



Dr hab. Jacek Fabiszak, prof. UAM

Recenzja rozprawy doktorskiej mgr. Wojciecha Parchema *Towards a Participation Theory. Explorations in the Theory and Practice of Drama and Theatre Translation* napisanej pod kierunkiem dr hab. Anieli Korzeniowskiej, prof. UW.

Praca jest próbą wypracowania modelu przekładu „uczestniczącego” dramatu i teatru. Autor skupia się na specyficie przekładu teatralnego („theatre translation”) i stopniowo, przez pięć rozdziałów, prowadzi czytelnika do sposobu tłumaczenia, która uważa za optymalny (w rozdziale szóstym).

Pierwsze dwa rozdziały (pod podobnym tytułem): „Drama and theatre translation studies” to chronologiczny przegląd literatury przedmiotu (odpowiednio, w XX i XXI wieku). Autor przybliży cechy charakterystyczne przekładu dramatycznego, wprowadza pojęcie tłumacza teatralnego i podkreśla znaczenie doświadczenia teatralnego dla tłumacza. Warto podkreślić umiejętność krytycznego i polemicznego czytania tekstów teoretycznych oraz odpowiedniego uzasadniania doboru tych modeli, które najbardziej odpowiadają celom rozprawy. Znajdujemy zatem m.in. udane, krytyczne spojrzenie na wkład Susan Bassnett(-McGuire) (od lat siedemdziesiątych XX w.), omówienie propozycji Reby Gostand, że dramat jako taki stanowi przykład tekstu ulegającemu ciągłemu przekładowi (przez pisarza, dramaturga, reżysera, aktorów, scenarzystów, itd., s. 27), dyskusję o cechach tłumaczenia teatralnego według Ortrun Zuber uwzględniającego publiczność, elementy językowe, w tym foniczne, elementy teatralne, scenografię i oświetlenie. Doktorant uważa, że ważnym wkładem do debaty o tłumaczeniu dramatu/teatralnego są pojęcie transferu kulturowego, model Patrice’a Pavisa i dość kontrowersyjne pojęcie „teatralności” (performability) przekładu, które z początku rozpowszechnione, stało się obiektem krytyki. Co ciekawe, Autor broni tego pojęcia i ma dość przekonujące argumenty na utrzymanie takiego stanowiska.

Przeгляд teoretycznych modeli i refleksji dotyczących przekładu teatralnego na przestrzeni kilkudziesięciu lat jest uzupełniony o wprowadzenie kolejnych czynników wpływających na

tłumaczenie, takich jak recepcja dramatu i przedstawienia teatralnego, konwencji scenicznych i architektury teatralnej; dalej w pracy pojawią się jeszcze takie elementy związane z pracą nad przedstawieniem, jak struktura i organizacja instytucji teatralnej. To wszystko kształtuje przekład na różnych etapach wystawiania sztuki. Celem tak szeroko zakrojonej analizy jest zbudowanie możliwie uniwersalnego modelu tłumaczenia teatralnego. Pytanie, czy jest to w ogóle możliwe. Po lekturze rozprawy uważam, że zaproponowany paradygmat można odnieść do wielu rodzajów i typów dramatu/przedstawień teatralnych, choć ostrożnie podchodziłbym do traktowania owego uniwersalizmu kategorycznie.

Rozdział pierwszy jest historycznym przeglądem literatury o przekładzie dramatu w XX w. i próbach naukowców wypracowania metodologii do badania takich tłumaczeń, jak i – przede wszystkim – cech dystynktywnych takiego przekładu, w odróżnieniu od np. przekładu literackiego. Jeśli tak ma być, to w rozdziale Autor za mało podkreśla przydatność omawianych teorii w budowie narzędzia analitycznego (z wyjątkiem fragmentów poświęconych tekstem Susan Bassnett i modelowi Reby Gostand), ale niewątpliwie Doktorant imponuje czytaniem i krytyczną analizą niełatwego naukowego dyskursu. Za mało znajduję (jako literaturoznawca, przyznaję) odwołań do teorii dramatu/teatru z dekad, które rozdział omawia. Np. tekst Marco de Marinisa *The Semiotics of Performance* (ang. tłumaczenie z 1993 r.), wprowadzający pojęcie tekstu widowiska (*testo spettacolo*) byłbym ciekawym przyczynkiem do tego, jak teoretycy przekładu widzą tekst dramatu z jego teatralnymi implikacjami.

Rozdział drugi, poświęcony teoretycznej refleksji o przekładzie teatralnym w XXI w. podkreśla znaczenie napisów w teatrze (podczas przedstawienia). Autor zauważa, że w licznych ponowoczesnych zwrotach jedna, ogólna teoria tłumaczenia dramatu nie jest możliwa (z czym, jak rozumiem spróbuje polemizować w swoim uniwersalnym modelu). Przegląd literatury ma przede wszystkim charakter historyczny, ale poszczególne propozycje są umieszczane w kontekście paradygmatów, w jakich były tworzone. I może, zamiast swego rodzaju listy różnych teorii, lepiej byłoby nieco zmienić strukturę rozdziałów i zogniskować dyskusję wokół trendów w rozwoju dziedziny, np. znaczenia teatralności (performability), związków kulturowych, współpracy tłumacza ze środowiskiem teatralnym, multimodalności w teatrze i przekładzie, położeniu nacisku na znaczenie publiczności/widza, itd.

W dyskusji o sztuce Lao She (s. 83) autor krytykuje (skądinąd słusznie) kryterium muzykalności języka dramatu wypracowane przez naukowców chińskich. Warto jednak przy tym pamiętać, że dramat i teatr chiński zawiera w sobie dużo muzyki, co ma wpływ również na sztuki powstałe na zachodnią modłę.

Doktorant słusznie podkreśla, że istnieją problemy z wyrazistymi definicjami pojęć w dyskursie teoretyczno-krytycznym. Podaje także przykłady prób czytelniejszego przedstawiania pojęć,

co można zauważyć w omówieniu polskiego wkładu do badań nad tłumaczeniem dramatu (specjalny numer *Przekładanka*).

Można się spierać, czy historyczny przegląd zagadnień teoretycznych wymaga podziału na dwa rozdziały, zamiast jednego, ale taki podział jest z pewnością z korzyścią dla czytelnika.

Rozdział 3: „The concept of theatrical signs and their reception during the translation process” wprowadza semiotykę teatralną, istotę znaku teatralnego i jego znaczenie w pracy tłumacza. Autor opiera się na dwóch modelach semiotyki teatralnej w szczególności: są to teorie Tadeusza Kowzana i Eriki Fischer-Lichte oraz modele tłumaczenia teatralnego Yvonne Griesel i Iryny Bondas.

Wyróżnione zostają trzy etapy, na których funkcjonuje znak teatralny: pisemne tłumaczenie dramatu („pre-staging”), wystawianie sztuki („staging”) i tłumaczenie przedstawienia („post-staging”, s. 106). Ten wzorec Autor będzie konsekwentnie wykorzystywał w dalszych częściach rozprawy. Pojawia się także podział znaków na „realne” i „potencjalne”, co jest o tyle istotne, że proces semiozy teatralnej z jednej strony i tłumaczenia teatralnego, z drugiej, polega na przejściu znaków ze stanu „potencjalnego” w „realny” (patrz wykresy na końcu rozprawy).

Być może oprócz *opus magnum*, jakim dla Doktoranta są teksty Kowzana i Fischer-Lichte warto byłoby sięgnąć po jedno z najważniejszych bodaj studiów dramatu i teatru, choć nie semiotyczne, to mocno strukturalistyczne (a taki model wypracowuje Autor, o czym poniżej), jakim jest dzieło Manfreda Pfistera (*Das Drama*, 1977; angielskie wydanie, pierwsze, z 1988 r.: *The Theory and Analysis of Drama*, Cambridge University Press). Pfister patrzy na znaki według kanału przepływu informacji i zaangażowanych weń zmysłów. W tym tekście Doktorant znalazłby nieco precyzyjniejsze i prostsze angielskie określenia dialogów i didaskaliów: „primary” i „secondary texts”.

Na zakończenie dyskusji o rozdziale trzecim pragnę podkreślić, że model Autora, w części dotyczącej fazy wystawienia sztuki, kładzie nacisk na wypracowanie znaków związanych ze sferą afektywną, co w teatrze (i, co za tym idzie, w przekładzie teatralnym) jest niezwykle istotne i dość trudne do oddania na scenie i w tłumaczeniu. Przyznam, że ten element jest nieco zaniedbany w dalszej części rozprawy. Podsumowując: w rozdziale Autor postuluje 1. trzy etapy/fazy procesu tłumaczenia teatralnego i 2. uwzględnienie w tłumaczeniach semiotyki teatralnej.

Rozdział 4: „Theatre signs and their production during the translation and theatre staging process” jest poświęcony analizie tworzenia i przesyłania znaków teatralnych w tekście oryginalnym (recepca), które jest podzielone na trzy etapy – podobnie jak w przypadku powyżej (recepca): pisemne tłumaczenie dramatu („pre-staging”), wystawianie sztuki („staging”) i tłumaczenie przedstawienia („post-staging”). Podkreślone jest znaczenie aspektu kulturowego, wybór strategii tłumaczenia, stylu dramatycznego pisarza, stylu aktorskiego, warstwy fonetycznej, itd.

Doktorant porusza kwestię możliwości (lub nie) odtworzenia intencji autorskiej, co w najnowszych podejściach do literatury (w tym dramatu, pomimo jego specyfiki) nie jest brane pod uwagę, nie jest to bowiem do końca możliwe (trąci to nieco Nową Krytyką, przestarzałym formalizmem i strukturalizmem). Powstaje pytanie, czy próba zagłębienia się w to, co poeta miał na myśli jest w ogóle pożądana, zwłaszcza w sytuacji, gdy tekst dramatu może być dość radykalnie interpretowany (i modyfikowany) przez tłumacza i twórców teatralnych, co Doktorant podkreśla na każdym kroku w rozprawie.

Tym bardziej, że specyfika przekładu teatralnego, którego podstawą jest dramat, „sługa dwóch panów” (określenie Dobrochny Ratajczakowej) wymaga innego podejścia, odmiennego od tłumaczenia literatury jako takiej, i może być zapewniona (przynajmniej w jakimś stopniu) przez podejście oparte na semiotyce (s. 170-171). Istotnym elementem recepcji znaków to kontekst kultury źródłowej (ich tworzenie następuje zaś w kontekście kultury docelowej).

Podkreślone jest znaczenie inter- i multimedialności we współczesnym teatrze oraz roli próby teatralnej, jako kolejnych czynników mających wpływ na semiozę teatralną i przekład teatralny. Autor uwypukla potrzebę obecności tłumacza podczas prób, w czasie których testowane i korygowane jest tłumaczenie. W etapie trzecim zaś (samego przedstawienia i jego następstw) istotne stają się optymalne sposoby tłumaczenia warstwy językowej przedstawienia (napisy, tłumaczenie symultaniczne, „summary translation”, albo „bilingual parallel translation”). Autor prowadzi bardzo ciekawą i zniuansowaną dyskusję, zauważając, że tłumaczenie audiowizualne powinno traktować *przedstawienie* jako tekst źródłowy (s. 185), choć nie jest to częsta praktyka.

Według Doktoranta w tłumaczeniu tekstu dramatu dominuje znak językowy w strukturze powierzchniowej, inne znaki zaś znajdują się w strukturze głębokiej, które są wydobywane podczas przygotowania przedstawienia (s. 186) – jest to związane z urealnianiem znaku potencjalnego.

Rodział 5: „Stages of the theatrical creative process, their order and significance for translation” skupia się procesie twórczym i w dużym stopniu powiela kwestie przedstawione w rozdziale wcześniejszym, co nie sprzyja lekturze. Odnoszę wrażenie, że być może korzystniejsze byłoby połączenie obu rozdziałów (czwartego i piątego; podobnie jak w przypadku pierwszych dwóch rozdziałów). Jest to bodaj największa słabość rozprawy.

W rozdziale znajdujemy także fragmenty wnoszące coś nowego do dyskusji. Na przykład, Autor przedstawia, jak ludzie teatru podchodzą do tekstu dramatu, podkreśla znaczenie kondycji ekonomicznej i struktury instytucjonalnej teatru w tłumaczeniu (i adaptacji) tekstu i jego „przykrawaniu” do określonej sceny. Wprowadza także katalog etapów powstawania przedstawienia teatralnego i omawia jego związek z zaprezentowanym wcześniej modelem (s. 191), począwszy od konceptualnego przygotowania przedstawienia (a w nim roli dramaturga), przez ustalenie obsady, po

pracę nad tekstem, aspektem wizualnym i dźwiękowym. Po raz kolejny przypomina o znaczeniu prób dla tłumacza, słusznie zauważając, że próba teatralna stanowi obszar stosunkowo mało zbadany.

Doktorant wykorzystuje model Wojciecha Szulczyńskiego w opisie prób, uzupełniając go o kategorie Roberta Marsdena oraz organizację pracy nad przedstawieniem według Waldemara Raźniaka, za każdym razem postulując obecność tłumacza w procesie pracy nad przedstawieniem (co ma dość praktyczny wymiar).

Rozdział 6: „Towards a theoretical model for participation-oriented theatre translation” przedstawia model składający się z czterech zmiennych: etapów pracy nad przedstawieniem, typu znaku teatralnego i jego dwóch cech: przynależności do fazy recepcji lub produkcji i realności lub potencjału. Zauważmy, że zmienne te nie są do końca równoważne.

W zależności od etapów pracy nad przedstawieniem wyróżnione są trzy rodzaje / typy przekładów: tłumaczenie konceptualne, tłumaczenie prób analitycznych (czytanych) oraz prób scenicznych, tłumaczenie próby generalnej i przedstawienia (w tym napisów). Jest to konsekwentne powielenie wspomnianego wcześniej podejścia. Na marginesie, uważam, że wykresy przedstawiające dynamikę znaków teatralnych w przedstawieniu i tłumaczeniu nie są konieczne, choć współgrają ze metodologią przyjętą przez Autora. Z drugiej strony, dobitnie pokazują istotę znaku teatralnego w przekładzie dramatu i przekładzie teatralnym.

Autor zakłada istnienie pewnej esencji dramatu/przedstawienia teatralnego, którą tłumacz powinien rozpoznać i którą winien kierować się w dokonywaniu przekładu. Jest to dość strukturalne podejście, czego zresztą nie ukrywa, wykorzystując semiotyczne modele Tadeusza Kowzana i Eriki Fischer-Lichte i do czego ma pełne prawo. Zresztą znajdujemy w tekście uzasadnienie tego wyboru; co więcej, w części omawiającej teoretyczne podejście do tłumaczenia dramatu Doktorant wyraźnie pokazuje, że jest świadomy innych paradygmatów teoretycznych, zwłaszcza tych powstałych w czasie późniejszym, postrukturalistycznych. Dlatego nieco szkoda, że swoje semiotyczne podejście do teorii *dramatu/teatru* nie konfrontuje, choć pokrótce, z innymi modelami powstałymi w ostatnim półwieczu. Jak zauważam wcześniej, mam uwagi krytyczne także do struktury pracy. Nie do końca przekonuje mnie być może nadmierne poleganie na wykresach i tabelach (choć typowych dla strukturalizmu i „sprowokowanych” przez tabele znaków Kowzana i Fischer-Lichte). Z drugiej strony, to za ich pomocą Autor pokazuje także potencjalną skuteczność proponowanego modelu tłumaczenia teatralnego.

Za duży plus doktoratu uważam te fragmenty, które poświęcone są opisowi i analizie napisów stosowanych podczas przedstawienia i szczegółowemu omówieniu różnorodnych czynników jakie mają wpływ na tłumaczenie w formie napisów, żywo reagujące na rytm przedstawienia i uwzględniające semiozę teatralną.

Praca jest napisana dobrą akademicką angielszczyzną z zaskakująco małą liczbą literówek czy błędów językowych, choć zawłość składni czasami utrudnia lekturę. Udana są tłumaczenie autorskie z innych języków niż język pracy (angielski).

Po lekturze rozprawy doktorskiej mgr. Wojciecha Parchem pt. *Towards a Participation Theory. Explorations in the Theory and Practice of Drama and Theatre Translation* napisanej pod kierunkiem prof. Anieli Korzeniowskiej stwierdzam, że jest ona oryginalnym wkładem do badań nad dramatem, teatrem i przekładem i spełnia wymogi stawiane pracom doktorskim określone w art. 13 ust. 1 *Ustawy z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki*. Wnoszę o dopuszczenie Doktoranta do dalszych etapów przewodu doktorskiego.



Poznań, 8.11.2024 r.