



„Czy ktoś go widział, kiedy szedł
poprzez angielskie piękne wzgórza?” —
kulturowa nieprzekładalność w teatrze
na przykładzie *Jerusalem* Jeza Butterwortha.

W niniejszym tekście chciałabym się przyjrzeć problemowi nieprzekładalności kulturowej w dramacie i jej wpływowi na zjawisko transferu kulturowego w polskim teatrze na przykładzie sztuki *Jerusalem* Jeza Butterwortha (2009), której tłumaczenie autorstwa Krzysztofa Puławskiego ukazało się w „Dialogu” w 2013 roku. Korzystając z rozróżnienia poziomów nieprzekładalności zdefiniowanych przez Edwarda Balcerzana, skupię się przede wszystkim na nieprzekładalności cytatu oraz konotacji zauważalnej w polskim tekście *Jerusalem*. Tekst ten wydaje mi się o tyle ciekawym przedmiotem analizy, iż można w jego wypadku mówić o diametralnej różnicy statusów w obrębie kultury źródłowej i docelowej: o ile w Wielkiej Brytanii sztuka zyskała status kanoniczny, zdobywając nagrody i doczekując się wznowień, a także zbierając entuzjastyczne opinie wśród krytyków, o tyle w Polsce można mówić jedynie o jej ograniczonej, niszowej recepcji. Ponieważ dramat Butterwortha dotyka problemów angielskości i uruchamia szeroką gamę narodowych symboli, można podejrzewać, że kulturowa nieprzekładalność miała wpływ na polską recepcję sztuki.

Część istotnych z punktu widzenia transferu kulturowego aspektów polskiego przekładu *Jerusalem* uwidacznia się już w prologu. Zapewne nie każdy odbiorca (zwłaszcza czytelnik) tekstu Puławskiego natychmiast zidentyfikuje „wyblakły krzyż świętego Jerzego” jako flagę Anglii, a już z pewnością nieliczni w „Angielskiej Kompanii Teatralnej” rozpoznają zaangażowaną The English Stage Company założoną przez George’a Devine’a w dzisiejszym Royal Court Theatre, gdzie miała miejsce premiera sztuki (zwłaszcza że słowo „kompania” w polszczyźnie brzmi nieco archaicznie). Kolejne wersy nieuchronnie skazują tłumacza na zmagania z tym, co Edward Balcerzan określił mianem „nieprzekładalności cytatu”: „zanikiem »obrazu źródła«, który dla odbiorcy oryginału był doskonale widoczny,

natomiast dla czytelnika przekładu – nie do odgadnięcia”¹. Na scenie pojawia się Phaedra (Fedra), „dressed as a fairy”². W angielskim tekście jest to wyraźna aluzja do Szekspirowskiego *Snu nocy letniej* – jednego z kluczowych kontekstów literackich sztuki Butterwortha. Polski tłumacz staje tu przed nie lada wyzwaniem: jak uczynić to nawiązanie dostatecznie klarownym, jeśli do wyboru ma się „wróżki” Ulricha, „duszki” Słomczyńskiego czy „elfy” Barańczaka, a przy tym wszystkim należy pamiętać, że prócz intertekstualnych gier dramatyczne didaskalia winny przekazywać konkretne wskazówki dotyczące kostiumu postaci? A to jeszcze nie wszystko: Fedra śpiewa bowiem hymn *Jerusalem* – do słów wiersza Williama Blake’a muzykę skomponował sir Hubert Parry. Pieśń ta nie tylko jest tradycyjnie wykonywana w dniu świętego Jerzego (kiedy rozgrywa się akcja sztuki), lecz także często śpiewa się ją w kościołach przy rozmaitych uroczystościach, zwłaszcza na ślubach. Hymn ten – często traktowany jako nieoficjalny hymn Anglii – otworzył również Igrzyska Olimpijskie w Londynie w 2012 jako pieśń o wyjątkowym znaczeniu dla angielskiej kultury. W polskim przekładzie Krzysztofa Puławskiego fragment ten wyjątkowo opatrzony jest przypisem³ z uwagi na wykorzystanie istniejącego tłumaczenia Tomasza Basiuka, jednak adnotacja identyfikuje go jedynie jako utwór Williama Blake’a, bez żadnych odniesień do jego symboliki czy rangi dla kultury źródłowej⁴. Mamy tu zatem do czynienia z klasycznym przykładem „nieprzekładalności konotacji” według Balcerzana: skojarzenia oraz „barwy uczuciowe”⁵ towarzyszące czytelnikom bądź widzom przekładu polskiego muszą różnić się zgoła od odbioru publiczności zgromadzonej w Royal Court czy Apollo Theatre ze względu na specyficzną symbolikę tego cytatu dla kultury narodowej. Mówiąc wprost: marne szanse, że – nieco sztywnie, przynajmniej – polskie słowa: „Czy ktoś go widział, kiedy szedł poprzez angielskie piękne wzgórza” (Jz 76) natychmiast uruchomią w polskim odbiorcy cały szereg kulturowych i patriotycznych skojarzeń.

1. Edward Balcerzan: *Czym jest nieprzekładalność – faktem praktyki translatorskiej czy zmyśleniem teoretyków?*, w: *Przekład artystyczny a współczesne teorie translologiczne*, red. Marian Jurkowski, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, Katowice 1998, s. 57–71. Tu: s. 64. Zob. także: Edward Balcerzan, *Tłumaczenie jako „wojna światów”. W kręgu translologii i komparatystyki*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2009.

2. Jez Butterworth, *Jerusalem*, Nick Hern Books, London 2012, s. 5. Wszystkie kolejne cytaty z tego wydania oznaczone w nawiasie skrótem Js oraz numerem strony.

3. Jez Butterworth, *Jerusalem*, przeł. Krzysztof Puławski, „Dialog”, 2013, nr 10, s. 76–136. Wszystkie kolejne cytaty z tego wydania oznaczone w nawiasie skrótem Jz oraz numerem strony.

4. Co w oczywisty sposób narzuca sama forma dramatu jako rodzaju literackiego, podporządkowana jego potencjałowi do wystawienia na scenie – umieszczanie objaśniających przypisów w tekście dramatycznym jest strategią wyjątkowo nieskuteczną.

5. Balcerzan, *Czym jest nieprzekładalność...*, s. 66.

Jeruzalem to tekst przesycony elementami nacechowanymi kulturowo. Jak pisze Aleks Sierz, sztuka dotyczy kryzysu narodowej tożsamości, a przez wielu określana jest wręcz jako hybryda sielanki oraz silnego nurtu brytyjskiej dramaturgii poświęconej problematyce narodowej (tzw. *state of the nation play*)⁶. W opublikowanym w „Dialogu” eseju poprzedzającym polskie tłumaczenie sztuki Michał Lachman podkreśla, iż *Jeruzalem* najpełniej ze wszystkich tekstów w dotychczasowym dorobku Jeza Butterwortha „realizuje program wsłuchiwania się w dotkniętą kryzysem kondycję angielskości w jej wymiarze historycznym i tradycyjnym”⁷. Co za tym idzie, „leśne ostoje Roostera [w przekładzie Puławskiego: Koguta – A.K.] wypełniają odniesienia do głębokich pokładów angielskiej tradycji literackiej i folkloru”⁸.

Akcja sztuki rozgrywa się 23 kwietnia – data znacząca, gdyż jest to dzień świętego Jerzego, patrona Anglii, a także teatralne święto: urodziny Szekspira. W fikcyjnym miasteczku Flintock odbywa się festyn, a rada gminna Kennet i Avon podejmuje ostateczne kroki, by z otaczającego miejscowość lasu usunąć niewygodny squat, utrudniający budowę nowego osiedla. Johnny „Kogut” Byron – właściciel przyczepy będącej solą w oku porządnym obywateli Kennet i Avon – to wymykający się poza nawias norm społecznych kpiarz, gawędziarz, pijak, diler narkotyków i lokalna legenda. Jego leśna siedziba jest siedliskiem anarchii: „Kogut” Byron nigdy nie zostaje w nim sam, stale towarzyszy mu bowiem grupa lokalnej młodzieży, którą przyciąga możliwość podeptania społecznych nakazów (oraz skorzystania z rozmaitych używek) – a być może także popycha tam brak sensownej alternatywy. W finale sztuki dochodzi nieomal do regularnego szturmowania – praworządni obywatele gotowi są usunąć element społeczny choćby i siłą, „Rooster” Byron zaś zamierza stawiać opór, wzywając na pomoc mityczne zastępy: „Powstańcie! Powstańcie, Cormoranie, Wodzenie, Zielony Jacku, Żelazny Jacku, Thunderellu, Búri, Blunderborze, Gogu i Magogu, Galligantusie, Vili i Vé, Yggdrasilu, Brutusie z Albionu. Chodźcie, pijane duchy. Chodźcie, zastępy. Bataliony zjaw z tych zielonych równin. Chodźcie, olbrzymy!” (Jz 136). Ostatecznie woli spalić swoją przyczepę w akcji protestu, niż poddać się siłom porządku reprezentowanym przez nowe osiedle i gminnych emisariuszy (już same ich nazwiska: Parsons, czyli „pastor”, i Fawcett, zapewne po osiemnastowiecznym teologu Johnie Fawcetcie, nasuwają jednoznacznie purytańskie skojarzenia).

Ogromny sukces *Jeruzalem* (zarówno wśród recenzentów, jak i komercyjny – spektakl z Royal Court dwukrotnie trafił na West End, a także doczekał się trans-

6. Aleks Sierz, *Rewriting the Nation. British Theatre Today*, Methuen Drama, London 2011, s. 141–142.

7. Michał Lachman, *Zagubiona niewinność Albionu*, „Dialog”, 2013, nr 10, s. 63–76. Tu: s. 68.

8. Lachman, *Zagubiona niewinność Albionu*, s. 68.

feru na Broadway; tekst sztuki wydany przez Nick Hern Books w samym tylko 2011 roku doczekał się aż sześciu dodruków) pokazuje, iż zdaniem wielu sztuka znakomicie uchwyciła ducha swoich czasów, trafnie rozpoznając napięcia w angielskim społeczeństwie na początku XXI wieku – dowodem mogą być chociażby takie artykuły jak opublikowany przez BBC tekst Andrew Marra zatytułowany *Evictions, Protests, Unrest. How Jerusalem Saw Them Coming* [Eksmisje, protesty, niepokoje. Jak *Jeruzalem* przewidziało to wszystko]⁹, w którym autor przyrównuje profetyczne moce Butterwortha do tekstów H.G. Wellsa antycypujących wybuch I wojny światowej. Niewątpliwie do sukcesu sztuki przyczyniła się legendarna już dzisiaj kreacja aktorska Marka Rylance'a w roli „Koguta” Byrona. Warto jednak zauważyć, że ogromny ładunek charyzmy zawiera się już w samej postaci.

Jak komentuje David Ian Rabey, Johnny „Kogut” Byron wpisuje się w określoną teatralną tradycję¹⁰. Z jednej strony ma pewne cechy uniwersalne – można w nim dostrzec elementy Freudowskiego tabu czy cechy Girardowskiego kozła ofiarnego¹¹, a historie o jego narodzinach z dziewicy czy zmartwychwstaniu po wypadku na motocyklu ewidentnie kreują go na figurę nieomal chrystusową – lecz także wyraźnie przynależy do angielskiego kanonu kulturowego. W opinii Julii Boll na przykład, w literackich żyłach „Koguta” Byrona płynie krew takich przodków jak: Robin Hood, Piotruś Pan, Puk, Oberon, Falstaff czy Prospero¹² – a liście tej z pewnością daleko do kompletności.

Widać stąd, że tekst Butterwortha jest niezwykle silnie osadzony w kontekście kulturowym. Z jednej strony odnosi się do konkretnej rzeczywistości społeczno-politycznej, ukazując spychany na margines świadomości społecznej wycinek angielskiego społeczeństwa, a także odchodzącą w niepamięć kulturę wiejskiej Anglii, wypieraną przez mechanizmy późnego kapitalizmu¹³: rysuje się wyraźna opozycja pomiędzy festynem we Flintock, sponsorowanym przez „fabrykę traktorów Deere i browar Arker Ales” (Jz 100) – gdzie pozostałości tradycyjnych zabaw w rodzaju „rzutu kaloszem” czy „zawodów w oraniu” przeplatają się z „pokazem jogi” (Jz 100) – a leśną siedzibą „Koguta” Byrona i jego społecznie

9. Andrew Marr, *Evictions, Protests, Unrest. How Jerusalem Saw Them Coming*, BBC, 24.10.2011, <<http://www.bbc.com/news/magazine-15427879>> (10.04.2017).

10. David Ian Rabey, *The Theatre and Films of Jez Butterworth*, Bloomsbury Publishing, London 2015, s. 135.

11. Zob. np. Sean Carney, *The Politics and Poetics of Contemporary English Tragedy*, University of Toronto Press, Toronto 2013, s. 292 i n., David Ian Rabey, *The Theatre and Films of Jez Butterworth*, Bloomsbury Publishing, London 2015, s. 135–136.

12. Julia Boll, *The Sacred Dragon in the Woods. On Jez Butterworth's Jerusalem*, „Forum”, 2012, nr 14, s. 1–13. Tu: s. 4.

13. Zob. David Farrier, *Toxic Pastoral. Comic Failure and Ironic Nostalgia in Contemporary British Environmental Theatre*. „Journal of Ecocriticism”, 2014, 6/2014, nr 2, s. 1–15, <<https://ojs.unbc.ca/index.php/joe/article/view/559>> (10.04.2017).

niedostosowanych towarzyszy¹⁴. Z drugiej strony zaś – zagajnik we Flintock jest przestrzenią symboliczną, ośrodkiem „dystopijnej rewizji narodowych mitów”¹⁵. Zapytany, jak osiadł w tym lesie, „Kogut” Byron odpowiada: „To było tak: jeździłem we wszystkie strony świata, od Clacton-on-Sea do Szanghaju i z powrotem do Timbaktu. Ale któregoś dnia przejeżdżałem tędy i pomyślałem sobie: »Znam to miejsce. Mam wrażenie, że byłem tu wcześniej«” (Jz 131). Nie on jeden.

Las Johnny’ego to jednocześnie las pefen duchów przeszłości, w którym „nie ma zegarów”, jak w Lesie Ardeńskim w *Jak wam się podoba*, a także przestrzeń magii i szaleństwa spowinowacona z lasem wokół Aten ze *Snu nocy letniej*. Szekspir nie na darmo jest – obok Blake’a – patronem tej sztuki. W lesie dzieją się rzeczy dziwne, dzikie, przewrotne. I tak powinno być, zdaje się mówić Butterworth, bo taka jest funkcja tego miejsca w wyobraźni kulturowej Anglików. „Do czego innego, kurwa, potrzebny jest las w Anglii?”, pyta gminnych emisariuszy poirytowany „Kogut” (Jz 129). Las w sztuce staje się tym samym przestrzenią pracowania narodowych mitów. Jak pisze Sean Carney, to właśnie próbuje się rozstrzygnąć w lesie Butterwortha: rozpaczliwy dylemat, co oznacza bycie Angielką lub Anglikiem¹⁶.

Nie dziwi więc, że Anglia i angielskość są jednym z refrenów *Jeruzalem*, powracającym w wielu różnych rejestrach. Zapowiada to już miejsce i czas akcji wskazane w didaskaliach: „England at midnight” (Js 6)/„Anglia o północy” (Jz 77). Angielskość towarzyszy „Kogutowi” od samych (mitycznych) narodzin. Gdy tylko przyszedł na świat – osesek z zębami i darem mowy, jak wielu legendarnych i literackich bohaterów przed nim – pytał matkę: „»Mother, what is this dark place?« And she replied, »’Tis England, my boy. England«” (Js49)/ „»Mamo, co to za ciemne miejsce?« A ona na to: »Anglia, synu«” (Jz 102). Angielskość jest także wielokrotnie przedmiotem kpin, jak choćby w pierwszej scenie, kiedy „Kogut” idzie się wysikać (a czynność ta nabiera szczególnego wymiaru, gdy dokonywana jest na solidnym angielskim gruncie): „Comes a time you’d swap it all for a solid golden piss on English soil” (Js 10)/„Przychodzi czas, że chce się to wszystko zamienić na to, by móc się porządnie odlać na angielskiej ziemi” (Jz 79).

Co z tego wynika dla polskiego przekładu *Jerusalem*? Jak łatwo można się domyślić, wszelkie elementy tak silnie przesycone „angielskością” (bądź to w wy-

14. Zdaniem Wolfganga Funka festyn we Flintock, „upozorowany na celebrację wiejskości i tożsamości narodowej, jest w gruncie rzeczy przejawem ustrukturyzowanych wysiłków dążących do zawłaszczenia wyznaczników wyżej wspomnianej tożsamości w imię merkantylizmu”. Zob. Wolfgang Funk, *Re-imagining England. Myths of Identity and Community in Jez Butterworth’s Jerusalem*, w: *Contemporary Drama in English*, t. 18, red. Merle Tönnies, Christina Flotmann, Wissenschaftlicher Verlag Trier, Trier 2011, s. 147–168. Tu: s. 152.

15. Rabey, *The Theatre and Films...*, s. 7.

16. Carney, *The Politics and Poetics...*, s. 292.

miarze dziedzictwa kulturowego, bądź to odniesień do konkretnych wycinków rzeczywistości społeczno-politycznej) nie będą łatwo poddawały się ekwiwalencji. Józef Sypnicki i Magdalena Szeplińska-Karkowska wymieniają (za Eugene'em A. Nidą) pięć głównych obszarów trudności kulturowych w przekładzie: środowisko człowieka, kulturę materialną, ustrój społeczny, sferę religijną i sferę językową¹⁷. Poszerzając tę refleksję, Edward Balcerzan mówi o sześciu najważniejszych obszarach nieprzekładalności w tekstach literackich: nieprzekładalności konstrukcji utworu, chwytu językowego, chwytu graficznego, cytatu, denotacji i konotacji¹⁸. Wydaje się, że problematyzacja angielskości w tekście Butterwortha owocuje znacznym poziomem nieprzekładalności, szczególnie w zakresie cytatu i konotacji, lecz także chwytu językowego. W kolejnych akapitach postaram się przyrzeć tej zależności w odniesieniu do trzech wybranych aspektów polskiego przekładu sztuki (tj. aluzji szekspirowskich, charakteryzacji językowej postaci oraz symboli kulturowych), a także spróbuję określić ich wpływ na transfer kulturowy.

Po pierwsze zatem – Szekspir. Od pierwszego pojawienia się na scenie Fedry Cox, Majowej Królowej, w stroju wróżki (duszka? elfa?), las pod Flintock nabiera symbolicznie cech lasu w pobliżu Aten, w którym kochankowie, odurzeni sokiem magicznego zioła, popadają w miłosny obłąd. Pojawiając się na scenie po raz pierwszy, Profesor wznosi toast: „Za Tytanię. Za Dziki Łów Wodana. Za kwiecie, za początek maja, świętego Jerzego i dawnych bogów Anglii!” (Jz 84).

Sam Butterworth deklaruje, że nie umieszczał w sztuce świadomie żadnych Szekspirowskich aluzji, a wszystkie nawiązania to efekt przypadkowy, wynikający z przesiąknięcia tekstami i frazą autora *Snu nocy letniej*¹⁹, trudno jednak wziąć te zapewnienia za dobrą monetę, zważywszy nie tylko na ich mnogość, lecz także wyraźnie żartobliwy niekiedy charakter. W polskim tekście aluzje te są jednak mniej czytelne, a także i mniej liczne, ponieważ część z nich została usunięta. O ile symbolika lasu, wprost przywołane imię Tytanii, a może i echa *Burzy* porzmiewające w przedstawieniu Wielkiej Brytanii jako „zaczarowanej wyspy” (Jz 104) dają się swobodnie odczytać, o tyle polski odbiorca zapewne nie dopatrzy się mrugnięcia okiem w imionach Pea i Tanyi, nawiązujących do imion elfów ze *Snu nocy letniej*: Peaseblossom (w polskich przekładach występujący/a jako Groszkowy

17. Józef Sypnicki, Magdalena Szeplińska-Karkowska, *Czynniki kulturowe amplifikacji tekstu w procesie tłumaczenia*, w: *Przekładając nieprzekładalne. Materiały z I międzynarodowej konferencji translatorskiej, Gdańsk-Elbląg*, red. Wojciech Kubiński, Ola Kubińska, Tadeusz Z. Wolański, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2000, s. 201–209. Tu: s. 203.

18. Edward Balcerzan, *Czym jest nieprzekładalność... oraz Tłumaczenie jako „wojna światów”*.

19. Jez Butterworth, Susan Haskings, Michael Riedel, Mark Rylance, *Theater Talk: Jerusalem Playwright Jez Butterworth and Tony-winning Best Actor, Mark Rylance*, CUNY TV 18.05.2011, <<https://www.youtube.com/watch?v=ENEoRHLuZ1I>> (10.04.2017).

kwiat, Kwiat groszku lub Groszek) i Titania (Tytania)²⁰. Z pewnością nie ma szansy wyłapać (nieprzypadkowego zapewne, skoro powtórnego) żartu wynikającego ze zbitki tych imion, które razem brzmią już ludzaco podobnie do imienia królowej elfów, gdyż tłumacz ten efekt usunął: „Morning, Pea. Tanya” (Js 26) zamienia się w „Cześć, dziewczyny” (Jz 89). Równie nieczytelne będą zapewne echa mów Marka Antoniusza czy Henryka V, pobrzmiewające w powstańczych przemowach „Koguta” – na przykład tej zaczynającej się od słów „Friends! Outcasts. Leeches. Undesirables.” (Js 50)/ „Przyjaciele! Wyrzutki. Pijawki. Wy, których nikt nie chce” (Jz 102), co wynika chociażby z samego faktu istnienia wielu przekładów sztuk Szekspira na język polski. Co dodatkowo istotne, u Butterwortha szekspirowska fraza nie pobrzmiewa w języku „Koguta” Byrona przez cały czas, a jedynie w specyficznych okolicznościach – to zaś łączy się bezpośrednio z kwestią językowego aspektu postaci.

W tekście Butterwortha Johnny „Kogut” Byron płynnie przemieszcza się pomiędzy dwoma dyskursami. Przewodząc pijackim ekscesom w zagajniku, używa języka niedbałego, często niepoprawnego, jego zdania są bełkotliwe i krótkie (np.: „Them house is lovely [Js 34], „So I pushes it through the night all the way from Wilcot to Potterne” [Js 57]). W momentach natchnienia zaś – szczególnie, jak się zdaje, istotnych dla wymowy sztuki – nagle posługuje się diametralnie innym rejestrem, co sprawia wrażenie, jakby przemawiał w imieniu czegoś większego niż on sam, zabierając głos z pozycji syna Szekspira, wnuka świętego Jerzego czy „dawnych bogów Anglii” („For tonight, like a flaming flock of snakes, we will storm Flintock Village and burn every shop, house and farm [...] until the whole plain of Wiltshire dances to the tune of our misrule” [Js 52], „In a thousand years, Englanders will awake this day and bow their heads and Wander at the genius, guts and guile of the Flintock Rebellion” [Js 53]).

Dwoistość dyskursu „Koguta” łączy w sobie elementy nieprzekładalności chwytu językowego, cytatu oraz nieprzekładalności konotacji zgodnie z różnicowaniem Balcerzana, ponieważ można zaobserwować, że efekt ten niemalże całkowicie zaciera się w przekładzie, gdzie wszelkie niepoprawności zostają zniesione – na przykład: „Them house is lovely” (Js34) / „Teraz są śliczne i czyste” (Jz 93), „You was twelve” (Js 42) / „Dwanaście” (Jz 98), „So I pushes it through the night all the way from Wilcot to Potterne” (Js57) / „Musiałem więc pchać motor po ciemku z Wilcot do Potterne” (Jz 106), „He didn't make no song and dance about it” (Js58) / „Nie tańczył ani nie śpiewał o tym” (Jz 107). Polski tekst nie tyle dąży do poprawnej, standardowej polszczyzny nienacechowanej żadnymi konotacjami w zakresie kategoryzacji społecznej postaci, ile zdradza wręcz tendencję do zawyżania rejestru: „Are we torturers?” (Js 54) staje się „Mamyż być katami?”

20. Wspominał o tym Rabey, *The Theatre and Films...*, s. 115.

(Jz 105), zaś „You miss her, boy? She in your dreams?” (Js 81) – „Nawiedza twoje sny. Tylko o niej marzysz” (Jz 120). W rezultacie opisany powyżej efekt zderzenia rejestrów i dyskursów zostaje zniesiony, a sam „Kogut” Byron traci nieomal mistyczną zdolność do przyjmowania roli przekąźnika, jednostki, *przez którą* przemawia określona literacka i społeczna tradycja, możliwość zabierania głosu jako kulturowy symbol.

Kolejna cecha tekstu, którą warto wyróżnić, wiąże się nieprzekładalnością konotacji. Tekst Butterwortha jest tak najeżony odniesieniami do określonych elementów angielskiej rzeczywistości kulturowej, że materiału do analizy wystarczyłoby na osobny leksykon. Z braku miejsca przyjrzyć się jedynie króciutkiemu, lecz istotnemu wycinkowi: scenie, w której Johnny „Kogut” Byron nawołuje do rebelii i opisuje nowy porządek, który ma zostać ustanowiony:

We will **behead the Mayor**. Imprison **the Rotary Club**. Pillage **the pubs!** Rob **the tombola!** [...] Davey Dean will be on a **ten-pence coin**. Lee Piper will be on a **plinth in Trafalgar Square**. Tanya Crawley and Pea Gibbons will have **West End musicals written for them by Andrew Lloyd Webber and Sir Elton John**. The Professor will be hailed in the same breath as **sir Isaac Newton and Charles Darwin**” (Js 52–53).

Zetniemy głowę burmistrzowi. Zamkniemy członków **Klubu Rotariańskiego** w więzieniu. Najedziemy **puby**. Ograbimy **loterię**. [...] Profil Daveya Deana będzie tłoczony na **dziesięciocentówkach**. Lee Piper stanie **na postumencie przy Trafalgar Square**. **Andrew Lloyd Webber i sir Elton John** będą pisać musicale o Pea i Tanyi. Nazwisko profesora będą wymieniać jednym tchem wraz z nazwiskami **Newtona i Darwina** (Jz 104)²¹.

Johnny wyraźnie zderza ze sobą dwa porządki – dwie Anglie: tę uosobioną przez niego samego i jego bandę „wyrzutków, pijawek, tych, których nikt nie chce” i tę symbolizowaną przez burmistrzów, Klub Rotariański, lokalne puby i loterie, twarz monarchini na monetach, lwy i Lorda Nelsona na Trafalgar Square, musicale Andrew Lloyda Webbera etc. Warunkiem odbioru całego dramatyizmu i wszystkich implikacji tego zderzenia – tak społecznych, jak i kulturowych – jest odczytanie konotacji uruchomionych przez wszystkie te elementy. Tu tekst polski stawia wysokie wymagania swojemu odbiorcy, żądając od niego dogłębnej znajomości brytyjskiej kultury (jeżeli nie przynajmniej częściowej z nią identyfikacji). W ten sposób zaś, jak często w dyskusjach nad przekładem, wkraczamy zaś na teren utopii. Warunek ten w praktyce ma niewielkie szanse na spełnienie – zwłaszcza że nawet sam tłumacz parokrotnie wydaje się gubić przy rozmaitych aluzjach, i to nie tylko zamieniając pensy na centy. Dla przykładu: przytoczona powyżej we fragmencie zagrzewająca do bitwy mowa jest w polskim przekładzie niezro-

21. Podkreślenia moje – A.K.

zumiała ze względu na (przypadkowe chyba) odwrócenie znaczenia: projekt Byrona, by poderwać do boju armię wyrzutek społecznych („we will storm Flintock Village [...] and chip into a whirlwind a routhead army of unwashed, unstable, unhinged, friendless, penniless, baffled berserkers [...] and together, snarl by jowl, we will rise up” [Js 52]) zamienia się w deklarację, że właśnie tych ludzi należy wcisnąć pod but: „dzisiejszej nocy spadniemy na Flitnock [...] Batami pogonimy całą armię niedomytych, niepewnych, rozchwianych, wrogich, biednych wariatów” (Jz 104). O przystawalności konotacji czy identyfikacji cytatu nie ma więc co myśleć. Pomiedzy angielskim i polskim tekstem *Jeruzalem* nieuchronnie rozciąga się szeroki pas kulturowej nieprzekładalności.

Jest to zapewne jeden z powodów, dla których sztuka Butterwortha – mimo uznania jej w Wielkiej Brytanii za jeden z kluczowych tekstów dramatycznych powstałych w nowym tysiącleciu – w Polsce znalazła odbiorców jedynie wśród wąskiej grupy osób specyficznie zainteresowanych dramatem brytyjskim czy europejskim. Podzieliła w tym sensie los wielu innych tekstów należących do silnego w obrębie sztuki brytyjskiej nurtu „state of the nation play”, opisywanego między innymi przez Michaela Billingtona czy Aleksa Sierza²², potwierdzając opinię tego ostatniego, iż „teatr należy do miejsca, miejsca, miejsca. Bardziej niż inne formy sztuki związany jest z konkretnym miejscem i czasem”²³.

Czy to jednak oznacza, że bariery związane z transferem kulturowym sprawiają, iż sztuki w rodzaju *Jeruzalem* nie mają szansy trafić do polskiego odbiorcy? Sprowadzanie tekstu jedynie do ładunku kulturowego byłoby krzywdzące. Jak argumentuje Matt Trueman, wchodząc w polemikę z Sierzem, „to, czy postrzega się daną postać jako jednostkę czy jako reprezentację pewnej całości, jako Anglika czy po prostu człowieka, zależy jedynie od podejścia”²⁴. Również sam Butterworth w wywiadzie udzielonym dla „The Guardian” zauważa, iż przecież widzowie nie spali przed teatrem, żeby dostać bilety na *Jerusalem*, ponieważ aż tak bardzo troszczą się o swój kraj – przeciwnie, mieli wrażenie, że sztuka na bardzo głębokim poziomie apeluje do ludzkiej wrażliwości, mówi im coś istotnego o ich samych, pozwala przepracować osobiste bolączki²⁵.

22. Zob. Michael Billington, *State of the Nation. British Theatre since 1945*, Faber & Faber, London 2009; Sierz, *Rewriting the Nation...*

23. Aleks, *Rewriting the Nation...*, s. 11.

24. Matt Trueman, *There's No Such Thing as a State of the Nation Play*, „The Guardian”, 22.03.2011 <<https://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2011/mar/22/state-nation-play-aleks-sierz>> (10.04.2017).

25. Jez Butterworth, Sarfraz Manzoor, *Playwright Jez Butterworth on Jerusalem, England and Englishness*, *The Guardian Videos*, 4.11.2011, <<https://www.youtube.com/watch?v=efbHIyK4Nx0>> (10.04.2017).

Jak wskazuje Sean Carney, las „Koguta” Byrona jest miejscem „obszerniejszej przesady, bez której żadna społeczność nie może funkcjonować”²⁶, przypomina o karnawałowej zasadzie odwrócenia porządków i tkwiącego weń potencjału podstawiania lustra, w którym wiele zjawisk społecznych czy politycznych rysuje się o wiele wyraźniej. Wydaje się, że ta cecha może w polskim teatrze trafić na podatny grunt.

W tekście *Komunikacja międzykulturowa jako teatr i jako performans* Anna Krajewska odwołuje się do koncepcji antropologii performatywnej, „prezentującej komunikację międzykulturową jako akt poznania, jako grę w wytwarzanie obrazu budującego zwrotnie efekt doświadczenia”²⁷, w której świetle transfer kulturowy – także w teatrze – jest nam niezmiennie potrzebny, ponieważ nieustannie podsuwa nam lustro i pozwala się konfrontować z własnym systemem wartości. Być może warto zatem szukać sposobów na eksplorowanie i rewidowanie tego pasa ziemi niczyjej, jakim jest przestrzeń kulturowej nieprzekładalności w dramacie. Nie jest to bowiem bynajmniej ziemia jałowa, lecz żyzny grunt, na którym wiele nowych, wartościowych sensów może wyrosnąć.

26. Carney, *The Politics and Poetics...*, s. 294.

27. Anna Krajewska: *Komunikacja międzykulturowa jako teatr i jako performans*, w: *Komunikacja międzykulturowa. Przekład, komparatystyka, teoria i historia literatury*, red. Monika Gawlak, Alina Świeściak, Stowarzyszenie Inicjatyw Wydawniczych „Śląsk”, Katowice 2016, s. 201–211. Tu: s. 202.