

Iwona Anna NDiaye

Instytut Słowiańszczyzny Wschodniej

Uniwersytet Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie

O SPECYFICE KULTUROWO-JĘZYKOWEJ
MONODRAMU JEWGIENIJA GRISZKOWCA
JAK ZJADŁEM PSA I POTENCJALNYCH
ORAZ REALNYCH REPERKUSJACH
PRZEKŁADOWYCH Z UWZGLĘDNIENIEM
TŁUMACZENIA NA JĘZYK POLSKI

Key words: Yevgeni Grishkovetz, theatrical translation, monodrama

W ramach niniejszego artykułu podjęto refleksję nad specyfiką języka sztuk teatralnych i języka przekładów, trudnościami i pułapkami translacyjnymi, inscenizacjami nowatorskich „tekstów dla teatru” oraz problemami recepcji i interpretacji monodramów. Ambicją autorki jest poddanie dyskusji polskiej recepcji twórczości Jewgienija Griszkowca (ur. 1967), jednego z najciekawszych współczesnych dramaturgów i pisarzy rosyjskich, ze szczególnym uwzględnieniem problemów translacji oraz odbioru i interpretacji monodramu *Jak zjadłem psa* (*Как я съел собаку*) w przekładzie na język polski.

Na początku naszych rozważań warto podkreślić, iż niezwykle trudno wskazać konkretną tematykę monodramów Jewgienija Griszkowca, które przybierają formę monologu o niczym konkretnym i o wszystkim zarazem. Opowieści bohatera dotyczą życia codziennego, opisu prostych czynności i zwykłych zdarzeń, które przerywane są sentymentalnym powrotem do przeszłości, wspomnień z dzieciństwa, rodzinnego domu, służby wojskowej. Historia młodego człowieka staje się pretekstem do refleksji autora o życiu, bolączkach codzienności, nieuchronności zmian otaczającego świata i nieprzystosowaniu do nich przeciętnego człowieka: „Grishkowicz zaprasza nas w niezwykłą podróż do świata, który – choć niewidoczny – znajduje się tuż obok. Zrywa warstwy codzienności w poszukiwaniu czegoś więcej. Czegoś, za czym wszyscy tęsknimy” [Golec]. Anonimowy bohater utworów Griszkowca to zagubiony w otaczającym

świecie, niezdecydowany i niezaradny mężczyzna w wieku trzydziestu, czterdziestu lat, który wzbudza naszą ciekawość i sympatię, a także poczucie bliskości: „Bohater monodramu zadaje mnóstwo pytań. Dlaczego? Jak to się dzieje? Jak to jest urządzone? Kim jestem? Gdzie jest moje JA? Czym nie jestem? Wszyscy zadawaliśmy sobie kiedyś te pytania, choć być może o tym zapomnieliśmy” [Golec].

Z kolei forma spektaklu odbiega od typowego monodramu, rozumianego jako utwór dramatyczny, w którym monolog bohatera może być skierowany do publiczności teatralnej lub do wyimaginowanego odbiorcy – nieobecnego na scenie. U Grizzkowca nie występują monologi wewnętrzne, a monodram przeradza się w dialog z publicznością, w którym najważniejszym pozostaje budowanie iluzji żywej relacji narratora z widzem. Dlatego też Grizzkowiec nie nazywa siebie aktorem, dramaturgiem czy reżyserem, ale narratorem/opowiadaczem („я скорее всего рассказчик, но очень структурированный”¹).

Wprowadzając do gatunku monodramu autorskiego nową tematykę i wykorzystując niekonwencjonalne zabiegi artystyczne, Grizzkowiec zrywa z dotychczasową tradycją teatralną. Dlatego też przyporządkowanie twórczości Jewgienija Grizzkowca do określonych prądów czy szkół literackich sprawia ogromne trudności. Sam dramaturg określany jest przez krytyków mianem: „człowiek-teatr”, „rosyjski Proust”, a jego sztuki jako „dokumentalne improwizacje”, „teatralny analog dowłatowskiej prozy”². Prowincjonalnego reżysera zgodnie okrzyknięto w krytyce „neosentymentalistą”, jednak próby analizowania tej twórczości w ramach „nowego sentymentalizmu” czy „nowej szczerości” również w pełni nie odzwierciedlają istoty jego artystycznej koncepcji, na co zwracała uwagę rosyjska badaczka Margarita Gromowa:

Критики буквально соревновались в определении специфики его театральных творений, пытаясь соотнести их с каким-либо известным методом или направлением в искусстве. Гришковца часто называли „новым русским сентименталистом”, „театральным романтиком”, „королем моноспектакля” – вообще „человеком-театром”. Пьесы его определяли как „документальные” импровизации, как „театральный аналог довлатовской прозы”, как произведения „русского народного Пруста” и т.д. [Громова 2005, 333]³.

Zainteresowanie rosyjskiej krytyki oraz ogromna popularność teatru Grizzkowca przypadły na 1999 rok wraz z moskiewskim pokazem debiutanckiego monodramu *Jak zjadłem psa*, za który rok później otrzymał nagrodę „Złota maska” w kategoriach: „Nagroda krytyków” i „Innowacje”⁴. Jednakże trudności

¹ Wypowiedź Jewgienija Grizzkowca w programie telewizyjnym wyemitowanym 4 września 2013 roku. Zob. [Евгений Гришковец...].

² Siergiej Dowłatow (1941–1990) – rosyjski pisarz z okresu tzw. trzeciej fali emigracji, dziennikarz, dysydent. Autor licznych utworów prozatorskich o tematyce społeczno-obyczajowej.

³ Na ten temat zob. [Соколянский 2001; Mięowska 2004, 118–126].

⁴ Spektakl powstał znacznie wcześniej i był pokazywany w kameralnych warunkach dla niewielkiej publiczności w rodzinnej miejscowości pisarza – Kemerowo. W Moskwie po raz pierwszy monodram był zaprezentowany w palarni Teatru Armii Rosyjskiej dla 17 osób podczas pierwszej

formalne z przyporządkowaniem gatunkowym utworów Griszkowca oraz niekonwencjonalność stosowanych przez niego środków artystycznych powodują, że twórczość ta jest dość słabo reprezentowana w opracowaniach literaturoznawczych. Dramaturg jest też pomijany w najnowszych antologiach, podręcznikach czy opracowaniach leksykograficznych – *casus* słownika bibliograficznego wydanego w 2005 roku pod redakcją Nikołaja Skatowa [*Русская литература*].

Pojedyncze artykuły i rozprawy poświęcone oddzielnym aspektom twórczości dramaturga i pisarza Jewgienija Griszkowca zaczęły pojawiać się w dyskursie naukowym w pierwszym dziesięcioleciu XXI wieku: Galina Wierbicka analizuje tematykę egzystencjalną w kontekście tradycji dramatu Czehowa [Вербицкая 2008], Nadieżda Batiukowa oraz Olga Roginska – środki metajęzykowe [Батюкова 2008, 28–31; Батюкова 2009; Рогинская 2006: 11–14], a Ilmira Bołotjan – specyfikę gatunkową [Болотян 2008].

Autorem pierwszego artykułu naukowego w Polsce na temat sztuk Griszkowca był Walenty Piłat, wytrwały badacz i popularyzator dramaturgii rosyjskiej w Polsce [Piłat 2005, 199]. Tę tradycję kontynuują inni badacze, jak np. Lidia Mięowska z Instytutu Filologii Wschodniosłowiańskiej Uniwersytetu Śląskiego [Mięowska 2004, 118-126] czy Katarzyna Syska, która na Uniwersytecie Jagiellońskim obroniła rozprawę doktorską na temat *Nowa sentymentalność. Przejawy „świadomości konwergencyjnej” w wybranych monodramach Jewgienija Griszkowca*⁵.

Jednakże Griszkowiec przede wszystkim zyskał popularność na niwie teatralnej. Zdziwiający pozostaje fakt, iż ten – zdawałoby się „na wskroś rosyjski” – twórca stał się również ogromnie popularny w wielu krajach Europy Zachodniej. Spektakle z powodzeniem pokazywane były m.in. w Avignon, Wiedniu, Paryżu, Brukseli, Zurychu, Monachium, Berlinie i oczywiście w Polsce⁶. Debiut na polskiej scenie odbył się 20 stycznia 2001 roku w Teatrze Polskim w Poznaniu. W ramach cyklu „Nowa Dramaturgia Europejska” wśród sztuk i spektakli młodych twórców rosyjskich zaprezentowano monodram *Jak zjadłem psa* [Архангельский 2004]⁷. Zapowiadając to wydarzenie artystyczne, sporo uwagi poświęcono twórczości Jewgienija Griszkowca w grudniowym numerze czasopisma „Dialog” z 2000 roku, w którym opublikowano tłumaczenia sztuk *Jak zjadłem psa* oraz *Zima* (*Зима*), wywiady z ich autorem, a także analizy

edycji festiwalu Nowy Teatr Europejski – NET. Prawdziwa „duża” premiera spektaklu odbyła się w 1999 roku w Moskwie. W 2011 roku na dziesięciolecie spektaklu Griszkowiec zagrał go po raz ostatni. Spektakl dostępny jest w wersjach wideo, m.in. na stronie internetowej dramaturga.

⁵ Zob. wersję elektroniczną rozprawy. W: https://www.academia.edu/9021464/Nowa_sentymentalno%C5%9B%C4%87._Przejawy_%C5%9Bwiadomo%C5%9Bci_konwergencyjnej_w_wybranych_monodramach_J._Griszkowca [Dostęp 5 IV 2015].

⁶ W 2001 roku w Wiedniu niemiecka wersja monodramu otrzymała trzy nagrody w kategoriach: najlepsza sztuka radiowa, najlepszy wykonawca, najlepsze tłumaczenie.

⁷ Oprócz monodramu Griszkowca program obejmował próby czytane *Plasteliny* Wasilija Sigariowa, *Dni powszednich wampira* Olega Szyszkiwa, *Majakowskiego* Władimira Jepifancewa. Wystąpił także zespół taneczny Tatiany Baganowej w spektaklu *Prowincjonalne tańce*.

Dmitrija Abaulina i Maryli Zielińskiej, która rozpatrując fenomen „nowego sentymentalisty”, wskazywała na oczywiste jej zdaniem skojarzenia z Gombrowiczem [*Coraz rzadziej...* 2000, 118-122; Abaulin 2012, 111-116; Zielińska 2000, 106-110].

Poza granicami Rosji dramaturg wystawia nowe adaptacje swoich sztuk, ale występuje w języku ojczystym. Na potrzeby nierosyjskojęzycznej widowni podczas spektakli wykorzystywana jest technika tłumaczenia ustnego. Grizzkowicz precyzyjnie określa swoje wymagania wobec tłumaczy, z którymi pracuje. Płeć: mężczyzna, wiek: zbliżony do autora, tzn. około czterdziestu lat. Przygotowanie zawodowe: nie powinien to być tłumacz konferencyjny, posiadający doświadczenie pracy w kabinach czy też specjalista w zakresie tłumaczenia ustnego. Autor najchętniej współpracuje z osobami, które dobrze znają język rosyjski, jego twórczość oraz specyfikę teatru⁸. Na przykład we Francji w tej roli wystąpił francuski aktor, który studiował w Petersburgu filozofię, a w Niemczech – niemiecki reżyser teatralny, absolwent Rosyjskiego Uniwersytetu Sztuki Teatralnej (GITIS) w Moskwie⁹.

Długość prób z udziałem z tłumacza zależy od tego, czy aktor i tłumacz mieli już okazję ze sobą współpracować. Jeśli tak, próby trwają kilka godzin, jeśli spotykają się po raz pierwszy – na przygotowanie spektaklu potrzeba około dwóch dni. W czasie prób nie porównuje się tekstu wyjściowego z przekładem, gdyż takowego po prostu nie ma. Związane jest to ze szczególnym procesem powstawania monodramów rosyjskiego dramaturga. Grizzkowicz nigdy nie zapisuje tekstów swoich utworów, jeśli zamierza wystawiać je w teatrze. Tę nietypową dla praktyki teatralnej sytuację sam autor tłumaczy w sposób następujący:

Poważnie pisać zacząłem całkiem niedawno, przed pięcioma laty. Musiałem oddać do tłumaczenia tekst monodramu *Jak zjadłem psa*. Zacząłem zapisywać to, co mówię na scenie i uświadomiłem sobie, że dokonać tego się nie da. Na scenie mówię mało. Kiedy zanotowałem wszystkie swoje wypowiedzi, okazało się, że tego nie wystarcza, by pojąć, o co mi chodzi. Na scenie mam własne „ja”, wpływam na widza swoją osobowością, mogę wykonywać jakieś gesty, a kiedy jest książka i są postacie – mnie nie ma¹⁰.

Zatem, przygotowując swoje monodramy, aktor nie korzysta z napisanego wcześniej tekstu. Wstępnie powstaje spójna koncepcja scenariusza, ale zasadniczy wariant monodramu kreowany jest niejako „na żywo”, bezpośrednio na scenie. Grizzkowicz podkreśla, że nie powtarza przed publicznością nauczonego

⁸ Na podstawie wypowiedzi Jewgienija Grizzkowca w programie autorskim Tatiany Tolstoj i Awdotii Smirnowej (wszystkie cytaty podaję w tłumaczeniu własnym – I.A.N.); por. [*Школа злословия...*].

⁹ Znany także jako Moskiewska Akademia Teatralna (Российский университет театрального искусства – ГИТИС lub РУТИ – ГИТИС), wcześniej m.in. Государственный институт театрального искусства – ГИТИС.

¹⁰ Na podstawie monologu wygłoszonego 20 maja 2004 roku podczas 49. Międzynarodowych Targów Książki w Warszawie, na których Rosja była gościem honorowym – zob. [Grizzkowicz 2004].

na pamięć tekstu, nie nazywa tego również improwizacją, ale odtwarzaniem własnego tekstu, na który składają się wcześniejsze przemyślenia i dialogi wewnętrzne. Następnie sztuka jest nagrywana na wideo i dopiero na podstawie nagrania zapisywany jest tekst, który jest publikowany lub udostępniany w Internecie. Sytuacja ulega swoistemu odwróceniu w stosunku do tradycyjnej metody powstawania utworu dramatycznego i jego scenicznej realizacji. W rezultacie każde przedstawienie stanowi odrębną historię i niezależny wariant pierwotnej koncepcji.

Próby z udziałem tłumacza mają formę próbnych spektakli, w trakcie których wyjaśnia się trudności przekładowe oraz konieczne zmiany, wynikające ze specyfiki językowej oraz kontekstów kulturowych:

Pierwsze moje spotkanie z zagraniczną publicznością miało miejsce w Finlandii. Oczywiście, dokonałem wielu zmian w tekście. Zrezygnowałem ze szczegółów, które po prostu byłyby nieczytelne, choćby tych, które dotyczyły naszych filmów, obrazów czy podręczników szkolnych. (...) kiedy gram za granicą, zmieniam całe partie tekstu. W *Jak zjadłem psa* jest ważny fragment o radzieckich filmach animowanych dla dzieci, który (...) zawsze przyjmowany jest w Rosji ze śmiechem i oklaskami. W Anglii zamieniłem go na zupełnie inny tekst – o tym, jak się w dzieciństwie czeka na dzień urodzin: czekasz na prezenty, wiesz już, że rodzice poszli do sklepu, przynieśli coś do domu, a teraz gdzieś to ukryli. Wiesz, że prezent znajduje się już w domu i z wrażenia nie możesz zasnąć, a nazajutrz rano rodzice budzą się i uśmiechnięci, zadowoleni wręczają ci... książkę. Po tym fragmencie widzowie w Anglii nie dawali mi mówić chyba z dziesięć minut. Takich przykładów mogę podać więcej. Na przykład w angielskim przekładzie *Zimy* postanowiłem zastąpić ustęp, w którym jeden z żołnierzy opowiada *Tarasa Bulbę*, opowiadaniem – *Olivera Twista*, ponieważ chodzi tu o utwór, który wszyscy znają ze szkoły i którego potem już nikt nie czyta. Dla Anglików to zapewne Dickens. Gogol będzie dla nich niezrozumiały¹¹.

Modyfikacjom ulegają także najbardziej charakterystyczne sceny monodramu, jak chociażby ta opowiadająca o pierwszoklasiście na dalekiej syberyjskiej prowincji, który z niechęcią wstaje w mroźny poranek i szykuje się do szkoły. Opisywana sytuacja jest na tyle uniwersalna, że może być odbierana przez mieszkańców wielu rosyjskich miast – od Kemerowa po Archangielsk, od Rostowa nad Donem po Jekaterinburg – jako typowa dla lokalnej przestrzeni topograficznej. Natomiast poza granicami Rosji pozbawiona jest czytelnym kodów kulturowych. Dlatego też, w zależności od potrzeb, poszczególne elementy tego przekazu są modyfikowane. Na przykład podczas spektaklu w Słowenii śnieg został zastąpiony deszczem, a opis przesywającego syberyjskiego wiatru – obślizgłymi wilgotnymi liśćmi:

Перед этим я всегда работаю с переводчиком. (...) Мы с ним разбираем текст с точки зрения понятно – непонятно. И целые куски текста я убираю и заменяю их другими. Например, когда работаешь в Словении, там про снег говорить

¹¹ Fragment z rozmowy Jewgienija Griszkowca i Katarzyny Osińskiej przeprowadzonej w czerwcu i uzupełnionej we wrześniu 2000 roku za pośrednictwem Internetu – cyt. wg [Coraz rzadziej... 2000, 119-120].

не особенно нужно, потому что они его видели только в горах и он не является тем самым, что мешает так сильно, когда ты идешь в школу. То есть я заменял это чем-то другим, дождем, например. Они говорят, что очень много листьев, которые скользкие, – я говорю про скользкие листья осенью, когда идут в школу дети, и так далее [*Школа злословия...*].

W czasie samego spektaklu tłumacz nie korzysta z żadnych notatek. Tłumaczenie odbywa się poprzez zastosowanie dwóch wariantów technicznych. Czasem widzowie, nie widząc tłumacza, słyszą jego głos „zza sceny” za pośrednictwem ogólnego nagłośnienia. Najczęściej jednak tłumacz jest obecny na scenie obok aktora i tłumaczy wypowiedzi aktora konsekwentnie do mikrofonu. Jego „równorzędna” rolę podkreśla sam aktor, który zwraca się nie tylko do publiczności, lecz także bezpośrednio do tłumacza. Niejednokrotnie odbywa się improwizowany minidialog, który spontanicznie nawiązuje się między aktorem a tłumaczem. Poza tym tłumacz może wpływać na przebieg spektaklu, np. prosząc o powtórzenie niezrozumiałej lub zbyt szybko wypowiedzianej kwestii czy też przerwę na wypicie wody. Tym samym tłumacz staje się aktywnym uczestnikiem spektaklu.

Trzeba przyznać, że realizacja monodramu z zastosowaniem takiej techniki tłumaczenia jest dużym wyzwaniem zarówno dla tłumacza, jak i widza. Specyficzna sytuacja komunikacyjna i szczególna rola tłumacza w monodramie Jewgienija Griszkowca odbierana jest jako „wartość naddana” całego spektaklu:

Несколько лет назад моноспектакль, придуманный и лично исполненный популярным российским драматургом, актером и режиссером Евгением Гришковцом *Как я съел собаку* во время его гастролей в Польше, произвел огромное впечатление на варшавян. Стоит добавить, что спектакль шел с синхронным переводом на польский язык. Причем переводчик был на сцене и, как потом признался сам Гришковец, неожиданно для него самого стал оригинальным элементом спектакля. Эмоциональнейший текст Гришковца, намеренно бесстрастно звучащий на чужом, в данном случае польском языке, только оттенял обаяние происходившего. Спектакль понравился не только зрителям, но и варшавской театральной богеме [Гришковец, *Как я съел собаку*].

Trudno jednak w pełni podzielać entuzjazm polskich krytyków wobec roli tłumaczenia teatralnego¹². W tym przypadku mamy bowiem do czynienia z „efektem echa”, który bezsprzecznie zakłóca odbiór spektaklu. Każda replika bohatera wywołuje dwuetapową reakcję widzów: w pierwszej kolejności reagują widzowie znający język rosyjski, a z opóźnieniem – pozostali. Reakcje i śmiech tych ostatnich nakładają się na kolejną replikę aktora. Typowym w przypadku nietłumaczonej wersji monodramu jest to, że swoje opowiadanie i urywane działania „Griszkowiec akcentuje krótkimi, urywanymi gestami, które nie ilustrują czynności, ale mimo to pozostają doskonale czytelne” [Zielińska 2000, 108].

¹² Autorka miała okazję być widzkiem monodramu *Jak zjadłem psa*, który był prezentowany w Teatrze im. Stefana Jaracza w Olsztynie podczas X Olsztyńskich Spotkań Teatralnych (Międzynarodowy „Letni Festiwal Teatralny na Pomostach – 2005”). Podczas olsztyńskiego pokazu tłumacz zajmował miejsce z boku, między widownią a sceną.

Natomiast podczas tłumaczonych monodramów aktor wielokrotnie zastyga w nienaturalnych pozach, czekając na tłumaczenie wypowiedzianej przez siebie frazy. Paradoksalność tej sytuacji polega na tym, że translacja, która ma na celu wzajemną komunikację, w istocie częściowo ją zakłóca, a niekiedy wręcz uniemożliwia. Bardzo trudno bowiem poczuć atmosferę spektaklu, zatopić się w indywidualnej historii bohatera, którą rozbija „obce słowo i gest”. Ponadto powstaje wrażenie, że nietypowa sytuacja komunikacyjna ogranicza swobodę aktorską. Dwuetapowa reakcja widowni w trakcie trwania całego spektaklu oraz dostosowywanie się mówiącego do reakcji językowej tłumacza i spóźnionej reakcji widowni pozbawia spektakl typowej dla teatru Griszkowca dynamiki, narusza spójność między wypowiadającym słowem, wykonywanym gestem, mimiką a reakcją widzów. Zupełnie zanika pauza, która stanowi integralną część monologów rosyjskiego dramaturga.

Monodram w wersji oryginalnej zwykle trwa, jak określa to sam autor na początku swoich spektakli, nie mniej niż godzinę i nie więcej niż godzinę i czterdzieści minut. Długość trwania spektaklu z zastosowaniem tłumaczenia konsekwentnego w zasadzie nie ulega zmianie, a to oznacza, że monodram prezentowany jest w bardzo okrojonym wariantcie. W rezultacie widz pozostaje z poczuciem niedosytu. A przecież widzowie przyszli do teatru, aby podziwiać pantomimiczne zdolności Griszkowca, słuchać jego szczególnej manieri mówienia, niepowtarzalnego tembru głosu i artykulacji. Spodziewali się obejrzeć monodram Jewgienija Griszkowca – wyjątkowy teatr jednego aktora. Natomiast oglądają spektakl, w którym oprócz umiejętności aktorskich Griszkowca podziwiają (lub nie!) umiejętności językowe i teatralne tłumacza.

Należy przy tym zauważyć, że wyrażone przez nas stanowisko nie jest odosobnione, o czym świadczą opinie widzów z różnych krajów oraz komentarze na temat spektakli udostępnione w Internecie:

Сидевшая за моей спиной женщина громко всхлипнула и начала смеяться. «Чешка», – машинально отложило в голове, потому что смех раздался через несколько секунд после того, как начала смеяться я сама. За эти несколько секунд прозвучал перевод очередной фразы моноспектакля Евгения Гришковца *Как я съел собаку*. Зал хохотал и подозрительно шуршал бумажными носовыми платками, громко хлопал в ладоши и замолкал, вслушиваясь в каждую фразу. Начинали русские зрители, эхом им вторили чехи [Гришковец, *Как я съел собаку*].

Odrębna kategoria problemów przekładowych związana jest z samą materią słowa. Proces transpozycji utworów Jewgienija Griszkowca w obcą przestrzeń kulturową utrudnia przede wszystkim fakt, że są one silnie osadzone w realiach ZSRR i postsowieckiej Rosji. Monodramy rosyjskiego dramaturga to „tragikomiczna medytacja” na temat dnia powszedniego, ulubionych rosyjskich piosenek, sylwestrowej sałatki (*салат оливье*), służby wojskowej w rosyjskiej flocie, podróży koleją transsyberyjską itd. Odwołują się zatem do zbiorowej pamięci Rosjan.

Ponadto specyfika monodramów Griszkowca polegająca na swoistym dialogu z publicznością sprawia, że wiele w tym dialogu oparte jest na efekcie „rozpoznawalności” w odniesieniu do rodzimej rzeczywistości, doskonale znanej współmówcy, którego wyobraźnia powinna uruchamiać się przy takich słowach-kluczach, jak „металлический подстаканник”, „сахар-рафинад” itp. Natomiast dramaturg wielokrotnie spotykał się z sytuacją, gdy nawet pojedyncze słowa czy pojęcia okazywały się nieprzetłumaczalne na język innej kultury: „Они не могут перевести слово «восвояси». Я иду восвояси, знаете такое место – вот я к себе иду. Или я говорю – здесь не просто этого много, а здесь это сплошь – тоже не могут перевести, никто не может перевести” [Евгений Гришковец: „Театр...]. W takich sytuacjach Griszkowiec chętnie korzysta z dodatkowych wyjaśnień, gdyż nie jest jego zamiarem epatowanie egzotyką, zadziwianie „obcej” publiczności. Jeśli jakiś element kulturowy jest typowy dla rzeczywistości rosyjskiej, ale może dziwić, a nawet szokować przedstawiciela innego obszaru kulturowego, aktor wprowadza opis objaśniający:

И никакой экзотики я не оставляю. И еще всегда даю серьезное вступление в текст: то, что я расскажу, – ...история службы – это не какая-то экзотическая история, все служили, в этом нет ничего удивительного. Я также говорю о том, чего им там в Словении или Швейцарии не понять, а для меня это было абсолютно нормально, когда мы ехали там с мамой или с папой из города Кемерово на море и это занимало трое суток на поезде и трое суток обратно, и что из трех недель отпуска моих родителей мы неделю проводили в поезде – это было нормально. Это когда я говорю про поезда – чтобы не поняли это как какую-то экзотику, которой я хочу удивить, нет, это абсолютно нормальное дело [Евгений Гришковец: „Театр...].

Jak odnotowaliśmy wcześniej, Jewgienij Griszkowiec jest jednocześnie autorem, reżyserem i wykonawcą swoich tekstów. Wobec tego trudno wyobrazić sobie poszczególne utwory w innym wariacie niż wykonanie autorskie, bez typowych elementów pantomimy, rozpoznawalnej intonacji, swobodnej improwizacji i charakterystycznych zabiegów scenicznych. Jednak od drugiej połowy lat dziewięćdziesiątych utwory Griszkowca regularnie pojawiają się scenach rosyjskich i zagranicznych teatrów w nowych adaptacjach innych reżyserów i w wykonaniu innych aktorów.

Także polskie teatry pokazywały sztuki i monodramy rosyjskiego dramaturga, w tym *Jednocześnie (Одновременно)*¹³, *Zima (Зима)*¹⁴, *Miasto (Город)*¹⁵,

¹³ Sztukę *Jednocześnie* w tłumaczeniu Agnieszki Lubomiry Piotrowskiej wystawił Teatr Studio im. St. I. Witkiewicza w Warszawie (reż. Łukasz Garlicki, 2014).

¹⁴ Sztuka *Zima* w tłumaczeniu Ireny Lewandowskiej była wystawiana na scenach następujących teatrów: Teatr Narodowy w Warszawie (2001), Teatr Krypta Szczecin (2001), Teatr Studio im. Stanisława Ignacego Witkiewicza w Warszawie (2002), Teatr Dramatyczny w Warszawie (reż. Łukasz Garlicki, 2004).

¹⁵ Sztukę *Miasto* w tłumaczeniu Anny Mirkes-Radziwon i Marka Radziwona wystawił Teatr Ateneum im. Stefana Jaracza w Warszawie (reż. Artur Urbański, 2009).

*Obleżenie (Ocađa)*¹⁶, *Planeta (Планета)*¹⁷. Wyciszony groteskowo-sentymentalny teatr Jewgienija Griszkowca niezmiennie zyskuje przychylnie opinie krytyków, jednak największej liczby teatralnych adaptacji oraz wyróżnień doczekał się monodram *Jak zjadłem psa*¹⁸. Sztuka była prezentowana m.in. w Teatrze im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy (premiera: 6 marca 2004 roku), Teatrze im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu (11 września 2004 roku), Teatrze NN w Lublinie (29 stycznia 2005 roku), Teatrze CST w Cieszynie (5 czerwca 2009 roku), Lubuskim Teatrze im. Leona Kruczkowskiego w Zielonej Górze (5 listopada 2010 roku, reż. Michaił Siegoczyński), na Scenie Kameralnej Teatru im. Stefana Jaracza (16 lipca 2012 roku, opieka reżyserska: Tatiana Asmołkowa, Walery Łysenko).

Złożoność świata i jednocześnie uniwersalność przeżyć głównego bohatera, opisywanych przez rosyjskiego dramaturga, dają możliwość różnorodnych interpretacji i polscy reżyserzy dość swobodnie korzystają z tego przywileju:

Postanowiliśmy zabawić się tekstem Griszkowca na wielu poziomach wywróciliśmy do góry nogami przestrzeń Wytwórni, wykorzystaliśmy znane rosyjskie hity, postanowiliśmy być ckliwi i sentymentalni. Na naszej Planecie nie boimy się łez i wzruszeń. Na naszej Planecie niczego nie udajemy. Nasza Planeta to Planeta słów, które z prędkością światła docierają wprost do naszego serca¹⁹.

Griszkowiec pozytywnie odbiera wszelkie transformacje przekładowe własnych tekstów. Jego zdaniem wariatywność to warunek *sine qua non* ich istnienia, dlatego nie nazywa swoich monodramów sztukami, ale „propozycjami” (*предложение*), które z założenia mogą być różnie interpretowane, poddawane przekształceniom i uzupełnieniom. Na początku spektaklu *Jak zjadłem psa* autor obwieszcza wręcz, że prezentowany monodram to jeden z możliwych wariantów: „Текст можно дополнять собственными историями и наблюдениями. Те моменты, которые особенно не нравятся, можно опускать”²⁰. Istotę tłumaczenia Griszkowiec rozumie bowiem jako pewnego

¹⁶ Sztukę *Obleżenie* w tłumaczeniu Agnieszki Lubomiry Piotrowskiej wystawił Teatr Bagatela im. Tadeusza Boya-Żeleńskiego w Krakowie (reż. Małgorzata Bogajewska, 2011).

¹⁷ Sztuka *Planeta* w tłumaczeniu Agnieszki Lubomiry Piotrowskiej była wystawiana na scenach następujących teatrów: Teatr Wytwórnia w Warszawie (reż. Monika Powalisz, 2006), Teatr im. Stanisława Ignacego Witkiewicza w Zakopanem (2012).

¹⁸ Monodram *Jednocześnie* w wykonaniu Pawła Pabisiaka otrzymał Grand Prix w konkursie otwierającym Wrocławskie Spotkania Teatrów Jednego Aktora. Dramat wyróżniono na Międzynarodowym Festiwalu Teatralnym „Zderzenia” w Kłodzku, a także na Ogólnopolskim Festiwalu Monodramu Współczesnego w Warszawie w Starej ProchoOFFni. Na wymienionych imprezach nagrodzono również Marka Sitarskiego, byłego aktora Teatru im. Heleny Modrzejewskiej, który wystawiał tam sztukę *Jak zjadłem psa* – zob. (Wakar 2009); informacje na portalu poświęconym rosyjskim wydarzeniom kulturalnym. W: www.rosyjskaruletka.edu.pl [Dostęp 20 II 2015]; [Nie było czasu... 2010, 48-49].

¹⁹ Wypowiedź Moniki Powalisz. W: <http://culture.pl/pl/dzielo/jewgienij-griszkowiec-planeta> [Dostęp 5 IV 2015].

²⁰ Didaskalia do spektaklu *Jak zjadłem psa*. W: <http://odnovremenno.com/read> [Dostęp 4 IV 2015].

rodzaju kompromis. Przekład jego zdaniem powinien sprzyjać powstaniu nowego wariantu spektaklu, a nie tłumaczeniu kanonicznego tekstu:

Я знал, что что-то потеряется. Любой перевод – это компромисс. Но хотелось, чтобы это был не перевод канонического текста, а новый вариант спектакля. [...] То, что идет за границей, – это не перевод спектакля, это, скорее, другая его редакция, совсем другой вариант. Который по отношению к первоначальному тексту компромиссен²¹.

Griszkowiec nie opatruje również swoich monodramów didaskaliami. Rezygnuje ze szczegółowego opisu wyglądu bohaterów, rekwizytów, przestrzeni, pozostawiając dowolność reżyserom w konstruowaniu scenariusza oraz realizacji sztuki teatralnej. Zamieszczanie rozbudowanych tekstów pobocznych traktuje jako brak wiary w umiejętności i kompetencje reżysera oraz twórców spektaklu. Tym samym, jak zauważa Katarzyna Syska, utwory te zyskują status swoistego megatekstu, dającego możliwość dopowiedzeń i dużą dowolność konkretyzacji (Syska).

W kontekście omawianych przez nas zagadnień ważna jest również ocena słuszności wyboru ekwiwalentów translatorskich z punktu widzenia indywidualnego stylu autora. Warto przy tym zauważyć, że twórczość Griszkowca cechuje szczególna „osobowość literacka” oraz dążenie do przekazania prawdy o życiu zwykłego człowieka. Artystycznie przełożyło się to na próbę stworzenia niepowtarzalnego idiolektu. Za najważniejsze cechy stylu Griszkowca należy uznać realizm języka, prostotę wysłowienia, połączoną z głębokim liryzmem i dobitnością słowa. Charakterystyczną jest składnia, naśladowująca mowę potoczną lub chaotyczny monolog wewnętrzny. Narracja zachowuje strukturę języka mówionego, a wypowiedzi postaci skomponowane są z urywanych fraz, zdań prostych lub równoważników zdań, pytań, powtórzeń, długich ciągów wyrazowych pełnych dygresji, wstawek, przypomnień i zwrotów myśli. Emocjonalność wypowiedzi i narracji bohatera budują typowe dla niej wykrzyknienia oraz użycia wyrażen potocznych i frazeologizmów.

W tym sensie zasadniczą w procesie przekładu pozostaje strategia wobec odbiorcy:

Opiera się ona głównie na przypisywanych drugiemu kompetencji językowych: zna, czy nie zna języka, w jakim powstał oryginał, jest bi- czy monolingwistą? Jest to z punktu widzenia teorii przekładu w ogóle strategia prymarna, lecz w tłumaczeniu artystycznym dalecy jesteście od przypisywania jej roli pierwszorzędnej. Interesowałyby nas tu przede wszystkim kompetencje literackie odbiorcy, niezależnie od jego lepszych czy gorszych kwalifikacji językowych. Pytanie sprowadza się do tego: czy odbiorca zna konwencje, w jakich powstał oryginał, czy zatem jest w stanie dokonać elementarnych operacji metaliterackich, zestawiając ze sobą kody obce i rodzinne jako równoważne pod pewnymi względami? Idzie, najogólniej mówiąc, o kompetencje takiego odbiorcy, który umiałby odnieść sensy przekładanego dzieła do ponadjednostkowych reguł, jakie go przerastają [Świech 1975, 11-12].

²¹ Zob. http://www.profile.ru/arkhiv/item/45579-items_10183 [Dostęp 4 IV 2015].

Na scenach polskich monodram prezentowany jest w propozycji translatorskiej Ireny Lewandowskiej, doświadczonej tłumaczki współczesnej literatury rosyjskiej. Co możemy powiedzieć o „funkcjonalnej wydolności, zdatności i skuteczności” tłumaczenia monodramu *Jak zjadłem psa* na język polski? Tłumaczka wybrała metodę mieszaną – adaptacyjno-egzotyzującą. Adaptacja pozwoliła na większą swobodę językową i różnorodność stylistyczną i wyraźnie zaznaczoną ekspresję wypowiedzi. Strategia translatorska oparta na egzotyzacji²², widoczna w przypadku transpozycji nazw własnych (Zinaida Nikolajewa, Ostrow Russki), konkretyzowała przestrzeń obcą kulturowo. W charakterze egzemplifikacji przywołajmy kilka przykładów:

Oryginał	Tłumaczenie Ireny Lewandowskiej ¹
Меня нет... Того, которого так любят, ждут... Того единственного... Его нету. Меня – того, нет. А мои родные об этом не знают. А меня нет.	Mnie już nie ma... Tego, którego tak kochają, czekają... Tego jedyne... Nie ma go. Mnie – tamtego, już nie ma. А moi najukochańsi o tym wiedzą. Że mnie nie ma. (s. 103)
Какой Байкал? Да до него дальше, чем до Африки... Намного дальше... А школьники в Хабаровске пишут сочинение в девятом классе «Петербург Достоевского». Какой Петербург? О чем вы? Семь часов разницы между этими городами, и березы..., много..., много..., много берез.	Jaki znowu Bajkał? Do Bajkału dalej niż do Afryki... Bez porównania dalej... А uczniowie z dziewiątej klasy w Chabarowsku piszą wypracowanie „Petersburg Dostojewskiego”. Jaki znowu Petersburg? O czym wy mówicie? Między tymi miastami jest różnica siedmiu godzin, i brzozy... Dużo... dużo... dużo brzozy. (s. 93)
Мы делали очень много всякой фигни... Все это, понятно, называлось – «защита Родины». Сейчас ясно, что делали мы это нормально – никто не нападал на нас в это время. Так ведь.	Robiliśmy mnóstwo bezsensownych rzeczy... To wszystko, rzecz jasna nazywało się – „Obrona Ojczyzny”. Teraz jest już jasne, że odbywało się tak jak trzeba. – Nikt w tym czasie na nas nie napadł. Otóż to. (s. 99)
Я помню, как эти ребята, родившиеся где-то в Ферганской долине, шли в строю с нами и пели... громко...: Россия, любимая моя, Поля родные, березки, тополя...	Pamiętam, jak ci chłopcy urodzeni gdzieś w Dolinie Fergany szli w szeregu razem z nami i śpiewali... głośno: Rosjo, kraju ukochany Ojczyste pola, brzozy i kurhany... (s. 98)

¹ Podaję na podstawie tłumaczenia Ireny Lewandowskiej zamieszczonego w czasopiśmie „Dialog”. Zob. [Griszkowicz 2000, 90-105]. Tłumaczenia fragmentów monodramu możemy również znaleźć w publikacjach naukowych, na przykład w rozprawie doktorskiej E. Borkowskiej *Współczesna literatura rosyjska w kontekście badań kulturowych. Problem tożsamości oraz wielokulturowości na obszarze byłego Związku Radzieckiego*, napisanej pod kierunkiem dr hab. Grażyny Bobilewicz, prof. Instytutu Sławistyki PAN.

Zestawione „przekładowe ekwiwalenty” pozwalają ustalić wspólne dla języka polskiego i rosyjskiego ujmowanie fragmentów rzeczywistości. Tłumaczka uciekała się głównie do analogów odpowiadających ogólnemu znaczeniu

²² „Egzotyzującymi sposobami tłumaczenia nazwiemy te działania translatorskie, których produktem jest jednostka przekładu będąca potencjalnym nośnikiem obcości, i dlatego zwracająca uwagę odbiorcy, ewokująca w jego świadomości mniej lub bardziej skonkretyzowane wyobrażenie obcego środowiska (kraju, kultury) i/lub języka. Wtedy mamy do czynienia z elementami przekładu, z punktu widzenia kategorii obcości nacechowanymi, na przykład nazwami realiów”. Zob. [Lewicki 2000, 145].

тексту oryginalnego. Tym samym możemy stwierdzić, że zostały odnalezione „adekwatne struktury”. W języku scenicznym Griszkowca dominują słowa pospolite i potoczne, które w przekładzie nie straciły żywości języka oryginalnego, bezpośredniości i ostrości środków wyrazu charakterystycznych dla stylu pisarskiego Griszkowca.

Należy jednak zaznaczyć, iż w pojedynczych przypadkach nie udało się zachować równowagi stylistycznej. Dotyczy to przede wszystkim transpozycji leksyki nienormatywnej i żargonu wojskowego:

Woryginalie	W tłumaczeniu
<p>Нас там встретили офицеры и прочие другие люди. Офицеры считали себя аристократами и поэтому не матерились.... Никогда! Они просто так говорили:</p> <p>– Здравствуйте, мля, товарищи матросы, мля! Я знаю, мля, что вам, мля, сейчас, мля, тяжело и трудно, мля! Это потому, мля, что вы, мля, думаете о доме, мля. (Они не матерились, просто губы сами прошевеливали нужные уточнения). Так вот!</p> <p>– Вы думаете, что дома у мамки было вам лучше. Так вот – вы ошибаетесь, мля. Теперь и надолго, мля, кроме нас, мля, у вас, мля, никого, мля, роднее, мля, нет, мля. А чтобы не думать о доме, мля, нужно иметь три простых мужских желания! Это – пить, есть, и спать! Поэтому, мы будем давать вам мало есть, пить, и спать. Мля.</p>	<p>Powitali nas tam oficerowie i jeszcze jacyś ludzie. Oficerowie uważali się za arytokratów i dlatego nie przeklinali... Nigdy! Po prostu mówili tak:</p> <p>„Witajcie, kurna, towarzysze marynarze, kurna! To dlatego, kurna, że, kurna, myślicie, kurna, jest ciężko i trudno, kurna! To dlatego, kurna, myślicie o domu, kurna. (Nie przeklinali, po prostu wargi same wymawiały konieczne uściślenia.) A więc!</p> <p>Myślicie, że w domu u mamy było wam lepiej. No więc – kurna, jesteście w błędzie, kurna. Teraz i na długo, kurna, oprócz nas, kurna, wy, kurna, nikogo, kurna, nie macie, kurna. I mieć nie będziecie, kurna, kurna. A żeby nie myśleć o domu, kurna, trzeba mieć trzy proste, męskie pragnienia! To znaczy – chcieć pić, jeść i spać! Dlatego my będziemy dbać, żebyście mało jedli, mało pili i mało spali. Kurna.” (s. 94)</p>
<p>Там, на Русском острове (вот название) все было – ритуал. Все было продумано, и во всем была видна традиция. Издавна. Всегда! Но самым грандиозным действием был – «перессыю»!</p> <p>Для участия в этом ритуале нужно было, ну... мм-м... попасть на Русский остров.... Попасть.</p>	<p>Tam na Ostrowie Russim (niezła nazwa) wszystko było rytuałem. Wszystko było przemyślane i we wszystkim widać było tradycję. Pradawną. Od zawsze! Ale najwspanialszym obrzędkiem było „szczywo”!</p> <p>Żeby uczestniczyć w tym rytuale, trzeba było, no... trafić na Ostrow Russki... Trafić. (s. 95).</p>
<p>Мы бежали поротно, а все шумело и орало: «Быстрее, мля, вы че..е..е. А!? Вы ма...а.... И... Бегом...., еще бегомее, падлы, мля а...а...а». А мы бежали, бежали. Все такие коротко, клочковато постриженные, с черными шеями, разноцветные, в мятых, длинных синих трусах. Бежали к морю.</p>	<p>Biegliśmy, każda kompania oddzielnie, a wszystko dookoła huczało i wrzeszczało: „Szybciej, kurna, wy takie owakieeee... Co jest?! Waszaaaa... I... Biegiem... jeszcze biegiem ściерва, kurna, eeeee”. A my biegliśmy, biegliśmy. Wszyscy tak krótko, klaczasto ostrzyżeni, z czarnymi szyjami, w wymiętych długich granatowych gaciach. (s. 95)</p>
<p>«Ну, ты давай там..., моряк на суше не дешевка!» «Дам...!» «Девкам там покажи, пока мы тут...». «Покажу...». «Не дрейфь, ты там...» «Да не ссыте – как-нибудь разберусь...»</p>	<p>„No, ty tam nie daj sobie... marynarz i na ładzie nie byle kto!” „Nie dam!” „Pokaż tam dziewczuchom, póki my tutaj...” „Pokażę...” „Nie bój nic...” „Przeście pieprzyć – jakoś dam radę” (s. 104)</p>

Dokonana przez nas próba zestawienia tekstu oryginału i tekstu tłumaczenia nie określa w sposób jednoznaczny sposobu translokacji idios stylu pisarza w przekładzie. Niemniej jednak wskazuje na wiele zagadnień teoretycznych w dziedzinie badania tekstowych cech idios stylu i specyfiki jego istnienia w wypowiedzi artystycznej. Przedstawiony materiał pozwala wysnuć tezę, iż idios styl Griszkowca skupia w sobie wiele z problemów współczesnego przekładu literackiego, które wymagają pogłębionej analizy zwłaszcza w kontekście komunikacyjnej teorii tekstu. Potwierdzenia słuszności naszej tezy może szukać w zainteresowaniu badaczy funkcjonowaniem jednostek językowych w wypowiedzi artystycznej, które możemy odnotować na obecnym etapie rozwoju lingwistyki. Owe zainteresowanie z kolei określiło aktywny rozwój teorii komunikacji w aspekcie problemów stylistycznych, co potwierdzają badania współczesnych lingwistów.

Ponadto analiza tłumaczenia na język polski monodramu *Jak zjadłem psa* nasuwa spostrzeżenia natury ogólnej. Przedstawiony materiał świadczy o złożoności procesu przekładu, o istocie takich elementów przekazu artystycznego jak warunek wewnętrznej spójności oraz koherencji względem tekstu źródłowego, kompetencje literackie polskiego odbiorcy, stylistyka, względy kulturowe, strategia wobec odbiorcy czy kontekst historycznoliteracki.

Podjęty przez nas temat mieści się w nurcie badań nad przekładem teatralnym, który obejmuje takie aspekty, jak współpraca tłumacza z teatrem, granica między tłumaczeniem a adaptacją, odstępstwa od filologicznej wierności literze oryginału na rzecz prawa dzieła sztuki do „ponadczasowego” życia na scenie historycznie i artystycznie. Powyższe zagadnienia stają się również punktem wyjścia do dyskusji z udziałem zawodowych tłumaczy i przedstawicieli środowiska teatralnego. 11 marca 2014 roku, w ramach cyklu „Mała Literacka”, odbył się panel dyskusyjny „Tłumacz w teatrze” zorganizowany wspólnie z Gazetą Teatralną „Didaskalia”, w którym wzięli udział: Karolina Bikont²³, Monika Muskała²⁴, Małgorzata Sugiera²⁵, Piotr

²³ Karolina Bikont – tłumaczka sztuk teatralnych z języka niemieckiego (m.in. Petera Turriniego, Dei Loher, Sibylle Berg, Rolanda Schimmelpfenniga, Mariusa von Mayenburga, Elfriede Jelinek, Einara Schleeefa, Igora Bauersimy, Falka Richtera, Ödöna von Horvátha, Arthura Schnitzlera) oraz z języka polskiego na niemiecki (Ingmara Villqista, Dagny Ślepowońskiej, Marka Koterskiego oraz Michała Walczaka). Często tłumaczy na potrzeby konkretnej realizacji teatralnej (współpracuje np. z Mają Kleczewską podczas jej realizacji dramatów Elfriede Jelinek). Tłumaczka i redaktorka w Agencji Dramatu i Teatru „ADiT”.

²⁴ Monika Muskała – autorka sztuk teatralnych (*Podróż do Buenos Aires. Work in Regress* –2001 i *Daily Soup* 2007, z siostrą Gabriellą Muskałą) i tłumaczka dramaturgii niemieckojęzycznej (m. in. Wenera Schwaba, Heiner Müller, Thomasa Bernharda, Ödöna von Horvátha, Friedricha Schillera). Współpracuje z reżyserami teatralnymi jako tłumaczka i dramaturżka (*Lulu* w reż. Michała Borczucha, *Kazimierz i Karolina* w reż. Jana Klaty).

²⁵ Małgorzata Sugiera – profesor zwyczajny Uniwersytetu Jagiellońskiego i kierownik Katedry Performatyki UJ. Jej zainteresowania naukowe obejmują historię i poetykę europejskiego dramatu XX wieku oraz problematykę gender i queer. Opublikowała dziesięć monografii, ostatnio *Upiory i inne powroty. Pamięć – historia – dramat* (2005), *Inny Szekspir. Nowe lektury europejskiego kanonu* (2009) oraz *W pułapce przeciwieństw. Ideologie tożsamości* (2012, z Mateuszem Borowskim).

Olkusz²⁶ i Agnieszka Lubomira Piotrowska²⁷. Uczestnicy dyskusji podkreślali, że na przestrzeni ostatnich lat status tłumacza teatralnego uległ radykalnym zmianom. Obecnie tym rodzajem tłumaczenia zajmują się nie tylko osoby z wykształceniem filologicznym, lecz także praktycy – aktorzy, reżyserzy czy dyrektorzy teatrów. Ponadto tłumacze coraz częściej pracują w stałych tandemach inscenizatorskich, aktywnie uczestnicząc w procesie powstawania przedstawienia:

asystują reżyserowi podczas prób jako konsultanci, dramaturdzy, adaptatorzy, piszą teksty i redagują programy edukacyjne towarzyszące premierom; organizują też spotkania i festiwale, bywają kuratorami i networkerami inicjującymi transfer międzykulturowy. Są jedną z najbardziej aktywnych, a równocześnie jedną z najbardziej niedocenianych grup w polskim teatrze [*Tłumacz w teatrze*].

Podobna problematyka dominowała podczas obchodów Międzynarodowego Dnia Tłumacza w Warszawie we wrześniu 2013 roku. W dyskusji zorganizowanej w Teatrze Polskim im. Arnolda Szyfmana przez EUNIC Warszawa wraz ze Stowarzyszeniem Tłumaczy Literatury wzięli udział Iwona Nowacka, Jerzy Radziwiłowicz, Małgorzata Semil, Jacek Sieradzki. We wszystkich wypowiedziach dominował wątek dotyczący specyfiki i złożoności przekładu teatralnego, jak bowiem słusznie konstatuje Małgorzata Pałaniuk, „specyfika przekładu teatralnego jest nierozzerwalnie związana ze złożonością spektaklu, który stanowi wielowymiarowy kompleks semiotyczny” (Pałaniuk).

Przypadek Jewgienija Griszkowca pokazuje jednakże, że obecność autora w „obcej” przestrzeni kulturowej nie jest uwarunkowana wyłącznie możliwościami przekładu. Zasadniczym determinantem sukcesu rosyjskiego dramaturga pozostaje ponadczasowa i ponadkulturowa uniwersalizacja świata przedstawionego jego utworów:

Wspólnie z Mateuszem Borowskim zajmuje się tłumaczeniem tekstów naukowych i sztuk teatralnych. W serii „Dramat Współczesny” ukazały się tłumaczenia tekstów dla teatru następujących autorów: Lukas Bärfuss, Sybille Berg, Bertolt Brecht, Dirk Dobbrow, Laurent Gaudé, Elfriede Jelinek, Fritz Kater, Händl Klaus, Heiner Müller, Falk Richter, Roland Schimmelpfennig, Werner Schwab, Tim Stafel, Chantal Thomas.

²⁶ Piotr Olkusz – adiunkt w Katedrze Dramatu i Teatru Uniwersytetu Łódzkiego, redaktor działu zagranicznego miesięcznika „Dialog”. Tłumacz artykułów naukowych oraz sztuk teatralnych z języka francuskiego (m.in. Joela Pommerata, Rémi de Vosa, Patrice Pavis, Davida Lescota oraz Matéi Visnieca, Maurice’a Maeterlincka).

²⁷ Agnieszka Lubomira Piotrowska – tłumaczka powieści Władimira Sorokina, Wiktora Jerofiejewa, sztuk teatralnych klasycznych (Antona Czechowa, Mikołaja Gogola, Michaiła Saltykowa-Szczedrina, Aleksandra Puszkina) oraz współczesnych (Iwana Wyrpajewa, Jewgienija Griszkowca, Wasilija Sigariewa, braci Presniakow, Pawła Priażki). Często tłumaczy dramaty na potrzeby konkretnej realizacji teatralnej. Współtwórczyni i dyrektorka artystyczna Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego Demoludy w Olsztynie (w latach 2006-2008), kuratorka „części wschodniej” Konfrontacji Teatralnych w Lublinie oraz festiwalu „ДА! ДА! ДА! Współczesny teatr, dramat i performans z Rosji” w Warszawie. Jurorka w konkursach dramaturgicznych w Jekaterynburgu, Mińsku i Permie; członkini jury na Międzynarodowym Festiwalu Teatralnym Kolyada Plays w Jekaterynburgu oraz na Międzynarodowym Festiwalu Teatru i Filmu TEXTURE w Permie. Laureatka Nagrody Stowarzyszenia Autorów ZAIKS „za wybitne osiągnięcia w dziedzinie przekładu literatury rosyjskiej na język polski”.

Tylko wtedy, gdy przywołujemy tematy czy wspomnienia, które mają aspekt uniwersalny, możemy osiągnąć wzajemne zrozumienie ludzi, a to jest niezbędne w teatrze. Zrozumiawszy tę prostą oczywistość, zacząłem wybierać z intymnych wspomnień tylko te elementy, które – jak mi się zdawało – są wspólne wszystkim ludziom [*Coraz rzadziej mówię...* 2000, 119].

Dlatego rozpoznawalny świat monodramów Jewgienija Griszkowca i historie opowiadane przez rosyjskiego dramaturga, niezależnie od skuteczności/nieskuteczności przekładu teatralnego, od ponad piętnastu lat znajdują szeroki krąg odbiorców zarówno wśród swojskiej rosyjskiej publiczności, jak i w odmiennych przestrzeniach kulturowych. Mamy zatem do czynienia z jeszcze jednym aspektem fenomenu teatru Jewgienija Griszkowca.

Bibliografia

- Abaulin Dmitrij. 2000. *Pies euroazjatycki*. Przeł. Mirkes A. „Dialog” nr 12: 111-116.
- Borkowska Emilia. 2013. „*Russkij malczik*” – bohater współczesnej literatury rosyjskiej. „Adeptus” nr 2: 44-53.
- Coraz rzadziej mówię „ja”*. Rozmowa z J. Griszkowcem. 2000. „Dialog” nr 12: 118-122.
- Golec D., *Jednocześnie. Monodram*. W: <http://teatrstudio.pl/spektakle/127,jednocze%C5%9Bnie/> [Dostęp 5 IV 2015].
- Griszkowiec Jewgienij. 2004. *Monologi o sobie*. Przeł. Moskwin A. „Pobocza” nr 3 (17). W: http://kwartalnik-pobocza.pl/pob17/jg_m.html [Dostęp: 05.04.2015].
- Lewicki Roman. 2000. *Obcość w odbiorze przekładu*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Mięsowska Lidia. 2004. *Jewgienij Griszkowiec „nowy sentymentalista” rosyjskiej dramaturgii przełomu XX i XXI wieku*. W: *Tradycje i nowatorstwo w kulturach i literaturach słowiańskich*. Red. Kowalska-Paszt I., Czaplinska J., Horniatko-Szumilowicz A., Kuczyńska M. Szczecin: Uniwersytet Szczeciński. Instytut Filologii Słowiańskiej: 118-126.
- Nie było czasu na miłość: co boli Rosjanina / Jewgienij Griszkowiec*. 2010. Rozmowę przeprowadziła J. Rumina. „Forum” nr 12: 48-49.
- Pałaniuk Małgorzata. *Problemy stylizacji w przekładzie na język polski dramaturgii mniejszości frankofońskich Kanady*. Rozprawa doktorska (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu). W: <https://repozytorium.amu.edu.pl/handle/10593/6113> [Dostęp 5 IV 2015].
- Piłat Walenty. 2005. *Teatr „nowego sentymentalizmu” Jewgienija Griszkowca i jego polskie interpretacje*. „Acta Polono-Ruthenica” 10: 199-203.
- Syska Katarzyna. *Nowa sentymentalność. Przejawy świadomości konwergencyjnej w wybranych monodramach Jewgienija Griszkowca*. Rozprawa doktorska (Uniwersytet Jagielloński). W: http://www.academia.edu/9021464/Nowa_sentymentalno%C5%9B%C4%87._Przejawy_%C5%9Bwiadomo%C5%9Bci_konwergencyjnej_w_wybranych_monodramach_J._Griszkowca [Dostęp 5 IV 2015].
- Święch Jerzy. 1975. *Model komunikacji przekładowej*. „Teksty” nr 6: 11-12.
- Tłumacz w teatrze*. W: <http://news.o.pl/2014/03/06/mala-literacka-tlumacz-w-teatrze-teatr-nowy-im-kazimierza-dejmka-lodz/> [Dostęp 5 IV 2015].

- Tłumacz w teatrze*. W: <http://nowy.pl/item/multimedia/article/video/show/183> [Доступ 5 IV 2015].
- Wakar Jacek. 2009. *Wielkie zmęczenie*. „Dziennik” (dodatek „Kultura”) nr 67: 31. W: www.rosyjskaruletk.edu.pl [Доступ 20.02.2015].
- Zielińska Maryla. 2000. *Jewgienij Griszkowicz: swój wśród obcych*. „Dialog” nr 12: 106-110.
- Архангельский Андрей. 2004. *Чудо на пустом месте*. „Огонек”. В: <http://www.ogoniok.ru/archive/2004/4848/21-52-53> [Доступ 5 IV 2015].
- Батюкова Надежда. 2008. *Выразительный вариант русского языка (оценки ино- странной и диалектной речи в произведениях Е. Гришкова)*. В: *Русский язык в начале XXI века. Проблемы развития, функционирования, преподавания*. Материалы международной научной конференции, посвященной Году русского языка (Печский университет, факультет гуманитарных наук, кафедра славянской филологии, 6-8 декабря 2007). Ред. Поварницына М. Печ (Венгрия): Печский университет: 28-31.
- Батюкова Надежда. 2009. *Метаязыковые средства современной публицистической и художественной речи*. Диссертация на соискание научной степени кандидата филологических наук. Москва.
- Болотян Ильмира. 2008. *Жанровые искания в русской драматургии конца XX – начала XXI века*. Диссертация на соискание научной степени кандидата филологических наук. Москва.
- Вербицкая Галина. 2008. *Отечественная драматургия 70–90-х гг. в контексте чеховской поэтики*. Диссертация на соискание научной степени кандидата искусствоведения. Москва.
- Е. Гришковец: *Я предъявил зрителям новый тип существования автора на сцене. В гостях у Бориса Бермана и Ильдара Жандарева драматург, режиссёр, актёр, писатель Евгений Гришковец*, 2013. 1 канал РТ. 31 января. В: <http://www.1tv.ru/prj/ng/vyupusk/20896> [Доступ 5 IV 2015].
- Гришковец Евгений. *День рождения*. В: http://vk.com/video1640172_136343172 [Доступ 5 IV 2015].
- Гришковец Евгений. *Как я съел собаку (фрагмент спектакля на тему дня рождения с переводом на немецкий язык)*. В: <https://www.youtube.com/watch?v=DSpLPp-ELX4> [Доступ 5 IV 2015].
- Громова Маргарита. 2005. *Евгений Гришковец – „человек-театр”*. В: Громова Маргарита. *Русская драматургия конца XX – начала XXI века. Учебное пособие*. Москва: Флинта, Наука.
- Евгений Гришковец. *Временно доступен*. В: <https://www.youtube.com/watch?v=EgE-3h6uBLeI> [Доступ 5 IV 2015].
- Евгений Гришковец: *Театр – самое виртуальное искусство для страны: Беседу ведет Марина Тимашева*. В: <http://ptj.spb.ru/archive/28/premieres-28/evgenij-grishkovec-teatr-samoevirtualnoeiskusstvo-dlyastrany/> [Доступ 4 IV 2015].
- Обзор событий культуры. 2006. Radio Polonia. 1 января. В: <http://www2.polskieradio.pl/eo/print.aspx?iid=31512/1/1> [Доступ 5 IV 2015].
- Рогинская Ольга. 2006. *Про „По По” и вокруг. О Евгении Гришковце и его новом спектакле*. „Критическая масса” № 1: 11-14.
- Рогинская Ольга. 2009. *Тело и речь Евгения Гришкова (MS)*. В: *Материалы Российско-французской конференции ИМЛИ РАН „Антропологический подход в изучении драматургии и зрелищных искусств XX века*. Москва: Эксперт.
- Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги: библиографический словарь. В 3-х томах*. 2005. Ред. Скатов Н. Москва: ОЛМА-ПРЕСС Инвест.

Соколянский Александр. 2001. *Изменник фортуны*. „Вести”. 26 ноября. В: http://www.smotr.ru/net2001/net2001_gr_ved.htm [Доступ 5 IV 2015].

Школа злословия: Евгений Гришковец. Авторская программа Татьяны Толстой и Авдотьи Смирновой. В: <https://www.youtube.com/watch?v=z0Y72e0VazM> [Доступ 5 IV 2015].

Summary

CULTURAL AND LINGUISTIC SPECIFICITY OF YEVGENI GRISHKOVETZ'S MONODRAMA *HOW I ATE THE DOG* AND POTENTIAL AND REAL TRANSLATION PROBLEMS, INCLUDING TRANSLATION INTO POLISH

This article draws attention to the issue of translating dramatic texts in the context of contemporary translation practices and to its essential role in the construction of the international cultural community. The status of the theater translator and specific linguistic or cultural problems are investigated based on the example of Polish translations of contemporary Russian playwright Yevgeni Grishkovetz's work. The collaboration between the translator and the theatre is described as well as the factors affecting the final shape of the stage text and the difficulties involved in translating the works of the aforementioned author. An attempt is also made to examine the thin line between translation and adaptation. The analyzed material suggests that, rather than opting for the philological fidelity to the original, the translators desired to ensure the playwright's works a "timeless" life on stage historically and artistically.

Kontakt z Autorką:
aisha.ndiaye.pl@gmail.com