

MAGDALENA KAMPERT

 <https://orcid.org/0000-0002-9552-2041>

Uniwersytet w Glasgow

magdakampert@gmail.com

PRZEKŁAD AUTORSKI: MIĘDZY LITERATURĄ NARODOWĄ A „OBYWATELSTWEM ŚWIATOWYM” (NA PRZYKŁADZIE MARII KUNCEWICZOWEJ I JANUSZA GŁOWACKIEGO)¹

Abstract

Self-Translation: Between National Literature and “World Citizenship” (the Case of Maria Kuncewiczowa and Janusz Głowacki)

Around 1949 Maria Kuncewiczowa worked on the project of ‘world citizenship’ – a remedy for those writers whom circumstances made stateless. In her view, the category of ‘world citizenship’ allowed to see one’s country from the perspective of the world. She also argued that knowledge of a foreign language was a promising way of opening up national, regional and doctrinal ‘ghettos’. Following her ideas, the article presents self-translation as a phenomenon that exceeds one national context and creates a discursive space in which literature denies clear linguistic and cultural borders. After a brief outline of self-translation in the 20th-century Polish literature, the article analyses Kuncewiczowa’s self-translation of the play *Thank You for the Rose* (1950–1960) and Janusz Głowacki’s assisted self-translation of the play *Antygona w Nowym Jorku* (1992). In discussing the two case studies, the article pays particular attention to the idea of ‘world citizenship’ in relation to the concept of national literature.

Keywords: self-translation, national literature, world citizenship, Kuncewiczowa, Głowacki

¹ Niniejszy artykuł jest częścią pracy doktorskiej przygotowanej na Uniwersytecie w Glasgow pod kierunkiem Prof. Susan Bassnett, Dr Elwiry Grossman i Dr Eanny O’Ceallachain.

Słowa kluczowe: przekład autorski, literatura narodowa, obywatelstwo światowe, Kuncewiczowa, Głowacki

Okolo 1949 roku Maria Kuncewiczowa pracowała nad projektem „obywatelstwa światowego”, zrodzonym wskutek okoliczności historyczno-politycznych i doświadczenia emigracji. 25 lutego 1949 pisarka wysłała apel do ONZ, prosząc o uznanie „obywatelstwa światowego” dla tych, którzy w następstwie paktów jałtańskich i po zakończeniu wojny stali się „wysiedleńcami” i „uchodźcami”². Idea „obywatelstwa światowego” stanowiła swego rodzaju antidotum na zaistniałą po II wojnie światowej sytuację „bezpaństwowców”. Wśród nich znaleźli się pisarze pozbawieni możliwości powrotu do kraju, który ukształtował ich językowo i literacko. Apelując do ONZ, Kuncewiczowa prosiła o to, by udzielono głosu w kulturalnej przebudowie świata uchodźcom i podkreślała, że „siła zdarzeń narzuciła im poczucie przynależności do zespołu większego niż naród. Zaiste historia uczyniła ich obywatelami świata i za takich powinni być uznani” (Kuncewiczowa 1975: 194). Apel został podpisany przez 26 artystów i odbił się głośnym echem w prasie międzynarodowej, między innymi w „The Times”, „New York Harold”, „Le Monde” i „Figaro”. Mimo usilnych starań, projekt Kuncewiczowej nie został wprowadzony w życie i nie doczekał się szerszego komentarza. Zepchnięty na margines odszedł w zapomnienie, ale wydaje się, że warto przywrócić go uwadze badaczy literatury i przekładu oraz szerszemu gronu czytelników. Kuncewiczowa przypisywała duże znaczenie kategorii „obywatelstwa światowego” i wierzyła, że nie tylko rozszerza ona horyzonty uchodźcze, ale także umożliwi ujrzenie własnego kraju w perspektywie świata. Co więcej, zdaniem pisarki znajomość języka obcego była „jedną z bardziej obiecujących prób otwarcia narodowych, regionalnych i doktrynalnych gett” (Kuncewiczowa 1975: 165), coraz bardziej konieczną do zrozumienia niezwykłości każdego zjawiska kulturowego. Co ciekawe, w posłowie do powieści *Gaj oliwny* (1961), odchodzącej od polskiej tematyki i polskiego języka, Kuncewiczowa zdefiniowała literaturę jako „kraj

² Informacje dotyczące apelu pochodzą z materiałów przechowywanych w zbiorze rękopisów zinwentaryzowanych (sygn. 1633/II, 17044/II, 17045/II) w Zakładzie Narodowym im. Ossolińskich (dalej ZNiO), z tomu *Natura* (Kuncewiczowa 1975: 86–95) oraz z monografii dokumentacyjnej Alicji Szalagan (1995: 91–94).

otwarty dla każdego” (Kuncewiczowa 1961: 180)³. Istotnie, Magdalena Zaborowska stwierdza, iż „teksty Kuncewiczowej dowodzą, że literatura często przekracza upraszczające dychotomie, kulturowe cliché i politykę tożsamości narodowej” (Zaborowska 1999: 209)⁴. W tym świetle przekład autorski, którego podjęła się sama Kuncewiczowa, nabiera większego znaczenia niż zwykły eksperyment.

W niniejszym artykule przekłady autorskie traktowane są jako integralna część literatury polskiej, a tym samym sposób na uzupełnienie konwencjonalnego podejścia do pojęcia literatury narodowej, którą pod wpływem romantyzmu postrzega się jako zjawisko jednojęzyczne i jednokulturowe. Zamierzam ukazać przekład autorski jako praktykę wykraczającą poza jeden kontekst narodowy i otwierającą przestrzeń, w której literatura odrzuca wyraźne granice językowo-kulturowe. Nie jest moją intencją dogłębne omawianie zjawiska przekładu autorskiego i kontekstów, w jakich ono występuje, a jedynie zaprezentowanie omawianego zagadnienia na podstawie XX-wiecznego kontekstu polskiego. Zamierzam zwrócić uwagę na praktykę, która dotąd pozostawała na marginesie rozważań na temat literatury polskiej, a która może pomóc w przemyśleniu granic pojęcia literatury narodowej. Analizę oprę na przykładzie *Thank You for the Rose* (1950–1960) Marii Kuncewiczowej oraz *Antygony w Nowym Jorku* (1992) Janusza Głowackiego. Choć Kuncewiczowa i Głowacki to znane postacie w polskiej literaturze, niewiele uwagi poświęcono ich twórczości obcojęzycznej. Każde z nich związane jest z odmiennym kontekstem emigracji⁵, lecz oba doświadczenia przekładu autorskiego pomagają zrozumieć proces przekładu i przekraczania kontekstu narodowego.

W pierwszej części przedstawię pokrótce definicję przekładu autorskiego i jego kontekst w literaturze polskiej XX wieku. Następnie rozpatrzę podstawowe informacje dotyczące przekładu autorskiego Kuncewiczowej i Głowackiego, a w dalszej części – także wnioski na podstawie materiału

³ Inspiracją do napisania *Gaju oliwnego* było zabójstwo angielskiej rodziny spędzającej wakacje we Francji przez tamtejszego rolnika. Kuncewiczowa zaczęła pisać powieść w 1952 po angielsku. 300-stronicowy maszynopis zaginął w roku 1955 w trakcie podróży do Stanów Zjednoczonych. Alicja Szałağan donosi, że odtworzenie powieści trwało około pięciu lat, natomiast przygotowanie wersji polskiej osiem miesięcy. Obie wersje były gotowe w 1960 (Szałağan 1995: 254–261).

⁴ Polskie tłumaczenia cytatów oraz pojedynczych wyrażeń pochodzą od autorki niniejszego artykułu.

⁵ Kuncewiczowa opuściła Polskę po wybuchu II wojny światowej, natomiast Głowacki został za granicą po ogłoszeniu stanu wojennego.

paratekstualnego i analizy porównawczej tekstów włączonych w oba procesy przekładu. Tak przeprowadzone obserwacje posłużą jako podstawa do zilustrowania zjawiska przekładu autorskiego w myśl koncepcji Kuncewiczowej, które przedstawiłam na wstępie. Szczególną uwagę zwrócę na pojęcie literatury narodowej w odniesieniu do kategorii „obywatelstwa światowego”, która w kontekście interkulturowym, o coraz bardziej globalnym zasięgu, poszerza monocentryczny sposób pojmowania literatury narodowej.

Przekład autorski w literaturze polskiej XX wieku

Przekład autorski to „akt tłumaczenia własnych utworów na inny język i rezultat takiego procesu” (Grutman 2009: 257). We wstępie do *The Bilingual Text. The History and Theory of Literary Self-Translation* Jan Walsh Hokenson i Marcella Munson zwracają uwagę, że badacze często ignorują przekład autorski jako zjawisko. Jako przyczyny autorzy wskazują dominujący nacjonalistyczny paradygmat jednojęzyczności w tradycjach i historiach literatury państw europejskich, a także złożoną naturę samego zjawiska, która wymyka się binarnym, jednojęzycznym kategoriom teorii literackich i przekładowych (Hokenson, Munson 2007: 1–2). Choć wielu polskich pisarzy XX wieku podjęło się tej praktyki, przekład autorski nie stanowi obiektu systematycznych badań. Zagadnienie to poruszane jest z reguły w monografiach poświęconych poszczególnym autorom, zwykle w nawiązaniu do ich dwujęzyczności w prozie lub poezji⁶. Istnieje również kilka artykułów poświęconych pisarzom takim jak Czesław Miłosz, Witold Gombrowicz, Waław Sieroszewski, Stanisław Przybyszewski, Tadeusz Rittner czy Janusz Artur Ihnatowicz, poruszających interesującą nas tematykę. Niemniej przekład autorski w XX-wiecznym kontekście literatury polskiej nadal pozostaje niewidoczny i niezbadany.

Przekład autorski wpisuje się w kategorię bilingwizmu twórczego (Balcerzan 1968: 3)⁷, a w literaturze polskiej XX wieku występuje jedynie

⁶ Można tu przywołać książki Balcerzana o Brunonie Jasińskim (Balcerzan 1968), Łuczyńskiego o Stanisławie Przybyszewskim (Łuczyński 1982), Kraskowskiej o Stefanie Themersonie (Kraskowska 1989) i Palej na temat Tadeusza Rittnera, Adama Zielińskiego i Radka Knappa (Palej 2004).

⁷ Według Balcerzana pojęcie bilingwizmu twórczego obejmuje autorów dwujęzycznych piszących w różnych językach dzieła równorzędne co do wartości, a także przekłady autorskie.

w przypadku tymczasowej lub stałej zmiany miejsca pobytu. Ponadto jest on niewątpliwie związany ze szczególną sytuacją historyczno-polityczną państwa. W artykule *Autotraduttori polacchi del Novecento: un saggio di ricognizione* [„Polscy pisarze-tłumacze XX wieku: rekonesans”] – pierwszej i jedynej próbie zarysowania zjawiska w XX wieku – Andrea Ceccherelli proponuje podział na trzy okresy, które kształtują przekład autorski i wyznaczają jego trzy konteksty: okres przed 1918, okres międzywojenny oraz okres po II wojnie światowej. Włoski badacz zauważa, że przekład autorski w pierwszym okresie obejmuje przede wszystkim język zaborcy i zazwyczaj ma charakter regularny. Było tak w przypadku trzech autorów określanych przez Ceccherellego jako „trzej giganci przekładu autorskiego”: Stanisława Przybyszewskiego, Tadeusza Rittnera i Wacława Sieroszewskiego, których dwujęzyczna twórczość literacka jest porównywalna do twórczości dwujęzycznej Samuela Becketta. W okresie międzywojennym, mimo sprzyjających uwarunkowań dwu- czy wielojęzycznych, omawiane zjawisko występowało dużo rzadziej i miało charakter sporadyczny. Wśród pisarzy, którzy podjęli się tej praktyki, byli Stanisław Ignacy Witkiewicz, Debora Vogel, Stanisław Kubicki i Bruno Jasiński. Po II wojnie światowej liczba przekładów autorskich wzrosła, a zjawisko odzyskało bardziej systematyczny charakter. Do polskich pisarzy-tłumaczy w tym okresie zaliczają się Stefan Themerson, Witold Gombrowicz, Czesław Miłosz, Stanisław Barańczak, Jan Brzękowski, Florian Śmieja, Ewa Kuryluk, Adam Czerniawski i Henryk Grynberg. Podążając za refleksją Barańczaka rozwiniętą w artykule *Pomieszanie języków*⁸, Ceccherelli definiuje kontekst pierwszego okresu jako „ekspropriację” (oryg. *espropriazione*), drugi jako „eksperyment” (oryg. *esperimento*), a trzeci jako „emigrację” (oryg. *esilio*). Warto podkreślić, że druga kategoria określa bardziej charakter samego przekładu autorskiego niż kontekst, w którym on występuje. Poza tym, biorąc pod uwagę rozciągłość trzeciego okresu (1945–2000), złożoną sytuację polityczną w Polsce, a także kontrowersje wokół postawy tych, którzy postanowili opuścić kraj, termin „emigracja” wydaje się zbyt ogólnikowy i uproszczony. Lepiej byłoby scharakteryzować tło przekładu autorskiego po II wojnie światowej jako oscylujące między emigracją polityczną a wolną emigracją.

⁸ Barańczak przedstawia krótką refleksję nad angielskimi słowami *emigration*, *exile* oraz *expatriation* i określa przedrostki „e-” oraz „ex-” jako „nostalgiczne przedrostki wyłączenia i wykluczenia” (Barańczak 1990: 200).

Przekład autorski Marii Kuncewiczowej i Janusza Głowackiego

Przekłady autorskie Kuncewiczowej i Głowackiego są związane z kontekstem powojennym. Podczas gdy Głowacki podjął się tłumaczenia jedynie swojej sztuki *Antygona w Nowym Jorku*, Kuncewiczowa miała na swoim koncie cztery przekłady autorskie⁹. W niniejszym artykule skupię się wyłącznie na sztuce *Thank You for the Rose*¹⁰, pierwszym oryginalnym powojennym utworze literackim napisanym przez Kuncewiczową w języku angielskim, w czasie pobytu w Anglii. Zakład Narodowy im. Ossolińskich posiada w swoich zbiorach siedem angielskich manuskryptów, z których cztery są zachowane w całości. Oprócz rękopisu z roku 1950, określonego jako „draft of first version” (tłum. „zarys pierwszej wersji”), i dwóch maszynopisów oznaczonych w informacjach katalogowych jako pochodzące z około 1960 roku¹¹, na pozostałych wariantach nie widnieje żadna informacja dotycząca czasu ich powstania. Hipotetyczną kolejność można odtworzyć na podstawie różnic istniejących między poszczególnymi wersjami, a także uwzględniając listy od Harrego C. Stevensa – tłumacza utworów Kuncewiczowej¹², oraz od Ashleya Dukesa – dramaturga, krytyka teatralnego i właściciela Mercury Theatre w Londynie¹³. Angielska sztuka nie została nigdy opublikowana i była wystawiona zaledwie raz, w londyńskiej Sali Klubowej „Ogniska Polskiego” w lutym 1956 roku, dzięki staraniom Ośrodka Pisarzy na Wygnaniu PEN. Londyńska inscenizacja opierała się na rękopisie z roku 1950, jednak pozostałe wersje angielskie wyraźnie wpłynęły na kształt polskiego tekstu, zwłaszcza maszynopisy z 1960 roku. Uwzględniając powyższe, jak również znaczenie rękopisów w badaniach

⁹ *Klucze* (1943) / *The Keys: A Journey through Europe at War* (1946), *Thank You for the Rose* (1950–1960) / *Dziękuję za różę* (1963), *Gaj oliwny* (1961) / *The Olive Grove* (1963), *Tristan 1946* (1967) / *Tristan: A Novel* (1974). *Nota bene* poza nieopublikowaną sztuką *Thank You for the Rose*, podane daty dotyczą roku publikacji i nie zawsze świadczą o kolejności powstania poszczególnych wersji. Choć *Gaj oliwny* był napisany oryginalnie po angielsku, wersja polska została opublikowana jako pierwsza.

¹⁰ Uwagi dotyczące sztuki angielskiej, a także analiza porównawcza, opierają się na angielskich rękopisach ze zbiorów ZNiO (rękopisy zinwentaryzowane: sygn. 16894/II, 16895/II; rękopisy akcesyjne: Akc. 29/12).

¹¹ Zważywszy że rok 1960 nie pojawia się w samych maszynopisach, nie wiadomo, na jakiej podstawie została ustalona powyższa data.

¹² ZNiO, rękopisy zinwentaryzowane, sygn. 16979/II.

¹³ ZNiO, rękopisy zinwentaryzowane, sygn. 16954/II.

nad procesem przekładu (Munday 2013)¹⁴ i dyscyplinę „genetic translation studies” (Cordingley, Montini 2015)¹⁵, analiza przekładu autorskiego nie mogła ograniczać się jedynie do rękopisu z 1950 i polskiego tekstu.

Thank You for the Rose

Akcja sztuki rozgrywa się w Londynie w latach 50. i 60.¹⁶ i jest mocno zakorzeniona w angielskiej rzeczywistości. Opowiada o uczuciowych perypetiach Alice/Barbary¹⁷ – 21-letniej kobiety zdominowanej przez zainteresowanego polityką męża, inżyniera Richarda Bigginsa oraz Dr. Jonesa, 40-letniego lekarza i posła do Parlamentu, który zaaranżował jej małżeństwo z Richardem. Spragniona szczęścia i prawdziwego uczucia, Alice/Barbara odchodzi od męża i wiąże się z Alkiem Hardim, 28-letnim malarzem i murarzem, który ginie jednak wskutek niefortunnego wypadku, pozostawiając spodziewającą się ich dziecka Alice/Barbarę samą. Niewyjaśnione okoliczności jego śmierci rzucają cień podejrzeń o zabójstwo w afekcie na Dr. Jonesa, a także na tajemniczego Pana Kuku, bezgranicznie oddanego bohaterce czyściciela okien. Oryginalność sztuki Kuncewiczowej polega na połączeniu historii głównej bohaterki z fantastycznymi wstawkami zainspirowanymi *Alicją w Krainie czarów* Lewisa Carrolla, co pozwala na różnorodne interpretacje. Sama autorka określiła sztukę jako „rodzaj trawestacji «Alice in Wonderland»”¹⁸. *Thank You for the Rose* pośrednio krytykuje angielskie społeczeństwo oparte

¹⁴ Munday podkreśla znaczenie dokumentów tłumacza, rękopisów i archiwów w badaniach nad etapami powstawania tłumaczonego tekstu. Tego typu materiały pozwalają ujawnić zwykle ukryte informacje dotyczące tłumaczenia i procesu podejmowania decyzji. Munday zaznacza, że omawiane materiały nie stanowią typowej formy analizy w badaniach nad procesem przekładu.

¹⁵ Cordingley i Montini definiują *genetic translation studies* jako dyscyplinę zajmującą się analizą praktyk tłumacza oraz procesu powstawania tłumaczenia, poprzez badania nad rękopisami, szkicami i innymi dokumentami roboczymi tłumacza. Dyscyplina ta skupia się na przekształcaniach tłumaczonego tekstu w procesie jego powstawania, podejmując próbę ustalenia strategii i procesów kognitywnych tłumacza.

¹⁶ We wszystkich wariantach akcja sztuki rozgrywa się we „współczesnym Londynie”, co wskazywałoby na lata 60. w przypadku ostatnich dwóch angielskich rękopisów oraz polskiej wersji i lata 50. w pozostałych angielskich wersjach.

¹⁷ W angielskim rękopisie z 1950 r. główna bohaterka ma na imię Alice, natomiast w późniejszych angielskich wariantach następuje zmiana imienia na Barbara.

¹⁸ ZNiO, rękopisy zinwentaryzowane, sygn. 16832/II, Autobiografie Marii Kuncewiczowej.

na podziałach klasowych i stawia pod znakiem zapytania możliwość związku zbudowanego na prawdziwej miłości, pośród manipulatorów dążących do osobistej korzyści i władzy za wszelką cenę. Obok nawiązań do *Alicji w Krainie czarów* dla przesłania sztuki kluczowym elementem jest tytułowa róża, którą Alice/Barbara otrzymuje od Alka. Jest ona symbolem człowieczeństwa oraz bezinteresownej miłości i pozostaje przywilejem tych, którzy zachowują ludzkie oblicze w skorumpowanym, klasowym społeczeństwie.

Sztuka *Dziękuję za różę* ukazała się w „Dialogu” w roku 1963. Czas, który upłynął między publikacją wersji polskiej a wersjami angielskimi wskazuje, że był to przypadek konsekwentnego przekładu autorskiego (oryg. *consecutive self-translation*, Grutman 2009) z języka angielskiego na polski, tj. interlingwalny przekład autorski (Desideri 2012) z języka o globalnym zasięgu na mniej rozpowszechniony język. Z socjolingwistycznego punktu widzenia mamy do czynienia z egzogenicznym asymetrycznym przekładem autorskim (oryg. *exogenous asymmetrical self-translation*, Grutman 2013)¹⁹. Ponadto cały proces zachodzi między językiem nabytym a językiem ojczystym. Ponieważ nie ma informacji, żeby Kuncewiczowa dokonując przekładu, współpracowała z kimś, można sądzić, iż jest to samodzielny przekład autorski (oryg. *unaided self-translation*, Jung 2002).

Antygona w Nowym Jorku

Antygona w Nowym Jorku została napisana na zlecenie Arena Stage Theatre w Waszyngtonie jako główna sztuka w ramach projektu Voices of New America. Choć sztuka powstała poza granicami Polski, na zamówienie amerykańskiego teatru, a jej akcja rozgrywa się w amerykańskim kontekście nalotu policji na nowojorski Tompkins Square Park w 1988 roku, to Głowacki napisał tę sztukę po polsku²⁰. Jest to tragikomedia lub, jak określił ją

¹⁹ Termin „egzogeniczny” odnosi się do bilingwizmu zewnętrznego, tj. sytuacji, w której zmiana języka pociąga za sobą zmianę granic językowych, kulturowych i narodowych. Termin „asymetryczny” tyczy się zaś kombinacji językowej, w której języki uczestniczące w procesie przekładu nie posiadają równego, a przynajmniej porównywalnego, statusu.

²⁰ Choć amerykańska edycja wyraźnie określa angielski tekst jako tłumaczenie, Elwira Grossman zwróciła uwagę na nieporozumienie dotyczące języka oryginału w jednej z publikacji Elżbiety Baniewicz (Grossman 2013: 244). Istotnie, mylne założenie, że tekst powstał w języku angielskim, pojawia się wielokrotnie w publikacjach Baniewicz (Baniewicz 1993: 116; Baniewicz 2001: 362; Baniewicz 2016: 223–225). Podobnie, Anna Nasiłowska wysuwa zawiłą i zwodniczą hipotezę: „za wersję pierwotną trzeba uznać wersję angielską, będącą

sam autor, „komedyjka o rozpaczach” (Głowacki 2004: 212), która opowiada historię trójki bezdomnych emigrantów mieszkających w nowojorskim parku. Na prośbę Portorykanki Anity Polak Pchełka/Flea i rosyjski Żyd Sasza/Sasha postanawiają ukraść z Potter’s Field²¹ ciało zmarłego Amerykanina Johna/Paulie²² i godnie pochować go w parku. Mimo że główna bohaterka powiela gest antycznej Antygony, mityczny porządek i wartości nie znajdują u Głowackiego odzwierciedlenia. Opozycja między prawami ludzkimi a prawami boskimi zostaje zastąpiona opozycją między bezdomnymi a społeczeństwem obojętnym na ich los. Okazuje się, że skradzione zwłoki nie należą do Johna/Pauliego, policja usuwa bezdomnych z parku, a Anita zostaje zgwałcona i wieszana na płocie. Wizja Ameryki jako demokratycznego raju, czy też „ziemi obiecanej”, zostaje zakwestionowana. Wykluczeni ze społeczności, której częścią chcieliby być, bezdomni tworzą międzykulturową rodzinę, snując marzenia o lepszym życiu i dzieląc potrzebę miłości, szacunku i domu.

Polski tekst został opublikowany w „Dialogu” w październiku 1992 roku. Światowa premiera odbyła się rok później w warszawskim teatrze Ateneum, a po dwóch tygodniach sztuka została wystawiona w Waszyngtonie (Trojanowska 2003: 279, Głowacki 2004: 214). Tekst angielski ukazał się drukiem dopiero w roku 1997. Nie można zatem stanowczo stwierdzić, czy jest to symultaniczny (oryg. *simultaneous self-translation*, Grutman 1998, 2009), czy konsekwentny przekład autorski. Z jednej strony czas, który upłynął między polską a angielską inscenizacją sztuki, był na tyle krótki, że można by przypuszczać, iż oba teksty były przygotowywane jednocześnie. Z drugiej strony fakt, że polska wersja została opublikowana w 1992 roku, dopuszcza możliwość, że jest to konsekwentny przekład autorski. Pod względem językowym jest to interlingwalny przekład z języka ojczystego na język obcy, a z punktu widzenia socjolingwistycznego – egzogeniczny asymetryczny przekład autorski.

Antygona w Nowym Jorku została przetłumaczona przez Głowackiego z Joan Torres, co oznacza, że mamy do czynienia z niesamodzielnym

jednocześnie tłumaczeniem (...) pierwotna wersja angielska dramatu Głowackiego jest tłumaczeniem, to auto tłumaczeniami są późniejsze wersje polskie, począwszy od pierwotnie drukowanej w „Dialogu”, po ostatnią, książkową ze zbioru dramatów 5½. A oryginału nie ma, tę rolę spełnił jakiś brulion, pisany po angielsku przez pisarza” (Nasiłowska 2013).

²¹ Dosłownie Pole Garncarza, miejsce pochówku przestępców i ludzi o nieustalonej tożsamości, położone na wyspie Hart Island w Nowym Jorku.

²² Wskazane imiona pojawiają się odpowiednio w polskiej i angielskiej wersji.

przekładem autorskim (oryg. *aided self-translation*, Jung 2002). W tym wypadku ktoś mógłby podać w wątpliwość słuszność pojęcia przekładu autorskiego. Jednak zarówno Umberto Eco, jak i Verena Jung zgadzają się, że współpraca między autorem a tłumaczem odzwierciedla świadome decyzje wynikające z przedyskutowania różnych wersji i może prowadzić do lepszego efektu niż samodzielny przekład autorski (Jung 2002, Eco 2013)²³. Eco posuwa się nawet do stwierdzenia, że zawsze lepiej tłumaczyć się w czyimś towarzystwie. Amerykańskie wydanie sztuki wyraźnie ustala, co następuje: „*Antigone in New York (100%) by Janusz Głowacki (50%), translated by Janusz Głowacki and Joan Torres (25%)*”, jednak może to nie odzwierciedlać rzeczywistego stopnia zaangażowania w proces tłumaczenia i nie rozjaśnia indywidualnego wkładu każdej ze stron. Jeśliby uwzględnić wzmiankę Anny Nasiłowskiej, że Torres nie zna języka polskiego (Nasiłowska 2013), można by założyć, że Głowacki przetłumaczył sztukę samodzielnie, a następnie pracował nad tłumaczeniem z Torres w celu skorygowania języka i uzgodnienia najlepszej wersji ostatecznej.

Proces przekładu

Analiza porównawcza polskich i angielskich wersji włączonych w omawiane przekłady autorskie pokazuje, że w obu przypadkach warianty językowe różnią się w pewnym stopniu. Zmiany wprowadzone do sztuk można podzielić na kategorie, które odnoszą się do *dramatis personae*, struktury utworu oraz warstwy językowej tekstów. Jeśli chodzi o *dramatis personae*, różnice dotyczą imion i wieku niektórych postaci. Najbardziej uderzająca zmiana pojawia się u Głowackiego, gdzie w polskiej sztuce John jest arystokratą z Bostonu, natomiast w angielskim tekście Paulie zostaje przedstawiony jako WASP²⁴. Pod względem struktury modyfikacje obejmują kolejność pojawiania się postaci na scenie oraz kolejność dialogów, a także didaskalia i kwestie, które są pominięte albo dodane w procesie przekładu. W sztuce *Dziękuję za różę* Kuncewiczowa wprowadza dodatkowe informacje na temat dzielnicy Londynu Chelsea i pomija tłumaczenie angielskiego słowa *vicarage*, zastępując je

²³ W przypadku *Antygony w Nowym Jorku* jest to współpraca między dwojgiem pisarzy.

²⁴ Akronim nazwy White Anglo-Saxon Protestant. Komentarz dotyczący tej zmiany, a także dodatkowe uwagi poświęcone różnicom obu wersji językowych sztuki Głowackiego pojawiają się w artykule Grossman (2013).

dwoma wyrażeniami zawierającymi termin „pastor”. W *Antigone in New York* Głowacki pomija informację o właścicielu kotłowni, który zbiera pieniądze na pielgrzymkę do Watykanu, ale umieszcza wzmiankę o Anicie, która za 3 dolary oddaje mocz do butelki dla Jenny, zobowiązanej przejść w pracy test na obecność narkotyków. Kuncewiczowa zmienia dodatkowo zakończenia poszczególnych aktów. Tekst aktu I oraz pierwszej i drugiej sceny aktu II polskiej wersji wciela każde z rozszerzonych zakończeń późniejszych angielskich wersji. Tymczasem tekst zakończenia aktu III nie tylko uwzględnia zakończenia późniejszych wersji angielskich, ale również dodaje nową sekcję. Głowacki nie tylko reorganizuje porządek dialogów w pierwszym akcie, ale również łączy niektóre z nich w jedną scenę. Akt I polskiej wersji zawiera siedem scen, a wersji angielskiej cztery sceny.

Przekształcenia w warstwie językowej tekstów obejmują substytucje leksykalne (napoje, jedzenie, przestrzeń, jednostki administracyjne itp.), związki frazeologiczne i powiedzenia. Dla przykładu, w *Dziękuję za różę* „jałowcówka” i „wódka” zastępują „gin” i „brandy”, „kanapki” zastępują „tarts” i „pâtés”, a „Związki Zawodowe” zastępują „Trade Union”. W *Antigone in New York* „Havah Nagillah song” zastępuje „kozaka”, „three bedrooms” zastępuje „pięć pokoiów”, a „tuna sandwich” zastępuje „kanapkę z kurczakiem” i „kanapkę z szynką”. Można też zauważyć różnice w wyrażaniu emocji. Polskie teksty często posługują się deminutywami, które w angielskich tekstach siłą rzeczy zostają pominięte albo zastąpione prostymi formami niemającymi znaczenia deminutywnego. Natomiast bogate i różnorodne przekleństwa występujące w *Antygonie w Nowym Jorku* albo zostają przeoczone w angielskiej wersji, albo zastąpione mniej zróżnicowanymi, powtarzającymi się wulgaryzmami. W obu przypadkach pojawiają się przeróbki, które nie mogą być wyjaśnione kulturowo ani językowo. U Kuncewiczowej „obscure engineer” staje się „skromnym technikiem”, zaś akcja aktu I angielskiej wersji toczy się wiosną, a w wersji polskiej latem. U Głowackiego Pchełka znajduje zdjęcie w kieszeni, a Flea na ziemi, podczas gdy polska Anita szyje bluzki, a amerykańska płaszcz. Co więcej, polski wariant sztuki Kuncewiczowej zawiera kilka fragmentów, które odzwierciedlają niekonwencjonalne użycie języka i stanowią kalki językowe naśladujące konstrukcję angielskich zdań.

Powyższe przykłady pokazują, że oba doświadczenia przekładu autorskiego są nastawione na kulturę i odbiorców języka docelowego, a decyzje podjęte przez Kuncewiczową oraz Głowackiego i Torres dowodzą ich świadomości historycznego i kulturowego środowiska pochodzenia odbiorców.

Posługują się oni typowymi i natychmiast rozpoznawalnymi elementami, charakterystycznymi dla poszczególnych kultur, przybliżając odbiorcom nieznany kontekst kulturowy. Unikają niepożądanego efektu dziwności, czy też obcości, który utrudniłby natychmiastową komunikację. Niektóre drobne różnice językowe, wpisujące się w kategorię leksykonu lub konwencji pragmatycznych, brzmią bardziej wiarygodnie dla poszczególnych odbiorców, ponieważ mieszczą się w normach interakcji społecznych, normach kulturowych oraz odpowiednich sposobach myślenia i odczuwania. Związki frazeologiczne, przekleństwa, deminutywy czy też pominięte oraz nowe elementy odzwierciedlają swoiste użycie języka w społeczeństwie, które reprezentują, i służą odtworzeniu pożądanego reakcji, uwzględniając różnice we wrażliwości kulturowej, dopuszczalnej sentymentalności i rozbieżności w percepcji. W niektórych przypadkach, nawet kiedy forma ulega zmianie, znaczenie wyrażenia może się nie zmieniać, o ile jest podyktowane kontekstem użycia²⁵. Teksty będące częścią przekładu autorskiego podlegają rekontekstualizacji, która wpływa zarówno na to, jak odbiorcy odczytują i interpretują sztuki, jak i na sposób, w jaki są one tłumaczone. Kontekst rozstrzyga o możliwych rozbieżnościach w przesłaniu pewnych fragmentów oraz całego tekstu, stąd nawet nieznaczne modyfikacje mogą prowadzić do znaczących różnic.

Decyzje podjęte w procesie przekładu przez Kuncewiczową oraz Głowackiego i Torres odpowiadają wnioskowi wysnutemu przez Kraskowską w jej badaniach nad twórczością dwujęzyczną Themersona (Kraskowska 1989). Po pierwsze, oscylują oni między rolą tłumacza, edytora i autora. Przejście z jednego języka na drugi stanowi część procesu tłumaczenia, a problemy napotkane w procesie przekładu autorskiego pojawiłyby się również w tłumaczeniu standardowym. Jednak reorganizacja tekstu, a także pisanie go na nowo to działania, które wiążą się z dowolnością wyboru, niebędącą zwykle częścią praktyk tłumaczenia heteronomicznego. Po drugie, pomimo rozmaitych rozbieżności, w obu przypadkach, teksty przedstawiają tę samą scenerię, te same historie i te same kluczowe elementy. Podążając ponownie za uwagami Kraskowskiej, można stwierdzić, że również w tych dwóch przypadkach wszystkie wersje są wariantami pewnego „prototekstu” rozumianego jako „inwariantne «jądro semantyczne», zawierające stałe,

²⁵ Na przykład w tekstach Kuncewiczowej, „proszę cię” zastępuje *for heaven's sake*, „jak pragnę szczęścia” zastępuje *honestly*, a „na litość boską, po co?” zastępuje *what on earth for?*.

podstawowe i niezmiennie składniki” występujące we wszystkich tekstach (Kraskowska 1989: 32). To ekspresja językowa, innymi słowy poziom *parole* zostaje przystosowany do norm kultury docelowej i do społeczno-kulturowej rzeczywistości odbiorców.

Między literaturą narodową a „obywatelstwem światowym”

Mogłoby się wydawać, że przekład autorski pociąga za sobą swego rodzaju konflikt między szczególnością danego języka i kultury a przynależnością do szerszej kategorii „obywatelstwa światowego”. Mimo wspólnych elementów występujących we wszystkich wariantach, świat przedstawiony odrębnych wersji językowych nie jest identyczny. Rozbieżności między tekstami angielskimi a tekstami polskimi świadczą o tym, że każda wersja jest przeznaczona dla konkretnego, ściśle wyznaczonego grona odbiorców. Holistyczne spojrzenie na zjawisko przekładu autorskiego pozwala jednak ujrzeć je jako „trzeci byt literatury” (Kraskowska 1985: 199), ze względu na podwójną rolę przetłumaczonego utworu literackiego, będącego jednocześnie przekładem i dziełem oryginalnym, oraz podwójną rolę dwujęzycznego i dwukulturowego pisarza, będącego jednocześnie autorem tworzącym utwór literacki i tłumaczem interpretującym tekst. Przekład autorski tworzy przestrzeń, w której dwa języki i dwie kultury wchodzą w interakcję i zawierają sojusz, tworząc jedną całość, dającą się porównać do partytury muzycznej. Każdy wariant językowy jest jak partia sopranu, altu, tenoru czy też basu. Czasem różnią się one od siebie, oddalają, a czasem się pokrywają, wyrażając tę samą treść swym własnym swoistym głosem. Każdy z nich potencjalnie może funkcjonować samodzielnie, jednak to razem wybrzmiewają najpełniej, najbogaciej i najpiękniej. Zatem całościowe, komparatystyczne spojrzenie na teksty uczestniczące w procesie przekładu autorskiego dostarcza istotnych informacji na temat relacji między językami i kulturami, a także pozwala ujrzeć dany utwór literacki w szerszej perspektywie, wykraczającej poza jeden język i kulturę narodową.

Przekład autorski Kuncewiczowej oraz Głowackiego i Torres świadczą o tym, że każdy przypadek posiada odrębne tło, uzasadnienia, wyzwania, możliwe interpretacje literackie i odczytania historyczne. Niemniej oba przypadki pokazują, jak pisarze-tłumacze i przekład autorski, podobnie do standardowego tłumaczenia, stale podróżują między dwoma światami językowymi i kulturowymi, między tym, co narodowe, i tym, co kosmopolityczne. Jednak

w przypadku tekstów, które są nie tylko pisane między różnymi językami i kulturami, ale także wychodzą spod pióra samego autora, proste podziały czy definicje w kategoriach narodowych stają pod znakiem zapytania. Postać autora-tłumacza przyznaje autorytet obu wersjom danego utworu pomimo możliwych rozbieżności. Przekład autorski trudno przypisywać jednej narodowości, skoro jest tekstem napisanym w więcej niż jednym języku (Kippur 2015: 4). Granice narodowe i literacka tożsamość stają się bardziej płynne i mniej stabilne. Pojęcia takie jak „oryginał” czy „wersja kanoniczna”, a także tendencja łączenia dzieła literackiego z koncepcją literatury narodowej języka, w którym dane dzieło zostało napisane, zostają podważone. Przekład autorski kwestionuje również pojęcia kultury „źródłowej” i „przyjmującej” oraz pojmowanie utworów literackich jako przynależących do danej kultury pochodzenia, ponieważ autorzy piszą również w języku i fizycznej przestrzeni, które mogą nie być ich rodzimymi (Kippur 2015: 11). Dlatego też przekład autorski może pomóc w przeformułowaniu pewnych założeń oraz uzupełnić konwencjonalne podejście, w perspektywie którego literatura polska jest często postrzegana głównie jako zjawisko jednokulturowe i jednojęzyczne.

W świetle Kuncewiczowskiej idei literatury jako „kraju otwartego dla każdego” oraz idei „obywatelstwa światowego”, które poszerza perspektywę narodową, przekład autorski reprezentuje przestrzeń bez granic *par excellence*, wyraz obywatelstwa światowego i przynależności do społeczności większej niż jeden naród. Teksty pisarzy-tłumaczy, napisane dla dwóch odrębnych społeczności językowych, są siłą rzeczy nieodłącznie związane z dwiema społecznościami literackimi (Kippur 2015: 11). Trudności konceptualne związane z zagadnieniem przekładu autorskiego częściowo tłumaczą jego nieobecność w badaniach nad literaturą narodową i ograniczoną widoczność wielojęzycznego pisarstwa polskich autorów. Przekład autorski może zatem posłużyć jako drogowskaz w myśleniu wychodzącym poza granice odrębnych języków i kultur. Podążając za słowami Mary Besemeres i Anny Wierzbickiej : „jednojęzyczna perspektywa na świat jest również perspektywą jednokulturową (...) jednojęzyczność wywołuje nieświadomą absolutyzację perspektywy świata sugerowanej przez język ojczysty” (Besemeres, Wierzbicka 2007: XIV). Wobec tego przekład autorski, którego podjęło się wielu polskich pisarzy, w tym pisarze kanoniczni, stanowi wielowymiarowy sposób wyrażania i patrzenia na świat oraz na to, co lokalne, prowadzący do głębszej, wielojęzycznej i wielokulturowej perspektywy.

Bibliografia

- Balcerzan E. 1968. *Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasińskiego*. Z zagadnień teorii przekładu, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Baniewicz E., 1993. *Antygone wśród gwiazd*, „Twórczość” 5, s. 113–117.
- 2001. *Janusz Głowacki „Antygone w Nowym Jorku”*. *Antygone w Tompkins Park*, w: J. Ciechowicz, Z. Majchrowski (red.), *Dramat Polski: Interpretacje, Część 2: Po Roku 1918*, Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, s. 355–363.
- 2016. *Gest współczesnej Antyfony*, w: E. Baniewicz, *Dżanus. Dramatyczne przypadki Janusza Głowackiego*, Warszawa: Marginesy, s. 209–246.
- Barańczak S. 1990. *Pomieszenie języków*, w: S. Barańczak, *Tablica z Macondo. Osiemnaście prób wytłumaczenia po co i dlaczego się pisze*, Londyn: Aneks, s. 200–207.
- Besemeres M., Wierzbicka A. (red.). 2007. *Translating Lives. Living with Two Languages and Cultures*, Queensland: University of Queensland Press.
- Ceccherelli A. 2013. *Autotraduttori polacchi del Novecento: un saggio di ricognizione*, w: A. Ceccherelli et al., (a cura di), *Autotraduzione e riscrittura*, Bologna: Bologna University Press, s. 169–82.
- Cordingley A., Montini C. 2015. *Genetic Translation Studies: An Emerging Discipline*, „Linguistica Antverpiensia, New Series: Themes in Translation Studies” 14, s. 1–18.
- Desideri P., 2012. *L'operazione autotraduttiva, ovvero la seduzione delle lingue allo specchio*, w: M.R. Áquez, N. D'Antuono (a cura di), *Autotraduzione. Teoria ed esempi fra Italia e Spagna (e oltre)*, Milano: LED Edizioni Universitarie, s. 11–32.
- Eco U. 2013. *Come se si scrivessero due libri diversi*, w: A. Ceccherelli et al. (a cura di), *Autotraduzione e riscrittura*, Bologna: Bononia University Press, s. 25–30.
- Głowacki J. 1992. *Antygone w Nowym Jorku*, „Dialog” 10, s. 5–40.
- 1997. *Antigone in New York*. New York: Samuel French.
- 2004. *Z Głowy*, Warszawa: Świat Książki.
- Grossman E. 2013. *Transnational or Bi-Cultural? Challenges in Reading Post-1989 Drama “Written Outside the Nation*, w: U. Philips, K.A. Grimstad, K. Van Heuckelom (eds.), *Polish Literature in Transformation*. Series: Polonistik im Kontext (2), Zurich, Berlin: Lit Verlag, s. 241–250.
- Grutman R. 1998. *Auto-Translation*, w: M. Baker (ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London–New York: Routledge, s. 17–20.
- 2009. *Self-translation*, w: M. Baker (ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London–New York: Routledge, s. 257–260.
- 2013. *A Sociological Glance at Self-Translation and Self-Translators*, w: A. Cordingley (ed.), *Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture*, London: Continuum, s. 63–80.
- Hokenson J.W., Munson M. 2007. *The Bilingual Text. History and Theory of Literary Self-Translation*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- Jung V. 2002. *English-German Self-Translation of Academic Texts and Its Relevance for Translation Theory and Practice*, Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Kippur S. 2015. *Writing It Twice: Self-Translation and the Making of a World Literature in French*, Evanston, IL: Northwestern University Press.

- Kraskowska E. 1985. *Dwujęzyczność a problem przekładu*, w: E. Balcerzan, S. Wysłouch (red.), *Miejsca wspólne. Szkice o komunikacji literackiej i artystycznej*, Warszawa: PWN, s. 182–204.
- 1989. *Twórczość Stefana Themersona. Dwujęzyczność a literatura*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Kuncewiczowa M. 1961. *Gaj oliwny*, Warszawa: PAX.
- 1963. *Dziękuję za różę*, „Dialog” 2, s. 20–46.
- 1975. *Fantomy*, Warszawa: PAX.
- 1975. *Inne języki*, w: S. Pollak (red.), *Przekład artystyczny. O sztuce tłumaczenia. Księga druga*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. 163–165.
- 1975. *Natura*, Warszawa: PAX.
- Łuczyński K. 1982. *Dwujęzyczna twórczość Stanisława Przybyszewskiego (1892–1900)*, Kielce: Wyższa Szkoła Pedagogiczna im. Jana Kochanowskiego.
- Munday J., 2013. *The Role of the Archival and Manuscript Research in the Investigation of Translator decision-making*, „Target” 25(1), s. 125–139.
- Nasiłowska A. 2013. *Głowacki Dwujęzycznie*, „Teatr”, http://www.teatr-pismo.pl/prze-strzenie-teatru/495/glowacki_-_dwujezycznie/ [dostęp: 27.01.2018].
- Palej A. 2004. *Interkulturelle Wechselbeziehungen zwischen Polen und Österreich im 20. Jahrhundert anhand der Werke von Thaddäus Rittner, Adam Zieliński und Radek Knapp*, Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT–Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe.
- Szałagan A. 1995. *Maria Kuncewiczowa. Monografia Dokumentacyjna 1895–1989*, Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN.
- Trojanowska T. 2003. *Many Happy Returns: Janusz Głowacki and His Exilic Experience*, w: H. Stephan (ed.), *Living in Translation. Polish Writers in America*, Amsterdam–New York: Rodopi, s. 259–287.
- Zaborowska M. 1999. *Maria Kuncewicz*, w: S. Serafin (red.), *Twentieth-century Eastern European Writers. First Series*, Dictionary of International Biography, t. 215, Detroit–London: Gale Group, s. 208–219.
- ZNiO, Arch. K., Akc. 22/12, Akc. 29/12.
- ZNiO, sygn. 16832/II, 16833/II, 16894/II, 16895/II, 16954/II, 16979/II, 17044/II, 17045/II.