

*Michelle Doran,
Georgina Nugent-Folan*

Trinity College w Dublinie, kontakt: doranm1@tcd.ie,
ORCID ID: 0000-0001-7850-6886; Uniwersytet Ludwiga Maximiliana w Monachium,
kontakt: georgina.nugent-folan@anglistik.uni-muenchen.de,
ORCID ID: 0000-0002-6216-9317

Sztuka Edycji 1/2023
ISSN 2084-7963 (print)
ISSN 2391-7903 (online)
s. 35–42

digitalizowany Beckett

Technologia cyfrowa w badaniach
nad praktyką autoprzekładu Samuela Becketta*

Wprowadzenie

Technologia cyfrowa znacząco wpłynęła na prawie każdy aspekt współczesnego życia i nie ma wątpliwości, że procesy zarówno cyfryzacji, czyli konwersji z formatu analogowego na format cyfrowy, jak i digitalizacji, definiowanej jako zastosowanie technologii cyfrowych, zasadniczo zmieniają nasze zaangażowanie w procesy badawcze. W artykule pokazano, jak prezentowanie w sieci rozproszonych kolekcji manuskryptów Samuela Becketta wspomaga rozwój nowych obszarów badawczych w obrębie studiów nad jego dziełami. W tekście zrelacjonowano badania nad kilkoma dwujęzycznymi utworami Becketta dostępnymi na stronie internetowej *Beckett Digital Manuscript Project* (dalej: BDMP), a są to badania, które mają potencjał, aby zapoczątkować epistemologiczne zmiany w naszym rozumieniu dzieł tego autora. Biorąc pod uwagę trzy z ośmiu modułów udostępnionych badaczom korzystającym ze strony internetowej BDMP od sierpnia 2020 roku oraz jedno planowane studium monograficzne, dla którego moduł cyfrowy nie został jeszcze w pełni przygotowany, w artykule skupimy się na trzech powieściach i jednej noweli¹ w zarówno francuskich, jak i angielskich wersjach. Naszym celem jest zaprezentowanie – dzięki wspomnianemu, wciąż rozwijającemu się archiwum

cyfrowemu – konkretnych przykładów związanych ze specyficznymi cechami dzieła Becketta.

Po krótkim omówieniu projektu oraz struktury BDMP i jego podstawowych elementów zwrócimy uwagę na różne praktyki w zakresie stylu, które zaczęły wyłaniać się z Beckettowskich autoprzekładów tekstów prozatorskich z języka francuskiego na język angielski. Za pomocą interfejsu BDMP i jego edycji cyfrowych oraz stale powiększającej się bazy tekstowej praktyki te można śledzić i na tej podstawie przeprowadzić kompleksowe i systematyczne analizy. Następnie przejdziemy do pokazania, jak niektóre z autoprzekładów Becketta kwestionują to, co moglibyśmy nazwać „jednokierunkowością” tłumaczenia. Innymi słowy, podają w wątpliwość przekonanie, że tłumaczenie oparto na oryginalnym tekście źródłowym lub bazowym, przy czym oryginał nie nosi śladów Beckettowskiego autoprzekładu. Możemy podjąć i opisać te zagadnienia tylko dzięki digitalizacji tych dokumentów (która jednocześnie zwiększa ich dostępność), a także dzięki zwiększonemu poziomowi współdziałania między uczonymi, którzy uzyskali dostęp do rękopisów w cyfrowym środowisku.

Beckett Digital Manuscript Project

Na kolekcję BDMP składają się facsimilia manuskryptów prac Samuela Becketta – dokumentów przechowywanych w trzynastu bibliotekach i archiwach w Europie i Ameryce Północnej – zebrane w celu pogłębienia studiów nad twórczością pisarza z wykorzystaniem krytyki genetycznej. Dzięki bezprecedensowemu pozwoleniu od Estate of Samuel Beckett na upublicznienie dokumentów ten przełomowy projekt² ułatwił dostęp do rękopisów dzieł jednego z najbardziej ikonicznych pisarzy i dramaturgów XX wieku. Co więcej, facsimilia wzbogacono o dokładne transkrypcje zakodowane w XML-u zgodnym z TEI oraz zaprojektowano narzędzia umożliwiające eksplorację i badanie genetycznego *dossier* Becketta w wielu kontekstach, w tym „porównanie ze sobą wersji dwujęzycznych i genetycznych, wyszukiwanie oraz analizowanie genezy jego dzieł”³.

BDMP mieści w sobie dwadzieścia sześć modułów badawczych, z których każdy składa się z dwóch części: „cyfrowych facsimiliów i transkrypcji wszystkich zachowanych rękopisów pojedynczego tekstu lub – w przypadku krótszych utworów – grupy tekstów”. Łączą one w sobie funkcje

archiwum cyfrowego i edycji genetycznej⁴ oraz odpowiadającego im studium monograficznego zawierającego szczegółową, wieloaspektową analizę kompozycji danego dzieła i jego późniejszego przekładu. W rezultacie owe studia monograficzne stanowią swego rodzaju przewodnik po cyfrowym archiwum modułów. Dodatkowo przyjęto w nich jedno z różnych podejść krytycznych, aby pokazać potencjał interpretacyjny wszystkich materiałów udostępnionych w ramach projektu. Uwzględnienie tych „różnorodnych [krytycznych] perspektyw” jest integralną częścią przedsięwzięcia, ważną do tego stopnia, że informacje o nich zawarto w *Zasadach i praktykach redakcyjnych*⁵. Udostępnienie czytelnikom tego typu materiałów nie ma jednak ograniczać interpretacyjnego potencjału każdego modułu do perspektywy badawczej przyjętej w ramach studium monograficznego, ale raczej pokazać wielość interpretacji możliwych dzięki dostępowi do dokumentacji genetycznej każdego z utworów Becketta.

Można powiedzieć, że projektowi przyświeca to, co Patrick Sahle określił mianem „cyfrowego paradygmatu”⁶. W kontekście cyfrowego edytorstwa naukowego paradygmat ten odróżnia wydania elektroniczne od wydań zdigitalizowanych. W skrócie: „[...] to właśnie zdolność edycji cyfrowych do »transmedializacji«, przechodzenia z medium do medium, daje im możliwość przekraczania granic i ustanawiania nowego pola dociekań”⁷. Rozpatrując BDMP w ramach ogólniejszych dziedzin, takich jak krytyka genetyczna i *Beckett studies*, edytorzy zauważają, że poprzednie wydania analogowe, które próbowały ukazać genezę dwujęzycznych dzieł Becketta *in extenso*, nie były w stanie zrobić tego w sposób zadowalający ze względu na „ograniczenia kodeksu”⁸. W przypadku wydań cyfrowych takich ograniczeń nie ma. Z naszego punktu widzenia szczególnie istotne wydaje się to, że cyfrowa edycja genetyczna daje możliwość porównania dowolnej wersji opublikowanych jednostek tekstowych (segmentów) z inną wersją segmentu⁹. Należy tu jeszcze raz podkreślić, że jednym z dwóch deklarowanych celów BDMP jest „ułatwienie prowadzenia badań genetycznych” przez dostarczenie pełnej reprezentacji wersji rękopiśmiennej¹⁰. Chociaż porównanie ze sobą wersji jest technicznie możliwe dzięki wykorzystaniu materiałów analogowych, ich zestawienie nie jest zamierzonym rezultatem projektu. Wyzyskujemy raczej możliwości środowiska cyfrowego, aby zapewnić badaczom zasoby, które do tej pory były nieosiągalne w formie kodeksowej, a czyniąc to, wpływamy na epistemologię leżącą u podstaw *Beckett studies*.

Trylogia Becketta i jego praktyki przekładowe

Temu podrozdziałowi przyświecają dwa zamierzenia. Po pierwsze, chcemy pokazać, w jaki sposób wykorzystanie technologii cyfrowych może pogłębić nasze rozumienie procesu autoprzekładu tekstów prozatorskich Becketta z języka francuskiego na język angielski. Po drugie, pragniemy zilustrować stopień, w jakim stylistyczna ewolucja Becketta jako tłumacza funkcjonuje dzisiaj w badaniach. Cel ten zostanie osiągnięty dzięki analizie praktyk stylistycznych możliwych do zidentyfikowania w angielskich przekładach Becketta *Molloy*, *Malone meurt* (*Malone Dies*) i *L'Innommable* (*The Unnamable*), a więc trzech powieści składających się na jego osławioną Trylogię prozatorską. Każdy z przywołanych tutaj przykładów zaczerpnięto z monografii dołączonych do cyfrowych wydań na stronie BDMP, a to pokazuje hermeneutyczny potencjał cyfrowego archiwum.

Najpierw należy jednak przedstawić pewien kontekst i zastanowić się, dlaczego Beckett, Irlandczyk posługujący się dialektem Hiberno-English (irlandzka odmiana języka angielskiego), nie używał jako języka literackiego języka ojczystego, lecz języka, którego nauczył się w trakcie studiów. Wybór języka francuskiego, a nie angielskiego, zazwyczaj uzasadnia się tym, co w dziedzinie studiów nad Beckettem określa się mianem „zwrotu lingwistycznego”, dostrzegalnego w rękopiśmie opowiadania *Suite*, przemianowanego później na *La Fin* (po angielsku *The End*). Jak ujął to James Knowlson, twórca autoryzowanej biografii Becketta, w *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*:

[...] manuskrypt [*Suite*, później *La Fin*] poświadcza, że zaczął on pisać po angielsku 17 lutego 1946 roku, zaczynając od dwudziestu dziewięciu stron, po czym, w środku marca, narysował linię biegnącą przez jedną trzecią strony i napisał resztę opowieści po francusku¹¹.

Dirk Van Hulle podważa w jakimś stopniu sąd Knowlsona, ale mimo to powtarza główną tezę, że „Beckett napisał około dwudziestu ośmiu stron po angielsku, gdy nagle przerwał pracę 13 marca” tylko po to, by „zrekapitulować ją po francusku, zaznaczając przejście poziomą linią w poprzek strony”¹². To przejście z języka angielskiego na język francuski w marcu 1946 roku i związana z tym jednokierunkowość, którą implikuje porzucenie przez Becketta jednego języka na rzecz drugiego, nie były pojedynczym zdarzeniem – poziomą

granica, która raz przekroczona, nigdy nie została cofnięta. W znakomitym studium francuskich pism Becketta z początku i połowy kariery *Beckett and French, 1906–1946: A Study* Stephen Stacey przyznaje, że to szczególne wydarzenie z 1946 roku było pewnego rodzaju zwrotem językowym w karierze pisarskiej Becketta, ale twierdzi przy tym, że nie miało ono definitywnego charakteru. Nie był to też pierwszy raz, kiedy Beckett pisał po francusku. Stacey konstatuje, że zwrot lingwistyczny z 1946 roku „stanowi [tylko] jeden z wielu językowych zwrotów i powrotów, które najpierw naczynają, a później definiują literacką praktykę Becketta od lat pięćdziesiątych”¹³; to decydujący moment będący kulminacją tego, co Stacey opisuje jako „nieszczęśliwy związek Becketta ze światem anglojęzycznych publikacji, [decyzję] zrodzoną z sytuacji, w jakiej Beckett znalazł się w Paryżu w 1946 roku, ale także decyzję możliwą dzięki zmianie z 1938 roku w podejściu Becketta do pisania i publikowania po francusku”¹⁴. Przejście z angielskiego na francuski w połowie pracy nad *Suite/La Fin* należy zatem rozumieć bardziej na wzór tego, co Sam Slote określił jako „serię rozmytych zygzaków”¹⁵ od języka angielskiego do francuskiego i z powrotem.

Molloy

Beckett rozpoczął pracę nad *Molloyem* w maju 1947 roku¹⁶. Tekst powstał dość szybko i był ukończony już w listopadzie 1947 roku¹⁷. Został opublikowany przez Les Éditions de Minuit w 1951 roku, ale dopiero w 1953 roku Beckett zaczął poważnie pracować nad jego angielskim tłumaczeniem, również zatytułowanym *Molloy*. Angielski przekład różni się od innych utworów z Trylogii tym, że został, jak zauważa Ruby Cohn, „przetłumaczony na angielski przez Patricka Bowlesa »we współpracy z autorem«”¹⁸. Bowles utracił później niemal wszystkie wczesne wersje przekładu i w wyniku tego nieszczęśliwego wydarzenia to, co Édouard Magessa O'Reilly, Dirk Van Hulle i Pim Verhulst określają jako „charakter współpracy między Beckettem a Bowlesem”¹⁹, pozostanie na zawsze nieznane. Niemniej prace O'Reilly'ego, Van Hulle'a i Verhulsta dotyczące powstania przekładu prowadzą ich do stwierdzenia, że współpraca Becketta z Bowlesem w dużej części polegała na poprawianiu błędów, które Bowles – a dla niego proces ten, dodatkowo obciążający również jego pracę nad własnymi tekstami, był coraz trudniejszy – popełnił w swoich wstępnych próbach tłumaczeniowych²⁰. Dalej nazywają oni dominującą stylistyczną praktykę Becketta widoczną w całym tekście „przekładem jako prze-pisaniem” (*translation as re-writing*)²¹,

opierając swoją tezę na zdaniu, które Beckett powtarzał (niczym mantrę) Bowlesowi w trakcie całego procesu: „[...] że to, co próbują zrobić, to »napisać książkę ponownie w innym języku – to znaczy napisać nową książkę«”²².

O'Reilly z pozostałymi badaczami wyróżniają cechy charakterystyczne dla Beckettowskiego podejścia do autoprzekładu w *Molloy*²³, a mianowicie: „narracyjną niewiarygodność”, „metakomentarze dotyczące języka”, „dehumanizację i rozkład”, „paralele między Molloyem i Moranem”, „Beckettowskie słownictwo”, „intertekstualność”, „specyfikę kulturową”, „wykorzystanie irlandzkości” oraz „drobne ulepszenia”²⁴. Każdej z tych cech towarzyszy korpus egzemplifikacji zaczerpniętych z dokumentacji genetycznej, które, choć obszerne, w żadnym wypadku nie są wyczerpujące. Pozwala to przyszłym uczonym i badaczom omawianych tekstów poruszać się po dokumentacji w ich cyfrowych środowiskach i – co najważniejsze – przyczynić się do dalszego analizowania nie tylko danego tekstu czy przekładu, ale – w miarę jak projekt staje się bardziej rozbudowany – całej twórczości Becketta. O ile „słownictwo Becketta” w sposób naturalny opiera się na jego idiolekcie, o tyle warto sprawdzić, czy wskazane powyżej inne cechy właściwe Beckettowskiemu podejściu do przekładu *Molloya* da się też odnaleźć w *Malone Dies* i *The Unnamable*, dwóch ostatnich powieściach składających się na *Trylogię* Becketta.

Malone Dies

Przejdźmy teraz do *Malone Dies*, dzieła napisanego pierwotnie po francusku między listopadem 1947 a majem 1948 roku i zatytułowanego *Malone meurt*²⁵, a następnie w październiku 1951 roku opublikowanego przez Les Éditions de Minuit. Dla czytelników niezaznajomionych z tekstem *Malone meurt* powieść kończy się, na co wskazuje tytuł, sugestią śmierci Malone’a. Komentując genezę przekładu, Van Hulle i Verhulst zauważają, że Beckett był świadomy ironii, z jaką podchodził do „tłumaczenia” postaci, która niedawno zmarła. Piszą oni:

Jednak w wersji angielskiej Malone musiał zostać ożywiony [...], lepszym tytułem tłumaczenia byłoby więc *Malone umiera (znowu)*. Wydaje się, że Beckett doskonale zdawał sobie sprawę z ironicznego efektu, jaki wywołuje jego autoprzekład, ponieważ w zachowanych szkicach angielskiego tłumaczenia jeszcze wyraźniej podważa śmierć

jako punkt końcowy. Zamiast tego skupia się na umiarniu jako procesie, na nieskończoności zakończenia, a nie na końcu jako takim²⁶.

Następnie autorzy problematyzują podstawowe stylistyczne praktyki Becketta w jego przekładzie tekstu, określając je mianem „translacji jako »całkowitego uśmiercenia«” (*translation as “killing dead”*) i zwracając uwagę na jego tendencję do podkreślania tematów „śmierci i umierania” (*death and dying*), a także obrazów odnoszących się do „światła i ciemności” (*light and dark*)²⁷.

Od razu widać, że istnieje wyraźna różnica w liczbie i rodzaju cech wymienionych w kontekście *Molloya* i *Malone Dies*. Wynika to, po pierwsze, z tego, że *Molloy* był, jak już wspomniano, przekładem przygotowanym we współpracy, podczas gdy *Malone Dies* był pierwszą próbą Becketta dokonania samodzielnej translacji powieści z języka francuskiego na angielski (w dużej mierze spowodowaną jego negatywnymi doświadczeniami z Bowlesem). Po drugie, wiąże się to

Na stosunek Becketta do przekładu miała wpływ fabuła powieści

z rozbieżnymi zainteresowaniami badawczymi naukowców odpowiedzialnych za opracowanie monografii wzbogacających wydania cyfrowe. Pokazuje to również głębię i potencjał omawianego archiwum cyfrowego. Tematyczno-stylistyczne podej-

ścia do danego tekstu lub przekładu służą jako interesujące egzemplifikacje tego, co można znaleźć w internetowym archiwum, a jednocześnie dają badaczom wgląd w istniejący korpus, który w miarę powiększania się archiwum cyfrowego i liczby tekstów stopniowo ujawnia różne aspekty praktyk autora w zakresie kompozycji. Już teraz widać chociażby, że na stosunek Becketta do przekładu miała wpływ fabuła powieści, którą tłumaczył. *Molloy* jest narracją poszukującą: Moran wyrusza na poszukiwanie Molloya, a w trakcie pogoni – im bardziej zbliża się do celu, tym bardziej upodabnia się do tytułowego bohatera. Tym samym „paralele między Molloyem a Moranem”²⁸ stają się cechą charakterystyczną podejścia Becketta do tłumaczenia tego tekstu. Również *Malone meurt* opowiada o powolnej śmierci Malone’a, więc w przekładzie Beckett znajduje nowatorskie sposoby na podkreślenie procesów „śmierci i umierania”²⁹. Jak zobaczymy, jest to też ważny czynnik w tłumaczeniu *L’Innommable*, w przekładzie na angielski stającym się *The Unnamable*.

The Unnamable

Trzecia i ostatnia odsłona *Trylogii* – *L'Innommable* – powstała w 1950 roku i została opublikowana trzy lata później również przez Les Éditions de Minuit. Beckett rozpoczął pracę nad tłumaczeniem w 1956 roku. Był to wyjątkowo żmudny proces i angielski przekład ukazał się dopiero w 1958 roku, kiedy tekst został wydany przez Grove Press w USA³⁰. W studium powstawania angielskiej wersji *The Unnamable* Dirk Van Hulle i Shane Weller przyjmują perspektywę filozoficzną i postrzegają stosunek Becketta do tłumaczenia jako „odsłowienie” (*unwording*)³¹, opierając się na filozofii Fritza Mauthnera, z którego pracami Beckett był zaznajomiony³².

Na potrzeby tego artykułu, w którym podkreślamy innowacyjność czytania Becketta w środowisku cyfrowym, włączenie do naszych rozważań filozofii Mauthnera pozwala na krótką dygresję związaną z nieomówioną dotychczas częścią projektu BDMP, a mianowicie z udostępnioną online w 2016 roku *Beckett Digital Library* (dalej: BDL). BDL jest opisana jako:

[...] cyfrowa rekonstrukcja osobistej biblioteki Samuela Becketta, oparta na woluminach zachowanych w jego **mieszkanu w Paryżu**, w **archiwach** (Beckett International Foundation) i **prywatnych kolekcjach** (James and Elizabeth Knowlson Collection, Anne Atik, Noga Arikha, Terence Killeen itp.). Obecnie zawiera **762 zachowane tomy**, a także **247 wirtualnych pozycji**, dla których nie udało się odnaleźć fizycznej kopii.

Moduł BDL jest częścią *Beckett Digital Manuscript Project* i zawiera skany okładek książek, stron tytułowych, wszystkich kart ze śladami czytania, czystych kartek, kolofo-nów, spisów treści, indeksów i różnego rodzaju wkładek. Oprócz facsimiliów w BDL znajdują się również **transkrypcje** śladów czytania i linki do rękopisów Becketta³³.

Szczegółowa analiza potencjału interpretacyjnego BDL wykracza poza ramy tego artykułu, ale wystarczy powiedzieć, że każdy odnotowany przypadek intertekstualności może być porównany z materiałami zamieszczonymi w bibliotece. W dodatku zawartość BDL jest powiązana z rękopisami Becketta w BDMP. W przypadku przekładu *L'Innommable* decyzja Van Hulle'a i Wellera, by omawiać Beckettowskie „odsłowienie” jako szczególnie zainspirowane przez Mauthnera, jest poparta dużą liczbą intertekstualnych odniesień, które

uświadamiają wysoki stopień znajomości filozofii Mauthnera i zaangażowania autora w jej analizę. Beckett dysponował trzytomowym dziełem Mauthnera *Beiträge zu einer Kritik der Sprache* w oryginale i choć tomy te zawierają obszerne ślady lektury, Van Hulle i Nixon zastrzegają, że „ślady ołówka na marginesach prawdopodobnie nie są autorstwa Becketta”³⁴.

Pod nadrzędną kategorią tematyczną Mauthnerowskiego „odsłowienia” Van Hulle i Weller wymieniają następujące ważne cechy Beckettowskiego podejścia do autoprzekładu w *L'Innommable*: „negatywne afiksy” (*negative affixes*), „negatywne konstrukcje” (*negative constructions*), „redukcja leksykalna i atomizacja syntaktyczna” (*lexical reduction and syntactic atomization*), „intensyfikacja niepewności” (*the intensification of uncertainty*), „de-abstrakcja” (*de-abstraction*), „pejoracja (lub »pogorszenie«)” (*pejoration or worsening*), „szablonowe frazy” (*stock phrases*) i wreszcie „tłumaczenie spod znaku Mauthnera” (*translation under the sign of Mauthner*)³⁵. Wiele z nich można z pewnością odczytać przez pryzmat Mauthnerowskiej filozofii, ale zasługują one również na analizę w kontekście Beckettowskich praktyk autoprzekładowych dostrzeganych w całej *Trylogii*, a także poza nią – chociażby w późniejszych tekstach, np. w *Worstward Ho*.

Charakterystyka autoprzekładów Becketta w Trylogii

Tabela 1 (zob. następna strona) ukazuje cechy charakterystyczne omawianych dotychczas autoprzekładów Becketta z *Trylogii*.

Dzięki temu zestawieniu jesteśmy w stanie docenić to, jak dostępność cyfrowego archiwum i poszczególnych edycji genetycznych wpłynęła na rozwój badań nad Beckettowską praktyką autoprzekładową. Ponadto kompletne genetyczne *dossier* wielu tekstów może być analizowane równolegle w celu pogłębienia wiedzy o tym wyjątkowym, specyficznym i bogatym korpusie. Na przykład praktyki dodawania „negatywnych afiksów”, „negatywnych struktur” czy „intensyfikacji niepewności”, które dostrzegamy w *The Unnamable*, można porównać z tym, co O'Reilly i inni badacze w swojej analizie stosunku Becketta do autoprzekładu *Molloya* klasyfikują jako „narracyjna niewiarygodność”³⁶.

Także w tłumaczeniu *Malone meurt* Beckett znajduje sposoby na podkreślenie procesów „śmierci i umierania”³⁷, a więc zagadnienia, które – obok „dehumanizacji i rozkładu” *Molloya* i bardziej szczegółowych podejść widocznych w przekładzie *L'Innommable* – także zasługuje na pogłębioną analizę³⁸: czy np. „pejoracja (lub »pogarszanie się«)” jest

Tabela 1.

Teksty Becketta	<i>Molloy</i>	<i>Malone Dies</i>	<i>The Unnamable</i>
Cechy charakterystyczne autoprzekładów	narracyjna niewiarygodność	śmierć i umieranie	negatywne afiksy
	metakomentarze dotyczące języka	światło i ciemność	negatywne konstrukcje
	dehumanizacja i rozkład		redukcja leksykalna i atomizacja syntaktyczna
	podobieństwa między Molloyem i Moranem		intensyfikacja niepewności
	Beckettowskie słownictwo		de-abstrakcja
	intertekstualność		pejoracja (lub „pogorszenie”)
	specyficzność kulturowa		szablonowe frazy
	użycie irlandzkości		tłumaczenie spod znaku Mauthnera
	drobne poprawki		

Źródło: É. M. O'Reilly, D. Van Hulle, P. Verhulst, op. cit., s. 342–360; D. Van Hulle, P. Verhulst, op. cit., s. 270 i 280; Van Hulle, S. Weller, op. cit., s. 195–219.

techniką związaną wyłącznie z gramatyką, czy też w którymkolwiek momencie wpływa na korpusy postaci przedstawionych w obrębie tekstów? Technika wprowadzania „drobnych poprawek”³⁹ widoczna w *Molloyu* wyraźnie kłóci się z kolei z praktyką „pejoracji (lub »pogarszania«)” stosowaną w *L'Innommable*, korpusy te mogą być więc wykorzystywane w celu wskazywania różnic i podobieństw między tekstami. Interesujące byłoby również przeszukanie cyfrowych wydań zarówno *Malone Dies*, jak i *The Unnamable* pod kątem „Beckettowskiego słownictwa”, postrzeganego jako główna cecha *Molloya*. Kiedy te charakterystyczne określenia stały się ulubionymi słowami autora? Czy możemy prześledzić ewolucję tych językowych upodobań? Czy możliwe jest sporządzenie zamkniętej listy owego „wewnątrztekstowego słownictwa bazowego, na podstawie którego buduje się każde następne dzieło, nawet (auto)przekład”?⁴⁰ Przyjmując za punkt wyjścia cechy wskazane w monografiach dodanych do każdej edycji cyfrowej, uczeni mogą zacząć systematycznie badać właściwości i ewolucję stosunku Becketta do autoprzekładów, a w zasadzie każdy aspekt jego twórczości i strategię pisarskie, które ich interesują.

Przedstawiliśmy najważniejsze cechy – zidentyfikowane przez badaczy pracujących na materiałach dostępnych w archiwum cyfrowym BDMP – podejścia Becketta do autotranslacji dostrzeganego w powieściach składających się na *Trylogię*. W następnym podrozdziale przejdziemy do analizy tego, jak niektóre z późnych autoprzekładów Becketta kwestionują to, co możemy nazwać „jednokierunkowością” tłumaczenia, a więc pogląd, że tłumaczenie powstaje w odniesieniu do tekstu bazowego i że ów oryginał nie nosi śladów przekładu.

Dwustronne tłumaczenie. Przykład *Company/Compagnie*

Pod koniec lat siedemdziesiątych autoreferencyjność, traktowana przez Olgę Beloborodową jako cecha szczególna tytułów wielu dzieł Becketta (np. *Sztuka* i *Film*), wykroczyła poza medialność, która sama w sobie była próbą zachowania odmienności różnych typów mediów⁴¹. Zamiast tego niektóre tytuły – w szczególności takich utworów, jak *Company*, *Ill Seen Ill Said* i *Worstward Ho* – pozostając charakterystycznie autorefleksyjne, wydają się zwracać uwagę na zawarte w nich stylistyczne i translatorskie praktyki Becketta. W odniesieniu do tych konkretnych tekstów ewoluują szybko, jedno po drugim, do tego stopnia, że nawet jeśli trzymamy się zaleceń autora, by nie traktować tych utworów jako trylogii, to i tak trzeba je zanalizować w kontekście tryptyku. Przykłady z *Company/Compagnie* pokazują, że środowisko cyfrowe umożliwia lepsze ich zrozumienie (w tym przypadku ich autoprzekładów). Nasza argumentacja koncentruje się tutaj wokół tego, co Stacey określa jako „przykład[y] kompozycji współbieżnej, w której prawie niemożliwe staje się rozdzielenie od siebie francusko- i angielskojęzycznej wersji [...] *Company/Compagnie*”⁴².

Beckett pisał *Company* i *Compagnie* między 1977 a 1979 rokiem. Skomponowanie angielskiego tekstu zajęło mu nieco ponad dwa lata, a mimo to francuski przekład ukończył w niewiele ponad trzy tygodnie. Kiedy jednak analizujemy rękopisy i maszynopisy *Company* i *Compagnie*⁴³, wyłania się z nich inny obraz pracy. Przekład *Company* na

język francuski nie został przygotowany po opublikowaniu „pierwszej”, angielskiej wersji dzieła, ale raczej wtedy, gdy ta „pierwsza wersja” była jeszcze w trakcie powstawania. Beckett podjął się tego tłumaczenia w czasie, gdy angielski tekst *Company* pozostawał w fazie maszynopisu. Następnie autor powrócił do angielskiego maszynopisu, na którym oparł przekład, i poprawiał go, biorąc pod uwagę wersję francuską⁴⁴. Dlatego relacja między *Company* a *Compagnie* staje się bardzo złożona i skomplikowana: tekst francuski nie tylko został wydany przed wersją angielską, ale i przyczynił się do zmian w kolejnych edycjach przygotowanych w tym języku. Potem tekst francuski poddano rewizji, by pokazać, że został opublikowany jako pierwszy, podczas gdy oryginał, tekst bazowy wykorzystany do tłumaczenia, wydano jako drugi⁴⁵.

Co znamienne, jedna z najważniejszych cech wspólnych angielskiego oryginału i francuskiego przekładu pojawia się na początku tekstu, przy czym w angielskiej wersji mamy tu czasownik, którego po raz pierwszy użyto w tekście francuskim, czyli w tłumaczeniu. Pierwszy akapit w obu wersjach brzmi następująco:

A voice comes to one in the dark. **Imagine**⁴⁶.

Une voix parvient à quelqu'un dans le noir. **Imaginer**⁴⁷.

Jednak ten początkowy krótki akapit nie pojawia się w autografowej wersji *Company*. Po raz pierwszy został wprowadzony do tekstu na zasadzie marginesowego dodatku na górze strony otwierającej wczesny angielski maszynopis. Brzmi on tam: „A voice comes to one in the dark. **Develop**”⁴⁸. Akapit otwierający drugi angielski maszynopis, ten, który posłużył za podstawę francuskiego tłumaczenia, wygląda tak: „A voice comes to one in the dark. **Belie: Confute**”⁴⁹. W odniesieniu do tego fragmentu Beckett tworzy swój francuski przekład: „Une voix parvient à quelqu'un dans le noir. **Réfuter Imaginer**”⁵⁰. Pisarz wraca następnie do tekstu źródłowego, drugiego angielskiego maszynopisu, przekreśla ołówkiem „Confute” i zapisuje na lewym marginesie „Imaginer”, dodając po francusku, że musi zastąpić usunięte „Confute” jego angielskim odpowiednikiem – „Imagine”⁵¹.

To tylko jeden z wielu przykładów pokazujących, że angielska wersja *Company* była poprawiana na podstawie tłumaczenia. Genetyczna dokumentacja *Company/Compagnie* jest rozproszona i znajduje się w różnych bibliotekach: w Bostonie (Burns Library, Boston College), Nowym Jorku (Rare Book and Manuscript Library, Columbia University Library), Bloomington (Lilly Library, Indiana University), Syracuse

(Special Collections Research Center, Syracuse University Libraries), Teksasie (Harry Ransom Humanities Research Center), Reading w Wielkiej Brytanii (Beckett International Foundation, University of Reading) i Caen we Francji (Institut Mémoires de l'édition contemporaine). Udostępniając czytelnikom cyfrowe edycje genetyczne, BDMP wykorzystuje technologie internetowe i zdigitalizowane treści w celu ułatwienia badań, a czyniąc to, wpływa na rozwój *Beckett studies*. Analogowe wydania tych dzieł na to nie pozwalają.

Podsumowanie

Wraz ze zwiększaniem się cyfrowego archiwum BDMP rośnie też nasza zdolność do badania różnic w praktykach Becketta w zakresie autoprzekładu na przestrzeni jego działalności pisarskiej. W artykule zwrócono uwagę na najważniejsze cechy, które można wyróżnić w jego podejściu do tłumaczenia z języka francuskiego na język angielski trzech tekstów prozatorskich z *Trylogii*, a także na wiele podobieństw (i różnic) między tymi cechami. W ten sposób zilustrowano też możliwości dalszych badań zapewniane przez cyfrowe wydania BDMP. Tutaj skupiono się na trzech tekstach prozatorskich napisanych po francusku, a następnie przetłumaczonych na angielski. Co jednak z dziełami takimi jak *Company/Compagnie*, które powstały w języku angielskim i zostały przetłumaczone na francuski? Albo z wcześniejszymi utworami, chociażby z *Murphym* i *Wattem*, których na razie nie udostępniono w archiwum cyfrowym? Czy podejście Becketta do autoprzekładu różni się, gdy przechodzi on z języka angielskiego na język francuski lub – odwrotnie – z francuskiego na angielski? A może stosunek pisarza do autotranslacji zależy od gatunku utworu, który tłumaczy? Czy owe cechy są wspólne dla prozy, dramatu i poezji? To tylko zarys większego problemu, który wyłania się z tego, co jest dostępne dla badaczy autora, modernizmu lub przekładu/autotranslacji, jeśli zdecydują się analizować dzieła Becketta na podstawie genetycznego *dossier* zawartego w BDMP. Wraz z powiększaniem się korpusu tekstów dostępnych w BDMP będzie więc rosło także nasze rozumienie twórczości jednego z najbardziej zróżnicowanych i złożonych pisarzy.

Tłumaczenie z języka angielskiego

Jacek Welniak

Weryfikacja merytoryczna tłumaczenia

Kajetan Mojsak

Key Words: Samuel Beckett, genetic criticism, self-translation, digital archive, manuscript studies, digital scholarly editing

Abstract: *The Beckett Digital Manuscript Project* (BDMP) brings together digital facsimiles of the manuscripts of Samuel Beckett's works – documents currently held in over thirteen libraries and archives in Europe and North America – with the aim of furthering genetic criticism. Incorporating three of the eight modules available for researchers engaging with the BDMP website as of August 2020, together with one forthcoming monograph study whose corresponding digital module has yet to be made live on the site, this article will, in effect, make use of three novels and one novella, all in both their French and English iterations, in order to present concrete examples of the ways in which the exposition of idiosyncratic features of Beckett's oeuvre is being facilitated by this nascent digital archive.

¹ Pierwodruk artykułu: M. Doran, G. Nugent-Folan, *Digitized Beckett: Samuel Beckett's Self-Translation Praxes Mediated through Digital Technology*, „Anglia” 2021, Vol. 139, No. 1, s. 181–194, <https://doi.org/10.1515/ang-2021-0009>.

² W momencie pisania artykułu (sierpień 2020 roku) na stronie internetowej BDMP były dostępne następujące moduły: *Stirrings Still/Soubresauts, Comment dire/what is the word, L'Innommable/The Unnamable, Krapp's Last Tape/La Dernière Bande, Molloy, Malone meurt/Malone Dies, En attendant Godot/Waiting for Godot i Fin de partie/Endgame*. Tu zajmujemy się tekstami prozatorskimi, które tworzą Trylogię Becketta, czyli *Molloy, Malone meurt/Malone Dies* oraz *L'Innommable/The Unnamable*. Ponadto będziemy korzystać z materiałów zamieszczonych w monografii: G. Nugent-Folan, *The Making of Samuel Beckett's "Company"/"Compagnie"*, Brussels 2019.

³ Projekt w 2018 roku został wyróżniony MLA Prize for a Bibliography, Archive, or Digital Project. (MLA Prize for a Bibliography, Archive, or Digital Project to nagroda przyznawana co dwa lata przez Modern Language Association, ustanowiona w 1998 roku dla bibliografii, od 2012 roku uwzględniająca też archiwa i projekty cyfrowe – przypis K. Mojsak).

⁴ *Series Preface*, online, brak paginacji.

⁵ Ibidem.

⁶ *Editorial Principles and Practices*, online, brak paginacji.

⁷ P. Sahle, *What Is a Scholarly Digital Edition?*, w: *Digital Scholarly Editing: Theories and Practices*, eds. M. J. Driscoll, E. Pierazzo, Cambridge 2016, s. 26.

⁸ E. Pierazzo, M. J. Driscoll, *Introduction: Old Wine in New Bottles?*, w: ibidem, s. 1–16.

⁹ *Editorial Principles and Practices*, online, brak paginacji.

¹⁰ Ibidem, online, brak paginacji.

¹¹ *Series Preface*, online, brak paginacji.

¹² J. Knowlson, *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*, New York 1996, s. 358.

¹³ D. Van Hulle, S. Weller, *The Making of Samuel Beckett's "L'Innommable"/"The Unnamable"*, Brussels–London 2014, s. 74.

¹⁴ S. Stacey, „Beckett and French, 1906–1946: A Study”, 2018, s. 7 (niepublikowana rozprawa doktorska: <http://www.tara.tcd.ie/handle/2262/83792>, dostęp: 22.03.2023).

¹⁵ Ibidem, s. 6.

¹⁶ S. Slote, *Bilingual Beckett: Beyond the Linguistic Turn*, w: *The New Cambridge Companion to Samuel Beckett*, ed. D. Van Hulle, Cambridge 2015, s. 114.

¹⁷ „Molloy”: *Manuscript Chronology*, online, brak paginacji; É. M. O'Reilly, D. Van Hulle, P. Verhulst, *The Making of Samuel Beckett's "Molloy"*, Brussels–London 2017, s. 142.

¹⁸ Po tym, jak Beckett napisał zdania kończące powieść, powrócił do jej początku, aby skomponować pierwszy akapit. Z perspektywy genetycznej *Molloy* kończy się więc swoim własnym początkiem; É. M. O'Reilly, D. Van Hulle, P. Verhulst, op. cit., 147 i 303–305.

¹⁹ R. Cohn, *A Beckett Cannon*, Michigan 2001, s. 161 i n.

²⁰ É. M. O'Reilly, D. Van Hulle, P. Verhulst, op. cit., s. 68.

²¹ Ibidem, s. 309–337.

²² Ibidem, s. 338.

²³ Ibidem.

²⁴ Wymienili również ogólniejsze cechy, wykraczają one jednak poza tematykę tego artykułu i nie będą tu omawiane.

²⁵ É. M. O'Reilly, D. Van Hulle, P. Verhulst, op. cit., s. 342–360.

²⁶ „Malone meurt”/„Malone Dies”: *Manuscript Chronology*, online, brak paginacji;

É. M. O'Reilly, D. Van Hulle, P. Verhulst, op. cit., s. 118–119.

²⁷ D. Van Hulle, P. Verhulst, *The Making of Samuel Beckett's "Malone meurt"/"Malone Dies"*, Brussels–London 2017, s. 33.

²⁸ Ibidem, s. 270 i 280.

²⁹ É. M. O'Reilly, D. Van Hulle, P. Verhulst, op. cit., s. 349.

³⁰ D. Van Hulle, P. Verhulst, op. cit., s. 270.

³¹ „L'Innommable”/„The Unnamable”: *Manuscript Chronology*, online, brak paginacji;

D. Van Hulle, S. Weller, op. cit., s. 87–89.

³² D. Van Hulle, S. Weller, op. cit., s. 190.

³³ D. Van Hulle, M. Nixon, *Samuel Beckett's Library*, Cambridge 2013, s. 158–163.

³⁴ *Welcome to the Beckett Digital Library*, online, brak paginacji.

³⁵ D. Van Hulle, M. Nixon, op. cit., s. 158–163.

³⁶ Ibidem, s. 195–219.

³⁷ É. M. O'Reilly, D. Van Hulle, P. Verhulst, op. cit., s. 342.

³⁸ D. Van Hulle, P. Verhulst, op. cit., s. 270.

³⁹ É. M. O'Reilly, D. Van Hulle, P. Verhulst, op. cit., s. 347.

⁴⁰ Ibidem, s. 60.

⁴¹ Ibidem, s. 350.

⁴² O. Beloborodova, *The Making of Samuel Beckett's "Play"/"Comédie" and "Film"*, Brussels–London 2019, s. 25.

⁴³ S. Stacey, op. cit., s. 7.

⁴⁴ *Samuel Beckett: "Company"/"Compagnie" and "A Piece of Monologue"/"Solo": A Bilingual Variorum Edition*, ed. Ch. Krance, New York–London 1993; G. Nugent-Folan, *The Making of Samuel Beckett's "Company"/"Compagnie"*, Brussels–London 2021.

⁴⁵ G. Nugent-Folan, op. cit., s. 78.

⁴⁶ Ibidem, s. 356.

⁴⁷ S. Beckett, *Company/III Seen III Said/Worstward Ho/Stirrings Still*, ed. D. Van Hulle, London 2009, s. 3.

⁴⁸ Idem, *Compagnie*, Paris 1985, s. 1.

⁴⁹ Cyt. za: G. Nugent-Folan, op. cit., s. 365.

⁵⁰ Cyt. za: ibidem.

⁵¹ Cyt. za: ibidem.