

## Między językami. Kilka uwag o bilingwizmie w dramacie z Wysp Brytyjskich

### 1.

Dramat brytyjski i irlandzki charakteryzuje się, podobnie jak cała sztuka i kultura tworzona w języku angielskim, poważnymi tarciami wewnętrznymi graniczącymi niekiedy z całkowitą niezbornością i niespójnością tworzących go elementów<sup>1</sup>. Tendencje dośrodkowe, związane z koncepcją dramatu rozumianego jako nośnik wartości brytyjskich bądź irlandzkich, ścierają się z tendencjami odśrodkowymi wynikającymi z otwarcia na wielorakie tradycje i innowacje docierające z Europy i ze świata<sup>2</sup>. Rola Londynu w opisywanym tu procesie jest wieloznaczna. Z jednej strony wydawać się może, że życie teatralne stolicy Wielkiej Brytanii pielęgnuje tradycyjnie rozumiany prymat dramatopisarza nad dziełem scenicznym, co widoczne jest zwłaszcza na West Endzie. Z drugiej zaś, instytucje takie jak Royal Court Theatre, Young Vic Theatre, Battersea Centre czy Barbican Centre od dekad wspierają innowacyjne próby artystyczne. W tak ważnym i wielokulturowym ośrodku jak Londyn ścieranie się bardziej tradycyjnych tendencji dośrodkowych z odśrodkowymi innowacjami jest wyraźnie widoczne<sup>3</sup>.

Z oczywistych względów dynamika opisywanego procesu przebiega dwutorowo: kanonizuje wykształcone instytucjonalnie formy dramatu typowo brytyjskiego, a zarazem umożliwia wprowadzenie w jego struktury wcześniej nieakceptowanych w obrębie systemu rozwiązań zaczerpniętych z tradycji kontynentalnych oraz globalnych. Procesy dośrodkowe zostały znakomicie uchwycone przez Dana Rebellato w książce *1956 and All That*. Monografia ta z dużą precyzją opisuje profesjonalizację ról w teatrze brytyjskim drugiej połowy dwudziestego wieku. Zdaniem Rebellato w wykształconym w ten sposób modelu teatru nadrzędne miejsce zajmuje dramatopisarz, którego wizja artystyczna ma definiować zarówno tekst, jak i wykonanie sceniczne<sup>4</sup>. Rola procesów odśrodkowych okazuje się – z kolei – coraz bardziej istotna w praktyce teatralnej ostatnich trzydziestu kilku lat. Odwrócenie wcześniejszej sytuacji, przejście przez praktyków teatru prymatu nad przedstawieniem – a w konsekwencji nad tekstem dramatu – jest najwyraźniej widoczne na przykładzie zawrotnej kariery Simona McBurneya i jego teatru *Complicite*. O zakorzenieniu *Complicite* w diachronii dramatu angielskiego niech zaświadczą dwie

<sup>1</sup> Specyfika teatru brytyjskiego została omówiona w: Ch. Innes, *Modern British Drama 1890–1990*, Cambridge 1992. Szczególnie przydatny jest w tym miejscu podrozdział *Defining British Drama*, s. 1–2.

<sup>2</sup> Ważne wydaje się przypomnienie, że cenzura w teatrze brytyjskim zniesiona została dopiero w 1968 roku.

<sup>3</sup> Rolę Londynu w życiu teatru anglojęzycznego ostatnich dekad obrazują chociażby następujące pozycje: A. Sierz, *In-Yer-Face Theatre*, London 2000 oraz M. Lachman, *Brzytwą po oczach*, Kraków 2007.

<sup>4</sup> Zob. D. Rebellato, *1956 And All That*, Abingdon and New York 1999, szczególnie s. 71–100.

inscenizacje szekspirowskie (*Opowieść zimowa* oraz *Miarka za miarkę*), jednak dominują tu adaptacje niejednokrotnie niedramatycznych tekstów twórców zagranicznych: począwszy od Brunona Schulza i Michaiła Bułhakowa, poprzez Petru Popescu, Torgny'ego Lindgrena i Johna Maxwella Coetzego, na dziełach Harukiego Murakamiego i Jun'ichiro Tanizakiego skończywszy<sup>5</sup>.

Zarówno monografia Dana Rebellato, jak i twórczość Complicite potwierdzają aspiracje Londynu do hegemoni teatralnej na Wyspach Brytyjskich czy w szerszej rozumianym kręgu kultury anglojęzycznej. Dla nas istotne jest, że oba przykłady czytelnie obrazują sprzężenie przeciwstawnych dążeń w dramacie brytyjskim oraz wpisują je w życie teatralne Londynu w okresie ostatnich sześćdziesięciu lat<sup>6</sup>.

Jak to zazwyczaj bywa w kulturze, opisywanym tu ambicjom teatralnego Londynu towarzyszą aspiracje przeciwstawne, ukierunkowane na decentralizację życia teatralnego Wysp Brytyjskich, wzmacniające – na zasadzie sprzeciwu – dążenia mniejszych ośrodków do wykształcenia własnych idiolektów teatralnych. Proces decentralizacji zauważamy, chociażby analizując odrębność poetyki dramatu irlandzkiego<sup>7</sup>, wypracowaną w dwudziestym wieku, oryginalną koncepcję Narodowego Teatru Szkocji (nie posiada on własnej siedziby)<sup>8</sup> czy wreszcie autonomię wartości artystycznych kultywowanych podczas festiwali odbywających się latem w Edynburgu (dotyczy to w szczególności festiwalu *Fringe*)<sup>9</sup>. Świadomy skomplikowania przywoływanych w tym miejscu zjawisk, wymieniam trzy powszechnie znane przykłady, by zobrazować omawiane sprzężenie przeciwstawnych procesów centralizacji i decentralizacji, a jednocześnie potwierdzić, że model teatru wypracowany w Londynie funkcjonuje w dynamicznej relacji z wieloma odmiennymi modelami wypracowanymi w pozostałych ośrodkach.

## 2.

Powyższe obserwacje mogą być ujęte w interesujący badawczo sposób w ramach koncepcji semiosfery zaproponowanej na początku lat 80. XX wieku przez Jurija Łotmana. Jeśli za interesujący nas przedmiot badawczy przyjmiemy powstałą na Wyspach Brytyjskich twórczość dramatyczną od czasów George'a Bernarda Shawa (czyli końcówki XIX wieku<sup>10</sup>), to za główne napięcia w obrębie tak zdefiniowanej semiosfery uznać należy następujące dychotomie:

1. model teatru dominujący w Londynie w opozycji do rozmaitych modeli obowiązujących w pozostałych ośrodkach (Dublin, Edynburg, Glasgow, Birmingham, Canterbury i inne);

<sup>5</sup> O teatrze Complicite piszę bardziej szczegółowo w książce T. Wiśniewski, *Complicite, Theatre and Aesthetics. From Scraps of Leather*, London–New York 2016.

<sup>6</sup> Rok 1956 jest ogólnie przyjętą cezurą czasową w historii dramatu angielskiego, co znajduje odzwierciedlenie w tytule przywoływanej monografii Rebellato. Zob. też: A. Nicoll, *English Drama: A Modern Viewpoint*, London 1968, s. 106.

<sup>7</sup> Zob.: Ch. H. Mahony, *New Ireland on Stage [w:] Contemporary Irish Literature: Transforming Tradition*, Basingstoke 1998, s. 119–200 oraz *Modern Irish Drama*, pod red. J.P. Harringtona, New York–London 1991.

<sup>8</sup> Zob. [https://www.nationaltheatrescotland.com/content/default.asp?page=s7\\_18](https://www.nationaltheatrescotland.com/content/default.asp?page=s7_18) (data dostępu: 27. 07. 2016).

<sup>9</sup> Zob. <http://www.eif.co.uk/> (data dostępu: 27. 07. 2016) oraz <https://www.edfringe.com/> (data dostępu: 27. 07. 2016).

<sup>10</sup> Zob. A. Zgorzelski, *Lectures on British Literature. A historical survey course*, Lublin 2008, s. 252–253.

2. tradycje dramatu brytyjskiego i irlandzkiego skonfrontowane z innowacjami i tradycjami spoza Wysp Brytyjskich;
3. konwencje literackie oraz ich relacje z konwencjami teatralnymi;
4. ustalenie relacji pomiędzy dramatopisarzem, reżyserem i pozostałymi artystami teatru;
5. hierarchia standardowego języka literackiego, dialektów lokalnych oraz języków innych niż angielski.

Dynamika powyższych zestawień, zmienność obowiązujących dominant, przesunięcia w obrębie badanej semiosfery – wszystkie te czynniki znajdują odzwierciedlenie w najważniejszych pod względem artystycznym „eksplozjach znaczeniowótórczych” zachodzących w dramacie z Wysp Brytyjskich interesującego nas okresu. Nim przejdę do omówienia konkretnych przykładów, warto – jak sądzę – podkreślić, że wkraczamy w tym miejscu w dziedzinę dramatologii i z tego względu teatralne powinowactwa dramatu będą traktowane odtąd jedynie jako materiał pomocniczy, umożliwiający – gdy będzie to niezbędne – zarysowanie kontekstu. Sam dramat będzie zaś rozumiany jako domena literatury i, z tego chociażby względu, kwestie języka staną w centrum naszego zainteresowania<sup>11</sup>.

### 3.

Łotman podkreśla, że wszelkie zjawiska graniczne – „peryferyjne” – w większej mierze podatne są na wpływy zewnętrzne – pozasystemowe – niż silniej skodyfikowane struktury centralne. Podczas gdy te ostatnie dążą zwykle do jednorodności, obrzeża jawią się jako predysponowane do dwujęzyczności, a ich przejściowy charakter przejawia się w wielości funkcjonujących kodów. W rezultacie mamy do czynienia z nieustającą dynamiką wszelkich relacji w obrębie semiosfery.<sup>12</sup>

Teoretyczne spostrzeżenia Łotmana są odzwierciedlone w tematycznie sproblematyzowanej kwestii dwujęzyczności postaci oraz społecznych, historycznych i politycznych znaczeń płynących z konfrontacji różnych dialektów oraz języków. Przywoływane w obrębie świata przedstawionego kwestie wielojęzyczności (w rozumieniu dosłownym i metaforycznym), nabierają zróżnicowanych znaczeń naddanych.

Zjawisko to zauważamy już w wystawionym w 1913 roku niezwykle popularnym dramacie *Pygmalion* (*Pigmalion*) autorstwa George’a Bernarda Shawa. Główna oś rozwoju akcji scenicznej konfrontuje uprzywilejowany społecznie język elit (tak zwany *received pronunciation*) z dialektem londyńskiej ulicy (*cockneyem*). W największym skrócie: kluczowa i daleko idąca przemiana kwiaciarki – Elizy Doolittle – w damę z wyższych sfer („węgierską księżniczkę”) wynika z jej językowych predyspozycji i kompetencji zawodowych profesora fonetyki Henry’ego Higginsa. Język, którym posługują się postaci, odzwierciedla tu społecznie sankcjonowany podział klasowy oraz aspiracje do ich przekroczenia.

<sup>11</sup> Zob. omówienie tych różnic u D. Ratajczakowej, *O dramatologii i teatrologii* [w:] *W kryształach i płomieniu*, t. 1, Wrocław 2006.

<sup>12</sup> Szczegółowe omówienie koncepcji semiosfery znajdziemy w: J. Łotman, *Uniwersum umysłu: semiotyczna teoria kultury*, tłum. B. Żyłko, Gdańsk 2008 oraz J. Łotman, *Kultura i eksplozja*, tłum. B. Żyłko, Warszawa 1999.

Przemianę Elizy Doolittle można zobrazować, zestawiając zapis jej wypowiedzi z początku i z końca sztuki:

„THE FLOWER GIRL. Ow, eez yə-ooa san, is e? Wal, fewd dan y'de-ooty bawmz a mather should, eed now bettern to spawl a pore gel's flahrzn then ran awy athaht pyin. Will yə-oo py me f'them?”<sup>13</sup>.

„LIZA (...) Aha! Now I know how to deal with you. What a fool I was not to think of it before! You cant take away the knowledge you gave me. You said I had a finer ear then you. And I can be civil and kind to people, which is more than you can. Aha! [*Purposely dropping her aitches to annoy him*] **Thats done you, Enry Iggins, it az.** (...) I'll advertize it in the papers that your duchess is only a flower girl that you taught, and that she'll teach anybody to be a duchess just the same in six months for a thousand guineas. (...)”<sup>14</sup>.

Jak widzimy, uwypuklona w tekście pobocznym przemiana dziewczyny (Kwaciarka → Liza) wiąże się z całkowiłą zmianą używanego przez nią rejestru języka, cełnym rozpoznanie własnej pozycji w strukturach społecznych i samopoznaniem wartości własnej. Jednak tym, co wyróżnia Lizę wśród wszystkich pozostałych postaci scenicznych, jest jej „dwujęzyczność”, rozumiana tu nie tylko jako umiejętność postugiwania się całkowiec odmiennymi dialektami, lecz także jako zdolność wpisania się w oba systemy społeczne. Widzimy wyraźnie, że dziewczyna utrzymuje możliwość płynnego przejścia między językiem elity a cockneyem („Thats done you, Enry Iggins, it az”), tak jakby pozostając kwaciarką, przeobraziła się w społeczne wyobrazenie „węgierskiej księżniczki”.

Dwusystemowość przejawia się odmiennie w świecie scenicznym *The Royal Hunt of the Sun* Petera Shaffera. Właściwa akcja sceniczna, obejmująca okres od czerwca 1529 do sierpnia 1533 roku, jest ujęta w ramy przebiegającej czterdzieści lat później narracji zgorzkniałego, pozbawionego młodzieńczych złudzeń Starego Martina. Szkatułkowa struktura podawcza, dzięki prostym zabiegom metateatralnym, zostaje poszerzona o nadrzędną wobec świata fikcyjnego komunikację pomiędzy sceną a widownią. Już w scenie otwierającej przedstawienie Stary Martin, zrywając z iluzją czwartej ściany, wprowadza widownię w swoją opowieść.

Trójdzielna organizacja sytuacji komunikacyjnej odgrywa istotną rolę w przypisywaniu systemom językowym znaczeń. W obrębie świata fikcyjnego, akcja prowadzi do konfrontacji imperium Inki Atahualpy z europejskimi wartościami reprezentowanymi przez najeźdźców, konkwistadorów, poddanych hiszpańskiej korony, grupkę żołnierzy pod wodzą Francesco Pizarro. Konflikt Atahualpy z Pizarrem to starcie dwóch nieprzystających do siebie wizji świata. Przeciwwstawne ukierunkowanie aksjologii bardzo klarownie

<sup>13</sup> B. Shaw, *Pygmalion*, London, 1961, s. 9. W tłumaczeniu Sobieniowskiego oddane jako: „To paniusi synek, ten gagatek? Zebyś go paniusia jako matka uczciwiej podchowała... To nie sztuka spaskudzić co – i w nogę... zapłaci mi to paniusia?”. B. Shaw, *Pygmalion*, tłum. F. Sobieniowski, [Warszawa], 2007, s. 8.

<sup>14</sup> Ibidem, s. 103, wyróżnienie własne – T.W. „ELIZA: (...) Teraz wiem, jak z panem postępować! Jaką ja byłam głupia... pan mi nie może wydrzeć tej wiedzy, którą zdobyłam przy pańskiej pomocy... A pan profesor wie, że mój słuch bystrzejszy i wrażliwszy! A panu profesorowi wiadomo, że ja umiem być wobec ludzi ujmująco grzeczna, czego pan nie potrafi. Aha! Teraz koniec z nami, Henryku Higginśiel (...) Poślę ogłoszenia do dzienników, że ta pańska rzekoma księżniczka jeszcze pół roku temu była zwykłą uliczną kwaciarką... i że podejmuję się zrobić księżniczkę z każdej dziewczyny w przeciągu pół roku za tysiąc funtów!”. Ibidem, s. 145.

obrazuje antagonistyczna symbolika przypisywana przez obie strony „złotu/stońcu”. W świecie Inków jest ono świadectwem boskiej proveniencji, przez konkwistadorów podlega odczytaniu przede wszystkim w kategoriach bogactwa materialnego.

Kluczowa w świecie przedstawionym dychotomia (imperium Inków versus hiszpańscy najeźdźcy) zostaje odzwierciedlona w warstwie językowej, stanowiącej najprostszą – i najbardziej dosłowną – linię podziału między stronami konfliktu. Niemożność komunikacji jest, co prawda, przełamywana przez szczególnie uzdolnione językowo postaci, co pokazuje przykład Felippillo, pierwszego z tłumaczy. Jego dwujęzyczność daje moc szczególną, umożliwia prowadzenie gry zorientowanej na korzyść własną i daleko posuniętą manipulację. Odkrycie knowań Felippillo prowadzi do przejścia przez Martina funkcji tłumacza, co nadaje mu szczególną rangę wśród żołnierzy Pizarra. Jego przewaga jest natury semiotycznej. Władza wieloma kodami: jak się okazuje, potrafi nie tylko pisać i czytać, lecz także działać na styku odległych języków i kultur.

Zarysowana w ten sposób dychotomia nabiera ciekawych znaczeń na poziomie ramy narracyjnej, w której Stary Martin retrospektywnie relacjonuje opowieść sprzed czterdziestu lat. Wprowadzenie tej perspektywy podawczej w świat sceny uprzywilejowuje eurocentryczny punkt widzenia – wszak wszelkie niuanse świata Inków są opisywane przez pryzmat doświadczenia jednego z najeźdźców. Ten ważny zabieg metanarracyjny obnaża często wykorzystywaną przez dramat konwencję pozorowanej obiektywności struktur podawczych. W *The Royal Hunt of the Sun* to żołnierz korony hiszpańskiej opowiada historię podboju imperium Inków. Można zatem zakładać, że czyni to w języku hiszpańskim, a przytaczając wypowiedzi Inków – w tym słowa Atahualpy – przekłada je na język swojej opowieści, co w zasadniczym stopniu deprecjonuje obiektywność referencyjnych wartości poznawczych narracji. Dwujęzyczność Martina umożliwia subiektywne uporządkowanie przeszłych wydarzeń, nadanie im znaczeń oraz ich zakomunikowanie.

Na poziomie wypowiedzi teatralnej dochodzi jeszcze jedna komplikacja. Ponieważ sceniczne wypowiedzi aktorów/postaci powstają w języku angielskim, wszelkie zawiłości lingwistyczne w obrębie świata przedstawionego zostają na tym poziomie zniwelowane. Wprowadzenie w semantykę sztuki tematu konfrontacji języków używanych przez postaci – co nie jest przecież równoznaczne ze sceniczną konfrontacją tych języków – uaoacznia konwencjonalny charakter komunikacji literackiej, a tym samym wzmacnia autoreferencyjny wymiar dramatu. To właśnie kwestie językowe podkreślają semiotyczną rozbieżność pomiędzy światem przedstawionym/fikcyjnym a światem scenicznym.

Zarysowana w *The Royal Hunt of the Sun* koncepcja dwujęzyczności znacząco odbiega od tej, którą znamy z *Pigmaliona*. Proponując opowieść o podboju odległym czasowo, przestrzennie i kulturowo, Shaffer przyjmuje strategię dystansowania świata przedstawionego i odbiorcy, a co za tym idzie, podkreśla niezborność tych dwóch perspektyw. Z kolei w przypadku sztuki George’a Bernarda Shawa czytelnik – w roli widza – doświadcza różnorodności dialektów oraz kryjących się za nimi podziałów społecznych nie tylko jako tematu (przesłanka do zawiązania perypetii), lecz także na poziomie zmysłowego odbioru (słyszyczyta różnicę dialektu).

Pochodzący z Irlandii Północnej Brian Friel wykorzystuje obie omawiane strategie w sztuce napisanej w 1980 roku, a zatytułowanej *Translations* (Tłumaczenia). Akcja dramatu przenosi nas do fikcyjnej wioski Baile Beag (Ballybeg) w irlandzkim hrabstwie Donegal i rozgrywa się pod koniec sierpnia 1833 roku. Peryferyjna społeczność porozumiewa się po irlandzku i żyje w świecie opisywanym właśnie w tym języku, do czasu przyjazdu gości z szerokiego świata – kartografów skwapliwie spisujących wszelkie znane w okolicy nazwy geograficzne, by przetłumaczyć ich rdzenne znaczenia na język angielski. W świecie dramatu konflikt języków nabiera wymiaru pierwszoplanowego, ponieważ wpisuje jego semantykę w mechanizmy kulturowej pamięci oraz zapominania. Pozornie przyjaźni i nieinwazyjni królewscy inżynierowie stają się instrumentem brytyjskiego imperializmu mającego na celu transformację pamięci przyszłych pokoleń. Sankcjonowany urzędowo język ma odtąd dyktować sposób opisu peryferyjnej irlandzkiej rzeczywistości. W *Translations* kwestie, wydawałoby się, czysto lingwistyczne stają się narzędziem w politycznej walce dwóch wykluczających się wizji świata (angielski/centrum versus irlandzki/periferia). Jak wiemy, w tym konkretnym przypadku temat dwujęzyczności był niezwykle aktualny na początku lat 80. ubiegłego wieku, gdy sztuka powstała, i pozostaje aktualny do dziś.

Sztuka Friela łączy strategie, które znamy z *Pigmaliona* i *The Royal Hunt of the Sun*. *Translations* przedstawia konflikt języków w perspektywie historycznej, a jednocześnie prezentuje go jako aktualny problem w świecie adresata. Tym samym mamy tu do czynienia z dramatem, w którym zarówno na poziomie świata fikcyjnego (społeczność Baile Beag versus brytyjcy kartografowie), jak i w obrębie komunikatu teatralnego (scena → widownia) bilingwizm funkcjonuje jako bezpośrednie źródło konfliktu. Przywołane w ten sposób spięcie mechanizmów zbiorowej pamięci, wyparcia i zapominania leży u podstaw artystycznej autonomii dramatu irlandzkiego<sup>15</sup>.

#### 4.

Przenosimy w tym miejscu dyskusję z omawiania zjawisk zachodzących w obrębie świata przedstawionego na poziom bardziej ogólny, w którym nie zawsze oczywiste decyzje dotyczące doboru języka przez dramatopisarzy determinują semantykę ich dzieł. Mechanizm przesunięcia zjawisk postrzeganych jako peryferyjne, marginalne czy nawet zewnętrzne ku centrum semiosfery dramatu pisanego w języku angielskim zobrazują twórcy irlandzkiego dramatu poetyckiego przełomu XIX i XX wieku.

Przypadek irlandzkiego dramatu poetyckiego jest szczególny, gdyż związany z grupą tworzącą na przełomie dziewiętnastego i dwudziestego wieku literaturę anglo-irlandzką od podwalin<sup>16</sup>. Doniosłą rolę w tym procesie zajmuje dramat pisany na potrzeby powstającego w tym czasie narodowego teatru irlandzkiego. Od samego początku postulowany w Dublinie – przyszłej stolicy kraju – model dramatu/teatru jawił się w opozycji do modelu

<sup>15</sup> Specyfikę irlandzkiego dramatu poetyckiego zwięźle opisuje K. Pickering, *Key Concepts in Drama and Performance*, s. 146–7. Zob. też J. Burzyńska, *Towards a Theory of Poetic Drama*. Yeats, Synge, O'Casey, Gdańsk 1995.

<sup>16</sup> Zob. Zgorzelski, op. cit., s. 259–261.

dominującego w Londynie. Stąd poetyckość, liryczność, zwięzłość, jak również intruzja irlandzkiego dialektu oraz tematyki adaptowanej z mitologii celtyckiej. Mówimy tu zatem o zjawisku jawnie sprzeniewierającym się spetyfikowanym wartościom artystycznym stolicy imperium, a jednocześnie wydobywającym z peryferii kultury – i odmętów diachronii – zjawiska marginalne, zachowane szczątkowo w pamięci zbiorowej wymierającego języka i kultury. Konfrontacja ta przebiega w kierunku zaskakującym: ku daleko posuniętemu przekładowi wartości celtycko-irlandzkich na język najeźdźcy – angielski (powracają echa *Translations*). Kosztem utraty idiosynkrazji lingwistycznych jest sankcjonowana artystyczna autonomia dramatu anglo-irlandzkiego, umożliwiającą w kolejnych dekadach przeniknięcie elementów marginalizowanej tradycji w najbardziej innowacyjne osiągnięcia nie tylko w obrębie literatury anglojęzycznej, lecz także europejskiej czy globalnej. Mówiąc najprościej: mamy do czynienia z typem zjawisk nazywanych przez Opackiego „królewskimi”, rozprzestrzeniają się one na wcześniej odległe, wyżej cenione w artystycznej i estetycznej hierarchii, by z biegiem lat zająć ich miejsce<sup>17</sup>.

Zjawisko to jest szczególnie jaskrawe w przypadku Yeatsa, noblisty z 1923 roku, powszechnie uznawanego za jednego z najważniejszych twórców piszących w języku angielskim w pierwszej połowie XX wieku i nie jest to ocena formułowana wyłącznie z perspektywy irlandzkiej, o czym świadczy chociażby słynna elegia Wystana Hugh Audena<sup>18</sup>. Yeats jest z pewnością uznawany za postać centralną anglo-irlandzkiego odrodzenia, jednak mechanizm intruzji elementów celtycko-irlandzkich w dramat anglojęzyczny zawdzięcza niezwykle wiele dwujęzyczności Lady Gregory oraz doświadczeniom wyniesionym z Wysp Aran przez Synge’a. Thomas Rice Henn podkreśla, że Synge, jako jedyny w tym gronie, łączył nabytą we Francji wiedzę uniwersytecką z odczytaniem w literaturze europejskiej i – przede wszystkim – z wystarczającą znajomością języka irlandzkiego, by w pełni wniknąć w życie prowincjonalnych społeczności<sup>19</sup>. To między innymi te zalety umożliwiły Synge’owi twórczo wykorzystać słynną poradę Yeatsa, by opuścić Paryż i odnalazł literacki głos dla mieszkańców irlandzkich Wysp Aran<sup>20</sup>.

Język używany w dramatach Synge’a jest niezwykle ciekawą – często przekraczającą granicę błędu – odmianą angielskiego. Pojawiają się tu liczne naleciałości fraz językowych, składni, a przede wszystkim rytmu, które są wyraźnym echem języka irlandzkiego. Tak jak w świecie przedstawionym, splatają się w nim tendencje dośrodkowe (Synge pisze po angielsku, nie po irlandzku) oraz odśrodkowe (zaburzenia standardu stają się tu normą). Zjawisko zobrazować możemy, podając przykłady zaczerpnięte z trzech różnych sztuk Synge’a. W *Riders to the Sea* (*Jeźdźcy do morza*) opłakująca utratę swych sześciu synów (i męża) Maurya wspomina:

---

<sup>17</sup> I. Opacki, *Krzyżowanie się postaci gatunkowych jako wyznacznik ewolucji poezji* [w:] *Problemy teorii literatury*, pod red. H. Markiewicza, Wrocław 1987, s. 161–7.

<sup>18</sup> Zob. <https://www.britannica.com/biography/William-Butler-Yeats> (data dostępu: 28. 07.2016).

<sup>19</sup> Henn, T.R. „Introduction” [w:] J.M. Synge, *The Complete Plays*, London 1993, s. 2–3.

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 2.

„MAURYA (...) I was sitting here with Bartley, and he a baby lying on my two knees, and I seen two women, and three women, and four women coming in, and they crossing themselves and not saying a word”<sup>21</sup>.

Uwagę przykuwa elipsa („and he a baby”), użycie trzeciej formy czasownika (*past participle*) w miejsce czasu przeszłego („I seen two women”) oraz natrętna enumeracja podkreślająca prostotę używanych struktur językowych. Z podobną stylizacją języka postaci mamy do czynienia w *The Well of the Saints (Studnia świętych)*, choćby w następującej wymianie zdań między małżeństwem ślepców:

„MARY DOUL: (...) Do you think they can see us now, Martin Doul?

MARTIN DOUL: I’m thinking they can’t, but **I’m hard set to know**; for **the lot of them young girls**, the devil save them, have sharp, terrible eyes, would pick out a poor man, I’m thinking, and **he lying** below hid in his grave.

MARY DOUL: Let you not be whispering sin, Martin Doul, or maybe it’s **the finger of God they’d see pointing to ourselves**.

MARTIN DOUL: **It’s yourself** is speaking madness, Mary Doul; haven’t you heard the Saint say **it’s the wicked do be blind**?

MARY DOUL: If it is you’d have a right to speak a big, terrible word would make the water not cure us at all.

MARTIN DOUL: What way would I find a big, terrible word, and I shook with the fear; and **if I did itself**, who’d know rightly if it’s good words or bad would **save us this day** from himself?”<sup>22</sup>.

Nagromadzenie zaimków zwrotnych, folklorystyczne klisze językowe oraz nagminnie powtarzane – choć to akt trzeci – imię i nazwisko adresata (małżonka!) – wszystkie te zabiegi podkreślają humorystyczne walory wypowiedzi postaci, a jednocześnie nadwyrażają normy standardowej wersji języka angielskiego. Nie inaczej jest w *The Playboy of the Western World (Prowincjonalny Playboy)*, najstynniejszym dramacie Synge’a, w którym Pegeen mówi o sobie:

„If I am a queer daughter, it’s queer father’d be leaving me lonesome these twelve hours of dark, and I piling the turf with the dogs barking, and the calves mooing, and my own teeth rattling with the fear”,

a Shawn odgraża się Michaelowi:

„Don’t stop me, **Michael James**. Let me out of the door, **I’m saying**, for the love of the Almighty God. Let me out (...) Let me out of it, and may God grant you His indulgence in the hour of need”<sup>23</sup>.

Nie ma wątpliwości – normy języka zostają tu wyraźnie nadwyrażone.

<sup>21</sup> J.M. Synge, *The Complete Plays*, London 1993, s. 104. W polskim tłumaczeniu stylizacja nie jest czytelna: „Siedziałam tu kiedyś z Bartleym na kolanach; i wówczas ujrzałam, jak dwie, potem trzy, potem cztery kobiety, wchodzą tu, żegnając się znakiem krzyża, i nie mówiąc ani słowa”. J.M. Synge, *Jeźdźcy do morza*, tłum. M.M. Misińska [w:] *Dramaty irlandzkie*, Kraków – Warszawa 2011, s. 21.

<sup>22</sup> Ibidem, s. 164, wyróżnienia własne – T.W.

<sup>23</sup> Ibidem, s. 179.



## 5.

Warte uwagi jest to, że oprócz kwestii językowych, tendencje odśrodkowe irlandzkiego dramatu poetyckiego wiążą się z przyswojeniem na gruncie dramatu pisanego w języku angielskim technicznych innowacji, które mają swoje źródła w symbolizmie francuskim, japońskim teatrze Noh oraz w nowatorskich koncepcjach Gordona Craiga. Tym samym uwypukla się dynamika stale obecnego w dramacie i teatrze anglojęzycznym mechanizmu konfrontowania zjawisk peryferyjnych z centralnymi. W *stricte* bilingwalnym dramacie Samuela Becketta – autora dorastającego przecież w Dublinie na początku XX wieku – proces ten prowadzi w kierunku daleko idącej generalizacji, graniczącej z abstrahowaniem pojęć i zjawisk uniwersalnych, archetypicznych<sup>24</sup>.

Zupełnie odmienną tendencję możemy zauważyć wśród pisarzy współczesnych – tworzących na Wyspach Brytyjskich imigrantów. Piszą w języku angielskim, posługując się sprawnie idiolektem teatru brytyjskiego. Autorzy, tacy jak Tena Štivičič (Chorwatka), Hannah Khalil (mieszkająca w Londynie Palestyno-Irlandka) i Hassan Abdulrazzak (urodzony w Pradze, a mieszkający w Londynie Palestyńczyk), podejmują próby wprowadzenia w struktury dramatu z Wysp Brytyjskich – swoście rozumianego *lingua franca* – pamięci doświadczeń polityczno-społecznych odzwierciedlających kosmopolityczne migracje we współczesnym świecie<sup>25</sup>. Można się spodziewać, że w kontekście zmian zachodzących po czerwcowym referendum, tarcia między tendencjami dośrodkowymi i odśrodkowymi w dramacie i w teatrze z Wysp Brytyjskich nabiorą nowego wymiaru, a dwujęzyczność rozumiana w zarysowany przeze mnie powyżej sposób pozostanie kategorią kluczową dla zachodzących tam procesów artystycznych.

### Summary

#### Between languages. On bilingual issues in modern British and Irish drama

The article concentrates on tensions between centres and peripheries in modern British and Irish drama. The research material encompasses plays by GB Shaw, WB Yeats, JM Synge, Peter Shaffer and works by immigrant contemporary playwrights (e.g. H. Khalil, H. Abdulrazzak, and T. Štivičič), whose work introduces new perspectives to British stage. Among the topics that are scrutinised, the following seem important: London-based model of theatre as opposed to the models emerging from other cultural centres; British and Irish theatre traditions and their interrelations with artistic innovations arriving from the continent; literary and theatre conventions; relations between playwrights, directors, actors, and other theatre makers. The overall argument is presented from the perspective based on Tartu-Moscow School of Semiotics.

**Słowa kluczowe:** współczesny dramat brytyjski i irlandzki, dwujęzyczność, dramatologia, semiotyka

**Key words:** Modern English language drama, bilingual, printed dramata, semiotics

<sup>24</sup> O zjawiskach tych piszę dokładniej w: T. Wiśniewski, *Kształt literacki dramatu Samuela Becketta*, Kraków 2006.

<sup>25</sup> Zob. T. Štivičič, *Invisible*, London 2011 oraz Sykes-Picot: *The Legacy. Five modern plays by Hannah Khalil, Hassan Abdulrazzak, and Joshua Hinds*, pod red. K. Pickeringa, London 2015.



Roussanka Alexandrova-Nowakowska, *Plum-6*