

IV

Nono Dragović (Łódź, Warszawa)

DRAMATY ALEKSANDRA POPOVICIA. GŁOS REŻYSERA

W latach sześćdziesiątych ubiegłego wieku pojawił się w świecie literatury jugosłowiańskiej Aleksander Popović, najlepszy, najpłodniejszy i najczęściej wystawiany – jak się miało później okazać – współczesny dramatopisarz serbski. Stał się twórcą, który wprowadził elementy teatru absurdu do realistycznej komedii serbskiej i który stworzył niezwykle świat, rozsadzając sztywne ramy gatunków.

„Miał twarz zmęczonego arlekina – u niego zwyczajne było tylko imię i nazwisko. Cała reszta... niezwykła. Miał niezwykle wygląd, niezwykle przyjaciół, niezwykle psa, niezwykle przeszłość, niezwykle język, niezwykle córki, niezwykle sposób postępowania. Miał też na swym koncie niezwykle sztuki” – pisał Jovan Ćirilov [1989]. Sztuki, które sam autor określał jako „cztery sceniczne cięcia snu”, „farsa i pół”, „krótka sceniczna warta na jedną noc”, „gorzka farsa w jednym kawalku”, „portret sceniczny w czterech obrazach”, „farsa in memoriam”, „teatralne zwiastowanie w dwóch częściach” itp.

Mirjana Miočinović – wybitna serbska teatrolog i teoretyk literatury – analizując dzieła Popovicia, trafnie pisała o ich wielowymiarowości i podtekstach politycznych: „Panorama peryferyjnej społeczności pod ironicznym piórem Popovicia często ulega zagęszczeniu w polityczną satyrę. Ta zamierzona, ale nigdy nie jednowymiarowa aluzyjność bywała często powodem kłopotów autora, a w gorącym czasie 1968 roku doprowadziła do mniej lub bardziej ostentacyjnego zdejmowania jego sztuk z repertuaru” [Miočinović 1985]. „Moje sztuki zdejmowali politycy razem z moimi kolegami” – z goryczą mówił pisarz.

Na początku lat siedemdziesiątych Popović trafia do Ellen Stewart i jej słynnego teatru **La Mamma**. Przez kilka lat wystawia tam swoje teksty i wówczas zamarzyła mu się także budowa teatryku w Paryżu, ponieważ był ciągle właścicielem nieistniejącego kapitału. Pozostało to jednak tylko w sferze jego marzeń. Próbował potem zdobyte doświadczenia urzeczywistniać po latach w Belgradzie. Zaadaptował mały miejski lokal w dzielnicy, w której mieszkał,

i stworzył w nim teatr o nazwie **Nieformalna Grupa Teatralna**. Reżyserował tam swoje sztuki, a grali w nich jego przyjaciele, żona i córki.

Na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, niejako nagle, Popović stał się popularnym autorem i wkrótce nieomalże klasykiem. Teatry masowo zaczęły grać jego sztuki, reżyserzy zaczęli o nie zabiegać jeszcze zanim zdążył postawić ostatnią kropkę, rozpisywali się o nim krytycy, a jego dramaty zaczęto umieszczać w antologiach i mimo trudności warsztatowych próbowano tłumaczyć na wiele języków. „Bardzo trudno go wiernie i pięknie przetłumaczyć” często podkreślała polska tłumaczka Dorota Jovanka Ćirlić-Mentzel.

Głęboko przekonany o wartości dramaturgii Aleksandra Popovicia zapragnąłem jednak i ja przetłumaczyć na polski słynną w Jugosławii *Białą kawę*. Tekst, który najlepiej znam i pamiętam, ponieważ reżyserowałem jego wykonanie w Serbii, w Teatrze Narodowym w Šabacu, niedługo przed rozpoczęciem wojen jugosłowiańskich. Premierę oczywiście zaszczylił sam autor.

Sztuka okazała się proroczą. Spotkanie całej rodziny przed ponownym, ostatecznym rozstaniem kończy szaleńcze „rastur kolo”, czyli, jak przetłumaczyłem, „kolo rozwałka”, które wspólnie tańczą bohaterowie sztuki: pobożna Różyczka, frywolna „Amerykanka” Tereska, pijany komuch z nizin społecznych Mściśław, rojalista i spryciarz Jaś, przerobiony przez system komunistyczny w posłusznego biurokratę, powłóczyący nogą po przeżyciach w socjalistycznych łagrach, przedwojenny przemysławiec Honoriusz i jego była służąca i kochanka, matka Jagna, której głowa po podobnych doświadczeniach groteskowo opada to na jedną, to na drugą stronę. Ta zwaśniona, okaleczona przez życie, tańcząca rodzina jest metaforą „ostatnim tańcem” skłóconych narodów jugosłowiańskich, które niedługo po prapremierze, w 1992 roku zatańczą swoje „wojenne kolo”.

Poprosiłem więc Dorotę Ćirlić, żebyśmy podjęli się razem tego tłumaczeniowego wyzwania, bez żadnego zamówienia teatru czy wydawnictwa, wierząc, że autora i tekst będzie łatwiej wypromować, kiedy już będzie dostępny po polsku w odpowiednim tłumaczeniu. Niestety, już prawie dwa lata nie udało się zainteresować sztuką *Biała kawa*, a także samym autorem, ani teatru telewizji, ani kilku teatrów repertuarowych. Teatr polski zajęty rodzimą codziennością i sobą, a także, jak cała Polska, zapatrzoną prawie wyłącznie na Zachód, słabo dostrzega wartości i tematykę południowośłowiańskich dramatów. Utworów, w moim przekonaniu, na pewno mu bliższych i bardziej zrozumiałych od tych, tak modnych i tak szeroko obecnych w teatrze polskim – dzieł najnowszej dramaturgii europejskiej.

Podzielę się teraz paroma spostrzeżeniami ze swoich doświadczeń translatorskich widzianych oczami reżysera.

Tłumaczenie, aby mogło zostać wystawione na scenie, musi być „fizyczne” i „pojęte” dużo szerzej niż tylko tworzywo językowe i przekazanie sensów zna-

zeniowych. W teatrze znaczenie musi zostać przetransformowane w sens sceniczny. Słowo w teatrze nie ma tej autonomii, jak w dziełach literackich. Dziś w dramacie trzeba na scenie przede wszystkim tłumaczyć podtekst, barwę, rytm, dynamikę, temperaturę emocjonalną. Tutaj głównie, a nie w językowym znaczeniu, tkwią najważniejsze problemy tłumaczenia dla sceny. W dramacie nie wystarczy więc przenieść samej treści pięknym językiem literackim. Piękny język literacki jest często, podobnie jak rodzajowość, wrogiem dramaturgii ożywionej na scenie.

To, że tekst dramatyczny jest przede wszystkim „pretekstem” do powstania inscenizacji, stawia przed tłumaczem specyficzne zadania. Aktor nie mówi tylko tekstem odautorskim, mówi też o postaci i o sobie jako wykonawca, a niniejsze zależności jeszcze bardziej komplikuje reżyser, który nie mniej niż sam autor mówi o swoim świecie, kreując świat sceniczny inscenizacji. Kiedy w przedstawieniu dodamy do tekstu dramatycznego teatralne „przypisy”, jak scenografia, światło, kostium, muzyka, gest, ruch itd., bardziej zrozumiałym, staje się fenomen, że tłumaczenie sztuki dramatycznej jest czymś absolutnie specyficznym w kategorii tłumaczeń literackich. Tekst, który aktor wypowiada ze sceny jest więc tylko jednym ze środków, jakimi dzieło komunikuje się z widownią, odbiorcą. Jego semantyczne, gramatyczne i fonetyczne właściwości reżyser i aktor dopełniają dalej intonacją, rytmem, tempem, ekspresją, dodatkowymi znaczeniami inscenizacyjnymi.

Dlatego tłumacz powinien mocno wsłuchiwać się w język, aby odczuć, czy ta forma stanowi adekwatną wymowę istotnej treści scenicznej i czy przetłumaczone słowo jest płynne i łatwe do wypowiedzenia. Aktor na scenie nie może wypowiadać „niewypowiadalnych” słów, bo widz – słuchacz może mieć problemy z ich zrozumieniem. Mowa bohatera dramatycznego uwarunkowana jest wewnątrznie jego charakterem i osobowością, dlatego wymaga w tłumaczeniu adekwatnej stylizacji językowej, co później staje się podstawą do budowania postaci i jej żywotności na scenie. Postaci trzeba „oznaczyć” i wyróżnić poprzez język, leksykę, formy gramatyczne, melodykę, rytm i ekspresję wypowiedzi. Swoiste „nieprawidłowości” wymowy muszą być przemyślane i adekwatne dla języka, na który przekładamy kwestie poszczególnych bohaterów. Tak więc owe „nieprawidłowości” na przykład w wymowie, charakteryzują najczęściej postać komiczną. Natomiast postać tragiczna może z powodu takich cech, w które nieodpowiednio wyposażył ją tłumacz, „ześlizgnąć się” – że użyję określenia aktorского – w niepożądaną komikę, nad którą później, przy realizacji scenicznej, nie każdy aktor i nie zawsze będzie już w stanie zapanować.

Istnieje jednak ponadczasowa norma, iż dialog w sztuce teatralnej, jakiegokolwiek by był gatunku, zawsze jest w określonej korelacji z ogólną normą potocznego języka mówionego. Tłumaczenie musi odpowiadać aktualnemu, ży-

wemu językowi, by korespondentować z widownią. Trzeba je więc – w moim przekonaniu – stale aktualizować, tłumaczyć od nowa dla każdego pokolenia dzieła również klasyki dramaturgicznej.

Wróćmy jednak do sztuk Aleksandra Acy Popovicia, które najczęściej mają kształt szkicu, rozbitych fragmentów i charakteryzują się niedokończoną formą. Rzadko oferują nam zwartą konstrukcję, ciągłą akcję i skomplikowaną intrygę; raczej są szeregiem „relacji” międzyludzkich. Mając współczesną mozaikową strukturę, pozostawiają reżyserowi i aktorowi dużą przestrzeń w ich dopełnianiu i układaniu.

Ta specyficzna dramaturgia Popovicia – lub raczej dekompozycja dramatu – jest zupełnie akanoniczna. Dramat w jego tekstach, lekceważąc zasady właściwe klasycznej formie dramatycznej, podąża za swoim wewnętrznym rytmem, łącząc fragmenty w sposób rapsodyczny. Popović proponuje raczej bogaty synopsis w formie językowego panoptikum z elementami komicznego absurdu. Komika alienacji znajduje mocne oparcie w „złożonej prostocie” jego scenicznych dialogów i postaci uwolnionych z gorsetu jednokierunkowego, realistycznego komizmu. Może to zabrzmieć paradoksalnie, ale teatr Popovicia to zjawiskowa złuda realizmu teatralnego. Co prawda replika jest u niego jakby z życia wzięta, ale autor stale ją podważa i swoją podskórną satyrą sprawia, że ona sublimuje samą siebie. Jego wystylizowany język osiąga jakoś archetypu, stając się swoistą metaforą.

Popović nie jest pisarzem komedii intryg ani zwykłych fars. Jest on pisarzem anty-komedii charakterów, który buduje i rozwija swoich bohaterów głównie w sferze języka – poprzez frazę, kalambur językowy, wykorzystanie różnych żargonów. Każda postać ma swój idiolekt, jest zbudowana za pomocą cech językowych, ich niuansów, dialektów, które miały w byłej Jugosławii specyficzne cechy charakteryzujące bohaterów i przypisujące ich do konkretnej przestrzeni kulturowej, a nawet narodowej. To język u Popovicia buduje postać, która z niego właśnie wyrasta. Tekst dramatyczny jest, jak na rasowego dramaturga przystało, przede wszystkim pretekstem dla gry aktorskiej, a dopiero potem literaturą teatralną. Jego teatralny świat materializuje się poprzez mowę.

Jest to dramaturgia, która, trzymając się mimesis zaledwie w pojedynczych punktach, znajduje swój prawdziwy wyraz w grze, która ją od mimesis uwalnia. Działające postacie ustępują pola działającym aktorom, którzy prowadzą akcję. Aktor trzyma dystans wobec granej przez siebie postaci, a persyflażem podważa realizm tekstu. Aktorzy lubią grać te jego niepoahamowane i rozbite postaci, plebejskie i rozpasane aż do farsowości.

Postaci u Popovicia rozbijają iluzję teatralną, bawiąc się sobą i swoją historią, stwarzając prawdziwe wyzwanie dla reżysera i aktorów.

Miejsce Popovicia we współczesnej historii literatury serbskiej jest wyjątkowe. Powszechnie wiadomo, że utrzymanie siebie i rodziny z pisania dramatów było (i jest) rzeczą problematyczną, a żyć z pisania w socjalizmie, poza establishmentem literackim, jako wolny artysta, było prawie niemożliwe. Aca Popović, mimo to, żył z pisania. Przyjmował zlecenia bieżącej produkcji z radia i telewizji i swój ogromny talent rozmięniał na drobne. Mimo niezliczonych stron sprzedanych tekstów, często nie miał przysłowiowego złamanego grosza w kieszeni. Pozostawił nam, ludziom teatru, ponad 40 sztuk dramatycznych, ale nikt ich dotychczas dokładnie nie policzył. Zostały nam w nich postacie żywe, interesujące, wymowne i zabawne sytuacje, dźwięczne i soczyste kwestie... Cały jego wspaniały teatralny świat o trudnych latach na Bałkanach. Był przecież świadkiem powstawania i rozpadu Jugosławii, współuczestnikiem czasów, które próbował rozliczyć.

Aleksandra Acę Popovicia pochowano na Nowym Cmentarzu w Belgradzie, na honorowym miejscu obok Danila Kiša, Miodraga Bulatovicia i innych wielkich twórców serbskiej literatury. Jego nazwisko weszło do światowej historii teatru i dramatu, a dzieło pozostało żywe na scenach serbskich. Niestety w Polsce żaden teatr nigdy nie wystawił Jego sztuki.

Bibliografia

- [Ćirilov 1989] – J. Ćirilov, *Dramatopisarze. Moi współcześni*, Sterijino Pozorje, Nowy Sad [tłum. autora].
- [Miočinović 1985] – M. Miočinović, *Trauma i katarza u srpskom pozoristu*, „Književne novine”, Belgrad, 15.10–1.11.

Nono Dragović

ALEXANDER POPOVIC'S DRAMAS IN A DIRECTOR'S WORK

(Summary)

Alexander Popovic is the greatest Serbian (Yugoslavian) postwar writer, very difficult to translate, never staged in Poland and therefore not known to the average Polish theatre goer and to theatrical milieu. The director Nono Dragović shares his observations on directing Popovic's „White Coffee” (world's first performance) in Serbia and translating it into Polish.

