

*Robert Looby*¹

Didaskalia w *Przekładach* Briana Friela

Istnieją dwa rodzaje didaskaliów: takie, które znane są widzowi, i takie, które poznać może jedynie czytelnik. Przykładem pierwszego rodzaju didaskaliów jest chociażby informacja odnosząca się do postaci opuszczających scenę: „wychodzą”, przykład drugiego rodzaju to takie określenie postaci: „swego czasu był przystojny”. To, czy dana uwaga z didaskaliów ma pozostać tylko do wiadomości czytelnika, jest niejednokrotnie kwestią uznaniową. Być może doświadczony charakteryzator będzie w stanie, jeśli tylko aktor zostanie właściwie obsadzony i spełnione zostaną inne techniczne warunki, spowodować, iż widownia zobaczy postać, która ich zdaniem wygląda jak osoba posiadająca w przeszłości atrakcyjny wygląd. Jednak właśnie ta niepewność w klasyfikacji i udostępnieniu didaskaliów odbiorcom powoduje, że uzasadnione jest nie dzielić ich na sztywne kategorie, a po prostu mówić o spektrum możliwości tego rodzaju komentarza; czyli o didaskaliach wykonalnych w praktyce teatralnej i takich, które nadają się jedynie do czytania.

Każdy z wymienionych tu typów didaskaliów posiada własną wartość artystyczną. Pierwszy z nich, dający się wykonać, ujawnia swoje estetyczne walory w momencie realizacji. Oznacza to, iż chociaż niewielu widzów uzna słowa w rodzaju „wyciemnienie” za przykład poezji, to sceniczny obraz zapadających ciemności wielu widzom skojarzy się z poetyckimi doznaniem. Jednak, jak wiadomo, tego rodzaju doznania nie są przypadkowe, ponieważ z zasady wszystkie elementy składowe dzieła poetyckiego posiadają wartość artystyczną². „Wychodzą” trudno uznać za wypowiedź poetycką, podobnie jak

¹ Dr, e-mail: robjam@kul.lublin.pl. Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Katedra Filologii Celtyckiej, Aleje Racławickie 14, 20-950, Lublin.

² Definicja Jakobsona, którą podaję zakłada, iż dzieło to „werbalny komunikat, którego funkcja estetyczna stanowi dominującą wartość” (R. Jakobson, *The Dominant*, przeł. H. Eagle, [w:] *Language in Literature*, red. K. Pomorska, S. Rudy, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge Mass. – London 1987, s. 43). Stosuję definicję Jakobsona tak, by pasowała również do analizy dzieła dramatycznego.

„Kto tu”³, pomimo że oba zdania pochodzą z *Hamleta* i pomimo że tylko to drugie zdanie faktycznie napisał Szekspir jako pierwsze słowa padające w tej sztuce. W didaskaliach należących do drugiej z wymienionych przez nas kategorii funkcja poetycka odgrywa zazwyczaj większą rolę, lecz często zostaje ona przesłonięta przez funkcję komunikacyjną wypowiedzi, czyli na przykład potrzebę zakomunikowania światu, że właściciele kamienic żerują na ludzkiej biedzie.

„Możliwe do wykonania” didaskalia docierają do widza za pośrednictwem decyzji podejmowanych przez reżysera, aktorów i personel techniczny. Z tego względu zostają one niejednokrotnie wymyślone i zapisane właśnie z myślą o tych odbiorcach, nie dostarczając w rzeczywistości ciekawej lektury zwykłemu czytelnikowi. Natomiast didaskalia napisane z myślą o czytelniku mogą okazać się zbędne dla niecierpliwego reżysera, pomimo że właściwie każdy typ didaskaliów daje się w jakiejś formie przekazać widzom, choć niejednokrotnie nie jest to łatwe zadanie.

W *Pigmalionie* Shawa mamy do dyspozycji bardzo wiele rozmaitych didaskaliów, poczynawszy od czysto technicznych wskazówek skierowanych do aktorów i ekipy technicznej, a skończywszy na zupełnie powieściowych i epickich w swoim charakterze dygresjach, które nadają się jedynie do czytania. Przykładem tej drugiej kategorii jest chociażby sam wstęp pt. *Profesor fonetyki*⁴, a rozpoczynający się od następujących słów „Jak się później okaże Pigmalion nie wymaga przedmowy, tylko dalszego ciągu, dopisałem więc dalszy ciąg tam, gdzie trzeba”⁵. Można zadać pytanie, czy te uwagi, czy też raczej wspomniany tu „dalszy ciąg”, zasługuje na miano didaskaliów, które bądź co bądź powinny należeć do świata dramatu. Pomimo problemów z kwalifikacją tego rodzaju paratekstów, reżyser znajdzie w nich mnóstwo faktów i informacji, które można przekazać widzowi. Na przykład wskazówka, że w sztuce da się odnaleźć nawiązania do osoby Henry Sweeta, ale że Higgins nie jest jego odpowiednikiem⁶. Jednakże wobec takich informacji należy zachować szczególną czujność. Może się bowiem zdarzyć i tak, że sam Shaw nieco opacznie interpretuje własną sztukę (tzn. iż ostatecznie Higgins to właśnie Sweet). Jest też i taka ewentualność, iż próbuje on rozciągnąć działanie fikcji literackiej ze świata przedstawionego w sztuce na elementy, które zwykliśmy uznawać za realistyczną ramę dzieła.

W *Pigmalionie* funkcjonują również sceny dodatkowe, a widz wcale nie musi wiedzieć, iż ogląda właśnie jedną z nich. Chyba że zdążył zapoznać się z tekstem sztuki przed pójściem do teatru. Didaskalia w tych dodatkowych scenach Shaw

³ W. Szekspir, *Hamlet*, przeł. J. Paszkowski, [w:] W. Szekspir, *Dzieła dramatyczne. Tragedie Tom II*, red. S. Helsztyński, R. Jabłkowska, A. Staniewska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1980, s. 7.

⁴ G.B. Shaw, *Pigmalion*, przeł. K. Piotrowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981, s. 20.

⁵ Tamże.

⁶ Zob. tamże, s. 23.

zapisuje antykwą (charakterystyczną dla stylu powieściowego) zamiast kursywą (jak zwykle się to dzieje w dramacie), kierując swoją wypowiedź już nie do czytelnika, a do widza teatralnego (oczywiście za pośrednictwem autorów teatralnej inscenizacji). Jedną z takich scen kończy się didaskalią, które tylko w części zapisane zostały kursywą: „*Eliza szlochając wybiega z pokoju. Tego rodzaju torturom biedna Eliza poddawana będzie przez parę miesięcy, zanim zobaczymy ją w chwili, gdy po raz pierwszy zjawi się w londyńskim towarzystwie*”⁷.

Profil czytelnika, który nosi w głowie Shaw, ma widoczny wpływ na charakter jego didaskaliów. Na przykład w pokoju Elizy znajduje się – zgodnie z informacją zawartą w zapisanych kursywą didaskaliach: „*fotografia znanego aktora i ilustracja z modelami sukien, których ceny daleko odbiegają od finansowych możliwości Elizy*”⁸. W tym przypadku to reżyser jest projektowanym, pierwszym odbiorcą tych informacji. Ma on bądź ona wolną rękę w doborze aktora, którego portret zostanie przedstawiony – nie ma znaczenia, czy będzie to Johnny Depp czy Burt Lancaster. Natomiast didaskalia opisujące salon pani Higgins budują dużo bardziej precyzyjny obraz tego pomieszczenia. Opis krzeseł Chippendale’a czy krzeseł wykonanych w stylu elżbietańskim oraz innych wyrobów w stylu Williama Morrisa czy Inigo Jonesa⁹ wskazuje na adresata (prawdziwego bądź jedynie założonego), któremu nie zależy zbyt wiele na aktorach, a który interesuje się umeblowaniem pomieszczeń.

Jednakże problem adresata tekstu literackiego jest jeszcze bardziej skomplikowany. Widz dostrzega obraz aktora, którego rozpoznaje albo nie. Widzi meble, które mogą nie nasuwać mu żadnych skojarzeń. Natomiast czytelnik z pewnością zauważy, że wystrój wnętrza jest w pewnym sensie „wyjątkowy”, nawet jeśli sam nie wie, kim był William Morris¹⁰.

⁷ Tamże, s. 91. Polski przekład nie różnicuje didaskaliów zapisanych kursywą oraz tych pisanych bez kursywy w stylu powieściowym. W oryginale zapis tego fragmentu wygląda następująco: „*Eliza, still sobbing, rushes from the room. And that is the sort of ordeal poor Eliza has to go through for months before we meet her again on her first appearance in London society of the professional class*” (G.B. Shaw, *Pygmalion: A Romance in Five Acts*, Penguin, London and New York 1941, s. 67) [przyp. M.L.].

⁸ G.B. Shaw, *Pygmalion*, dz. cyt., s. 46

⁹ Tamże, s. 93

¹⁰ Co jeszcze bardziej zadziwiające, Shaw potrafi napisać dialog, którego pełne znaczenie dostępne jest jedynie czytelnikowi: „Zapłaci pani szanowna za te kwiatki?” (G.B. Shaw, *Pygmalion*, dz. cyt., s. 32). Widzowie słyszą w takim momencie koknejski akcent angielskiej wypowiedzi, lecz część jego znaczenia umyka im, ponieważ oryginalny zapis tego zdania dostępny jest wyłącznie czytelnikowi. Trzeba jednak dodać, że przypadek ten jest wyjątkowy. Żaden aktor nie przekazuje widzowi tego, w jaki sposób zdanie zostało zapisane na papierze [Należy dodać, że Shaw próbuje w języku oddać fonetyczne brzmienie koknejskiej angielszczyzny – zdanie w oryginale wygląda następująco: „Will ye-oo py me f’them?” – a także dodaje do niego własny komentarz, który zniknął z polskiego przekładu: „Czytelnikowi należą się przeprosiny, ponieważ w tym miejscu musimy przerwać nasze próby oddania tego akcentu bez użycia

Sean O'Casey również stosuje niemalże powieściowe didaskalia. W wielu przypadkach mamy u niego do czynienia z mieszanym stylem kompozycji tekstu pobocznego. Na przykład kiedy w didaskaliach do aktu pierwszego w sztuce *Junona i paw* łączy ze sobą zwykły, informacyjny styl, pełen zdań pozbawionych czasownika „*Po lewej stronie drzwi prowadzące do niewidocznej części domu...*” z wypowiedzią przypominającą narrację powieściową: „*Oparta o komodę stoi długa szufla, której najczęściej używają robotnicy w celu...*”¹¹. Tylko czytelnicy oraz być może niektórzy robotnicy (jeśli O'Casey nie popełnił tu jakiegoś błędu) będą w stanie wyobrazić sobie, kiedy i kto używa opisanej w tekście „szuflki”. O'Casey, podobnie jak Shaw, u którego „znany aktor” sąsiaduje z wyrobami Morrisa, projektuje swojego odbiorcę: takiego, który we wszystkim zgadza się z prawdziwym bądź jedynie wyobrażonym Seanem O'Caseym. Być może zamiast mówić „projektuje”, poprawniej byłoby stwierdzić, że O'Casey zaprasza czytelnika do przyjęcia jego, czyli autora, poglądów. Zaproszenie to nie obejmuje teatralnego widza, poza tym bardzo ogólnym obszarem, w którym uniwersalne „przesłanie” sztuki pozostaje w zgodzie z poglądami autora.

W akcie drugim *Junony i pawia* czytelnik dowiaduje się, że meble znajdujące się w przedstawionym w sztuce mieszkaniu są toporne. „Pstrokate obicie foteli i kanapy” to opis przedmiotów, które ocenić można jako toporne albo i nie¹². Pozbawiony słownego opisu widz zmuszony jest do zgadywania, czy fotel umieszczony na scenie ma za zadanie wyglądać topornie. Jest w tym zadaniu wspomagany (choć nie zawsze) przez reżysera. „Toporny” to zatem określenie, które pozostawia sporo wolności interpretacyjnej reżyserowi jako osobie pośredniczącej w przekazywaniu tekstu widzowi. Nie stanowi ono dla niego żadnego ograniczenia.

Kwestia tego, do kogo skierowany jest tekstowy przekaz, pojawia się już na początku innej sztuki O'Caseya *Red Roses for Me*. Na przykład w wykazie postaci pojawia się taki opis: „Brennan Moor, właściciel kilku lichych kamienic”¹³. Adresatem tej wypowiedzi może być tylko i wyłącznie czytelnik, ale kto jest jej nadawcą? Czy po prostu Sean O'Casey, czy też O'Casey jako osoba mówiąca z charakterystycznym dublińskim akcentem¹⁴? Pytanie o osobę, która jest nadawcą komunikatów zawartych w didaskaliach, można zadać w przypadku wszystkich dramatów. Charakter i tożsamość autora ukrywającego się za kompozycją didaskaliów pozostaje niezwykle ważna dla interpretacji znaczenia sztuki, podob-

alfabetu fonetycznego. Sens tej wypowiedzi zrozumiały jest jedynie dla mieszkańców Londynu” (G.B. Shaw, *Pygmalion*, dz. cyt., s. 16), [przyp. M.L.].

¹¹ S. O'Casey, *Juno and the Paycock*, [w:] *Three Plays*, Macmillan, St. Martin's Library, London 1957, s. 5.

¹² Tamże, s. 31.

¹³ S. O'Casey, *Red Roses For Me*, [w:] *Six Great Modern Plays*, Dell, New York 1956, s. 260.

¹⁴ W oryginale pada charakterystyczne dla dublińskiego akcentu określenie „oul” [przyp. M.L.].

nie jak ma to miejsce w przypadku autora powieści. Akurat przy okazji analizy sztuki O'Casey'a rodzi się pytanie o jego relację wobec Brennana. Nieruchomości Brennana zostają określone jako „kilka lichych kamienic”, co daje zupełnie inne wyobrażenie o nastawieniu samego autora, niż gdyby ten sam fragment didaskaliów sformułowany został na przykład tak: „właściciel kilku kamienic”. Aby całą rzecz jeszcze bardziej skomplikować, kiedy Brennan pojawia się na scenie w akcie pierwszym, opisuje się go w didaskaliach za pomocą standardowej angielszczyzny „Brennan z Moor”¹⁵. Język ten w niczym nie odbiega od typowego tekstu pisanego i wyraźnie odróżnia się od języka mówionego. Zwrot ku mowie potocznej następuje za to w wypowiedziach wewnątrz dramatu. Pani Breydon i Ayamonn nazywają go „oul Brennan on the Moor” („stary Brennan z Moor”). Natomiast Pani Breydon używa również określenia „oul houses” („liche kamienice”)¹⁶.

Akt trzeci otwierają didaskalia wykorzystujące język metaforyczny: „ciastka i jabłka nudzą się i niepokoją”¹⁷. Ta metafora użyta w odniesieniu do robotników, którzy aktualnie strajkują, przeznaczona jest jedynie dla czytelnika, chociaż O'Casey podejmuje rozmaite próby wplecenia jej w strukturę sztuki. Eeada próbuje sprzedać ciastka i jabłka. Niepokój, o którym mowa w didaskaliach, daje o sobie znać, kiedy „zaspany” leń opluwa buty inspektora, a rektor wspomina o tym, iż obaj są spokojni i zrelaksowani¹⁸. Pomimo że mamy tu jasne nawiązania między didaskaliami a dialogiem wyrażone poprzez podobieństwo sytuacji oraz użytych zwrotów, to i tak metafora, o której mowa, dostępna jest jedynie w lekturze.

Didaskalia w scenie przemiany są tak trudne do realizacji, że O'Casey zmuszony jest wprowadzić do tej sceny narratorów. Na przykład drugi z mężczyzn mówi: „spójrzcie na tych leni naprzeciwno. Zmienili się w twarde mężczyzn z brązu. A domy całe roześmiane w fiolecie i srebrze!”. Komentarz ten przywołuje obraz, który pojawił się w didaskaliach: „Domy na drugim brzegu rzeki składają ukłon widzialnemu światu. Przybierają kolor jasnioletowy i wyglądają jak polerowany brąz. A mężczyźni, którzy stali beczynnymi oparci o nie, naraz wydają się męscy i silni, przypominając piękne brązowe rzeźby przecięte żywą czerwienią”¹⁹.

Samuel Beckett słynie z niezwykle precyzyjnie napisanych didaskaliów oraz z tego, że nie zgadzał się na realizowanie swoich sztuk w sposób inny od tego, co w nich zapisane. Stąd można by się spodziewać, że określenia oceniające, takie jak na przykład „toporny” pojawiające się u O'Casey'a, u Becketta nie powinny zaistnieć. Nie powinny się tam znaleźć, ponieważ pozostawiają zbyt dużo swobody reżyserowi. Tak dzieje się w *Końcówce*. W większości przypadków didaskalia

¹⁵ S. O'Casey, *Red Roses For Me*, dz. cyt., s. 275

¹⁶ Tamże, s. 263, 272

¹⁷ Tamże, s. 311.

¹⁸ Tamże, s. 315.

¹⁹ Tamże, s. 322.

Becketta nie pozostawiają reżyserowi możliwości dokonywania oceny, chociaż czasami niemalże (co nie powinno dziwić) jest to niemożliwe. W pewnym momencie Clov wchodzi „dressed for the road” (czyli w wolnym tłumaczeniu „gotowy do drogi”, przyp. M.L.), ale natychmiast określenie to zostaje doprecyzowane, nie pozostawiając żadnej wątpliwości, jak wygląda postać gotowa do drogi: „W kapeluszu panama, tweedowej marynarce, z nieprzemakalnym płaszczem przewieszonym przez ramię, parasolem i walizką”²⁰.

Ten charakterystyczny stosunek do reżysera i aktora w dramacie Becketta zwykle skutkuje uprzywilejowaną pozycją, jaką uzyskuje widz (stąd wyłącznie niemal praktyczne didaskalia) kosztem czytelnika. Jednakże od czasu do czasu Beckett daje czytelnikowi pewną rekompensatę. Pomimo przywiązania do „przezroczystości” didaskaliów, Beckettowi czasami nie udaje się mówić jednym i tym samym głosem do widza i czytelnika. Na przykład kiedy Hamm mówi, „*Udając głos istoty rozumnej*”²¹. Widzowie słyszą jak zmienia się jego głos i muszą z samego kontekstu wywnioskować, że tak Hamm wyobraża sobie istotę rozumną. Natomiast czytelnik nie ma – nawet chwilowego – zawahania spowodowanego zmianą głosu postaci.

Sztukę Briana Friela *Przekłady* można potraktować jako przykład doskonałego powiązania dialogu z didaskaliami. Friel korzysta z obu rodzajów tekstu pobocznego: wykorzystuje za równo te „zwykłe”, możliwe do scenicznej realizacji didaskalia, które zostają zakomunikowane widzowi, jak i didaskalia, które kierowane są jedynie do czytelnika. Akt pierwszy *Przekładów* otwierają didaskalia o charakterze praktycznym: „Na prawo okno” oraz „Drewniane schody bez poręczy prowadzą na piętro (za kulisami)”²². Jednak już tu, na samym początku, mamy do czynienia z didaskaliami przeznaczonymi w zasadzie w całości dla czytelnika „W izbie ponieważ się zapomniane i połamane sprzęty”²³. Widać to szczególnie w następującym fragmencie didaskaliów: „Wada wymowy, na którą cierpi Sara, jest tak znaczna, że powszechnie uważa się ją za niemowę od urodzenia i Sara już się z tym pogodziła”²⁴. Byłoby niesłychanie trudno oddać sens tej informacji na scenie w taki sposób, by jednoznacznie zasugerować, że wśród mieszkańców wioski Sarę uznaje się za niemowę. Natomiast wiedza o tym jest niebywale ważna dla aktorów, ponieważ sugeruje im, jak mają tę postać traktować. Inaczej przedstawia się sprawa z „zapomnianymi sprzętami”. Jeśli nie uwzględni

²⁰ S. Beckett, *Końcówka*, przeł. A. Libera, [w:] *Czekając na Godota, Końcówka*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1997, s. 177. W przekładzie Libery nie ma wzmianki o tym, iż Clov szykuje się do odejścia, co oddaje angielski fragment didaskaliów: „dressed for the road”. To określenie Libera oddaje jako „*W tym czasie wchodzi Clov*”.

²¹ Tamże, s. 148.

²² B. Friel, *Przekłady*, przeł. A. MacQueen, U. Tempska, „Dialog” 1985, nr 5, s. 32.

²³ Tamże.

²⁴ Tamże, s. 33.

się tej informacji, to widz nie będzie miał szansy zorientować się, jakiego rodzaju sprzęty faktycznie widzi na scenie. Można rekwizyty pokryć kurzem, ale musi go być na tyle dużo, by zwrócił uwagę widza – za dużo kurzu nada całej sztuce charakter gotyckiego horroru. Tego rodzaju didaskalia są więc teoretycznie wykonalne, ale można je zilustrować tylko z trudem.

Akt drugi *Przekładów* otwierają didaskalia przeznaczone właściwie wyłącznie dla czytelnika „Saperzy wykreślili już mapę większej części okolicy. Zadanie Yollanda, przy którym pomaga mu Owen, polega na tym, by zanglicyzować wszystkie celtyckie nazwy. [...] Nowe znormalizowane nazwy wpisuje się do Rejestru Nazw. Nowo wydawane mapy zawierać będą już tylko równie nowe zanglicyzowane nazwy geograficzne”²⁵. Informację mówiącą o tym, że kartografowie uporali się już z większością pracy w terenie, można wydedukować z dalszego rozwoju akcji. Jednakże opis ich działań najpierw odwołuje się do czynności w czasie zaprzeszczonego, a następnie opisuje przeszłość i działania już zakończone. Czynności wyrażone za pośrednictwem czasu przeszłego odwołują się do rzeczywistości poza światem przedstawionym dramatu, ponieważ mapy zostaną dopiero wydane (praca nad nimi wciąż trwa na poziomie uzupełniania Rejestru Nazw, co można wywnioskować z kontekstu). Tej informacji nie da się pokazać na scenie, ponieważ dotyczy ona przyszłości, czyli momentu, kiedy zakończone zostaną czynności opisane w sztuce. Następnie Friel szybko wraca do czasu teraźniejszego: „Upał trwa. Jest późne popołudnie w kilka dni po poprzednich wydarzeniach”²⁶.

Właśnie w języku i działaniach Sary zanika konwencjonalne rozróżnienie na didaskalia i dialog. Różnica między tymi dwoma rodzajami tekstu niwelowana jest stopniowo. „Sara z uporem, energicznie kręci głową”²⁷, to nic innego, jak zapisane kursywą didaskalia, które dla postaci są częścią dialogu. Tego rodzaju zabiegi nie należą do rzadkości, ale powinny nam przypominać, że sztuki składają się w zasadzie w całości z didaskaliów. Wypowiedź w rodzaju „Manus: No, dalej, Saro”²⁸ spełnia w rzeczywistości funkcję wskazówki, z której skorzystać może aktor grający Manusa, a którego informuje się, że powinien wypowiedzieć właśnie tę kwestię. Jeśli chodzi o Manusa i Sarę, to poinformowano aktorów o konieczności nawiązania komunikacji, czy to za pomocą słów, czy gestykulacji. Równy status didaskaliów i dialogu podkreślony zostaje jeszcze bardziej jaskrawo w następującym fragmencie:

MANUS: Tak, tak, wiem, jest na chrzcinach. Ale chyba jednego dziecka nie chrzci się cały dzień, co?

Sara pokazuje rozlewanie trunków i szybkie wychylenie kieliszków.

²⁵ Tamże, s. 47.

²⁶ Tamże.

²⁷ Tamże, s. 33.

²⁸ Tamże.

MANUS: No jasne. Ale w którym szynku

Sara pokazuje.

MANUS: U Gracie?

Nie, dalej.

MANUS: U Connie Tima?

Nie, bardziej na prawo.

MANUS: U Anny na mBreg?

*Tak, tam*²⁹.

Mamy tu do czynienia z odejściem autora od „normalnych” didaskaliów, zapisanych kursywą, tak jak nakazuje konwencja. Zamiast tego Friel decyduje się na zapis przypominający dialog. Można by powiedzieć, że to mało znacząca różnica sprowadzająca się jedynie do wyboru między kursywą a antykwą³⁰. To prawda, widz nie wie przecież, jakim rodzajem zapisu posługuje się autor tekstu. Natomiast dla czytelnika zmiana taka okazuje się równie ważna, co na przykład ominięcie cudzysłowu w przytaczanym cytacie. Nabiera ona znaczenia równorzędnego z przejściem do mowy pozornie zależnej w powieści.

W tej sztuce Friel dość często wybiera tego rodzaju dialogową formę dla swoich didaskaliów. Na przykład w takim oto fragmencie zdialogizowanych didaskaliów: „Lancey spogląda na Owena: co już wszystko? Owen uśmiecha się uspokajająco i gestem prosi go, by mówił dalej”³¹. Co ciekawe, Lancey, podobnie jak Sara, funkcjonuje w tym utworze jako postać praktycznie niema: spośród wszystkich tubylców posługujących się irlandzkim komunikuje się za pomocą zrozumiałego języka jedynie z Owenem. Podobnie jest z Sarą, która umie komunikować się wyłącznie z Manusem. Jeszcze inny przykład tego szczególnego rodzaju didaskaliów znajdziemy w rozmowie Maire z Yollandem (akt drugi, scena druga). Z początku rozmowa toczy się wartko, ale w chwili, kiedy jej uczestnicy zaczynają się sobie wstydzć, konwersacja staje się rwana, a ostatecznie ustaje, aż wreszcie pojawiają się didaskalia, które przypominają monolog wewnętrzny postaci: „Yolland: Co-dzień-rano-ja-widzę-jak-karmisz-brązowe-kury-i-dajesz-jeść-czarnemu-cielakowi. (*widząc, że to bezcelowe*) O mój Boże!”³². Forma tego zdania powielona zostaje w wypowiedzi Maire, która w desperacji próbuje porozumieć się za pomocą łaciny: „...et es in castris quae... que... quae sunt in agro... (*widząc, że to bezcelowe*) O, mój Boże!”³².

Wygląda na to, że w momentach, kiedy komunikacja między postaciami jest utrudniona, inicjatywę przejmują autor, który odgrywa rolę narratora. Jego obec-

²⁹ Tamże, s. 34.

³⁰ Chodzi na przykład o fragment didaskaliów „Nie, dalej”, który w polskim przekładzie zapisano kursywą [przyp. M.L.].

³¹ B. Friel, *Przekłady*, dz. cyt., s. 45.

³² Tamże, s. 58.

ność w tym wymiarze okazuje się w dramacie Friela dużo bardziej istotna niż u O'Casey'a. Autor *Junony i pawia* zawsze pozostaje „poza” sztuką. Jego autorские ingerencje, podobnie jak w dramatach Shawa, skierowane są do czytelnika i dotyczą sztuki. Friel natomiast woli działać za pośrednictwem swoich postaci, nie występując jako wszechwiedzący diegetycznie obecny narrator. Słyszymy tu zatem głos, który pod względem emocjonalnym zajmuje tę samą przestrzeń co postaci dramatu. Porównajmy tę strategię z techniką Shawa, na przykład w takim fragmencie didaskaliów z *Pigmaliona*, w którym dodaje on niewielki szczegół do rozbudowanej charakterystyki biednego lokum Elizy „Komorne: cztery szylingi tygodniowo”³³. Nie ma powodu, by wątpić w emocjonalne zaangażowanie autora w życie jego postaci ani odmawiać mu determinacji w piętnowaniu wyzysku klasy pracującej, ale mimo to w takich momentach daje się on poznać jako zdecydowanie zdystansowany obserwator. Friel, umiejętnie operując różnorodną formą graficznego zapisu swojego tekstu (przeciwstawiając kursywę antykwie), staje się niejako postacią we własnym dramacie.

W rozważaniach tych kilkakrotnie ocieraliśmy się o problem obecności autora w tekście dramatu. Mam tu na myśli dość ogólne pojęcie o autorze, które kształtuje się na podstawie tekstu sztuki w opozycji do prawdziwych ludzi, takich jak O'Casey czy Shaw. Tekstowy portret autora każdy czytelnik wyrabia sobie niemal automatycznie. Z uwagi Shawa w didaskaliach („Komorne: cztery szylingi tygodniowo”) od razu zorientujemy się po czyjej stronie stoi. Natomiast widzowi pozostaje zdać się na inwencję aktorów i realizatorów spektaklu, których zadaniem jest właśnie oddać naturę poglądów autora. Ponieważ w *Pigmalionie* nie znajdziemy otwartego ataku na bezlitosnych kamieniczników, oddanie na scenie złości, jaką żywił w stosunku do nich autor tego utworu wcale nie należy do zadań łatwych. Utwór podejmuje ten temat tylko w ograniczonym zakresie.

Być może, chcąc dać widzowi równy dostęp do informacji zawartych w dramacie, można by odczytywać na głos didaskalia lub wyświetlać je w formie napisów podczas spektaklu. W ten sposób tekstowa obecność autora stałaby się bardziej widoczna³⁴.

Wyobraźmy sobie głos z offu odczytujący fragmenty z *Red Roses for Me*, w których pojawia się metafora ciasta i jabłka. Taki zabieg równałby się w praktyce wprowadzeniu nowej postaci do sztuki. Oczywiście, nie należy zakładać, że tego rodzaju narrator byłby tożsamy z O'Casey'em, tak samo jak nie powiemy, że O'Casey to Ayamonn. Traktowalibyśmy tę potencjalną postać jako osobę, której obecność należy w jakiś sposób zinterpretować. A podstawą do takiej analizy

³³ G.B. Shaw, *Pigmalion*, dz. cyt., s. 46.

³⁴ Jak wiadomo, w niektórych spektaklach oraz w wielu filmach stosuje się audiotekst, który pomaga niewidomym i słabo widzącym. Okazuje się jednak, że osoby słabo widzące mogą dzięki temu lepiej zrozumieć treść filmowego bądź teatralnego przekazu niż osoby sprawne wzrokowo i słuchowo.

byłyby didaskalia (częściowo przemienione w dialog). Lecz nawet jeśli didaskalia nie zostają odczytane na głos w sposób, o którym tu mówimy, należy przeanalizować je pod kątem tego, jakiego fikcyjnego autora projektują.

Chociaż reżyserzy mają wolną rękę w doborze sposobów prezentacji wewnątrztekstowego obrazu autora za pośrednictwem didaskaliów, to niektórzy dramatopisarze będą zaniepokojeni, kiedy zorientują się, że ich obecność (czy raczej obecność ich fikcyjnych odpowiedników) da się odczytać z tekstu sztuki w taki sposób. Nie zmienia to faktu, że postać autora obecną w tekście sztuki można przedstawić jako dodatkowego bohatera utworu – bohatera, którego poddajemy niekończącym się analizom i interpretacjom właśnie za pośrednictwem didaskaliów. Brian Friel znany jest z niechęci do reżyserskich i aktorskich ingerencji w teksty swoich dramatów. Jego zdaniem, rola ludzi teatru sprowadza się do tego, że mają oni „zinterpretować tylko to, co jest im dane w tekście właściwym”³⁵. Stąd wybór osobistej i wspomnieniowej narracji otwierającej i zamykającej tekst *Tańców w Ballybeag* był dla niego prawdopodobnie koniecznością.

Przełożył Michał Lachman

Bibliografia

- Beckett S., *Końcówka*, przeł. A. Libera, [w:] *Czekając na Godota, Końcówka*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1997, s. 102–170.
- Friel B., *Przekłady*, przeł. A. MacQueen, U. Tempska, „Dialog” 1985, nr 5, s. 32–69.
- Jakobson R., *The Dominant*, przeł. H. Eagle, [w:] *Language in Literature*, red. K. Pomorska, S. Rudy, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge Mass. – London, 1987, s. 41–46.
- McGrath F.C., *Brian Friel's (Post) Colonial Drama: Language, Illusion, and Politics*, Syracuse, New York 1999.
- O'Casey S., *Juno and the Paycock*, [w:] *Three Plays*, Macmillan, London 1957, s. 4–85.
- O'Casey S., *Red Roses For Me*, [w:] *Six Great Modern Plays*, Dell, New York 1956, s. 259–353.
- Shaw G.B., *Pigmalion*, przeł. K. Piotrowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981.
- Shaw G. B., *Pygmalion: A Romance in Five Acts*, Penguin, London and New York 1941.
- Szekspir W., *Hamlet*, przeł. J. Paszkowski, [w:] W. Szekspir, *Dzieła dramatyczne. Tragedie Tom II*, red. S. Helsztyński, R. Jabłkowska, A. Staniewska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1980, s. 1–191.

³⁵ Cyt. za: F.C. McGrath, *Brian Friel's (Post) Colonial Drama: Language, Illusion, and Politics*, Syracuse, New York 1999, s. 144.

Robert Looby

Stage Directions in Brian Friel's *Translations*

(Summary)

Often regarded as purely utilitarian messages with no artistic value in themselves, stage directions are a neglected aspect of theatre studies. This paper seeks to answer the questions "Who speaks in stage directions? How? To whom?". Looby examines the nature of the speaker, the addressee and their relationship by examining the evolution of stage directions through Shaw, O'Casey and Beckett. However, the paper concentrates primarily on stage directions in Brian Friel's *Translations*, arguing that they have an artistic form and function related to the theme of the play and going beyond mere technical instructions to the production crew.

KEY WORDS: Irish drama; drama theory; stage direction; G.B. Shaw; B. Friel

Biogram

Robert Looby jest profesorem w Katedrze Filologii Celtyckiej na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim. Specjalizuje się zarówno w literaturze irlandzkiej, jak i polskiej. Jego artykuły ukazują się w następujących periodykach: „Teksty Drugie”, „Pamiętnik Literacki”, „Translation Ireland” i „Slavic and East European Journal”. Aktualnie pracuje nad książką poświęconą cenzurze i przekładowi.