

Marcin Michalski

Hamlet. Emir Danii – o jednym z przekładów dramatu Szekspira na język arabski

Przedmiotem poniższych rozważań będzie przekład dramatu Williama Szekspira *Hamlet* na język arabski dokonany przez Muḥammada ʿAwaḍa Muḥammada pod tytułem *Hamliṭ (Amīr Dānmarka)*, wydany *sine anno* przez kairskie wydawnictwo Dār al-Maʿārif¹.

Wybrane zagadnienia związane z przekładem tego dzieła omówione zostaną w dwóch blokach. Pierwszy dotyczyć będzie realiów świata pozajęzykowego, które mogą sprawiać kłopoty tłumaczącemu z języka angielskiego na arabski. Interesujące są tu takie aspekty kultury ludzkiej, jak: mitologia, wierzenia, przesady, religia, szlachectwo, status społeczny i rodzinny, a także przyroda. Jest rzeczą oczywistą, że artykuł ten nie ma być pełną analizą przekładu, lecz ma za zadanie wskazać niektóre zagadnienia translatorskie. Ograniczenia przestrzenne wymagają wybrania tylko co ciekawszych punktów.

Drugi blok obejmować będzie zagadnienia związane ze strukturą języka. I, jak powyższy, będzie z konieczności potraktowany wybiórczo. Zajmę się w nim wybranymi metaforami i problematyką gier słownych. Na koniec omówiona zostanie kwestia związłości.

Interesujący tu nas przekład Muḥammada ʿAwaḍa Muḥammada powstał pod patronatem Dyrekcji Kulturalnej Ligi Państw Arabskich. Jest on elementem serii tłumaczeń dramatów Szekspira (*Masraḥiyyāt Šiksīr*), których założeniem jest „przestrzeganie jak najdalej posuniętej wierności i precyzji w przekładzie dokonywanym z kanonicznego oryginału angielskiego”². W przedmowie tłumacz czyni uwagi dotyczące swojej pracy, lecz dotyczące wyłącznie kwestii tłumaczenia odpowiednich fragmentów prozą lub wierszem. Rozmiary przedmowy nie pozwoliły tłumaczowi na umieszczenie w niej jakiegokolwiek wzmianki o ewentualnych trudnościach w przekładzie (nie licząc zdania o wyjaśniających pewne kwe-

¹ Do tego wydania odnoszą się odsyłacze w tekście w postaci numerów stron. Odsyłacze do tekstu oryginału, składające się z numeru aktu, sceny i wersu, odnoszą się do tekstu dramatu w:] *The Oxford Shakespeare. The Complete Works*, red. S. Wells, G. Taylor, J. Jowett, W. Montgomery, Oxford 1994.

Tłumaczenia w nawiasach kwadratowych pochodzą od autora niniejszego tekstu. Mają one na celu naświetlenie danego problemu, nie aspirują zatem do pełnej poprawności stylistyczno-estetycznej. Wszystkie tłumaczenia fragmentów Koranu pochodzą z: *Koran*, z arabskiego przełożył i komentarzem opatrzył J. Bielawski, Warszawa 1986.

² *Hamliṭ (Amīr Dānmarka)*, przeł. Muḥammad ʿAwaḍ Muḥammad, Kair s.a., s. 25.

stie przypisach). A przecież gdy ma się na celu dochowanie „jak najdalej posuniętej wierności”, niechybnie natrafi się na liczne *cruces interpretum*. Interesujące zatem powinny być efekty pracy tłumacza, który pragnie w swoim tłumaczeniu w sposób „wierny i precyzyjny” – a rozumiemy także, że zrozumiały – połączyć dwa tak odległe kulturowo światy. Poniżej omówię te rozwiązania, które wydały mi się najbardziej godne uwagi.

I. Realia świata pozajęzykowego

Przyroda

Świat natury często służył Szekspirowi do ożywiania wypowiedzi jego bohaterów. W *Hamlecie* postacią znajdującą upodobanie w zoologicznych przenośniach jest Poloniusz, królewski szambelan. Tak oto komentuje on relację Ofelii o miłosnych zapewnieniach Hamleta:

Ay, springes to catch woodcocks.

[Tak, sidła do chwytania słonek.] (1.3.115)

Tak się składa (wydaje się zrazu, że szczęśliwie dla tłumacza), że słonka, *Scolopax rusticola*, ptak łowny z grupy bekasów, jest znany również na Półwyspie Arabskim. Jej arabska nazwa to *dağāğat al-arđ* („kura ziemna”). Tłumacz decyduje się oddać tę frazę następująco:

Tilka aḥābilu li-ṣṭiyādi d-dağāği l-barri.

[To sidła do chwytania słonek (dosł. „kury lądowej”).] (s. 54)

Tłumaczowi udało się zachować wierność w kwestii terminologii, jednak za cenę dwóch ustępstw. Po pierwsze, złożona nazwa ornitologiczna wydaje się jak na dzieło literackie zbyt techniczna. Nie jest to jednak takim problemem jak fakt, że angielska nazwa tego ptaka *woodcock*, tak jak i francuska *bécasse*, oznaczają przenośnie naiwną osobę, zwłaszcza płci żeńskiej. W innych językach europejskich mamy tu do czynienia z dodatkowymi negatywnymi konotacjami wiążącymi naiwność tej osoby z jej seksualnością. Po niemiecku *Schnepfe* znaczy „słonka”, a także „dziewczyna, kobieta, najczęściej lekkich obyczajów”. *Auf Schnepfenjagd gehen* znaczy dziś już nie tyle „iść polować na słonki”, ile „udać się do prostytutki”. Arabska „kura ziemna”, *dağāğ barrī*, nie sugeruje takich negatywnych skojarzeń. A przecież konotacja ta jest niebywale ważna, nią bowiem Poloniusz rozpoczyna tyradę ostrzegającą przed „orędownikami złej sprawy, rajfurami”³, którzy mogliby sprawić, że określenie *woodcock* do Ofelii będzie stosowne. Wierność w przekładzie pojęta jako dosłowność nie zawsze powinna być ideałem, do którego się dąży.

³ *Hamlet, księżę Danii*, przeł. S. Barańczak, Poznań 1990, s. 37.

Drugi raz w dramacie „słonka” pojawia się w ustach Laertes, który, raniony zatrutym przez siebie floretem i indagowany o swój stan, odrzeka, że ma się:

as a woodcock to mine own springe
[jak słonka w swoich własnych sidłach] (5,2,259)

W tekście arabskim metafora naiwnego ptaka jest całkowicie pominięta:

Laqad waqa'tu fi-š-šaraki llađi naşabtuhu bi-yadı.
[Wpadłem w sidła, które zastawiłem własnoręcznie.] (s. 208)

Jest to pewna strata dla tekstu. W całej tragedii to właśnie do rodzeństwa Ofe-
lii i Laertes Szekspir odniósł określenia *woodcock*, mając zapewne na myśli, że
padli oni, niedoświadczeni, ofiarą machinacji potężniejszych sił.

Poważniejszym problemem dla tłumacza związanym ze światem natury był
z pozoru nieszkodliwy fragment wypowiedzi Hamleta, skierowanej do mówiące-
go spod ziemi ducha, który zmieniał swe położenie tak, by być blisko Hamleta
i jego towarzyszy:

Well said, old mole. Canst work i'th'earth so fast?
[Dobrze powiedziane, stary krecie. Potrafisz tak szybko pracować w ziemi?] (1,5,164)

Południowa granica występowania kreta europejskiego (*Talpa europaea*)
przebiega na północy Włoch i Hiszpanii. Słowniki języka arabskiego podają
wprawdzie wyraz na określenia kreta (*ħuld*), jednak Arabowie stosują go w od-
niesieniu do występujących na Bliskim Wschodzie gryzoni z rodziny ślepców,
np. do ślepców z gatunku *Nannospalax ehrenbergi*, nazywanych po arabsku *ħuld*
filasīnī (w dialekcie palestyńskim *ħlund*). Zwierzęta te są dość podobne do kreta
z wyglądu (różnią się od niego przede wszystkim typowymi dla gryzoni dużymi
siekaczami) i całkiem do niego podobne pod względem trybu życia. Tłumacz jed-
nak zdecydował się zastąpić kreta jeszcze innym gryzoniem:

Aħsanu l-qawli, ayyuhā l-yarbū'u š-šayħu! A tastaŧi'u an taħfira n-nafaqa bi-hāđihi
s-sur'ati?

[Dobrze powiedziane, stary skoczku! Potrafisz tak szybko kopać tunel?] (s. 69)

Skoczek pustynny (*Jaculus jaculus*⁴), zwany też skoczkiem egipskim, jest
zwierzęciem mało przypominającym kreta. Jest to mały gryzoń z kształtu bar-
dziej podobny do kangura niż do kreta. Długie skoczne nogi umożliwiają mu
szybkie skoki po piasku. W odróżnieniu od kreta ma doskonały wzrok i wielkie
uszy. Nie jest też czarny, lecz barwy piaskowej. Za to, co najważniejsze, podob-
nie jak kret kopie nory w ziemi, które potrafią osiągać długość powyżej dwóch
metrów.

⁴ K. Kowalski (red.), *Mały słownik zoologiczny. Ssaki*, Warszawa 1975, s. 150.

Słuszność wyboru tłumacza może być tu przedmiotem dyskusji. Wypowiedzi pytanych przeze mnie Arabów z Bliskiego Wschodu wskazywały bowiem na to, że większość z nich zna, z widzenia lub ze słyszenia, ślepcę (*huld*), czyniące szkody w ogródkach, drażące podziemne tunele i tworzące ziemne kopczyki. Natomiast skoczek (*yarbū'*) dla wielu był zwierzęciem zupełnie nieznanym.

Zdarza się także symbolika wspólna obu językom i wtedy, jak się zrazu wydaje, nie ma kłopotów z przekładem. Hamlet, chcąc wprowadzić aktora w zło-wróbną kwestię, w czasie przedstawienia cytuje fragment innej sztuki:

the croaking raven doth bellow for revenge
[kraczący kruk „pohukuje” żądając zemsty] (3.2.242)

Fa-inna l-ḡurāba yaṣīḥu wa-yan'abu muṭāliban bi-l-ṭa'ri
[Kruk krzyczy i kracze żądając zemsty] (s. 124)

Złowróbna symbolika kruka jest w kulturze arabskiej jedną z najoczywist-szych. Z tym zastrzeżeniem, że podczas gdy w literaturze europejskiej kruk bywa symbolem zemsty (jak i w tym przypadku, a także np. w islandzkiej *Sadze o Njalu*, w *Makbecie* czy w *Dziadach* Mickiewicza⁵), to w kulturze arabskiej funkcję zwiastuna czy podżegacza do zemsty spełnia sowa (zwana wtedy *hāma* lub *ṣadā*⁶). Kruk zaś, zwany „krukiem rozłąki” (*ḡurāb al-bayn*), to w poezji za-zwyczaj omen lub przypomnienie rozstania z ukochaną. Więc tu także korespon-dencja między dwoma symbolami nie jest pełna.

Ponadto, jak sugeruje Nigel Alexander⁷, Hamlet drwi tu z „wysokiego stylu” krwawych komedii (*tragedies of blood*). Można się tu zastanawiać, na ile ta drwina z klasycznego stylu wyczuwalna będzie dla odbiorcy arabskiego, w które-go kulturze również pojawiały się prądy odrzucające i ośmieszające dawne style, na przykład poezję Arabów pustynnych.

Tytuły i herby

Problematyka różnic dotyczących tytułatury i porządku stanowego jest szcze-gólnie interesująca. Już sam tytuł sztuki bowiem, *Hamlet, Prince of Denmark*, nie może być przetłumaczony jako „*Amīr Dānmarka*” bez zastrzeżeń. *Prince* (książę) oznacza bowiem męskiego potomka monarchy i to jest istotne w charak-terystyce głównego bohatera. Natomiast *amīr* według słownika *Al-Munḡid* to:

1. *man tawallā amra qawmīn wa-in lam yakun min aṣḡlin ṣarīfīn* [ten, kto włada lu-dem, nawet jeśli nie jest ze szlacheckiego rodu].

2. *yūṭlaqu 'alā man kāna min aṣḡlin ṣarīfīn wa-in lam yakun ṣāḡība amrīn* [określa tego, kto jest ze szlacheckiego rodu, nawet jeśli nie jest władcą]⁸.

⁵ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 172.

⁶ M. Dziekan, *Arabia magica*, Warszawa 1993, s. 47.

⁷ N. Alexander, *Poison, Play and Duel. A Study in Hamlet*, London 1971, s. 115.

⁸ *Al-Munḡid fi-al-luḡa wa-al-a'lām*, Bejrut 2002, s. 17-18.

Tłumaczenie *prince* jako *amīr*, choć intuicyjnie wydaje się najodpowiedniejsze, zawiera w sobie pewną niedoskonałość: *amīr* nie implikuje bowiem automatycznie faktu, że Hamlet jest synem króla i następcą tronu (chyba że przyznać pierwszeństwo znaczeniu drugiemu). Wręcz przeciwnie, sugeruje, że Hamlet jest udzielnym władcą księstwa (emiratu) duńskiego. *Walī al-'ahdī* („następca tronu”) byłoby tu stosowniejsze, choć niewskazane ze względu na rozwlekłość. Wyraz *amīr*, pochodzący od czasownika *amara* (rozkazywać), oznacza pierwotnie człowieka, który ma władzę rozkazywania. Może to być *wódz plemienny, dowódca, przywódca, stojący na czele emiratu (księstwa)*. Jest on przeto pojęciem zbyt szerokim w porównaniu ze zniuansowanymi angielskimi *prince*, *duke*, *chief* czy *emir* (czy ekwiwalentami polskimi).

Warto w tym miejscu poświęcić uwagę jeszcze innej kwestii, związanej z błękitną krwią. Szekspir często stosuje metafory związane z heraldyką. Rozwiązaniem najbardziej pożądanym byłoby, gdyby te metafory pozostały w tekście arabskim metaforami. U Muḥammada 'Awaḍa Muḥammada metafory giną, zostaje tylko znaczenie dosłowne. Kumulację heraldycznych przenośni znajdujemy w epickim fragmencie opowieści Eneasza recytowanej przez Hamleta:

The rugged Pyrrhus, he whose sable arms,
 Black as his purpose, did the night resemble
 When he lay couchèd in the ominous horse,
 Hath now this dread and black complexion smeared
 With heraldry more dismal. Head to foot
 Now is he total gules, horridly tricked
 With blood of fathers, mothers [...]

[Potężny Pyrrros, którego czarna broń,
 czarna jak jego zamiśl, podobna jest do nocy,
 gdy leżał w środku złowrózbnego konia,
 zamazał teraz ten straszny czarny kolor
herbami okropniejszymi. Od stóp do głów
 jest teraz cały czerwony, przerażająco obrysowany
 krwią ojców, matek [...].] (2.2.455-461)

Sable to termin, jakim w heraldyce określa się na herbach kolor czarny. *Gules* oznacza czerwony. Również wyraz *couchèd* wiąże się z terminem *couchant*, oznaczającym zwierzę (np. lwa) leżące, z podniesioną głową. Z kolei *trick* oznacza „rysować kontury herbu, zaznaczając barwy za pomocą liter lub symboli”⁹. Całe to pole znaczeniowe jest nieobecne w tekście arabskim:

Alā inna Bīrūsa l-ġabbāra, bi-asliḥatihi s-sawdā'i
allatī tuḥākī sawāda nawāyāhi, wa-sawāda l-layli l-bahīmi
alladī qaḍāhu rāqīdan fi ġawfi ḍālika l-ġawādi r-rahībi,
aḥaḍa yaşbuġu ġildahu l-aswada l-muḥīfa
bi-sabġatīn tazīdu manzarahu başā'atan wa-iz'āġan
fa-lam yalbat an şāra ahmara qāniyan kulluhu min ar-ra'si li-l-qadami.
bi-mā stabaġa bihi min dimā'i l-ābā'i wa-l-ummuhāti [...] (s. 95)

⁹ *Oxford Dictionary of English*, pod red. C. Soanesa, A. Stevensona, Oxford 2003, s. 1883.

[Potężny Pyrrros, ze swą czarną bronią,
 podobną do czerni jego zamysłów i czerni mrocznej nocy,
 którą spędził leżąc w środku tego strasznego konia,
 zabarwił swą straszną, czarną skórę
 i wkrótce stał się cały czerwony, od stóp do głów
 od krwi ojców i matek [...]]

Szekspir nie żongluje tymi terminami tylko dla zabawy. Odgrywany przez Aktora Pyrrros (Neoptolemos), który ma pomścić swego ojca, Achillesa, ma służyć jako „porównanie i kontrast” dla Hamleta¹⁰. Pyrrros, przedstawiony jako herb, jest symbolem. Heraldyczne przenośnie prowadzić mają widza, by myślał o nim jak o symbolu. Odbiorca arabski jest takiej sugestii pozbawiony.

Przypadek czy przeznaczenie?

Bohaterowie *Hamleta* odwołują się często do Fortuny, bogini losu. Jest ona, według wzorca łacińskiego, rodzaju żeńskiego. Traktowana jest w sposób upersonifikowany, nie jako bezosobowa siła wpływająca na losy świata i ludzi, lecz jako kobieta z wszystkimi częściami ciała. Hamlet mówi do Horacja, że jest on (Horacja) jak:

A man that Fortune's buffets and rewards
 Hath ta'en with equal thanks: and blest are those
 Whose blood and judgement are so well commingled
 That they are not a pipe for Fortune's finger
 To sound what stop she please. (3.2.65-69)

[Człowiek, który ciosy i nagrody Fortuny
 Przyjmuje z tą samą podzięką; a błogosławieni ci,
 Którzy krew (krewkość) i rozsądek mają tak harmonijnie wymieszane,
 Że nie są oni piszczalką dla palca Fortuny.
 Na którym może wydać dźwięk, jaki jej się podoba]

Przekład stanowi tu oczywiście wyzwanie dla tłumacza, ponieważ arabskie *qadar*, *dahr*, *ḥazz* lub *qadā'* są to abstracta rodzaju męskiego. I choć *dahr* przyznaje się metaforycznie właściwości bytu ożywionego (por. zwrot *akala ad-dahru* 'alayhi wa-šariba („*dahr* jadł i pił z niego”, tj. „wiele doświadczył”, *banāt ad-dahri* „córy *dahru*”, tj. „koleje losu”; „dość wymionia czasu (*dahru*)”¹¹), to nie jest on utożsamiany z żadną postacią. W przekładzie arabskim czytamy:

Rağulan taqabbala šadamāti d-dahri wa-ḥayratihi bi-nafsi r-riḍā wa-l-imtināni
Fa ṭubā li-ulā'ika illadīna-mtazağat fihimi l-ḥamāsatu wa-l-'aqlu
Imtuzāğan ġayyidan fa-lam yuṣbihū miżmāran fi kaḥfi l-qadā'i
yaḍa'u iṣba'ahu 'alā ayyi nağmatin yašā'u (s. 114)

¹⁰ N. Alexander, op. cit., s. 96.

¹¹ M. Dziekan, *Symbolika arabsko-muzułmańska*, Warszawa 1997, s. 24.

[Człowiek, który przyjmuje ciosy i łaski losu¹² z tym samym zadowoleniem i wdzięcznością,
A błogosławieni ci, którzy zapal i rozsądek mają harmonijnie wymieszana,
I nie stali się piszczalką w rękę przeznaczenia,
Które kładzie palec na dźwięku, jakim zechce.]

Nie dość na tym, że w tym miejscu tekst ucierpiał na depersonifikacji i defeminizacji Fortuny, to tłumacz raz zdecydował się na *dahr*, drugi – na *qaḏā'*, co rozbija cały obraz. Zagrożenie zniekształcenia sensu byłoby większe w miejscu, gdzie Pierwszy Aktor wypowiada swoistą apostrofę do bogini:

Out, out, thou strumpet Fortune!

[Precz, precz, ładacznico Fortuno!] (2.2.496)

Tłumacz oddał to jako:

Waylaki, yā rabbata l-ḥużūzi l-'āhirata (s. 97)

[Biada ci, o Pani losów, ładacznico.].

jednak czuł się zobowiązany do opatrzenia tego tłumaczenie przypisem. W istocie, dla nieobeznanych z mitologią klasyczną, wyrażenie to może być niejasne. Lecz prawdziwe kłopoty dla arabskiego tłumacza powstają przy przekładzie rozmowy Hamleta z Rozenkrancem i Gildensternem. I nie są to kłopoty natury tylko mitologicznej, gdyż w tym miejscu do głosu dochodzi kwestia obyczajności. W tym dość frywolnym dialogu Hamlet zapytuje, jak się obaj mają. W odpowiedzi słyszy:

GILDENSTERN Happy in that we are not over-happy.

On Fortune's cap we are not the very button.

HAMLET Nor the soles of her shoe?

ROSENCRANTZ Neither, my lord.

HAMLET Then you live about her waist, or in the middle of her favour?

GILDENSTERN Faith, her privates we.

HAMLET In the secrets parts of Fortune? O, most true, she is a strumpet. What's the news? (2.2.230-239)

[GILDENSTERN Szczęśliwi, że nie jesteśmy zbyt szczęśliwi.

Na czapce Fortuny guziczkiem nie jesteśmy.

HAMLET Lecz też nie podeszwą jej buta?

ROZENKRANC Też nie, panie.

HAMLET Więc życie sobie gdzieś koło jej talii, albo też pośrodku jej łask?

GILDENSTERN Prawda, myśmy jej części intymne / jej szeregowi żołnierze.

HAMLET W sekretnych miejscach u Fortuny? O tak, to prawda, to dziwka. Co słychać nowego?]

W wersji arabskiej wygląda to następująco:

¹² Ponieważ brak odpowiedniości między arabskimi i polskimi pojęciami odnoszącymi się do losu, przypadku, przeznaczenia itd., robocze tłumaczenia w nawiasach kwadratowych mają służyć tylko przybliżonemu zilustrowaniu znaczenia.

ĞILDINŠTIRN *Su`adā`u bi-annanā lasnā mufriṭi s-sa`ādati*
wa`alā qalansuwati l-ḥazzi laysa makānunā fi l-qimmat
 HAMLIT *Wa-lā fi qarārati na`lihi?*
 RŪZINKRANTS *Wa-lā ḥādā, yā mawlāya.*
 HAMLIT *Wa mā warā`akumā min al-anbā`i? (s. 86)*

[GILDENSTERN Szczęśliwi, że nie jesteście zbyt szczęśliwi.
 na czapce losu nie jesteście na czubku.
 HAMLET Ani na spodzie jego sandała?
 ROZENKRANC Też nie, panie.
 HAMLET A co u was nowego?]

W tym miejscu tłumacz pozwolił sobie cenzorsko wyciąć fragment zbyt, jego zdaniem, nieprzyzwoity. Celem tego fragmentu jednak nie było tylko rozweselenie widowni i, jak to zwykle bywa z wycinaniem, pominięcie go jest stratą dla dramatu, gdy się pamięta, jak gorzko ironiczna śmierć spotkała obu żartownisiów (zwykłych „szeregowych żołnierzy”) i że Hamlet, tak trafnie wyrażający się o Fortunie, był tej śmierci sprawcą.

Jednak to, co wydaje się nieusprawiedliwioną cenzurą tłumacza i okaleczeniem tekstu, może wynikać z przyczyn głębszych niż pruderia. Przyczyny te są takie, że charakter Fortuny i arabskiego *qadā`* i jego synonimów są z gruntu różne. Rzymska Fortuna (jak i jej pierwowzór, grecka Tyche) to uosobiony Przypadek. Przedstawiana jako ślepa, jej imię pochodzi od łacińskiego *fors* „przypadek”, mimo że jest też opiekunką przeznaczenia, to w jej działaniu wielką rolę odgrywa aleatoryczność i niestałość (stąd Hamletowskie „*she is a strumpet*”). Natomiast arabskie terminy (by ograniczyć się do definicji słownikowej) znaczą według słownika *Al-Munğid*:

al-qadaru: mā yuqaddiruhu Allāhu min al-qadā`i wa-yahkumu bihi [wyrok/przeznaczenie, które przeznacza Bóg i poprzez które rządzi].

ad-dahru: an-nāzila [nieszczęście spadające na człowieka];

al-amadu al-mahdūdu [określony termin];

az-zamānu at-tawīlu [długi okres] (i inne znaczenia mniej nieistotne).

Marek Dziekan w słowniku *Symbolika arabsko-muzułmańska* pisze o idiomatycznym wyrażeniu «doić wymioną czasu (*dahr*)», które oznacza przeżywanie radości i smutków, jakie niesie ze sobą życie”. Pisze on, że *dahr* oznacza „też przeznaczenie, nie tyle rzeczywistość statyczną, ile dynamiczną – siłę, która porusza uniwersum i nim rządzi”¹³.

al-qadā`u: al-ḥukmu [wyrok, osądzenie]

al-ḥazzu: an-našibu min al-ḥayri wa-al-fadli wa-qad yuṭlaqu`alā an-našibi min as-šarri [dola (w znaczeniu „udział, przydział” – M.M.) dobra i łaski; może także odnosić się to do li tego, co złe].

Z tych wszystkich, pojęcia *ḥazz* i *dahr* są względnie bliskie Fortunie. *Qadā`* i *qadar* zakładają mądre i nieprzypadkowe działanie Boga, który, by posłużyć się słowami Einsteina, „nie gra ze światem w kości”¹⁴. Świadomy tych różnic tłu-

¹³ M. Dziekan, *Symbolika...*, s. 24.

¹⁴ Por.: Koran 87.1-3 *sabbih isma rabbika l-a`lā lladī ḥalaqa fa-sawā wa-lladī qaddara fa-ḥadā* (Wysławiaj imię twego Pana, Najwyższego, który stworzył i ukształtował harmonijnie, który **wyznaczył los** i poprowadził).

macz musiał obrać stosowną strategię. Spójrzmy jeszcze na inne fragmenty, w których przypadkowość fortuny jest niewidoczna:

The slings and arrows of outrageous fortune (3.1.60)

[Pociski i strzały krzywdzącej fortuny]

...*qaḏā'iba l-qaḏā'i l-ḡā'iri wa-sihāmahu* (s. 106)

[...pociski i strzały krzywdzającego przeznaczenia]

(Wydaje się, że bliższe znaczeniu *slings and arrows of [...] fortune* byłoby na przykład arabskie *ṭawā'ih az-zaman*¹⁵, jak w pierwszej makamie al-Ḥarīriego: *ṭawwaḥat bī ṭawā'ihu z-zamani ilā Ṣan'ā'i l-Yamani*¹⁶ [rzuciły mnie koleje losu (dosł. „rzucenia czasu”) do Sany jemeńskiej – tłum. M.M.]. *Ṭawā'ih* to imiesłów w liczbie mnogiej od czasownika *ṭāḥa bi-ṣay'in* „rzucić czymś”, i niesie z sobą kluczowe tu konotacje przypadkowości wydarzeń w życiu ludzkim.)

The queen carouses to thy fortune (5.2.242)

[Królowa pije do twojej fortuny]

al-malikatu tatanāwalu l-ka'sa wa-tašrabu nahbaka (s. 207)

[Królowa bierze kielich i wypija twój toast].

For 'tis a question leif us yet to prove

Whether love lead fortune or else fortune love. (3.2.193-194)

[Gdyż musimy jeszcze odpowiedzieć na pytanie:

Czy miłość kieruje fortuna, czy fortuna miłością?]

Wa-hunāka mas'alatun mā zilmā bi-hāḡatin ilā an nahullahā.

wa-hiya hal yataḡallabu l-ḥubbu 'alā l-qaḏari.

am yataḡallabu l-qaḏaru 'alā l-ḥubbi (s. 121)

[Musimy jeszcze rozwiązać jedno zagadnienie:

Czy miłość zwycięża przeznaczenie.

czy przeznaczenie miłość].

Dwa wersy poniżej:

And hitherto doth love on fortune tend. (3.2.197)

[Jak dotąd, miłość służy fortunie]

...*wa l-'ahdu bi-l-ḥubbi annahu yaḡdimu l-haḡza* (s. 122).

[A wiadomo o miłości, że służy losowi].

¹⁵ Zob. też: M. Dziekan, *Symbolika...* o pojęciu *zaman*: „Słowo to pojawia się w poezji arabskiej jako synonim przeznaczenia, losu, najczęściej zdradliwego, dlatego też często nazywa się go „fałszywym towarzyszem”.

¹⁶ Al-Ḥarīrī (Abū Muḥammad Al-Qāsim Ibn 'Alī Al-Ḥarīrī Al-Bašrī), *Al-Maqāmāt al-ada-biyya*. (Egipt) 1950. s. 8.

Jak widać zarówno z tych fragmentów, jak i z powyższych. Fortuna (*Fortune*), bogini przypadku (*hazz*), nie jest w przekładzie odróżniana od przeznaczenia (*qadar*). Częściej nawet jest utożsamiona z tym drugim. Co więcej, wyraz *qadar* i jego derywaty służą tłumaczowi jako ekwiwalent innych angielskich słów:

Why, even in that was heaven ordinant (5.2.49)

[Nawet w tym było zrządzenie niebios]

Hādā ayḍan amrun qad dabbarathu l-aqdāru (s. 196)

[Także tą sprawą pokierowało przeznaczenie].

We defy augury. There's special providence in the fall of a sparrow. (5.2.165-166)

[Sprzeciwiamy się przepowiedniom. I w upadku wróbla jest specjalna opatrność]

...*innanā lan nuqīma li-takahunnāti waznan. Inna l-'uṣfūra la yaqa'u illā idā kāna ḍālika muqaddaran lahu* (s. 203).

[Nie będziemy przywiązywać wagi do przepowiedni. Nawet mały ptak upada tylko wtedy, gdy jest to mu przeznaczone.]

The time is out of joint. O cursèd spite

That ever I was born to set it right! (1.5.189-190)

[Czas wypadł z ram. O, przeklęta przekora.

Żem się kiedykolwiek narodził, by go naprawiać!]

Innanā fi zamanin muḍṭarabin mu'waḡḡin, wa-yā lahu min qadā'in ḡā'irin:

An akūna wulidtu likay uqawwima i'wiḡāḡahu (s. 70)

[Żyjemy w burzliwych, wypaczonych czasach, cóż to za krzywdzące przeznaczenie:

Żem się urodził, by naprawiać ich spaczenie.]

Jak widać, *spite*, czyli „przekora, złośliwość” (prawdopodobnie Fortuny, bo to ona, nie Bóg, bywa złośliwa), tłumacz oddaje tu jako *qadā' ḡā'ir*. Wyrażenie to jest jeszcze raz użyte jako ekwiwalent wyrażenia *outrageous fortune*. Takie powtórzenia bez wątpienia zwracają uwagę odbiorcy i kształtują jego wyobrażenie o metafizyce świata przedstawionego.

W jednym miejscu dramatu znajdujemy niespodziewane dopowiedzenie tłumacza w kwestii omawianego zagadnienia. To, co w oryginale jest „rzeczą powszechną” (a w chcących brzmieć kojąco-bagatelizująco ustach królowej – „rzeczą zwyczajną”), staje się w przekładzie rzeczą „nieodwołałą, konieczną”:

GERTRUDE [...] Thou know'st 'tis common—all that lives must die, [...]

HAMLET Ay, madam, it is common. (1.2.72 i 74)

[GERTRUDA Wiesz, że to zwyczajne – wszystko, co żyje, musi umrzeć.

HAMLET Tak, pani, to zwyczajne.]

AL-MALIKA Wa-innaka la-ta'lamu annahu min al-muqarrari l-ma'lūfi,

Anna kulla ḥayyin maṣīruhu ilā l-mawti

HAMLIT Aḡal, yā mawlāti, innahu amrun muqarrarun. (s.40)

[KRÓLOWA Przecież wiesz, że to nieodwołałe („postanowione”) i zwyczajne,

że wszystko, co żyje, zmierza ku śmierci.

HAMLET Tak, pani, to rzecz nieodwołała.]

I podczas gdy Hamlet z oryginału powtarza ten frazes z ironią (bo w świetle słów Gertrudy śmierć jego ojca też jest *common* – zwyczajna), Hamlet z przekładu jest fatalistą, który w pełni zgadza się z matką!

Bohaterowie *Hamleta* są przekonani, że wiele dzieje się bez ich woli. I że wiele z tego, co dzieje się bez ich woli, leży ponadto w rękach ślepej Fortuny. Natomiast wypowiedzi bohaterów arabskiego *Hamleta* świadczą o ich przekonaniu, że o rzeczach, na które oni nie mają wpływu, ktoś zdecydował. Że nie są one kwestią przypadku. Fortuna, jako bogini przypadków (w przybliżeniu: *rabbat al-hużūz*) pojawia się w arabskim tekście tylko jako bogini ze sceny ze sztuką, gdzie antyczne realia i rola, jaką spełniała, zmusiły tłumacza do tego. W innych miejscach tłumacz, jak się zdaje, poszedł drogą bardziej zgodną z religią muzułmańską. I prawdopodobnie z tejże przyczyny bez żalu pozbył się upersonifikowanego Przypadku, również w rozmowie Hamleta z Rozenkrancem i Gildensternem.

W jakiej metafizyce dzieje się Hamlet? H.D.F. Kitto w eseju „*Hamlet*” as *Religious Drama* stwierdza, że, podobnie jak w greckich tragediach, postacie nie są igraszkami w rękach Losu, lecz ich drogami kierują moce boskie, Opatrzność¹⁷. Jednak postacie w ten sposób myśleć wcale nie muszą. Omawiając pytanie, jakie Aktor grający Króla wypowiada w kwestii, co ostatecznie jest silniejsze, miłość czy fortuna, Nigel Alexander pisze: „Although the question is said to be ‘left to prove’, all of the examples are in fortune’s favour”¹⁸.

II. Świat językowy

Gry słowne

Szekspear chętnie stosował gry słowne. Czasami są one widoczne na pierwszy rzut oka, a niekiedy bardziej subtelne, czasami wręcz ukryte i nie do prześledzenia, zwłaszcza dla widza słuchającego tekstu ze sceny. Przekład gier słownych to zagadnienie, którego nie można w tym miejscu pominąć. Następujący przykład oparty jest na homonimii wyrazu *arms* oznaczającego „herb” i *arms* oznaczającego „ramiona”. Dwaj Grabarze dyskutują o tym, czy Adam był szlachcicem:

SECOND CLOWN Was he a gentleman?

FIRST CLOWN A was the first that ever bore arms.

SECOND CLOWN Why, he had none.

FIRST CLOWN What, art a heathen? How dost thou understand the Scripture? The Scripture says Adam digged. Could he dig without arms? (5.1.32-37)

[DRUGI GRABARZ Czy był szlachcicem?

PIERWSZY GRABARZ Był pierwszym, kto kiedykolwiek nosił herb.

DRUGI GRABARZ Jak to, przecież go nie miał.

PIERWSZY GRABARZ Jakże, czyś ty poganin? Jak ty rozumiesz Pismo? Pismo mówi, że Adam kopał. Czy mógł kopać bez rak?]

¹⁷ H.D.F. Kitto, *Hamlet as Religious Drama, Shakespeare. „Hamlet”. A Casebook*, pod red. J. Jumpa, London 1968, s. 109.

¹⁸ N. Alexander, op. cit., s. 110.

AL-FALLĀḤ AT-TĀNĪ *Wa-hal kāna huwa min al-a'yāni?*

AL-FALLĀḤ AT-AWWAL *Innahu awwalu man ḥamala šāratan wa-'uddatan.*

AL-FALLĀḤ AT-TĀNĪ *Lam yakun yahmilu šārātīn.*

AL-FALLĀḤ AT-TĀNĪ *Kayfa hal anta kāfirun? Mā mablaḡu fahmika li-l-Kitābi l-muqaddasi? Inna l-Kitāba l-muqaddasa yaqūlu inna Ādama kāna yahfiru, fa-kayfa yahfiru min ḡayri 'uddatin? Wa-'uddatuhu hiya šāratuhu.* (s. 182)

[DRUGI WIEŚNIAK A czy był szlachcicem?

PIERWSZY WIEŚNIAK Był pierwszym, kto nosił godło i ekwipunek.

DRUGI WIEŚNIAK Nie nosił godła.

PIERWSZY WIEŚNIAK Jak to, czyś ty poganin? Jak ty rozumiesz Pismo? Pismo Święte mówi, że Adam kopał, a jak miał kopać bez ekwipunku? A jego ekwipunek to jego godło.]

Nie zawsze jednak jest możliwe to, co daje się uczynić w większości języków europejskich. Czasami zdarza się tłumaczenie ze stratą dla tekstu, który staje się wtedy bezsensowny:

POLONIUS I did enact Julius Ceasar. I was killed i 'th' Capitol. Brutus killed me.

HAMLET It was a brute part of him to kill so capital a calf there. (3.2.99-102)

W przekładzie Paszkowskiego:

POLONIUSZ Przedstawiałem Juliusza Cezara i zostałem zabity na Kapitolu. Brutus mnie zabił.

HAMLET Cóż to za brutalstwo było z jego strony, żeby tak kapitalne cielę tam zabijać!¹⁹

I w przekładzie Muḥammada 'Awaḍa Muḥammada:

BULŪNYUS *Maḡtaltu dawra Yūlyūs Qayṣar. Wa-qutiltu fi-l-Kābitūl, qatalanī Brūtus.*

HAMLIT *Laqad kāna 'amalan wahšīyan minhu, an yaqtula 'iḡlan faḥman miṭlaka* (s. 116)

[POLONIUSZ Grałem rolę Juliusza Cezara. I zostałem zabity na Kapitolu. Brutus mnie zabił.

HAMLET Był to z jego strony bestialski czyn, by zabić tak wspaniałe cielę jak ty.]

Samobójstwo: samounicestwienie czy szukanie zbawienia?

W kwestii przenośni i sposobu ich tłumaczenia można by pisać wiele i długo. Dla zilustrowania tej problematyki zajmę się tu metaforyką opartą na handlu. Koraniczny język arabski często odwołuje się do terminologii pekuniarnej, np.:

lā yaštarūna bi-āyāti Allāhi ṭamanan qalīlan ulā'ika lahum 'uḡruhum 'inda rabbihim inna llāha sarī'u l-ḥisābi III,199

[oni nie sprzedają znaków Boga za małą cenę. Oni otrzymają nagrodę u swego Pana. Zaprawdę, Bóg jest szybki w rachunku!].

¹⁹ *Hamlet* *Próiewicz duński*, przeł. J. Paszkowski, Warszawa 1994, s. 109.

Takie przerośnię, mniej lub bardziej związane z rozliczaniem się, znajdziemy też w *Hamlecie* i to w kluczowych miejscach. Kluczowych, ponieważ metafora śmierci jako udania się na rozrachunek pojawia się, tworząc istotną siatkę, w przypadkach tych trzech osób, których śmierć zaprzęta umysł Hamleta: śmierć jego zmarłego ojca, śmierć Klaudiusza i jego własna.

Duch o sobie:

No reck'ning made, but sent to my account
With all my imperfections on my head. (1.5.78-79)

[Bez rozrachunku, wysłany na rozliczenie
Z wszystkimi grzechami na mojej głowie]

Lam u'tà furṣatan li-t-takfīri, bal ursiltu li-alqà hisābi
Wa-āḡāmī mā bariḥat kullahā jawqa ra'si (s. 64)

[Nie dano mi szansy na pokute, wysłany na rozliczenie
Z wszystkimi grzechami na mojej głowie]

Hamlet o sobie:

When he himself might his quietus make
With a bare bodkin? (3.1.86-87)

[Gdyby on sam mógłby ostatecznie spłacić zobowiązania
przy pomocy nagiego sztyletu?]

Wa-jī wus'ihī, in šā'a, an yaqdī 'alavhi bi-ta'nati hanḡarin (s. 106)
[Mogąc, gdyby chciał, skończyć ze sobą ciosem sztyletu]

Hamlet o Klaudiuszu:

And how his audit stands, who knows save heaven? (3.3.82)

[Jak wygląda jego sprawozdanie z bilansu, kto to wie prócz niebios?]

Wa-laysa ya'tamu illā llāhu
Hal kāna hisābuhu vasīran am 'asīran (s.134-135)

[Tylko Bóg wie,

czy jego rachunek jest na korzyść czy na niekorzyść]

Jest to wspólny teren, na którym tekst angielski i arabski mogą być dopasowane. Jednak w trzecim z powyższych fragmentów, dotyczącym samobójstwa, tłumacz pomija metaforę ostatecznego rozliczenia. Angielskie *quietus* pochodzi od łacińskiego *quietus est*, czyli „jest kwita”, dosłownie „jest spokojny”. Jest to formuła zwalniająca z obligacji, np. długu²⁰. Takie ostateczne rozliczenie jest więc czymś pożądanym. Tłumacz nie tylko rwie sieć metaforyki łączącą je z pozostałymi miejscami, lecz także zmienia sens bardzo ważnego (i znanego) fragmentu. Podobnie demetaforyzuje eufemizm Grabarza:

Is she to be buried in Christian burial that wilfully seeks her own salvation? (5.1.1-2)

[Czy ma być pochowana chrześcijańskim pogrzebem ta, która sama rozmyślnie szuka swego zbawienia?]

²⁰ *The New Penguin English Dictionary*. (red.) R. Allen, London 2000, s. 1146.

Wa-hal yağūzu an tudfana 'alà at-tariqati al-masihiyati, ma'a annahā ta' ammadat an tuhlika nafsaḥā binafsihā? (s. 181)

[Czy wolno pochować ją po chrześcijańsku, mimo że rozmyślnie sama się zabiła?]

Eufemizmy dotyczące samobójstwa są tłumaczone na wyrażenia traktujące rzecz dosłownie. Konsekwencje tego są takie, że samobójstwo nie jest przedstawione nigdy jako ratunek (*salvation, quietus*), lecz zawsze jako koniec lub zgruba. Co więcej, w arabskim słynnym monologu Hamleta znajdziemy jeszcze jedną rozbieżność od oryginału:

Ay, there's the rub.
For in that sleep of death what dreams may come
When we have shuffled off this mortal coil
Must give us pause. There's the respect
That makes calamity of so long life (3.1.67-71).

Tak, oto przeszkoda.
Gdyż w tym śnie śmierci sny, jakie mogą się pojawić
Po zrzućeniu tych śmiertelnych więzów,
Zmuszają nas do zastanowienia. Oto wzgląd,
Przez który tak długie życie staje się nieszczęściem]

W tekście angielskim to niepewność tego, co po śmierci, wstrzymuje zamach samobójczej ręki. W tekście arabskim (zapewne przez wieloznaczność słowa *respect*) przyczyna pozostania przy życiu jest inna:

Imna š-šu'ūra bi-l-karāmati yağ'alu min al-'umri t-tawīli 'aḍāban aliman. (s. 106)
[Poczucie godności/szlachetności czyni z długiego życia bolesną torturę].

Obierając tę drogę, tłumacz każe odbiorcy myśleć, że Hamlet wypowiadając te słowa:

1) uważa, że cierpi dlatego, że ma więcej godności czy szlachetności niż inni (co w zasadzie się zgadza, lecz nie pasuje do kontekstu);

albo:

2) uważa się za zbyt godnego, by podnieść na siebie rękę, co implikuje, że samobójstwo jest aktem niegodnym człowieka, który aspiruje do *karāma*. Tak jednoznacznego stwierdzenia w oryginale nie ma.

Podsumowując: arabski przekład omija pozytywne nazwania samobójstwa jak „ostateczna spłata zobowiązań”, czy „szukać swego zbawienia”, implikując jednocześnie, że jest to czyn, przed którego popełnieniem powstrzymuje człowieka poczucie godności.

Zwięzłość

Brevity is the soul of wit – powiada Poloniusz. Stwierdzenie to jest szczególnie prawdziwe w odniesieniu do dzieł, które mają być wystawiane na scenie. A jeszcze większej mocy nabiera dla tłumacza przekładającego tekst sceniczny, który już w oryginalnej wersji jest długi, za długi, jak się niektórym wydaje.

Język arabski ma strukturę z gruntu inną niż angielski. Budowa morfologiczna jego wyrazów jest mniej „zwięzła” niż wyrazów angielskich. Arabszczyzna – w odróżnieniu od angielszczyzny – posiada bardzo mało wyrazowych form jednosylabowych. W procesie przekładu dochodzi ponadto dążenie tłumacza do wierności, przez co wybierane są arabskie leksemy lub całe frazy wierniejsze znaczeniowo, a mniej porównywalne z oryginałem pod względem zwięzłości (liczby sylab). Ma to szczególne znaczenie w miejscach, gdzie zwartość tekstu wpływa na tempo jego przekazywania i budowanie odpowiedniego nastroju:

Thoughts black, hands apt, drugs fit, and time agreeing. (11 sylab)
Confederate season, else no creature seeing: (3.2.243-244) (11 sylab)

[Myśli czarne, dłonie zręczne, jad gotowy, i dogodny czas,
Sprzyjająca pora, żadna istota nie spostrzeże]

Al-ḥawāʾitru sawdā'u, wa-l-'aydi musta'iddatun, wa-l-'aqqāru nāgi'un, wa-s-sā'atu mu'ātiyatun.

Az-zurūfju tuśāhimu fī-l-mu'āmarati, wa-laysa hunāka maḥlūqun yanzurū(s. 124).

[Myśli czarne, ręce gotowe, jad skuteczny, dogodny czas,
Okoliczności sprzyjają spiskowi i żadna istota nie patrzy]

Licząc końcówki *i'rābowe*, pierwszy wers ma 32 sylaby, jest więc prawie trzykrotnie dłuższy od oryginalnego. Nawet z pominięciem końcówek (25 sylab) przekład zmierzający do pełnej wierności jest nieproporcjonalnie rozwlekleszy, co spowalnia akcję i psuje efekt grozy.

Jak się okazuje po przyjrzeniu się innym przypadkom, tłumacz obrał strategię „lepiej dłużej, lecz dokładniej”. Częstokroć był do tego zmuszony. Usprawiedliwiony jest zatem, gdy wyrażenie *sledded Polacks* („Polacy na saniach” 1,1,62) tłumaczy jako *al-Būlandiyyīna al-llaḡīna kānū yarkabūna l-mazāliqa* [Polacy, którzy jechali na saniach] (s. 32), gdyż dla arabskiego odbiorcy obraz mógłby być niejasny. Tłumacz uznał także za konieczne objaśnienie słowa *al-mazāliq* w przypisie.

Czasem jednak tekst oryginału rozciągany jest w przekładzie jak na łożu Prokrustesa. Na przykład wtedy, gdy Hamlet w porywie gniewu (który pozwala mu artykułować tylko krótkie urywane słowa) wyrzuca kobietom reprezentowanym przez Ofelię:

You jig, (2)
you amble, (2)
and you lisp, (3)
and nickname God's creatures. (6)

[Podskakujecie,
paradujecie,
szczebioczenie,
przezywacie stworzenia Boga]

*Wa-tatamādà kullu wāhidatin min-kunna
fī r-raḡsi l-ḥali'i (20/17)
wa-tatabaḥtaru fī-mišyatihā (11/10)
wa-taḥḡāḡu(4/3)
wa-tuḡliqu 'alà maḥlūqāti llāhi
asmā'an mutakallifatan (21/17)*

[Każda jedna spośród was przesadza
w bezecnym tańcu,
paraduje w swym sposobie chodzenia,
sepleni,
nadaje stworzeniom Boga afektowane nazwy]

Po zsumowaniu: 14 sylab w zdaniu angielskim. 66/47 w arabskim tłumaczeniu.

Efekt takiej strategii bywa komiczny, jak na przykład wówczas, kiedy postać z oryginału mająca brzmieć inteligentnie i imponować dowcipem, w przekładzie poprzez swą wypowiedź czyni sama siebie komiczną. Królowa Gertruda, zirytowana pustostowną gadaniną Poloniusza, zwięźle nakazuje mu zwięźłość:

More matter with less art. (2,2,97) 6 sylab
[Więcej treści, mniej sztuki]

W tekście arabskim znajdujemy coś, co oddaje znaczenie, ale ma sprzeczną z nim formę. Formę o wiele za ciężką, by stać się skrzydlatymi słowami:

Habbađā lav tarakta t-tafammuna fi-l-kalāmi wa-dahāta fi-l-mawāđū' i (s. 80) 23/20 sylab
[Byłoby wspaniale, gdybyś porzucił sztuczność w mowie i przystąpił do tematu]

ZAKOŃCZENIE

Z powodu ograniczeń przestrzennych został tu omówiony zaledwie skromny ułamek zagadnień godnych uwagi. Jednak już na podstawie tych niewielu zjawisk zaszłych w procesie przekładu rzecz można, że tekst dramatu uległ transformom niewątpliwie istotnym. Na płaszczyźnie języka zatem z konieczności zginęło nieco gier słownych, co jest zawsze stratą nieuniknioną, lecz, w ogólności, tłumacz starał się oddać Szekspira zabawy z językiem. W wielu miejscach tekst uległ wydłużeniu wskutek różnic morfologicznym między angielszczyzną a arabszczyzną oraz skłonności tłumacza do dopowiadania. Z drugiej zaś strony giną także metafory, zwłaszcza te oparte na własnościach języka, a także na realiach kulturowych (na przykład związane z heraldyką).

Jednak najbardziej uderzające są zmiany poczynione (świadomie lub nie) w treści dramatu, gdyż zaważają one, w większej lub mniejszej mierze, na przesłaniu dramatu. Dają tu się zauważyć zmiany na takich poziomach, jak:

- rzeczywistość fizyczna (realia naturalne),
- moralność (samobójstwo),
- metafizyka (przypadkowość/boska kontrola ludzkich losów).

Nawet po tak krótkim omówieniu można stwierdzić, że Szekspir został w pewien sposób dostosowany do sposobu myślenia odbiorcy arabskiego. Większość zmian podyktowana została systemem przekonań panującym w kulturze arabskiej. Jest to, jak sądzę, ciekawy przykład istotnych transformacji istotnego tekstu, dla których pełnego omówienia niezbędne byłoby obszerniejsze studium.

Marcin Michalski, *Hamlet. Emir of Denmark – an Arabic Translation of Shakespeare's Play*

This paper deals with the problem of translating Shakespeare's *Hamlet* into Arabic and translation strategies applied in Muḥammad 'Awad Muḥammad's translation. Many interesting transformations have been observed at various textual levels.

First, translation problems related to the extralinguistic world are discussed. Specific aspects of human culture, such as myths, beliefs, and religion are topics generating particular difficulties, especially when dealing with two languages representing different cultural backgrounds. Arab and English (European) concepts of social and family structures differ significantly, which must give the translator pause. Of particular interest is the discrepancy between European and Arabian environmental conditions (fauna and flora play symbolic roles in both cultures), which must be sometimes neutralized with domestication strategies.

The second part is concerned with translation problems arising from the differences between linguistic structures of English and Arabic. Many puns are lost, others change their meaning. At some places target language text is strikingly lengthy in comparison with source language text, due to inherent structural traits of Arabic and the translator's tendencies to furnish additional explanations. Some metaphors, especially those based upon language and culture factors (e.g. heraldry), become obscured.

The translation process entailed some changes in the very contents of the play. Culturally conditioned changes affected metaphysical (human life as governed by chance or guided by Providence) and moral level (euphemisms for suicide).