

Renata Niziołek

Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie
renata.niziolek@up.krakow.pl
ORCID: 0000-0002-4002-730X

JAK WBIĆ KWADRATOWY KOŁEK W OKRĄGŁĄ DZIURĘ? KILKA UWAG NA TEMAT POLSKICH PRZEKŁADÓW *UBU KRÓLA TADEUSZA ŻELEŃSKIEGO-BOYA I JANA GONDOWICZA*

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/RP.2021.006>

Tłumacz to jednak w ogóle jest ktoś taki, kto próbuje wbić kwadratowy kołek w okrągłą dziurę albo odwrotnie (Zaleska 2015: 341)

Zarys treści: *Ubu Król* Alfreda Jarry'ego, początkowo traktowany jako sztubacki żart piętnastoletniego ucznia, z czasem okazał się dramatem wręcz profetycznym. Grubiański i brutalny Ubu stał się symbolem i zapowiedzią totalitarnych dyktatur oraz wszelkich uzurpatorskich rządów na całym świecie. Polskie przekłady dramatu wyszły spod pióra Tadeusza Żeleńskiego-Boya oraz Jana Gondowicza. Język Boya, mocno już nieaktualny, wymusił niejako kolejny przekład, tekst teatralny bowiem starzeje się znacznie szybciej niż tekst poetycki czy proza. Gondowicz w swoim przekładzie w dość znaczny sposób ingeruje w tekst oryginału, tworząc tekst, który jest zwierciadłem współczesnej polszczyzny niewysokich lotów.

Słowa kluczowe: Jarry, *Ubu Król*, przekład dramatu, Boy, Gondowicz

W stronę tłumaczenia teatralnego

Jerzy Radziwiłowicz, wybitny polski aktor filmowy i teatralny, a także niezwykle utalentowany tłumacz¹, zapytany kiedyś przewrotnie, czy po Boyu można jeszcze tłumaczyć Moliера, odpowiedział, że nie tylko można, ale wręcz trzeba, zwłaszcza teksty dramatów, które znacznie szybciej niż proza czy poezja tracą językową świeżość, ulegając murszeniu. Trudno nie zgodzić się z tą opinią; tekst teatralny bowiem jest materią niezwykle podatną na dezaktualizację spowodowaną upływem czasu. Język płynący ze sceny musi trafiać wprost do ucha widza, klarowność przekazu jest więc nieodzownym elementem przekładu teatralnego. „Przekład jest aktualizacją możliwości zawartych w tekście wyjściowym, ale ta oś wyboru, oś kombinacji – nigdy nie jest ostateczna”, stwierdza Jerzy Jarniewicz (2012: 55). Tłumacz, będący pierwszym czytelnikiem danego utworu, w procesie przekładu współtworzy sens tekstu², stara się dopełnić go w twórczy sposób, konkretyzuje puste miejsca. W pracy tej musi tłumaczowi towarzyszyć świadomość, że na „ostateczny kształt danego dzieła literackiego w zasadniczy sposób wpłynęły różnorodne konteksty bądź warunki, w jakich tworzył autor” (Bibik 2016: 23). Z kolei sam tłumacz również nie pracuje w próżni, wywierają na niego wpływ rozmaite czynniki i uwarunkowania, takie jak wiedza, kompetencje językowe, upodobania, skłonności, intuicja i wrażliwość, świadomość literacka czy kultura ogólna, składające się na „horyzont tłumacza” (Berman 1995: 79). Propozycja Bermana umieszcza pracę tłumacza „w kontekście żywych zjawisk kultury, które mogą oddziaływać na proces przekładu, tak jak w przypadku tłumaczenia dramatu może oddziaływać praktyka współczesnego teatru” (Niziołek 2014: 48). Tłumacz oczywiście zawsze pozostawia w przekładzie swoje ślady, a efekt jego pracy, jakim jest przekład – choć się starzeje – staje się świadectwem języka, kultury, wrażliwości, wiedzy i wyobraźni danego człowieka w danym momencie danej epoki.

¹ Radziwiłowicz tłumaczył sztuki Moliера (tom dramatów w jego przekładzie ukazał się nakładem wydawnictwa ZNAK w roku 2015) oraz Marivaux (*Umowa* w przekładzie Radziwiłowicza wystawiona była w Teatrze Narodowym w reżyserii Jacques’a Lassale’a w roku 2009).

² Bez względu na rozważania, czy interpretacja jest *wnoszeniem* sensu, czy jego *odnajdowaniem* (Gadamer 2003: 112), dla tłumacza „czynnikiem generującym odczytanie właściwego sensu tekstu jest sytuacja wypowiedzania. Tłumacz, rozumiejąc słownikowe znaczenie wyrazu, zwraca uwagę na sens, który realizuje się w dyskursie” (Dąbbska-Prokop 2010: 207, s.v. *sens w tłumaczeniu*).

Przekładając tekst dramatu, tłumacz musi mieć świadomość, że ma do czynienia z materia o dwoistym charakterze: tekstem, który można przeczytać, ale także tekstem, który jest tworzywem mającym znaleźć swą materializację w teatralnej inscenizacji.

Przekład teatralny – twierdzi Pavis – jest rodzajem aktu hermeneutycznego. Aby wiedzieć, co aktualnie znaczy tekst przekładany, należy postawić sobie pytanie: jaki jest jego sens dla mnie czy dla nas tu i teraz, w konkretnym miejscu i czasie mojej recepcji, uwarunkowanej językiem i sposobami mówienia, jakimi się posługujemy. Przekład jest więc właściwie interpretacją tekstu przekładanego, polegającą na uchwyceniu głównego sensu i przystosowaniu go do nowego języka (Pavis 1998: 396, s.v. *Przekład teatralny*).

Należy przy tym podkreślić, że przekład dramatu nie powinien zawierać w sobie potencjalnej, wirtualnej inscenizacji. Jako interpretacja tekstu wyjściowego ma istnieć poza jakimkolwiek konkretnym przedstawieniem i być wystarczająco otwarty, by służyć wykorzystaniu w wielu różnorodnych inscenizacjach. Francuski tłumacz Jean-Michel Déprats (1982: 47) zwraca uwagę właśnie na inscenizacyjny cel każdego tekstu dramatycznego. Uważa on, że tłumaczenie takiego dzieła jest pracą nie tylko językową, ale także – może i bardziej – pracą dramaturgiczną. Słowa bowiem dźwięczą, rezonują, wzbudzają emocje, pobudzają wyobraźnię. Dlatego droga prowadząca od oryginału do przekładu musi być naznaczona świadomością tłumacza, że ma on do czynienia z tekstem o charakterze scenicznym. Przekład, który nie nadaje się do grania – choćby był nie wiadomo jak piękny, wierny czy kreatywny – oznacza, że jego twórca nie zrozumiał natury i przeznaczenia oryginału.

Król Ubu wkracza na scenę

Kiedy w roku 1896 Alfred Jarry po raz pierwszy „zaprosił” na scenę swego bohatera (a raczej antybohatera), jakim jest Ojciec Ubu, recenzent Catulle Mendès napisał: „Pojawiła się przed nami postać, stworzona przez ekstrawagancką i brutalną wyobraźnię mężczyzny, niemal dziecka, Ojciec Ubu istnieje. [...] Już się go nie pozbędziecie; będzie was prześladował, będzie

zmuszał bez litości do pamiętania o tym, że był, że jest” (Sugiera 2002: 7). Były to słowa prorocze, które w następnych dziesięcioleciach i całym kolejnym stuleciu boleśnie ucieleśniły się w różnego kształtu totalitaryzmach. „Ileż ludzi, idei, systemów... żywcem poczętych z lędźwi mitycznego króla Ubu” – ubolewał Boy już w latach 30. XX wieku (Żeleński-Boy 2002: 21).

Zadziwiające prekursorstwo Jarry’ego pozwoliło mu ujrzeć w fantasmagorycznej Polsce pod rządami Ubu państwo jako teren działalności eksploatorskiej, który można obłupić do cna i bezkarnie zniknąć. Akcja w śmiałych skrótach odtwarza proces odgórnego demontażu jego struktur. Rzuca światło na genealogię społeczną oraz język, jakim we własnym gronie komunikuje się nowa formacja populistów. Odślania generalną niehonorowość motywacji i poczynań dysponentów tej władzy, brak lęku przed śmiesznością, a wreszcie zacierający instynkt samozachowawczy permanentny zawrót głowy. Ojciec Ubu stał się mitycznym ojcem-założycielem społeczeństw schyłku dwudziestego wieku. Władztwo Ubu rozciąga się od cesarstwa Idi Aminaczy Bokassy poprzez ojczyznę autora sztuki i kraje Europy Środkowej po imperium Kim Dzong Ila. Akcja dzieje się w Polsce, czyli wszędzie (Gondowicz 2006: 8).

Bohater Jarry’ego, prymitywny i głupi, epatuje prostackim komizmem oraz językową brutalnością. I właśnie na ów językowy aspekt dramatu zwrócili uwagę zarówno tłumacz Jan Gondowicz, jak i Małgorzata Sugiera, która o królu Ubu pisze:

Skąd jednak bierze się to wrażenie zwierzęcego wręcz prymitywizmu, skoro Ubu dzielnie radzi sobie i z polskim królem, i z podatkami, i nawet z niedźwiedziem? Jak się wydaje, przede wszystkim stąd, że choć Ubu potrafi stawić czoła wymaganiom rozwoju akcji w dramacie historycznym, to nie posiada tej podstawowej umiejętności, bez której nie może się obejść żaden z tradycyjnych bohaterów – umiejętności sprawnego władania językiem. A język wciąż się Ubu wymyka, wynaturzając się, jak u małego dziecka, w nonsensowne, komiczne deformacje czy ewidentnie niewłaściwe użycia słów, w absurdalne połączenia frazeologiczne, zapożyczone nie wiedząc skąd archaizmy, czy – płynąca wreszcie swobodnie – kaskadę przekleństw i pomstowań (Sugiera 2002: 38).

Król Ubu mówi po polsku

Dramat Jarry'ego przetłumaczony został na język polski dwukrotnie. Autorem pierwszego przekładu był Tadeusz Żeleński-Boy, który opublikował go w roku 1936. Siedemdziesiąt lat później, w roku 2006, ukazało się tłumaczenie Jana Gondowicza. Nowy przekład był konieczny z wielu względów, przede wszystkim – jak wyjaśnia sam autor – dla Boya *Ubu Król* był młodzieńczą, sztubacką wręcz satyrą na dziewiętnastowieczne podręczniki historii, z czego wyniknęła „nieznośna dziś koncepcja archaizacji przekładu, nasycenia go słownictwem *Trylogii* czy Szekspira w wersji Ulricha”, a dalej stwierdza: „Z perspektywy początków kolejnego wieku [...] Ubu nie jawi się już jako pędzony paranoiczną wolą mocy fanatyk. To żerujący w korycie władzy lump. Tylko – i aż, jako symptom kryzysu kultury. [...] Ale nowe oblicze nie wyziera w pełni z tłumaczenia Boya. Potrzebny był nowy przekład” (Gondowicz 2006: 7–8). I rzeczywiście, gdy porównuje się oba przekłady, trudno oprzeć się wrażeniu, że wersja Boya jest w stosunku do wersji Gondowicza niczym grzeczna, spokojna starsza siostra. Choć powszechnie wiadomo, że Boy nie stronił od kolokwializmów, neologizmów, a nawet słów powszechnie uznawanych za nieprzystojne, to jednak jego przekład nie wytrzymuje konkurencji z językowym „rozpasaniem”, nadekspresją, bezceremonialnym potraktowaniem języka oraz profuzją przekleństw, jakimi cechuje się tekst Gondowicza.

W przekładzie Boya archaizmy i wszelkiego rodzaju stylizacje są na porządku dziennym, należą do nich m.in.:

- **Mości Ubu, mościa Ubu** (Père Ubu, Mère Ubu);
- **Mościa pani, juścić**, że jestem zadowolony (madame, certesoui, je suiscontent);
- Król Waclaw żywie (le roi Venceslas est encore bien vivant);
- Ech, ty **nieboże** (Eh! Pauvre malheureux);
- Jestem bardzo chora, **wierzaj mi**, Byczysławie (Je suis bien malade, crois-moi, Bougrelas);
- **Sameś paskudziarz!** (Sagouin toi-même!);
- **Psia twoja mać!** (Ah! Saleté!);
- Drugi szlachcic, **ktoś zac?** (Second Noble, qui es-tu?);
- **Jak się zowiesz?** (Comment te nommes-tu?);
- Przychodzę **tedy** powiedzieć ci (Je viens donc te dire);

- Masz ujawnić i **co rychlej** przełożyć swoje finanse (que tu aies à produire et exhiber promptement ta finance);
- My jesteśmy zapisani w **regestrze jeno na** sto pięćdziesiąt dwaryxdale (nous nesommes inscrits sur le registre que pour 152 rixdales);
- **Przeciem** dobrze policzyła (J'ai pour tant bien compté);
- Naprzód, nacierajmy **krzepko**, przebądźmy rów (En avant, poussons vigoureusement, passons le fossé);
- Och, biedny ja człowiek, **jużem** zjedzony Oh! pauvre homme, me voilà mangé;
- Hurra, **kwrew go upływa**. (Hurrah! Il perd son sang);
- To prawda, **mamy-li** opuścić starego Ubu lub **mamy-li** zostać z nim? (C'est vrai, faut-il abandonner le Père Ubu ou rester avec lui?);
- Milcz, **u diaska!** (Taisez-vous, de par Dieu!);
- Och nie! **Do kroćset**, nie! (Ah! Mais non, par exemple!).

Uważa się, że każdy kolejny przekład jest – w pewnym stopniu – krytyką przekładu wcześniejszego. Gondowicz jasno o tym mówi, choć oczywiście docenia także pewne wybory Boya, twierdząc, że ten ostatni nierzadko wydobywa z tekstu dramatu właściwy ton, którego celem jest wyzwolenie żywiołu śmiechu, ponieważ tylko w śmiechu żyje Ubu.

Ciekawe – pisze – że Boy wielokrotnie wydobył właściwy ton. Gdy przed zamachem stanu Ubu indaguje bezczelnie Waclawa: „Uważa król?“, gdy podczas bitwy Polacy krzyczą „Hurra! Car wdepł“ lub gdy Ubu basuje małżonce, udającej głos archanielski, „Och, to się wi“ – trafia w sedno. Osiąga wtedy ów peryferyjno-cwaniacki *esprit*, którym przemawia dziś duch dziejów (Gondowicz 2006: 9).

„Grówno” wszechobecne

Tłumacz odwołuje się także do największego – jak się zdaje – „wynalazku” Boya, jakim jest słowo „grówno”, będące ekwiwalentem francuskiego „merdre”. Gondowicz nie tylko nie ma odwagi zastąpić go innym, wymyślonym przez siebie zamiennikiem, lecz wręcz mnoży użycie tego leksemu, by „dać sygnał zasadniczego fałszu, w muzycznym sensie słowa, tworzywa językowego sztuki. Za ów sygnał służy wszechobecność wielkiej Boyowskiej

inwencji, słówka «grówno» we wszystkich możliwych złożeniach – by tak rzec, *grównissimo*” (Gondowicz 2006: 9). I rzeczywiście, gry słowne z użyciem tego słowa nieustannie przewijają się w dialogach dramatu. Należą do nich (poza częstokrotnym „grównem”): „grównouprawnienie”, „grównież”, „grównocześnie”, „czmycha przez grówninę”, „istna grównia pochyła”, „z ziemią cię zgrównam”, „nim stracę grównowagę”, „mości grówniszonie”, „jestem grównoszczyk”, „i cóż tam, grównasiu?”, „grównipółciu”, „cholera grówniana”, „grównokord”, „grówno darmo”, „grównogrówienniezgrówniałe” czy „grównifika”.

Mnie w ogóle pociąga literatura niegrzeczna*

Gondowicz w rozmowie z Zofią Zaleską o pracy tłumacza mówi następująco:

Przyznam, że coraz częściej traktuję przekład jako narzędzie do badania tekstu. Nikt tak głęboko i analitycznie nie wnika w tekst, jak tłumacz, który zastanawia się, co w nim uwydatnić i w jaki sposób. Zdarza się, że utwór ujawnia podskórną muskulaturę, której zwykły czytelnik zwykle nie zauważa, goniąc za akcją, charakterami albo tokiem wyводу. Dopiero po tym ujawnieniu się tajemnej struktury tekstu robi się naprawdę ciekawie. Odczuwa się wtedy jakąś metafizyczną wspólnotę z autorem. Ma się wrażenie, że oto tworzy się już nie tylko polską wersję, ale coś w rodzaju pełnoprawnego odbicia w innym języku. Tekst w przekładzie to zawsze jakiś wariant oryginału, nie ma na to odpowiedniego określenia, podobnie jak trudno znaleźć słowa na opisanie związku tłumacza z przekładanym tekstem (Zaleska 2015: 318–319).

Wyznaje też, że tłumaczenie sztuk teatralnych było dla niego ważnym doświadczeniem, podobnie jak podglądanie z oryginałem w rękę pracy innych tłumaczy. Jego zdaniem „polszczyzna w pełni daje o sobie znać w dialogu, zrobić naprawdę dobrze zazębiający się dialog po polsku – to jest dopiero sztuka. W tym fachu w ogóle ważne jest dobre ucho i znajomość różnych wewnętrznych idiomów polszczyzny” (Zaleska 2015: 337). Przyznaje też, że w swych przekładach nałogowo obniża ton i podkreśla ekspresję tekstów.

* Zaleska (2015: 338).

Jego *Ubu Król* jest tego najlepszym przykładem. Oto kilka fragmentów dialogu ilustrujących ową tendencję do obniżania rejestru wypowiedzi oraz uwydatniania aktualności współczesnego języka potocznego:

Mère Ubu: Que fais-tu Malheureux? Que mangeront nos invités

Żeleński-Boy	Gondowicz
Ubica: Co czynisz, nieszczęsny? Co będą jedli nasi goście?	Ubica: Odbiło ci, morzy gnacie? Czym się pożywią goście?

Mère Ubu: Ah? Le veau! le veau! veau! Il a mangé le veau! Au secours!

Żeleński-Boy	Gondowicz
Ubica: Och! Cielę!Cielę!Cielę! On zjadł cielę! Na pomoc!	Ubica: Rety, cielak! Cielak! Cielak! Wrąbał cielaka! Na pomoc!

Tous: Sauve qui peut! Misérable Père Ubu! traître et gieux voyou!

Żeleński-Boy	Gondowicz
Wszyscy: Ratuj się kto może! Niegodziwy Ubu! Zdrajca, makrot dziadowski!	Wszyscy: Ratuj się, kto może! Preweciarz Ubu! Oż, ty knuje dziadowski szpotawy!

Père Ubu: Oui, je suis saoul, c'est parce que j'ai bu trop de vin de France.

Żeleński-Boy	Gondowicz
Ubu: Tak, jestem pijany, za wiele piłem francuskiego winka.	Ubu: A jak, na rzęsach chodzę, bo za ostro dałem se w szyję franc burgundem.

Le jeune Bougreilas: Est-il bête, ce Père Ubu.

Żeleński-Boy	Gondowicz
Młody Byczysław: Ależ on całkiem głupi, ten stary Ubu!	Młody Flaczysław: Toż to głąb, cały ten Ojciec Ubu.

Père Ubu: Et s'il vous donne des coups de pieds? Je me rappelle maintenant qu'il a pour les revues des souliers de fer qui font très mal. Si je savais je filerais vous dénoncer pour me tirer de cette sale affaire, et je pense qu'il me donnerait aussi de la monnaie.

Żeleński-Boy	Gondowicz
Ubu: A jak was kopnie? przypominam sobie teraz, że on wkłada na rewię podkute buty, które bardzo bołą. Gdybym był wiedział, poleciałbym was zadencjować, żeby się wydobyć z tego świństwa. Myślę, żeby mi dał za to parę groszy.	Ubu: A jak wam z fleka przywali? Bo mi coś teraz świta, że na pardy wciąga podkute kamasze i kopcasy ma niemożliwie szturchliwe. Żeby wcześniej wpadł na to, w tej chwili bym skoczył was wyspać i wygrzebać się z tego szamba, a czuję, że by mi za to odpalił niezły grosz.

Père Ubu: Hé! Messieurs, tenez-vous tranquilles si vous ne voulez visiter mes poches. Enfin je consens à m'exposer pour vous. De la sorte, Bordure, tu te charges de pourfendre le roi.

Żeleński-Boy	Gondowicz
Ubu: Ej, panowie, zachowajcie się spokojnie, jeżeli nie chcecie zwiedzić moich portek. Godzę się wreszcie narazić dla was. Tak więc, Bardior, ty się podejmiesz przeciąć króla.	Ubu: Ej, panowie, nie szurać, bo zara wetknę jednego z drugim w torbę. Toż to ja właśnie nadstawiam za was karku i odwałam grówną robotę. Rozumiem z tego, Opas, że prucie króla ty bierzesz na siebie.

Père Ubu: Et vous, mes amis, genez dîner! Je vous ouvre aujourd'hui les portes du palais, veuillez faire honneur à ma table!

Żeleński-Boy	Gondowicz
Ubu: A wy, moi przyjaciele, chodźcie na obiad! otwieram wam dziś bramy pałacu, chcecie zaszczyścić mój stół!	Ubu: A reszta, kochani, na wyżerkę! Roztwieram dziś wrota pałacu, jedz, pij i popuszczaj!

Mère Ubu: Enfin me voilà à l'abri. Je suis seule ici, ce n'est pas dommage, mais quelle course éffrénée: traverser toute la Pologne en quatre jours!

Żeleński-Boy	Gondowicz
Ubica: W końcu jestem w bezpiecznym schronieniu. Jestem tu sama, nie chodzi o to, ale co za wściekły marsz: przebyć całą Polskę w cztery dni!	Ubica: Wreszcie napatoczyła się melina. Jestem sama, mała strata, ale rwałam jak kot z pęcherzem: w cztery dni przez całą Polskę na szago!

Tych kilka zaledwie przykładów, które można by mnożyć, pokazuje dobitnie soczystość języka, jakim posługują się *dramatispersonae* w przekładzie Gondowicza. Tłumacz nie tylko uaktualnił język dramatu, lecz także nadał mu swoisty, niewybredny, wręcz prostacki, knajacki ton („ocipiał ten mój fajnansiarz”, „co za nedorobiony głąb”, „to wszarz przebrzydły”), który znakomicie charakteryzuje popolitość bohaterów, a zwłaszcza Ojca Ubu, ponieważ „Ubu i język, jakim się posługuje, to jedno i to samo, gdyż mówienie stanowi taki sam bezpośredni produkt jego cielesności, jak pot i ślina” (Sugiera 2002: 37).

Często nie jest się świadomym twórcą słowotworów, ale obiektem inwazji języka: coś samo z siebie, nieproszone, wskakuje wprost do głowy z ciemnego kąta³.

³ Zaleska (2015: 332).

Nie sposób też nie wspomnieć o licznych neologizmach, które tworzy Gondowicz, by „podkreślić” energię językową i koloryt dialogów. Są one świadectwem godnej podziwu kreatywności tłumacza, a zarazem przyczynkiem do wzbudzania śmiechu u teatralnej publiczności lub czytelników, gdyż – jak wiadomo – Ubu może zaistnieć tylko przez śmiech. Spośród neologizmów warto zwrócić uwagę na:

- zarłożjady (w oryginale leksem „bouffres”, dla którego Boy także znajduje neologizm: „obzory”);
- karmiwór (w oryginale po raz kolejny widnieje leksem „bouffre”, u Boya „bawół”);
- skarpeteriery (w oryginale „chien à bas de laine”, u Boya „psy w wełnianych pończochach”);
- szczypcęgi (w oryginale „ciseau à oreilles”, u Boya „nożyce do obcinania uszu”);
- krostaflak (w oryginale „cornebleu”, u Boya „Świanty Walanty”);
- ugrobić (w oryginale „massacrer”, u Boya „zakatrupić”);
- uśmierły na amen (w oryginale „bienmort”, u Boya „dobrze umarł”);
- monstwór (w oryginale „monstre”, u Boya „potwór”);
- Fajnanschabeta (w oryginale „cheval à Phynances”, u Boya „koń finansowy”);
- szpikoszup (w oryginale „moelleépinière”, u Boya „szpik pacierzowy”);
- dręczarnia (w oryginale „supplice”, u Boya „męczarnia”);
- polkrako (w oryginale „polochon”, u Boya „polowcze”);
- germafrodyci (w oryginale „cousins Germain”, u Boya „Germańce”).

Kolejnym aspektem zasługującym na uwagę jest inwencja Gondowicza w znajdowaniu ekwiwalentów nazw własnych, w szczególności zaś imion (bądź nazwisk) bohaterów. W większości przypadków pojawiają się w dramacie imiona polsko lub rosyjsko brzmiące (Boleslas, Ladislas, Venceslas, StanislasLeczinski, Jean Sobieski, Nicolas Rensky, Michel Fédérovitch), dla których bardzo łatwo znaleźć polskie odpowiedniki, jednakże w co najmniej czterech przypadkach warto przyjrzeć się strategii tłumaczeniowej obu autorów przekładu. Chodzi o nazwiska trzech palotynów (Giron, Pile, Cotice), kapitana Bordure oraz imię trzeciego syna Ubu (Bougrelas). Boy – jak się wydaje – poszedł drogą dźwiękonaśladowczą, jego palotyni noszą miana: Żyrom, Piła, Kotys, a kapitan nazywa się Bardior. Z Bougrelasa uczynił zaś

Byczysława, idąc tropem znaczenia leksemu „bougre”, oznaczającego „zucha”, „chwata”. Gondowicz podążył natomiast innym tropem. Zauważył, że wszystkie trzy imiona palotynów odpowiadają nazwom wziętym z heraldyki i oznaczają charakterystyczny dla danej nazwy podział tarczy szlacheckiego herbu. Idąc tym tropem, Gondowicz odnalazł polskie nazwy podziału tarczy, spośród których można wymienić: „w słupek” (tarcza dwudzielna z podziałem pionowym), „w pas” (tarcza dwudzielna z podziałem poziomym) oraz „w rosochę” (tarcza trójdzielna, linie podziału w kształcie Y). Tym sposobem w nowym przekładzie pojawili się palotyni Wpas, Wsłupek i Wrosoch. Podobnie rzecz się ma z rotmistrzem Bordure, którego nazwisko również kojarzy się z heraldyką, „bordiura heraldyczna” jest bowiem figurą w postaci prostego lub ozdobnego pasa biegnącego wzdłuż krawędzi tarczy herbowej. Ponieważ „opasuje” ona tarczę, rotmistrz w polskiej wersji językowej nosi miano Opas. Co do syna Ubu o wdzięcznym imieniu Bougrelas, można zauważyć, że nazwa ta powstała z połączenia słów „bougrelas” oznaczających osobnika zmęczonego, słabego. Ponieważ leksem „flak” oznacza m.in. „człowieka niemającego energii”, stał się on inspiracją do stworzenia Flaczysława.

Trudno ocenić oba przekłady w kategoriach lepszy/gorszy. Nie o to zresztą chodzi. Każda z omówionych wersji jest świadectwem swoich czasów. Teatr nie był żywiołem Boya, tłumacz sprawdzał się lepiej w innych gatunkach literackich, Gondowicz zaś dostrzega w dialogu możliwość emanacji języka. W dramacie Jarry’ego widział „farsę wywodzącą się z pradawnego jarmarcznego teatrzyku kukiełek, gdzie okładanie się kijami, kopniaki w zad i tłuste dowcipy należały do znamion stylu. [...] Stąd decyzja, by równoważnik językowy burleski oddać przez równie bezceremonialne potraktowanie języka” (Gondowicz 2006:9). Jego przekład, z licznymi kolokwializmami, neologizmami i językową brutalnością, jest znakomitym zwierciadłem naszej epoki, w której potomkowie króla Ubu wysoko podnoszą głowy. Gondowicz w swym tłumaczeniu idzie niejako „pod prąd” panującym jeszcze do niedawna trendom, które nakazywały „wygładzać” tekst oryginału, czyniąc z literatury luzackiej literaturę „pod krawatem i po liftingu” (Zaleska 2015: 338). Poddaje tekst Jarry’ego zabiegowi, który sam nazywa „podłączeniem do prądu”, uznając za granicę ingerencji w tekst oryginału wyłącznie własne sumienie.

Literatura

- Berman A., 1995, *Pour une critique des traductions: John Donne*, Paris.
- Bibik B., 2016, *Translatoris vestigia. Projekcje inscenizacyjne wybranych polskich tłumaczy Oresteï Ajschylosa*, Toruń.
- Dąmbska-Prokop U., 2010, *Nowa encyklopedia przekładoznawstwa*, Kielce.
- Déprats J.-M., 1982, *Traduire Shakespeare pour le théâtre*, „Théâtre publique”, nr 44.
- Déprats J.-M., 1990, *Texte et théâtralité. Table ronde animée par M. Bataillon*, [w:] *Sixièmes Assises de la Traduction Littéraire (Arles 1989): Traduire le théâtre*, Actes Sud, s. 69–93.
- Gadamer H.-G., 2003, *Język i rozumienie*, Warszawa.
- Hermans T., 2015, *Narada języków*, Kraków.
- Jarry A., 1962, *Tout Ubu*, Paris.
- Jarry A., 2002, *Ubu Król*, tłum. T. Żeleński-Boy, Kraków.
- Jarry A., 2006, *Teatr Ojca Ubu*, tłum. J. Gondowicz, Warszawa.
- Niziołek R., 2014, *Cztery razy Don Juan, polskie dwudziestowieczne przekłady dramatu Moliera*, Kraków.
- Pavis P., 1998, *Słownik terminów teatralnych*, Wrocław–Warszawa–Kraków.
- Sugiera M., 2002, *Potomkowie Króla Ubu*, Kraków.
- Zaleska Z., 2015, *Przejęzyczenie. Rozmowy o przekładzie*, Wołowiec.

How to stick a square peg into a round hole? A few remarks on the Polish translations of *Ubu Król* by Tadeusz Żeleński-Boy and Jan Gondowicz

Summary

Each drama is a work of dual nature. It is a text to be read and a text to be performed on stage. Theatrical translation is a kind of a hermeneutic act. If one would like to read its current meaning, one should ask oneself the question: What is its meaning for us here and now, in a specific place and time? Theatrical translation generates the problem of mutual relations between the text and the staging. The translator must remember that he or she cannot remove from the text the ambiguities consciously created by the author. However, it is impossible to maintain any existing ambiguities without interpreting them. Each translated text is open and becomes the starting point for various interpretations and stagings. In his piece, Jarry parodies the drama of power, shocking with the brutality of the language and absurd comedy. *King Ubu* has been translated into Polish twice: first by Tadeusz Żeleński-Boy and later by Jan Gondowicz. Since the language of the drama ages faster than prose or poetry, Boy's

translation seems very outdated today. Full of colloquialisms, neologisms, and brutal language, Gondowicz's translation perfectly reflects the contemporary character of the boorish language of the characters in the drama. Since the language of the drama should reflect the spirit of the language of the staging time, Gondowicz's translation follows this tendency, creating a new face of over a hundred year old drama.

Keywords: Jarry, *King Ubu*, translation of the drama, Boy, Gondowicz

