Paulina Kwaśniewska-Urban
Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie
Instytut Neofilologii
<https://doi.org/10.18778/8220-478-0.21>

SŁUŻĄC DWÓM PANOM – WŁOSKOŚĆ KOMEDII GOLDONIEGO Z POLSKIEJ PERSPEKTYWY O PRZEKŁADZIE *SŁUGI DWÓCH PANÓW* AUTORSTWA JANA POLEWKI

Streszczenie: Artykuł prezentuje dominujące strategie tłumackie przyjmowane przy przekładach Goldoniego na język polski. Strategie te są pokłosiem tradycyjnego spojrzenia na teatr włoski jako nośnik stereotypowych wyobrażeń o Bel Paese. Autorka na przykładzie tłumaczenia *Sługi dwóch panów* autorstwa Jana Polewki z 2017 roku prezentuje elementy przekładu, które wprowadzają do języka i kultury docelowej „włoskość” (cecha stała wszystkich tych elementów występujących w analizowanej komedii, które odwołują się do stereotypowego obrazu Włoch). Znaczniki „włoskości” zostały dla potrzeb artykułu podzielone na cztery grupy: pozostawienie włoskich imion, wprowadzenie imion brzmiących „włosko”; zastosowanie zwrotów w języku włoskim i pseudowłoskich; pozostawienie lub wprowadzenie włoskich nazw toponomastycznych; zastosowanie odniesień intertekstualnych. Wszystkie cztery grupy zostały w artykule dokładnie opisane i przeanalizowane. Autorka dowodzi w swoim artykule, że znaczniki „włoskości” służą oddaniu zakorzenionej we włoskiej kulturze konwencji teatralnej i podczas transferu do kultury polskiej stają się elementami obcymi, rozpatrywanymi jako „różnica”. Wprowadzenie polskiego kontekstu pozwala tłumaczowi na uruchomienie w tekście znaczników „włoskości”, które tylko częściowo pokrywają się ze znacznikami obecnymi już w tekście Goldoniego.

Słowa kluczowe: Carlo Goldoni, przekład teatralny, włoskość

Abstract: Lo scopo dell'articolo è quello di presentare le strategie traduttive dei testi goldoniani dominanti nella ricezione polacca, nonché il modo in cui esse vengono influenzate dalla tradizione del vedere nel teatro italiano un modello perfetto di cultura del Bel Paese. La cornice utilizzata è quella che mette in rilievo gli elementi visti nella cultura d'arrivo come tipici per la cultura di partenza, che nel nostro caso sono i segni dell'italianità. Nella nostra analisi ci soffermeremo sulla traduzione di *Il servitore di due*

padroni di Carlo Goldoni compiuta da Jan Polewka nel 2017. Verranno studiati quattro gruppi di elementi visti come portatori d'italianità ossia: i nomi propri, le locuzioni e le parole italiane, i toponimi e l'intertestualità. La difficoltà della traduzione teatrale sta nel decifrare i segni teatrali, che sono delle unità di dimensione molto diversa tra loro, e nel renderli leggibili nella lingua d'arrivo. Ancora più difficile sembra il ruolo del traduttore di un testo teatrale del passato. La decodificazione del testo da parte del traduttore dovrebbe abbracciare anche la riflessione sul geno-testo anteriore, su una teatralità anteriore che nel caso delle commedie goldoniane racchiude anche la tradizione della commedia dell'arte, il che ci sembra particolarmente importante quando abbiamo a che fare con le traduzioni preparate per il palcoscenico e non per la lettura endofasica. La traduzione da noi proposta per l'analisi ci mostra come i traduttori polacchi si sforzino in diversi modi di rendere comprensibile la tradizione goldoniana e dare più possibilità interpretative per le messe in scena adoperando lo strumento dell'italianità.

Parole chiave: Carlo Goldoni, traduzione teatrale, italianità

Konwencja wpisana w prehistorię tekstu

Prezentowany artykuł traktuje o polskim przekładzie jednej z najbardziej znanych włoskich komedii – sztuki Carla Goldoniego zatytułowanej *Il servitore di due padroni*. Autorem analizowanego tłumaczenia jest Jan Polewka – reżyser, scenograf, inscenizator, scenarzysta, adaptator, tłumacz, jednym słowem (a właściwie dwoma) człowiek teatru. Komedia Goldoniego, która stała się główną osią mojej analizy (praca nad tekstem została ułatwiona dzięki opublikowanemu w 2011 roku wydaniu krytycznemu, przygotowanemu przez Valentine Gallo ze wstępem Sira Ferronego¹), to utwór wymykający się jasnym klasyfikacjom, co wynika z jego nietypowej „biografii”. Okoliczności powstania komedii wpłynęły znacznie na jej ostateczny kształt. Sztuka została napisana przez Goldoniego na zamówienie aktora Antonia Sacchiego². Informację tę podaje sam komediopisarz w swoich *Pamiętnikach*³. Pomysł na temat i tytuł komedii dostarczyła aktorowi scena francuska. 31 lipca 1718 roku grupa

¹ C. Goldoni, *Il servitore di due padroni*, V. Gallo (red.), Venezia 2011. Jeśli nie podano inaczej wszystkie cytaty tekstu źródłowego w języku włoskim pochodzą z tego wydania komedii.

² Więcej o aktorze Antonim Sacchim (nazwisko istnieje też w wersji Sacco) i odgrywanych przez niego rolach (Arlecchina i Truffaldina) w: S. Ferrone, *Introduzione*, w: C. Goldoni, *Il servitore di due padroni*, dz. cyt., s. 9–25.

³ C. Goldoni, *Pamiętniki*, tłum. M. Rzepińska, Warszawa 1958, s. 199. W wydaniu włoskim: C. Goldoni, *Memorie*, Milano 1985, s. 235.

Comédiens Italiens du Roi wraz z Luigim Riccobonim w Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne zaprezentowała spektakl zatytułowany „Arlequin valet de deux maîtres” („Arlekin sługa dwóch panów”) bazujący na scenariuszu, którego autorem był Jean Pierre des Ours de Mandajors, a tłumaczem *capocomico* grupy – Riccoboni. Inspirowana francuskim scenariuszem włoska sztuka została napisana przez Goldoniego jako *commedia a soggetto*, autor pozostawił aktorom możliwość improwizacji. Ze wstępu do pierwszego wydania wynika, że tekst został przez komediopisarza uzupełniony we Florencji latem 1753 roku, później zaś opublikowany w III tomie wydania Paperiniego, wiemy jednak, że już w roku 1746 miały miejsce inscenizacje w Mediolanie i w Wenecji, co każe wnioskować, że komedia została uzupełniona przed 1746 rokiem. Jak wyraźnie widać, już same „pradzieje” komedii uwydatniają jej złożony charakter i nierozzerwalne związki z dominującą konwencją, co wpłynie na jej przekłady.

„Włoskość” – erzac tłumacza?

Analizowany tekst jest silnie zanurzony we włoskiej tradycji komediowej i jego transfer na inny grunt kulturowy wymaga odniesienia się do konwencji, w jakiej powstał. Badania, które prowadziłam na próbie mających największy zasięg, powstałych w XX i XXI wieku pięciu polskich tłumaczeń, pozwoliły mi zaobserwować pewne schematy tłumaczeniowe powielane przez kolejnych autorów przekładów. Jedną z dominujących tendencji, jest wprowadzanie do przekładów takich elementów kulturowych, które przez odbiorcę są dekodowane jako składowe kultury włoskiej, strategia ta może być pełnić funkcję kompensacyjną w obliczu braku możliwości transferu niektórych składowych konwencji. W moich badaniach nazywam te elementy znacznikami „włoskości”. Tłumacze stosują liczne zabiegi italianizujące⁴, wprowadzając do tekstu komedii przedstawienia „włoskości”, które podnoszą potencjał teatralny zawarty w sztuce. „Włoskość” rozumiem tu jako cechę stałą wszystkich tych elementów występujących w analizowanej komedii, które odwołują się do stereotypowego obrazu Włoch – od turystyki po kulturę, literaturę i tradycję teatralną Półwyspu. Przekaz ten może mieć charakter denotacyjny i/lub konotacyjny. Nawiązując do pojęcia zastosowanego przez Rolanda Barthesa, możemy stwierdzić, że włoskość jest jednym z „*signifiés* globalnych nasyconych wartościami euforycznymi”⁵ implikowanych poprzez obrazy ujawniające szeregi znaków nieciągłych. Zakładając, że przeciętny widz posiada

⁴ Zabiegami italianizującymi nazywam tu strategie forenizujące tekst – odwołujące się bezpośrednio do kręgu kulturowego Włoch.

⁵ R. Barthes, *Retoryka obrazu*, „Pamiętnik Literacki” 1983, nr LXXXVI, z. 3, s. 291.

kompetencje wymagane do odczytania *signifié* „włoskość”, możemy zaryzykować stwierdzenie, że wprowadzone przez tłumaczy znaki były czytelne i realnie wpłynęły na powodzenie sztuki. Jakie więc znaczniki „włoskości” znajdziemy w przekładzie Jana Polewki?

Sztuczki Jana Polewki

Przekład autorstwa Polewki stawia na spektakularne rozwiązania językowe. Wyszukany żart językowy miesza się z współczesnymi potocyzmami, obrazami znanymi z kultury masowej i stereotypowym przedstawieniem Włoch. Estetyka ta jest w mojej opinii kwintesencją tendencji odbioru Goldoniego w Polsce – prób połączenia niezrozumiałej dla polskiej publiczności konwencji dawnego teatru, która, co zaznaczyłam w pierwszym akapicie, wpisana jest w komedię, z przyciągającymi uwagę widza zręcznymi zabiegami uwypuklającymi komizm i podkreślającymi „włoskość”. Wprowadzenie do przekładu znaczników „włoskości” pozwala w przypadku analizowanej sztuki na osadzenie go w konwencji teatralnej, z której wyrosła komedia. Nie jest to zadanie łatwe, bo widz/czytelnik, by kontekst ten odczytać, musi nie tylko rozpoznać odniesienia kulturowe obecne w dialogach i ruchu scenicznym, lecz także umieć je zinterpretować. Polski odbiorca będzie czerpał przyjemność z rozszyfrowywania elementów konwencji tylko wtedy, gdy konwencja ta będzie mu znana, co wydaje się przedsięwzięciem niemożliwym. Tłumacze byli więc zmuszeni do uproszczenia odniesień do włoskiej kultury ze względu na brak sankcjonującego je kontekstu. Jakie elementy kultury włoskiej występują w przekładzie Polewki i w jaki sposób są adaptowane? Dla potrzeb artykułu, pozwolę sobie na uproszczoną klasyfikację zawierającą tylko najliczniej reprezentowane grupy odniesień⁶. Ze szczegółowej analizy tekstu wynika, że najczęściej stosowane przez tłumacza odniesienia do włoskiej kultury to:

- pozostawienie włoskich imion, wprowadzenie imion brzmiących „włosko”;
- zastosowanie zwrotów w języku włoskim i pseudowłoskich;
- pozostawienie lub wprowadzenie włoskich nazw toponomastycznych;
- zastosowanie odniesień intertekstualnych.

⁶ Przedstawiona analiza jest skróconą i przereklamowaną do potrzeb artykułu wersją fragmentu podrozdziału dysertacji doktorskiej zatytułowanej „Potencjał teatralny w komedii *Il servitore di due padroni* Carla Goldoniego i w jej przekładzie na język polski”, obronionej przeze mnie na Uniwersytecie Jagiellońskim w dn. 15.01.2020 roku.

„Ja jestem Corleone”

Licznie reprezentowaną grupą znaczników „włoskości” są nazwy własne, a przede wszystkim imiona i nazwiska występujące w sztuce i przetłumaczone w sposób uwydatniający ich włoską proveniencję. Jan Polewka zaprasza czytelnika/widza do włoskiego świata już od pierwszej strony maszynopisu, na której znajduje się spis postaci. Jego przekład zniekształca włoskie imiona, wykorzystując ich potencjał fonetyczny, zniekształcenia te pełnią funkcję komiczną. Polski spis wydaje się być sporządzony przez kogoś, kto nie zna języka włoskiego, ale chce powtórzyć zasłyszane włoskie nazwy. Mamy więc często stosowane w spolszczeniach zastąpienie samogłoski „i” samogłoską „y” w imionach: Sylvio (Silvio), Floryndo (Florindo), Bryghella (Brighella), Smeraldyna (Smeraldina), Fededryko (Federigo); głoskę „k” w miejsce głoski „c” czytanej po włosku jako /k/: Arlekino (Arlecchino) i głoskę „k” w miejscu głoski „g”: Federyko (Federigo). Imiona, które trudniej powtórzyć, Polewka deformuje: Pantalone de’ Bisognosi to w jego przekładzie Pan Talone Bosonosi – nazwisko najprawdopodobniej nawiązuje do najbardziej charakterystycznej cechy postaci – skąpstwa (boso nosi, czyli nosi bez butów). Florindo Aretusi to w przekładzie Floryndo Aletuso, co może być zlepkim spójnika „ale” i nieistniejącego przysłówka lub przymiotnika (?) „tuso” (w esperanto *tuso* znaczy kaszel) lub rzeczownika tuz (ktoś wpływowy, będący znakomitością w jakiejś dziedzinie). Brighella Cavicchio to w przekładzie Bryghella Chlavino. Chlavino od „chlać wino” brzmi „z włoska” i doskonale pasuje do profesji Brighelli, który jest „właścicielem knajpy”. Polewka (nomen omen) uznał nazwisko za tak bardzo zabawne, że postanowił umieścić je w spisie postaci (u Goldoniego w spisie nazwiska Brighelli nie znajdziemy, ale on sam wyjawia je Beatrice w rozmowie⁷). Zamiana samogłoski „i” na „y” w imieniu Smeraldiny sprawiła, że w polskiej wersji służąca nabiera frywolnego charakteru, lubi „smyrać” (inaczej „łaskotać”), lub „być smyraną”. Największa zmiana dotyczy imienia głównego bohatera. Goldoniański Truffaldino w najnowszym przekładzie staje się Arlekinem. Żadne z poprzednich tłumaczeń nie zmieniło imienia sługi, choć bez wątplenia Truffaldino mniej znany jest w Polsce niż Arlekin⁸. Imię to pojawia się u Polewki przede wszystkim jako nawiązanie do spektaklu Strehlera zatytułowanego „Arlekin sługa dwóch panów”, który gościł w Warszawie dwa razy: w 1959 i 2001 roku. Tłumacz decyduje się jednak nie na polską wersję „Arlekin”, a na mniej popularną, zakończoną na typowo włoską samogłoskę „o”

⁷ Por. C. Goldoni, *Il servitore...*, dz. cyt., s. 123.

⁸ O obecności Arlekina na polskiej scenie teatralnej: E. Bal, *Arlekin w Polsce*, w: Tejże, *Lokalność i mobilność kulturowa teatru. Śladami Arlekina i Pulcinelli*, Kraków 2017, s. 111–124.

– „Arlekino”. Imię Truffaldina nie znika całkiem z komedii. Sługa w przekładzie przedstawia się jako: „Arlekin Trufaldi di Batocchio z Bergamo. Dla przyjaciół i zakochanych: Trufaldino”⁹. Zamiana prostego imienia i nazwiska (Truffaldino Batocchio) na dwa imiona i pseudoszlacheckie nazwisko zwiększa komizm wypowiedzi postaci¹⁰. Podobną funkcję pełni także dopisane przez tłumacza zdanie o przydomku, który mogą stosować „zaufane” osoby. W przekładzie brak jednak konsekwencji, nikt nie zwraca się do sługi per „Trufaldino”, nie robi tego nawet jego ukochana Smeraldyna. Próby nawiązań do włoskiej ortografii, przy jednoczesnym spolszczeniu, zauważamy także w tłumaczeniu imion zakochanych: Clarice to Clara, częściowo tylko spolszczona, bo zapisana u Polewki przez „c”, nie zaś przez „k”; Silvio to Sylwiusz, zapisany przez „v”, a nie przez polskie „w”. Ponadto Dottore Lombardi to w przekładzie Dottor Lombardo, tłumacz usunął samogłoskę „e”, a kończącą nazwisko samogłoskę „i” zamienił na bardziej kojarzącą się u nas z językiem włoskim, a przynajmniej z włoskimi rzeczownikami rodzaju męskiego, samogłoskę „o”; wreszcie pozostawił tłumacz głoskę „h” w imieniu Bryghelli (u Goldoniego Brighelli), choć po polsku nie jest ona potrzebna, by „g” wymawiać jak /g/ a nie /dz/. Ostatnia zmiana dotyczy postaci epizodycznych. U Polewki mamy: służącego, „który gada”¹¹, posługacza, „który bredzi”¹², posługaczy, „którzy taszcza”¹³, *zanniego*, „który podaje”¹⁴ i innych posługaczy, „którzy milczą”¹⁵. U Goldoniego brak zabawnych opisów, służący dzielą się po prostu na tych, którzy „mówią” (*che parlano*)¹⁶ i „nie mówią” (*che non parlano*)¹⁷. *Zanni* jest postacią dopisaną przez Polewkę, w oryginale mamy tylko kelnerów (*camerieri*)¹⁸. Tłumacz dodaje włoski element, nie wyjaśniając w spisie, że słowo *zanni* znaczy sługa, podpowieź znajdziemy jednak w didaskaliach sceny piętnastej drugiego aktu, gdzie pojawia się „Posługacz – Zanni z talerzem”¹⁹. Kreatywność, jaką wykazał się Polewka oddając te krótkie opisy, nie zostanie dostrzeżona przez widzów, bo w programie, na afiszu i na stronie internetowej teatru role epizodyczne zyskują

⁹ Sługa dwóch panów, maszynopis przekładu Jana Polewki, s. 7. W kolejnych przypisach maszynopis oznaczam skrótem SDPJP.

¹⁰ Arlekin przedstawia się w ten sposób dwa razy. Po raz pierwszy w przytoczonej scenie, po raz drugi zaś, gdy rozmawia ze Smeraldyną (por. SDPJP, s. 67).

¹¹ *Ibidem*, s. 2.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ C. Goldoni, *Il servitore...*, dz. cyt., s. 114.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ SDPJP, s. 60.

włoskie imiona. Służący i posługacz to Piergiorgio i Massimo, zaś *zanni* to Gianni – imię tego ostatniego naśladuje włoską nazwę profesji. Poza imionami pojawiającymi się w spisie, kilka innych pada także w dialogach. Florindo, nie chcąc zdradzić swojej tożsamości, przedstawia się jako Orazio Ardenti. Choć nazwisko Ardenti występuje na Półwyspie, można je uznać za mówiące, znaczy bowiem tyle, co „płonący” i może odnosić się do charakteru zakochanego. W polskiej wersji Floryndo przedstawia się jako Orazio Aldente. Tłumacz wykorzystał podobieństwo brzmienia nazwiska do wyrażenia *al dente*, które jest powszechnie w Polsce znane. Autor listu do Beatrice u Goldoniego to Tognin della Doira. Polewka zmienia imię i nazwisko sługi na Antonio Beladormia. Antonio to jedno z bardziej znanych włoskich imion, w Polsce zyskało ogromną popularność kilka lat temu dzięki reklamie napojów orzeźwiających, w której ponętna kobieta mówi: „Antonio, fa caldo!” i „Antonio, fa freddo!”. Często emisja reklamy sprawiła, że zdania te powtarzały tysiące polskich nastolatków, a śmieszne przeróbki i memy wykorzystujące postać Antonia podbiły polski Internet. Nazwisko Beladormia może natomiast Polakom kojarzyć się z określeniem *bella donna*, mogłoby też pochodzić od czasownika *dormire* i wskazywać predylekcję do sjęsty. W czternastej scenie drugiego aktu tłumacz cytuje jeszcze jedno nazwisko, którego brak w tekście wyjściowym. Gdy u Goldoniego Beatrice wyjaśnia, że Brighella służył kiedyś w domu możnego pana w Turynie i zachował liberię z tamtych czasów²⁰, autor polskiej wersji podaje nazwisko rzekomego pana i robi aluzję do mafijnej przeszłości właściciela lokandy: „[Brighella] w Turynie służył w domu Corleone i jeszcze nie jedno potrafi”²¹. Ostatni przykład użycia nazwiska znanego odbiorcom polskim głównie z kultury masowej, wpisuje się do licznie reprezentowanej w przekładzie grupy odniesień intertekstualnych.

Widać wyraźnie, że zastosowane przez tłumacza imiona i nazwiska mają przydać sztuce „włoskości”, proponując uproszczoną formę włoskich odnośników. Podkreślić należy skłonność tłumacza do rozwijania potencjału drzemiącego w imionach i nazwiskach wprowadzonych przez Goldoniego, za pomocą dodawania stereotypowo postrzeganych jako reprezentatywne dla włoskiej kultury odniesień (np. Corleone) i naśladujących język włoski słów (np. Chlavino).

„Mam potrawy alle carte... Moja kuchnia to dell’arte”!

Druga liczna grupa znaczników „włoskości”, na którą składają się uproszczone odniesienia do języka, to włoskie i pseudowłoskie cytaty. Polewka wprowadził do tekstu przekładu dużo zwrotów w języku włoskim, które często nie

²⁰ Por. C. Goldoni, *Il servitore...*, dz. cyt., s. 174.

²¹ SDPJP, s. 59.

są tożsame z tekstem wyjściowym. Co ciekawe, wszystkie są zrozumiałe dla odbiorcy – jedne stały się znane dzięki wzrostowi popularności kultury i języka włoskiego, znaczenie innych łatwo można wywnioskować z kontekstu. Włoskie wtręty najczęściej wychodzą z ust Arlekina, który mówi:

Porca miseria²²!

[...] O **povero** Arlekino²³!

Que diavolo²⁴!

[...] Wyjmiemy wszystko co tu jest. **Tutti frutti**²⁵.

Santa Madonna, niech pani o nim nie mówi²⁶!

Uno momento! Za pozwoleniem, brakuje tu czegoś do lepszego końca²⁷.

Zacytowane przykłady ukazują pewną dezynwolturę tłumacza w stosowaniu włoskich wyrażeń, stąd moja sugestia, by nazwać część z nich wyrażeniami pseudowłoskimi. Niektóre są zapisane nieprawidłowo: zamiast grafii „che” stosuje tłumacz grafie „que”, „diavolo” to u niego „diabolo”, a rodzajnik „un” zamienia się w „uno”, choć brak ku temu powodów. Możliwe, że w pierwszym przypadku błędna ortografia miała pomóc aktorowi prawidłowo wymówić zaimek, trzeci zaś przykład mógł być inspirowany błędnym przyswojeniem sobie przez Polaków niektórych włoskich zwrotów. Zastąpienie głoski „v” głoską „b” w rzeczowniku „diabolo” zapewne wynika z interferencji polskiego słowa „diabeł”. Polewka zapytany o przyczynę wprowadzenia nieprawidłowej pisowni potwierdził, że sugerował się powszechnym w Polsce używaniem błędnych form niektórych włoskich wyrazów. Wydaje mi się istotnym również fakt, że tłumacz

²² *Ibidem*, s. 9. U Goldoniego inaczej: „TRUFFALDINO: Corpo del diavolo!” (C. Goldoni, *Il servitore...*, dz. cyt., s. 121).

²³ SDPJP, s. 17. U Goldoniego podobnie: „TRUFFALDINO: [...] Oh povero Truffaldin!” (C. Goldoni, *Il servitore...*, dz. cyt., s. 130).

²⁴ SDPJP, s. 53. Podobnie u Goldoniego: „TRUFFALDINO: (Oh diavolo!)” (C. Goldoni, *Il servitore...*, dz. cyt., s. 168).

²⁵ SDPJP, s. 76. U Goldoniego inaczej: „TRUFFALDINO: [...] Eccoli avverti tutto do. Tiremo fora ogni cossa” (C. Goldoni, *Il servitore...*, dz. cyt., s. 192).

²⁶ SDPJP, s. 93. U Goldoniego inaczej: „TRUFFALDINO: (Per amor del cielo, no la nomina Pasqual)” (C. Goldoni, *Il servitore...*, dz. cyt., s. 209).

²⁷ SDPJP, s. 101. U Goldoniego inaczej: „TRUFFALDINO: Manca el meggio, signori” (C. Goldoni, *Il servitore...*, dz. cyt., s. 219).

jest samoukiem²⁸ i może nie przywiązywać dużej wagi do drobnych zniekształceń. Tylko wyrażenia „povero Arlekino” i „que diavolo” zostały przeniesione z tekstu oryginalnego, pozostałe dodał tłumacz. Włoskie wtręty znajdziemy także w wypowiedzi Bryghelli: „[...] Mam potrawy **alle carte...** Moja kuchnia to dell'arte! Moje dania to opera! Moje wina **aria vera...**”²⁹ oraz Dottora Lombardo, który trzykrotnie wykrzykuje „**Forza Lombardo**”³⁰. Innym znanym w Polsce włoskim słowem jest bezosobowa forma czasownika „basta” powtórzona w komedii dwa razy (zgodnie z tekstem Goldoniego): „[...] Ma rację i **basta**, ale ja dalej nie wejść”³¹; „**Basta**, co było to nie ma”³². Proste włoskie zwroty zostały użyte także w dialogu Silvia i Florynda:

SILVIO

Skoro tak, to raz jeszcze: **scusi**.

FLORYNDO

Prego. Pomyłki się zdarzają³³.

Oraz w dialogu Arlekina i Pantalona, którzy powtarzają rzeczownik „donna”:

PANTALONE

O Madonna!

ARLEKINO

Si, la Donna!

²⁸ W rozmowie ze mną (11.06.2019) Jan Polewka przyznał, że ma za sobą jedynie bardzo krótki epizod uczenia na kurs włoskiego w krakowskim Instytucie Kultury Włoskiej. Języka nauczył się pracując jako scenograf i kostiumograf we Włoszech i do dziś dba o to, by polepszać swoje kompetencje językowe. Ustanowił „włoskie niedziele” i raz w tygodniu czyta po włosku i ogląda włoskie filmy, by nie tracić kontaktu z językiem.

²⁹ SDPJP, s. 4. U Goldoniego: „BRIGHELLA : La servirò volentiera. No fazzo per dir, ma alla mia locanda tutti se contenta. I dis cusì che in nissun logo i magna, come che se magna da mi. La sentirà qualcosa de gusto.” (C. Goldoni, *Il servitore...*, dz. cyt., s. 117).

³⁰ SDPJP, s. 13, s. 43, s. 96. Ten sam okrzyk powtarza Sylvio, por. *Ibidem*, s. 43. Powiedzenie dodaje do tekstu tłumacz, brak podobnych kwestii w tekście oryginału.

³¹ *Ibidem*, s. 66. U Goldoniego podobnie: „SMERALDINA: [...] Basta... Io nella locanda non entro certo” (C. Goldoni, *Il servitore...*, dz. cyt., s. 181).

³² SDPJP, s. 98. Podobnie u Goldoniego: „PANTALONE: Basta; la xe passata” (C. Goldoni, *Il servitore...*, dz. cyt., s. 215).

³³ SDPJP, s. 24. U Goldoniego: „SILVIO: Quand'è così, torno a chiedervi scusa. FLORINDO: Non vi è male. Degli equivoci ne nascon sempre” (C. Goldoni, *Il servitore...*, dz. cyt., s. 138).

[...]

PANTALONE

Bella donna, no i kwita³⁴!

Ciekawym zabiegiem jest zniekształcenie w przekładzie imienia pierwszej zakochanej – Clary. Beatrycze, Arlekino, a nawet sam Sylvio zwracają się do Clary per „Cara”, raz używając formy przymiotnikowej jak imienia i dopełniając apostrofę przymiotnikiem *bella* lub *cara*, innym razem natomiast jak przymiotnika, zastępującego, lub uzupełniającego imię:

BEATRYCZE [*do Clary*]**Bella Cara**, dla ciebie daruję mu życie, ale pamiętaj o przysiędze³⁵.SYLVIO [*do Clary*]Skoro ty cierpiałaś, moja **cara**, to ja cierpiałem jeszcze bardziej i możesz być pewna, że cię kocham. To ze strachu, że cię utracę dostałem takiej furii³⁶.SYLVIO [*do Clary*]**Cara Claro**, czy nie usłyszę już ani słowa³⁷?ARLEKINO [*do Clary*]Panno **Caro**, kogo wybrała pani dla Smeraldyny na męża³⁸?

Zniekształcenie to pochodzi z pierwszej propozycji przekładu, w której Polewka nazwał Zakochaną imieniem Cara, co jak widzimy wpłynęło na ostateczną, wykorzystaną na scenie wersję, podsuwając tłumaczowi zabawną grę językową.

Liczne w tekście Polewki są także włoskie nazwy potraw. Ogromna popularność kuchni włoskiej sprawiła, że wiele z nich weszło na stałe do polskiego słownika kulinarnego. Pojawiają się więc: znana wszystkim zupa *minestrone*³⁹, podobne do nazw polskich dań *polpettini*⁴⁰ i *insalata*⁴¹, bardziej egzotyczne

³⁴ SDPJP, s. 83. U Goldoniego wymiana zdań pomiędzy Pantalonom a Truffaldinem jest krótsza: „PANTALONE: Donna! TRUFFALDINO: Femmena!” (C. Goldoni, *Il servitore...*, dz. cyt., s. 199).

³⁵ *Ibidem*, s. 47.³⁶ *Ibidem*, s. 95.³⁷ *Ibidem*, s. 96.³⁸ *Ibidem*, s. 103.³⁹ *Ibidem*, s. 62.⁴⁰ *Ibidem*, s. 63.⁴¹ *Ibidem*, s. 55.

*arrosto*⁴² i *carne*⁴³, a także nieco zniekształcone *frutti* czyli „fruty”⁴⁴. Potencjał aktywizacji kategorii obcości zawarty w elementach odnoszących się do sztuki kulinarnej Włoch jest silnie eksploatowany przez Polewkę. W jednej z kwestii głównego bohatera tłumacz wylicza włoskie potrawy tam, gdzie w oryginale brak odniesień kulinarnych. Podczas gdy Arlekino mówi wprost o czekających go uciechach podniebienia: „Pójdę schować kasę do kufra, a potem zaraz ... **una polenta, una pasta, y⁴⁵ zucchini, le melanzane**”⁴⁶, goldoniański Truffaldino urywa wypowiedź: „Pójdę odłożyć sakiewkę, a potem szybciotko...”⁴⁷. Obok bardzo znanej w Polsce pasty i nieco mniej znanej polenty, wprowadza tłumacz zupełnie egzotyczne *zucchini* i *melanzane*. Mamy tu do czynienia z jednoczesnym objaśnieniem i wydłużeniem⁴⁸ tekstu oraz poszerzaniem ograniczonego bilingwizmu⁴⁹ odbiorcy. Bez wątpienia kuchnia jest jedną z najważniejszych składowych „włoskości” w komedii Goldoniego.

Śmierć w Wenecji

Kolejną analizowaną grupą znaczników „włoskości” są nazwy toponomastyczne. Oprócz licznie występujących urbonimów: Wenecji, Genui, Turynu i Bergamo, które w przekładzie pojawiają się z nie mniejszą częstotliwością niż w oryginale, mamy w komedii także urbanonimy. Plac św. Marka tłumacz raz oddaje jako Plac⁵⁰ dużą literą, innym razem jako plac⁵¹ małą literą zgodnie z zapisem, jaki spotkamy u Goldoniego⁵². Canal Grande, u Goldoniego *Canal Grand*⁵³, zapisuje Polewka poprawnie po włosku⁵⁴. Co ciekawe, w przekładzie Polewki Canal Grande pojawia się dwa razy, choć w oryginale zacytowany

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 65.

⁴⁵ Trudno zrozumieć zastosowanie w zdaniu hiszpańskiego spójnika *y* w miejsce włoskiego *-e* (które ma taką samą formę także w dialekcie *veneto*).

⁴⁶ SDPJP, s. 53.

⁴⁷ Por. C. Goldoni, *Il servitore...*, dz. cyt., s. 168: „TRUFFALDINO: [...] *Voi metter via sta borsa, e po subito...*”.

⁴⁸ Por. A. Berman, *Przekład jako doświadczenie obcego*, tłum. U. Hrehorowicz, w: P. Bukowski, M. Heydel (red.), *Współczesne teorie przekładu*, Kraków 2009, s. 254–255.

⁴⁹ Por. R. Lewicki, *Obcość w odbiorze przekładu*, Lublin 2000, s. 21–25.

⁵⁰ SDPJP, s. 28.

⁵¹ *Ibidem*, s. 53.

⁵² C. Goldoni, *Il servitore...*, dz. cyt., s. 142; *Ibidem*, s. 167.

⁵³ *Ibidem*, s. 174.

⁵⁴ SDPJP, s. 59.

jest tylko raz. W scenie, w której Truffaldino opowiada o rzekomej śmierci poprzedniego pana, który miał „wskoczyć do kanału”⁵⁵, Arlekino uściśla, że był to Canal Grande⁵⁶. W tej samej scenie przekładu Beatrycze lamentuje nad Floryndem, „który utonął w Wenecji”⁵⁷, co pomoże niewątpliwie odbiorcy umiejscowić Canal Grande na mapie Włoch. Polewka pomija wzmiankę o *Fabbriche de Rialto*⁵⁸, dzielnicy Zuecca⁵⁹ i Pałacu Dożów⁶⁰. Ostatnia strata zostaje jednak zrekompensowana. Arlekino, choć nie cytuje Pałacu Dożów jako miejsca pracy prokuratora, z którym mógłby konkurować jeśli idzie o „kręactwa”, zaznacza, że ma na myśli „pierwszego prokuratora w tym kraju” czyli „w Wenecji, oczywiście”⁶¹. Subtelna uwaga, zapewne przeoczona przez większość odbiorców, jest aluzją do skomplikowanej struktury państwowej Półwyspu. Szczególnym znaczeniem weneckich realiów jest zastosowanie w przekładzie morskich metafor i odniesień, które często stosowane były w wypowiedziach weneckich masek komedii dell’arte:

ARLEKINO

[...] Porządny pan, jak tylko **dobije** do miasta to zaraz **plynie** do gospody⁶².

FLORYNDO *do siebie*

Tonę w domysłach.

ARLEKINO *do siebie*

Zmyślam jak **potopiony**⁶³.

⁵⁵ Por. C. Goldoni, *Il servitore...*, dz. cyt., s. 198: „TRUFFALDINO: L’è cascà in canal [...]”.

⁵⁶ SDPJP, s. 82.

⁵⁷ *Ibidem*. U Goldoniego brak tej informacji, Beatrice płacze nad zmarłym nie podając ewentualnego miejsca tragedii: „BEATRICE: [...] tutto fo per Florindo, e il mio Florindo è morto” (C. Goldoni, *Il servitore...*, dz. cyt., s. 198).

⁵⁸ *Ibidem*, s. 174.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ Por. *Ibidem*, s. 210: „TRUFFALDINO: (A invenzion, a prontezza, a cabale, sfido el primo sollicitador de Palazzo)”.

⁶¹ Por. SDPJP, s. 93: „ARLEKINO: (*na stronie*) Jeśli chodzi o wymysły i kręactwa to mógłbym dorównać pierwszemu prokuratorowi w tym kraju... w Wenecji, oczywiście”.

⁶² *Ibidem*, s. 16.

⁶³ *Ibidem*, s. 28.

Na uwagę zasługuje inwencja tłumacza, który proponuje różne wersje nazwy mieszkańca Turynu po włosku zwanego *turinese*⁶⁴ lub *turinese*⁶⁵. Gdy Clara i Dottore mówią o zmarłym Federigo pojawia się rzeczownik „turyniak”⁶⁶, zaś wspominający go Pantalone używa prawidłowej formy turyńczyk⁶⁷. *Forestiere*⁶⁸ to u Polewki, w zależności od kontekstu: cudzoziemiec⁶⁹, gdy Arlekino i Pantalone określają tak Federyko i gdy Sylvio pyta Florynda skąd pochodzi; obcy⁷⁰, gdy Floryndo zapewnia, że nie widział w gospodzie nikogo spoza Republiki i gość⁷¹, gdy Arlekino mówi o przebywającym w gospodzie Floryndzie.

„To kobita, bella donna no i kwita”

Licznie w przekładzie występują odniesienia intertekstualne, nie wszystkie odnoszące się do kultury włoskiej i im mniej współgrające z włoskim tłem sztuki, tym bardziej zabawne, w prezentowanym artykule skupię się jednak tylko na tych, które są nośnikami „włoskości”. Żadnego z odniesień nie odnajdziemy w tekście Goldoniego, zostały oczywiście dodane przez tłumacza. Do intertekstualnych znaczników „włoskości” zaliczymy: elementy metateatralne odnoszące się do komedii dell’arte, a szczególnie do sztuki Goldoniego, przywołanie Ariosta, cytat z *Rigoletta* Verdiego i aluzję do współczesnego tekstu kultury – znanej produkcji kinowej „Ojciec chrzestny”⁷² (przywołuję późniejszy niż książka film, bo uważam, że ekranizacja powieści Puzo jest silniej obecna w kulturze masowej niż jej pierwowzór). Elementy metateatralne to użycie nazwy gatunku komedii dell’arte we fragmencie, gdzie Bryghella mówi: „Moja kuchnia to dell’arte!”⁷³ oraz nawiązanie do jednej z postaci komediowych – Pulcinelli – w wypowiedzi Arlekina: „O psiakrew! Na czyje zamówienie? Zapytam

⁶⁴ Pojawia się w kwestii Clarice i Pantalona: C. Goldoni, *Il servitore...*, dz. cyt, s. 117, s. 200.

⁶⁵ W wypowiedzi Dottore: *Ibidem*, s. 158.

⁶⁶ SDPJP, s. 4, s. 44. Za drugim razem wielką literą.

⁶⁷ *Ibidem*, s. 84.

⁶⁸ C. Goldoni, *Il servitore...*, dz. cyt, s. 119, s. 138, s. 139, s. 196.

⁶⁹ SDPJP, s. 7, s. 24.

⁷⁰ *Ibidem*, s. 25.

⁷¹ *Ibidem*, s. 80.

⁷² Fama filmu przewyższyła pierwowzór książkowy, stąd moje przekonanie, że odbiorca skojarzy nazwisko Corleone z dziełem filmowym Francis Ford Coppoli, a nie powieścią Mario Puzo.

⁷³ SDPJP, s. 4. U Goldoniego: „I dis cusì, che in nissan logo i magna, come che se magna da mi” (C. Goldoni, *Il servitore...*, dz. cyt., s. 117).

w kuchni ... nie, bo zaczną niuchać te poliszynele”⁷⁴. W kontekście naszej analizy istotny jest jednak ostatni z elementów – zacytowanie tytułu sztuki Goldoniego. Motywy metateatralne zagęszczają się w końcowej scenie, gdzie padają kwestie Beatrycze i Gianniego (który w oryginale się nie pojawia):

BEATRYCZE

Cóż to za farsa?

GIANNI

Sługa dwóch panów⁷⁵.

Gianni, odpowiadając na pytanie Beatrycze, które mogłoby brzmieć po prostu „co tu się wyprawia?” tłumaczy jej, że Arlekino podjął się podwójnej służby, a mówiąc to, cytuje tytuł sztuki. W przekładzie mamy też odwołania do opery: jako gatunku, gdy Bryghella zachwala swoje dania („Moje dania to opera!”⁷⁶) oraz do konkretnej sztuki – *Rigoletta* Giuseppe Verdiego – gdy Pantalone i Arlekino wspólnie śpiewają pierwszy wers znanej arii „La donna è mobile”⁷⁷. W tłumaczeniu pojawia się także inny wielki twórca włoski, tym razem zacytowany z nazwiska, które stało się pretekstem do gry słownej: Zanni, wnosząc półmisek z jedzeniem, anonsuje: „Oto arrosto, jak mawiał Ariosto”⁷⁸. Don Corleone natomiast zostaje przywołany w sposób bezpośredni w słowach Beatrycze: „O tak, Bryghella to człowiek zręczny. W Turynie służył w domu Corleone, i jeszcze niejedno potrafi”⁷⁹. Zgodnie z zasadą inkongruencji, salwy śmiechu wywołują szczególnie⁸⁰ nawiązania do kultury i literatury polskiej, których jednak nie będę tu omawiać.

⁷⁴ SDPJP, s. 63. U Goldoniego: „PANTALONE: Oh bella! A chi le òi da portar? Chi diavol de sti padroni le averà ordinade? Se ghel vago adomandar in cusina, no voria metterli in malizia” (C. Goldoni, *Il servitore...*, dz. cyt., s. 178). Tłumacz w rozmowie przeprowadzonej 11.06.2019 potwierdził moją intuicję zaznaczając, że „poliszynele” nie pojawili się w tym fragmencie przypadkowo.

⁷⁵ SDPJP, s. 104. U Goldoniego: „BEATRICE: Come va la facenda?” (C. Goldoni, *Il servitore...*, dz. cyt., s. 222), brak kwestii Zanniego, który nie pojawia się w tej scenie.

⁷⁶ SDPJP, s. 64. U Goldoniego: „BRIGHELLA: La servirò volentiera. No fazzo per dir, ma alla mia locanda tutti se contenta. I dis cusi che in nissun logo i magna, come che se magna da mi. La sentirà qualcosa de gusto.” (C. Goldoni, *Il servitore...*, dz. cyt., s. 117).

⁷⁷ SDPJP, s. 83. U Goldoniego brak tej kwestii.

⁷⁸ SDPJP, s. 64. U Goldoniego: „CAMERIERE: Eccovi l'arrosto” (C. Goldoni, *Il servitore...*, dz. cyt., s. 180).

⁷⁹ *Ibidem*, s. 59.

⁸⁰ Co miałam okazję obserwować dwukrotnie oglądając sztukę w Teatrze Dramatycznym.

Kurtyna

W przekładzie Jana Polewki elementy, które nazwałam znacznikami „włoskości”, służą oddaniu zakorzenionej we włoskiej kulturze konwencji teatralnej, której nie da się przenieść do kultury docelowej z zachowaniem wszystkich elementów konstytutywnych. „Włoskość” rozpatruje się tu z punktu widzenia kultury polskiej, co sprawia, że jest pojmowana jako „różnica”. Wprowadzenie polskiego kontekstu wydaje się więc kluczowe nie tylko dla zachowania w sztuce komizmu, lecz także dla oddania jego „obcości”, czyli w tym wypadku „włoskości”. Kontekst ten pozwala tłumaczowi na uruchomienie w tekście „włoskości”, którą w analizowanym przekładzie reprezentują przede wszystkim bardzo stereotypowe przedstawienia mieszkańców, zwyczajów, kulinariów, kultury i literatury Półwyspu. Choć pokrywają się one częściowo ze znacznikami obecnymi już w tekście Goldoniego, inaczej będą odczytywane w kulturze docelowej, gdzie wzrasta ich potencjał teatralny. Sugerując się wskazówkami Barthesa, podczas analizy *Sługi dwóch panów* w przekładzie otrzymałam serię pojęć, na którą składają się hasła: zainteresowanie teatrem i operą, istotna rola kulinariów i przyzwyczajenia językowe. Referenty „włoskości” nie tylko w przekładzie Polewki, lecz także w pozostałych analizowanych przeze mnie wersjach komedii występują z niezwykłą regularnością, każdy z tłumaczy sięga po te same stereotypowe wyobrażenia. Ta cecha przekładów jest według mnie wyjątkowo znacząca, może bowiem być dowodem na bardzo tradycyjny odbiór kultury włoskiej w Polsce. Wydaje się, że polski odbiorca na przestrzeni lat nie zweryfikował swojego poglądu na temat Bel Paese. Mamy tu oczywiście do czynienia ze specyficznym tekstem kultury, w który wpisana jest historyczność, nie podważa to jednak w mojej ocenie tezy sugerującej, że przeciętny polski widz postrzega Włochy przez pryzmat stereotypu ukonstytuowanego już na początku XX wieku. „Włoskość” i elementy denotowane jako obce są konstruowane w odniesieniu do wypracowanego w Polsce obrazu Półwyspu i w innych kulturach mogłyby nie zostać tak odczytane. Badania większej liczby tekstów mogłyby wykazać, czy nasz polisystem, a dokładniej będący jego częścią system literatury dramatycznej, wcielając teksty tłumaczone z języka włoskiego, zawsze wymusza na tłumaczu stosowanie strategii podkreślania „włoskości”. Ponieważ teksty tłumaczone z języka włoskiego przyjmują w tym polisystemie pozycję peryferyjną, wydaje się, że hipoteza mogłaby zostać potwierdzona.

Bibliografia

- Alonge, Roberto (2004). *Al servizio della commedia dell'arte: il servitore di due padroni*, [w:] Tegoż, Goldoni. *Dalla commedia dell'arte al dramma borghese*, Milano, Garzanti, s. 13–34.
- Bal, Ewa (2017). *Lokalność i mobilność kulturowa teatru. Śladami Arlekina i Pulcinelli*, Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

- Barthes, Roland (1983). *Retoryka obrazu*, [w:] „Pamiętnik Literacki”, LXXVI, z. 3, s. 289–302.
- Berman, Antoine (2009). *Przekład jako doświadczenie obcego*, [w:] Piotr Bukowski, Magda Heydel (red.), *Współczesne teorie przekładu*, Kraków, Znak, s. 247–264.
- Even-Zohar, Itamar (1990). *The position of Translated Literature within the Literary Polysystem*, [w:] „Poetics Today”, 11(1), s. 45–51.
- Ferrone, Siro (2011). *Introduzione*, [w:] Goldoni C., *Il servitore di due padroni*, Venezia, Marsilio, s. 9–47.
- Gallo, Valentina (2011). *Commento*, [w:] Carlo Goldoni, *Il servitore di due padroni*, Venezia, Marsilio, s. 225–267.
- Gallo, Valentina (2011). *Nota al testo*, [w:] Carlo Goldoni, *Il servitore di due padroni*, Venezia, Marsilio, s. 47–99.
- Goldoni, Carlo (1958). *Pamiętniki*, tłum. wł. Maria Rzepińska, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy (wyd. oryg. *Memorie*, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1985).
- Goldoni, Carlo (2011). *Il servitore di due padroni*, Venezia, Marsilio.
- Goldoni, Carlo (2017). *Sługa dwóch panów*, maszynopis przekładu Jana Polewki, oznaczany skrótem SDPJP.
- Kwaśniewska-Urban, Paulina (2017). *Truffaldino - sługa dwóch żołędów*, [w:] „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis | Studia Historicolitteraria”, 17, s. 40–52.
- Lewicki, Roman (2000). *Obcość w odbiorze przekładu*, Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Surma-Gawłowska, Monika (2015). *Komedia dell'arte*, Kraków, Universitas.
- Tokarz, Bożena (2014). *Obcy w nas i my w obcym: przekład jako różnica i podobieństwo czy przypominanie*, „Przekłady Literatur Słowiańskich”, 5/1, s. 68–83.