al., 110.

³⁴ Gantzowa et al., 110.

³⁵ Gantzowa et al., 110.

teksty, których nikt na pewno nie próbował czytać głośno”³⁶ (Żmij-Zielińska), a przecież „tłumacz musi słuchać – czy kwestie dają się wypowiedzieć”³⁷ (Semil).

W rozmowie Małgorzata Semil podkreśla też konieczność uwzględnienia potencjału teatralnego³⁸ podczas pracy nad przekładem tekstów dramatycznych:

Ale w grę wchodzi nie tylko sam język. Tłumacz dramatu, poza normalnymi kryteriami [...] winien spełniać jeszcze jedno: musi mieć wyobraźnię sceniczną. Musi sam być choć trochę reżyserem [...]. Nie tylko zrozumieć tekst w sensie czysto językowym, ale przede wszystkim wyobrazić sobie sytuację sceniczną. Uświadomić sobie, jak jakieś zdanie, jakaś kwestia, jakiś symbol funkcjonować będzie w całości przedstawienia [...]. [Tłumacz] staje się czymś w rodzaju reżysera posiłkowego.³⁹

Pojawia się nawet pomysł uruchomienia w *Dialogu* specjalnej rubryki poświęconej przekładom (pod tytułem „Dlaczego to jest tak źle przełożone?” – Gantzowa), jednak większość uczestniczek dyskusji jest zdania, że nie mieści się to w zakresie tematycznym tego czasopisma. Jak zauważa Szpakowska, „od tego jest prasa fachowa, której zresztą niemal nikt nie czyta”⁴⁰.

Dyskusja w piśmie, które wówczas ukazywało się już od blisko trzech dekad, stanowi świadectwo ugruntowanych praktyk redaktorskich. Redaktorki odwołują się do wspólnych przekonań na temat poziomu otrzymywanych tłumaczeń i wymaganego zakresu redaktorskiej interwencji, są także zespołem wyraźnie wyspecjalizowanym pod kątem pracy z tekstem dramatycznym, wyczulonym na jej specyficzne wyzwania i wymogi.

Selekcja tekstów źródłowych

Kolejnym istotnym zagadnieniem z punktu widzenia opisowych badań nad przekładem jest ustalenie kryteriów selekcji przekładanych tekstów. *Dialog* kieruje się w tym względzie kilkoma istotnymi przesłankami. O najbardziej widocznej strategii doboru drukowanych dramatów była już mowa powyżej – nie ulega

³⁶ Gantzowa et al., 109.

³⁷ Gantzowa et al., 109.

³⁸ Zob. Sophia Totzeva, „Realizing Theatrical Potential: The Dramatic Text in Performance and Translation”, in *The Practices of Literary Translation: Constraints and Creativity*, ed. Jean Boase-Beier and Michael Holman (Manchester: St. Jerome Publishing, 1999), 81–90.

³⁹ Gantzowa et al., „Lament nad przekładami”, 102–103.

⁴⁰ Gantzowa et al., 108.

wątpliwości, że redakcja pisma przede wszystkim stara się przybliżyć polskim czytelnikom (i, w dalszej perspektywie, widzom teatralnym) teksty i autorów cieszących się zainteresowaniem i uznaniem krytyki i publiczności w kulturach źródłowych. Na to nakładają się jednak kolejne kryteria: zespół stara się publikować przede wszystkim przekłady sztuk dotąd w Polsce niewystawianych, unika przekładów przez trzeci język⁴¹, a także ocenia potencjalne teksty pod względem walorów literackich. Dowodem na wagę tego ostatniego wymogu może być rezygnacja z drukowania sztuk Alana Ayckbourn, choć jest to jeden z najpopularniejszych współczesnych brytyjskich dramatopisarzy, ceniony – dodajmy – także przez publiczność teatralną w Polsce, zatem wydawać by się mogło, że z nadwyżką spełnia kryterium selekcji w modelu „ambadorskim”. Jednak choć o samym autorze i jego dziełach wielokrotnie na łamach pisma wspomniano (doniesienia o kolejnych premierach wraz ze streszczeniami sztuk latami regularnie pojawiały się w dziale „Varia”), to same sztuki – mimo entuzjastycznych recenzji na Wyspach – nie trafiły na łamy *Dialogu*. Uzasadnienie takiej decyzji można znaleźć w postaci krótkiej dygresji na marginesie recenzji sztuki Dominika Rettingera, w której Jacek Sieradzki nawiązuje do Ayckbourn a i wyjaśnia, dlaczego twórcy ze Scarborough w *Dialogu* się nie poszczęściło:

Redaktorzy odpowiedzialni [za selekcję dramatów] mieli głębokie przekonanie, że te scenariusze źle by się czytało. Że to jest w jakiejś mierze literatura techniczna. Po prostu materiał – na scenie ożywający, natomiast w lekturze przewidywalny, nadto wyrachowany, z konstrukcyjnymi i emocjonalnymi szwami na wierzchu.⁴²

Na tej podstawie można wnioskować, że choć zespół redakcyjny od początku istnienia pisma żywo interesuje się teatrem i realizacjami scenicznymi, czemu daje wyraz w licznych artykułach, to jednak traktuje dramat przede wszystkim jako dzieło literackie, które musi posiadać odpowiednie walory w lekturze.

Z punktu widzenia badań nad przekładem najciekawszym kryterium doboru tekstów są jednak wyzwania przekładowe. O tym, że zdarzało im się zaważyć na wyborze dramatów do tłumaczenia na potrzeby *Dialogu* świadczy między innymi przedrukowana w piśmie korespondencja Adama Tarna z Bolesławem Taborskim. W liście z 16 września 1960 pełniący wówczas funkcję redaktora naczelnego Tarn wyjaśniał, że trudności przekładowe oraz brak odpowiednich

⁴¹ Żmij-Zielińska, „Z młodości *Dialogu*”, 164.

⁴² Jacek Sieradzki, „Dominik W. Rettinger: Wojna nasza miłość”, *Dialog*, nr 7/8 (2015): 283.

kompetencji tłumacza (Taborskiego) wykluczają z selekcji słynny dramat Arnolda Weskera:

Wracając do Weskera – czytałem jego sztuki, znam olbrzymie trudności przekładowe ich różnych dialektów. Pisze Pan, że zabrał się Pan do tłumaczenia *Chicken Soup [with Barley]* – i pyta Pan, czy byśmy ten przekład drukowali. Otóż, mówiąc całkiem szczerze i otwarcie, wydaje mi się, że nie potrafi Pan znaleźć polsko-żydowskich odpowiedników dla anglo-żydowskiej gwary, jaką ta sztuka jest pisana. Nie zna Pan przedwojennego środowiska żydowskiego w Polsce. [...] Z tych względów sądzę, że sztuka ta nastrocza zbyt wielu trudności, byśmy ją w ogóle mogli drukować.⁴³

Ustalenie, jakie inne trudności przekładowe wpływały na selekcję tekstów źródłowych i dobór tłumaczy pod kątem specyficznych kompetencji mogłoby rzucić ciekawe światło na konteksty przekładu w ogóle, a przekładu dramatu w szczególności.

Wstępne wnioski, dalsze pytania badawcze

Biorąc pod uwagę powyższe rozpoznania, trzeba stwierdzić, że dorobek *Dialogu* bez wątpienia stanowi szczególnie ciekawy materiał do badań nad przekładem. Po pierwsze przesądza o tym wyjątkowy status periodyku jako pisma poświęconego dramatom, w kulturze, w której przekłady tekstów dramatycznych rzadko są publikowane. O znaczeniu postaci z nim związanych dla przekładu dramatu w Polsce mogą świadczyć słowa Michała Lachmana moderującego rozmowę z tłumaczkami podczas festiwalu *Literacki Sopot*: „W zasadzie można powiedzieć, że anglosaski dramat w Polsce mówi językiem Małgorzaty Semil”⁴⁴. Komentarz ten tylko częściowo można przypisać kurtuazji – zwłaszcza biorąc pod uwagę podwójną rolę Semil jako tłumaczki i redaktorki cudzych przekładów. Po drugie istotna jest również szeroka pula kultur źródłowych – miesięcznik publikuje teksty z różnych literatur europejskich, ale nie tylko: w bibliografii znajdują się także dramaty amerykańskie, australijskie czy azjatyckie, a wyjątkowa pozycja czasopisma jako katalizatora dialogu międzykulturowego jest tym wyraźniejsza, im bardziej peryferyjne są kultury źródłowe. Wybrzmiewa to wyraźnie na przykład w tekście Anny Sawickiej poświęconym tematycznemu numerowi

⁴³ Bolesław Taborski, „Mój redaktor – Adam Tarn: Korespondencja, wspomnienia, kontakty”, *Dialog*, nr 5/6 (2006): 261.

⁴⁴ „Debata z udziałem Barbary Grzegorzewskiej, Agnieszki Lubomiry Piotrowskiej i Małgorzaty Semil”.

Dialogu o teatrze katalońskim. Autorka wyjaśnia mianowicie, że w Polsce „dramat kataloński nie jest znany z powodu braku przekładów”, a zatem czytelnik zyskuje do nich dostęp niemal wyłącznie dzięki przekładom publikowanym w piśmie⁴⁵. Ponadto różnorodność tekstów dramatycznych publikowanych w *Dialogu* sprawia, że są one reprezentatywne dla całego spektrum problemów związanych z przekładem dramatu. Analiza dorobku miesięcznika wpisuje się także w aktualne zainteresowanie przekładoznawstwa wydawnictwami ciągłymi, traktowanymi jako „istotne przestrzenie przekładu (*loci of translation*)”⁴⁶. Z jednej strony, jak piszą Laura Fóllica, Diana Roig-Sanz i Stefania Caristia, redaktorki tomu *Literary Translation in Periodicals*, periodyki umożliwiają uchwycenie kulturowej atmosfery panującej w danym momencie, z drugiej – pełnią rolę ważnych kanałów transferu literackiego⁴⁷. W przypadku *Dialogu* istotny jest także aspekt czasowy: wieloletni dorobek czasopisma pozwala się przyjrzyć rozłożonej w czasie ewolucji praktyk tłumaczeniowych i edytorskich.

Co zatem należałoby zbadać dokładniej w pierwszej kolejności? Przede wszystkim warto ustalić rolę trudności przekładowych w kryteriach doboru tekstów do druku w czasopiśmie, ale nie tylko, trzeba też zadać pytanie: jakie inne założenia towarzyszyły redaktorom podczas selekcji materiału i doborze tematyki poszczególnych numerów? Następnie: w jaki sposób do tekstów dobierani byli tłumacze? A co się tyczy tych ostatnich, jak wspomniano powyżej, *Dialog* nie publikuje wstępów ani komentarzy od tłumaczy i tłumaczek dotyczących drukowanych sztuk⁴⁸, niewiele można ich znaleźć także w innych źródłach⁴⁹. Do zbadania pozostaje to, co dzieje się w przysłowiowych „czarnych skrzynkach”⁵⁰ umysłów tłumaczy (tak ciekawych dla opisowych badań nad przekładem) podczas pracy nad tekstami i jakimi strategiami kierują się przy podejmowaniu decyzji przekładowych. Wreszcie wartym uwagi zagadnieniem są praktyki edytorskie stosowane w piśmie: w jaki sposób redaktorki i redaktorzy pracowali/pracują z tłumaczami, jaki styl wprowadzania lub sugerowania poprawek był/jest w *Dialogu* dominujący i jak duży wpływ na ostateczny kształt

⁴⁵ Anna Sawicka, „Promocja teatru katalońskiego w *Dialogu*”, *Między oryginałem a przekładem*, nr 13 (2007): 99.

⁴⁶ María Constanza Guzmán, introduction to „Translation and/in Periodical Publications”, special issue, *Translation and Interpreting Studies* 14, no. 2 (2019): 169.

⁴⁷ Laura Fóllica, Diana Roig-Sanz, and Stefania Caristia, „Towards a Transnational and Large-scale Approach to Literary Translation in Periodicals”, in *Literary Translation and Periodicals*, ed. Laura Fóllica et al. (Amsterdam: John Benjamins, 2020), 3.

⁴⁸ Zwraca na to uwagę także Sawicka, „Promocja teatru katalońskiego w *Dialogu*”, 104.

⁴⁹ Jako wyjątek warto odnotować rozmowę Małgorzaty Semil i Krzysztofa Puławskiego, „Antropomimy w teatrze”, *Crossroads. A Journal of English Studies*, no. 8 (2015): 38–45, <https://doi.org/10.15290/cr.2015.08.1.04>.

⁵⁰ James S. Holmes, „The Name and Nature of Translation Studies”, in *The Translation Studies Reader*, ed. Lawrence Venuti and Mona Baker (London: Routledge, 2000), 177.

publikowanych przekładów miały/mają interwencje redaktorskie. Zważywszy na zakres, dorobek i długą historię pisma odpowiedzi na powyższe pytania mogłyby dostarczyć cennego wglądu w polskie przekłady dramatu współczesnego.



Bibliografia

- Berezowski, Leszek. *Dialect in Translation*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1997.
- Fólica, Laura, Diana Roig-Sanz, and Stefania Caristia. „Towards a Transnational and Large-scale Approach to Literary Translation in Periodicals”. In *Literary Translation and Periodicals*, edited by Laura Fólica, Diana Roig-Sanz, and Stefania Caristia. Amsterdam: John Benjamins, 2020.
- Guzmán, María Constanza. Introduction to „Translation and/in Periodical Publications”, special issue, *Translation and Interpreting Studies* 14, no. 2 (2019): 169–173.
- Holmes, James S. „The Name and Nature of Translation Studies”. In *Translation Studies Reader*, edited by Lawrence Venuti and Mona Baker. London: Routledge, 2000.
- Jarniewicz, Jerzy. „Tłumacz jako twórca kanonu”. W: *Przekład – język – kultura*, redakcja Roman Lewicki. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2002.
- Gantzowa, Maria, Małgorzata Semil, Małgorzata Szpakowska, i Danuta Żmij-Zielińska. „Lament nad przekładami”. *Dialog*, nr 6 (1982): 102–114.
- Puławski, Krzysztof. „Tłumacząc Irlandię”. *Dialog*, nr 5 (2011): 139–147.
- Puławski, Krzysztof, i Małgorzata Semil. „Antroponimy w teatrze”. *Crossroads: A Journal of English Studies*, no. 8 (2015): 38–45.
- Sawicka, Anna. „Promocja teatru katalońskiego w *Dialogu*”. *Między oryginałem a przekładem*, nr 13 (2007): 99–112.
- Semil, Małgorzata. „Rysiowanie”. *Dialog*, nr 10 (2018): 268–269.
- Sieradzki, Jacek. „Dominik W. Rettinger: Wojna nasza miłość”. *Dialog*, nr 7/8 (2015): 282–284.
- Taborski, Bolesław. „Mój redaktor – Adam Tarn: Korespondencja, wspomnienia, kontakty”. *Dialog*, nr 5/6 (2006): 256–278.
- Totzeva, Sophia. „Realizing Theatrical Potential: The Dramatic Text in Performance and Translation”. In *The Practices of Literary Translation: Constraints and Creativity*, edited by Jean Boase-Beier and Michael Holman. Manchester: St. Jerome Publishing, 1999.
- Venuti, Lawrence. *The Translator’s Invisibility: A History of Translation*. 2nd edition. London: Routledge, 2008.
- Żmij-Zielińska, Danuta. „Z młodości *Dialogu*”. *Dialog*, nr 2 (2009): 162–167.

ALEKSANDRA KAMIŃSKA

doktor, asystentka w Instytucie Filologii Angielskiej na Uniwersytecie Jagiellońskim, redaktorka i tłumaczka. Jej zainteresowania naukowe obejmują współczesny dramat brytyjski, przekład dramatu oraz teorie przekładu.