

AUTOREFERAT

ZAŁĄCZNIK NR 2

do wniosku z dnia 16 lipca 2018 r. o przeprowadzenie postępowania habilitacyjnego

1. Imię i nazwisko

Agnieszka Romanowska-Kowalska

2. Posiadane dyplomy, stopnie naukowe – z podaniem nazwy, miejsca i roku ich uzyskania oraz tytułu rozprawy doktorskiej

26 czerwca 2003 r. - doktor nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa

Wydział Filologiczny Uniwersytetu Jagiellońskiego

Tytuł rozprawy: „Teatralność szekspirowskiego tekstu dramatycznego jako zagadnienie translatologiczne”

Promotor: prof. dr hab. Marta Gibińska-Marzec, Uniwersytet Jagielloński

Recenzenci: prof. dr hab. Elżbieta Muskat-Tabakowska, Uniwersytet Jagielloński,

prof. dr hab. Jerzy Limon, Uniwersytet Gdański

7 czerwca 1999 r. - magister filologii

Instytut Filologii Angielskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego

Tytuł pracy magisterskiej pt.: „The Masks of Lady Macbeth. Language of the Character in Polish Translations of *Macbeth*”. Promotor: prof. dr hab. Marta Gibińska-Marzec

3. Informacje o dotychczasowym zatrudnieniu w jednostkach naukowych

Od 2005 adiunkt w Instytucie Filologii Angielskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego

2001-2002 adiunkt w Instytucie Neofilologii Akademii Pedagogicznej w Krakowie

2001-2002 asystent w Instytucie Języków Obcych Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej w Nowym Sączu

2000-2001 lektor języka angielskiego w Wyższej Szkole Zarządzania i Bankowości w Krakowie

4. Wskazanie osiągnięcia* wynikającego z art. 16 ust. 2 ustawy z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (Dz. U. 2016 r. poz. 882 ze zm. w Dz. U. z 2016 r. poz. 1311.):

a) tytuł osiągnięcia naukowego/artystycznego

Publikacja monografii „Za głosem tłumacza. Szekspir Iwaszkiewicza, Miłosza i Gałczyńskiego”

b) (autor/autorzy, tytuł/tytuły publikacji, rok wydania, nazwa wydawnictwa, recenzenci wydawniczy)

Agnieszka Romanowska, 2017, *Za głosem tłumacza. Szekspir Iwaszkiewicza, Miłosza i Gałczyńskiego*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 346 stron, ISBN: 978-83-233-4213-7

Recenzent wydawniczy: prof. dr hab. Małgorzata Grzegorzewska, Uniwersytet Warszawski

c) omówienie celu naukowego ww. pracy i osiągniętych wyników wraz z omówieniem ich ewentualnego wykorzystania

W monografii *Za głosem tłumacza* postawiłam sobie za cel przybliżenie odbiorcy dzieł dramatycznych Szekspira pięciu stosunkowo mało znanych przekładów autorstwa poetów należących do najwybitniejszych przedstawicieli dwudziestowiecznej polskiej sceny literackiej. Dla Jarosława Iwaszkiewicza, Czesława Miłosza i Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego praca przekładowa nad sztukami Szekspira miała charakter epizodyczny na tle twórczości autorskiej oraz pozostałej twórczości przekładowej, niemniej zaowocowała tekstami, które trwale wpisały się w historię polskiej recepcji dramaturga ze Stratfordu. Dla historyka literatury seria przekładowa jest rodzajem akordu, którego części składowe – poszczególne tłumaczeniowe głosy – składają się na obecność tłumaczonego autora w kulturze przyjmującej. Edward Balcerzan, pisząc o serii tłumaczeniowej jako o podstawowym sposobie istnienia przekładu artystycznego, zwracał uwagę, że o ile globalny sens tekstu pozostaje w każdym z przekładów prawie identyczny, o tyle istota leży w zestawieniu szczegółów. Seria, na którą składa się imponujący zbiór tłumaczeń szekspirowskich dramatów, ten cenny w swej różnorodności i bogactwie dorobek polskiej kultury, tworzy swoistą tekstową polifonię.

W moich rozważaniach używam kategorii głosu na oznaczenie całokształtu obecności tłumacza w tekście przekładu, który jest rezultatem jego twórczej pracy wykonanej w określonych okolicznościach historyczno-społecznych. Używając nomenklatury Balcerzana można zadać pytanie, jaki zestaw szczegółów decyduje o odmienności głosu Miłosza wśród polifonii pozostałych polskich tłumaczeń komedii *Jak wam się podoba*, albo co sprawia, że zarówno potocznie, jak i w dyskursie naukowym, mówimy o *Śnie nocy letniej* Gałczyńskiego czy *Hamlecie* Iwaszkiewicza, wyodrębniając je w ten sposób z serii innych polskich wersji tych dramatów. Starając się zatem opisać cechy dystynktywne wybranych przekładów, wychodzę zarazem z założenia, że dla zrozumienia miejsca i funkcji działalności przekładowej poety-tłumacza konieczne jest postrzeganie tłumaczenia jako integralnej części jego dzieła, zarówno na poziomie tekstowym jak i kontekstowym. Stąd też przedstawiona w monografii próba nakreślenia możliwie szerokiego tła powstania i recepcji analizowanych tekstów, w tym wpisania szekspirowskich epizodów przekładowych w kontekst biograficzno-twórczy poszczególnych tłumaczy, tym bardziej że epizody te scala sieć wzajemnych powiązań. Takie szersze ujęcie, polegające na czytaniu i interpretacji tekstu przekładu na tle rozbudowanych historyczno-kulturowych kontekstów, obejmujących powiązania z twórczością autorską tłumacza, jest zgodne z postulatami deskryptywnych badań przekładoznawczych spod znaku przełomu kulturowego, a także zintensyfikowaną debatą nad zagadnieniami tłumaczenia,

kreatywności oraz interpretacji, czyli tak zwanym zwrotem twórczym w badaniach nad przekładem.

W części teoretycznej rozdziału pierwszego proponuję osadzenie moich rozważań w kontekście ustaleń współczesnego przekładoznawstwa i badań szekspiologicznych zajmujących się przekładem. Andrzej Żurowski – a wcześniej jeszcze, Stefania Skwarczyńska – pisząc o potrzebie opisanie kulturowego stanu posiadania w zakresie szekspirowskiego przekładu, implikowali postawę bliską przekładoznawstwu deskryptywnemu zorientowanemu kulturowo, które postrzega tłumaczenie jako element kultury docelowej i zajmuje się opisem okoliczności jego powstania oraz funkcjonowania w obrębie tej kultury. Takie rozumienie przekładu literackiego, zainicjowane na początku lat siedemdziesiątych przez teoretyka przekładu Jamesa Holmesa, rozwijało intensywnie w ostatnich trzech dekadach dwudziestego wieku pod wpływem postulatów Itamara Even-Zohara, Gideona Toury’ego, oraz badaczy skupionych w kręgu tak zwanej szkoły manipulistów. Termin zwrot kulturowy w przekładoznawstwie, po raz pierwszy użyty przez Susan Bassnett i André Lefevere’a, określa postawy w badaniach nad przekładem, które podkreślają znaczenie sieci kontekstów docelowych oraz – podważywszy zasadność podejścia preskryptywnego i możliwość zaistnienia ekwiwalencji pomiędzy tekstem wyjściowym i docelowym – dopuszczają wielorakość rozwiązań interpretacyjnych. Umożliwia to postrzeganie twórczej różnorodności, która jest wynikiem przekładu, jako wartości, na co zwracał uwagę Balcerzan w rozważaniach na temat serii przekładowej. Ponieważ jedną z ważnych konsekwencji zwrotu kulturowego jest przeniesienie akcentu z tekstu na kontekst, czyli z produktu działalności przekładowej na okoliczności i uwarunkowania, w jakich ta działalność ma miejsce, szeroko pojęty kontekst biograficzny jest istotnym tłem dla rozważań na temat przekładu i jego odbioru. Dlatego też w swojej książce odwołuję się do wzajemnych relacji Iwaszkiewicza, Miłosa i Gałczyńskiego na płaszczyźnie biograficznej i historycznoliterackiej. W części historyczno-literackiej rozdziału pierwszego uzasadniam natomiast, dlaczego tłumacze należący do pierwszej połowy dwudziestego wieku zajmują pozycję przełomową w dziejach polskiej recepcji Szekspira.

W rozdziale pierwszym wyjaśniam także przyjętą metodę analizy. W przekładoznawstwie po zwrocie kulturowym coraz częściej bada się głos tłumacza nie tylko jako tekstowe modulacje, czy też modyfikacje oryginału, ale jako odzwierciedlenie twórczości przekładowej zanurzonej w szeregu kontekstów pozajęzykowych. Potrzebę ujawnienia faktu, że głos, który czytelnik słyszy w przekładzie, jest głosem tłumacza postulował Lawrence Venuti, opowiadając się przeciwko „niewidzialności” śladów tłumacza w przekładzie, a Theo Hermans wymieniał głos tłumacza jako jeden z elementów określających jego pozycję jako

międzykulturowego mediatora. W tym kontekście metodę analityczną, którą stosuję w rozdziałach poświęconych tekstom tłumaczeń, określam jako „mówienie przekładami”. Jest ona konsekwencją założenia, że Szekspir po polsku przemawia do nas głosami swoich tłumaczy i że każdy z tych przekładów stanowi zintegrowaną propozycję interpretacyjną, samoistny artystycznie tekst otwarty na interpretację czytelniczą, reżysersko-aktorską oraz historycznoliteracką. Takie podejście analityczne eksponuje aktywną rolę czytelnika-badacza i uprawomocnia propozycję czytania przekładów na tle twórczości autorskiej tłumaczy, która umożliwia doświadczenie czytelnicze, dzięki któremu badacz przekładu staje się odbiorcą całościowego dzieła poety-tłumacza. Zarazem przedstawione przeze mnie analizy wybranych fragmentów tłumaczeń biorą pod lupę istotne aspekty dramatów po to, aby przyjrzeć im się za pośrednictwem przekładów. Przekład traktuję więc do pewnego stopnia także jako narzędzie, za pomocą którego partycypuję w szeroko pojętym dyskursie szekspirologicznym.

Rozdziały drugi, trzeci i czwarty poświęcone są sylwetkom Iwaszkiewicza, Miłosza i Gałczyńskiego jako tłumaczom Szekspira. Przyglądam się w nich okolicznościom powstania przekładów oraz motywacjom, które towarzyszyły tłumaczom. Analizuję poglądy poetów na twórczość przekładową jako czynnik kształtujący stosowane przez nich strategie przekładowe, a także kwestię ewentualnego wpływu, jaki na kształtowanie się tych strategii miała znajomość innych istniejących tłumaczeń. Interesuje mnie, jakie postawy przyjmowali tłumacze względem Szekspira jako autora kanonicznego i w jaki sposób determinowały one decyzję o przyjęciu lub odrzuceniu propozycji tłumaczenia. Podejmuję także próby usytuowania pracy nad przekładem Szekspira w obrębie twórczości autorskiej, traktując ją jako kontekst, który pozwala zaobserwować związki pomiędzy tymi dwoma typami twórczości nie tylko na poziomie poetyki, ale także w szerszej perspektywie interpretacyjnej. Wreszcie przyglądam się oczekiwaniom, jakie wobec tych przekładów mieli współcześni tłumaczom twórcy, krytycy i odbiorcy oraz omawiam losy ich recepcji krytycznej.

Kolejne pięć rozdziałów zajmują analizy sztuk. Przekład *Romea i Julii* autorstwa Iwaszkiewicza został opisany pod kątem bogactwa i zmienności tonacji, wynikających zarówno z wyznaczników formalnych, jak i z szerokiego repertuaru idiolektów poszczególnych postaci. Będące jednym z przejawów zmiennej nastrojowości tej tragedii zestawienie tematu miłości i śmierci zostało przeanalizowane w kontekście wierszy Iwaszkiewicza z tomu *Lato 1932*. Utwory z tego tomu, a także ze zbioru *Inne życie*, są w następnym rozdziale płaszczyzną odniesienia dla rozważań na temat *Hamleta*, ze szczególnym uwzględnieniem przekładowego potraktowania funkcji koloru czarnego, obrazowania dotyczącego ciała i cielesności oraz motywów szaleństwa i śmierci. W przekładzie *Jak wam się podoba* autorstwa Miłosza

przeanalizowane zostały, po pierwsze, piosenki oraz metafory związane z muzyką i muzycznością, a także przekładowe modyfikacje wskazówek scenicznych, a po drugie, elementy tekstowe tworzące obrazowanie związane z fundamentalną dla tej komedii metaforą teatru świata. Analizę zamykają rozważania na temat postaci Jakuba, bezpośrednio nawiązujące do nakreślonej w rozdziale trzecim propozycji interpretacyjnej, zgodnie z którą przesłanie tej komedii w przekładzie Miłosza pozostaje w ścisłym związku z okolicznościami powstania tłumaczenia i jego wczesnej recepcji. Dwa kolejne rozdziały poświęcone są przekładom Gałczyńskiego. Tłumaczenie *Snu nocy letniej* zostało zestawione z charakterystycznymi cechami poetyki autora *Niobe*, takimi jak motywy oniryczne, metaforyka związana z nocą i księżycem oraz fascynacja teatrem. Na tym tle przedstawiłam przekładową interpretację motywów irracjonalnej miłości oraz wyzwalającej siły wyobraźni artystycznej. *Henryk IV* w przekładzie Gałczyńskiego został odczytany jako dramat czerpiący siłę z dosadności języka, zarówno opisującego okrucieństwa wojny, jak i tworzącego pełnokrwiste postacie protagonistów, oraz z odwagi zestawienia świata dramatu historycznego ze światem komedii.

Ostatni rozdział książki poświęcony jest wybranym zagadnieniom recepcji teatralnej omówionych przekładów od momentu ich powstania do pierwszej dekady XXI wieku. Tragedia *Romeo i Julia* w tłumaczeniu Iwaszkiewicza zaistniała w dwudziestu dwóch premierach, z wyraźnym okresem wzmożonego zainteresowania tym tekstem w latach sześćdziesiątych ubiegłego wieku. Ale już jego *Hamlet* pojawił się jedynie w ośmiu nowych adaptacjach, wliczając stosunkowo niedawne użycie go w kompilacji z innym tłumaczeniem jako podstawę scenariusza mocno redukującego tekst. Przekładu *Jak wam się podoba* Miłosza użyto dwadzieścia jeden razy, z czego aż siedemnaście premier miało miejsce w okresie, kiedy poeta objęty był w Polsce zakazem druku. *Henryka IV* w tłumaczeniu Gałczyńskiego pokazano w trzech premierach części pierwszej dyptyku oraz w dwóch premierach spektakli opartych na obu częściach. Recepcja teatralna tego tekstu ogranicza się w zasadzie do lat sześćdziesiątych. Wreszcie *Sen nocy letniej* w wersji Gałczyńskiego, który jest w tym gronie absolutnym rekordzistą, pokazano pięćdziesiąt pięć razy, średnio dziesięć razy w każdej dekadzie. Z przeanalizowanych w poprzednich rozdziałach dziejów powstawania polskich wersji wynika, że osiągnięcie funkcjonalności scenicznej było dla każdego z tłumaczy istotną częścią zadania translatorskiego. Mieli świadomość, że tłumaczą tekst dramatyczny charakteryzujący się potencjałem teatralnym, że tworzą tekst dla aktorów i że – niezależnie od reakcji czytelnicznych – to inscenizacja będzie ostatecznym testem dla przekładu. Na podstawie przeglądu zaprezentowanego w rozdziale dziesiątym możemy wnioskować, że test ten wielokrotnie kończył się wynikiem pozytywnym. Po tłumaczenia zaproponowane przez Iwaszkiewicza,

Miłosza i Gałczyńskiego sięgali na przestrzeni niemal siedemdziesięciu lat różni twórcy teatralni, reprezentujący rozmaite podejścia inscenizacyjne i cały wachlarz interpretacji. Przekłady te miały swój intensywny teatralny czas, odegrawszy istotną rolę jako teksty, w których całe pokolenie dwudziestowiecznych twórców teatralnych i widzów odnalazło własnego Szekspira.

W ramach podsumowania przyjrzałam się znaczeniu słynnego terminu-klucza autorstwa Jana Kotta, „Szekspir współczesny”, przerobionego zresztą przez niego u progu dwudziestego pierwszego wieku na „Szekspir terażniejszy”. Tłumacz, proponując odbiorcom nowy przekład, daje im do dyspozycji tekst łatwo przyswajalny, bo napisany ich własnym językiem. Ale to, czy taki tekst stanie się płaszczyzną przeżycia wspólnego czasu, zależy już będzie od autorów przedstawienia. Wszystko wskazuje na to, że w dzisiejszej kulturze pośpiechu, Szekspir współczesny nikomu nie wystarcza. Odbiorca chce raczej Szekspira na tu i teraz, na chwilę, która przemija szybko jak teatralny sen. A twórcy – jeżeli mają ambicje mówić o współczesności – dysponują tylko taką właśnie chwilą, trwającą krótko jak rozproszona rozmaitymi bodźcami uwaga dzisiejszego widza. W tym ujęciu współczesność Szekspira zawęża się i indywidualizuje, a zarazem współczesny będzie ten przekład, który podda się zabiegom czyniącym go terażniejszym na potrzeby teatru. Jakie warunki musi spełnić tłumaczenie, aby zaistnieć w ten sposób? Nielatwo jest odpowiedzieć na to pytanie, ponieważ odbiór przekładu jest rzeczą niezwykle subiektywną. Zarówno przedstawiona w pierwszych rozdziałach książki analiza recepcji krytycznej, jak i omówiona pokrótce w rozdziale ostatnim recepcja teatralna, potwierdzają, że subiektywizm jest nieodłącznym elementem odbioru przekładu. Na subiektywność czytelnicznych i teatralnych reakcji odbiorców nakładają się także specyficzne oczekiwania ukształtowane przez twórczość własną tłumaczy (oczekiwania, które bardzo łatwo przeradzają się w powtarzane do znudzenia stereotypy), a także uwarunkowania historyczno-literackie, które na tę twórczość wpłynęły. Wielbiciel liryki Gałczyńskiego w akordzie serii przekładowej *Snu nocy letniej* będzie poszukiwał tonów przypominających „Pieśni” czy „Księżyc”, Fan „Zielonej Gęsi” będzie czytał ten przekład przez pryzmat groteski. Poszukiwacz sensualizmu Iwaszkiewicza znajdzie w jego *Hamlecie* i zmysłową wrażliwość i zmysłowy konkret. Miłosz swoimi rozwiązaniami zachwyci tych, którzy w Szekspirze doceniają gorzką ironię, ale też subtelną grę materią języka. Jedynym możliwym sposobem wyzwolenia się z subiektywizmu – a zarazem jedynym twórczym podejściem do przekładów, po które teatr będzie już sięgał bardzo rzadko, albo wcale – jest podjęcie indywidualnego czytelniczno-badawczego dialogu z tymi tekstami, chociażby po to, żeby je w ten sposób „ocalić od zapomnienia”.

5. Omówienie pozostałych osiągnięć naukowo - badawczych

Dorobek, który składa się na moje pozostałe osiągnięcia naukowo-badawcze został szczegółowo przedstawiony w punkcie II A), B) i C) wykazu opublikowanych prac naukowych (Załącznik nr 4 do wniosku o przeprowadzenie postępowania habilitacyjnego). Są to 32 publikacje, w tym 1 monografia, 12 artykułów w czasopismach punktowanych, 4 recenzje w czasopismach punktowanych, 3 artykuły w innych czasopismach krajowych i międzynarodowych, 9 artykułów w opracowaniach zbiorowych i 3 redakcje tomów zbiorowych. Dorobek ten koncentruje się wokół dwóch głównych wątków, literackiej i teatralnej recepcji twórczości Williama Szekspira w Polsce oraz zagadnień przekładu tekstu dramatycznego, w ramach których podejmowałam szczegółowe zadania badawcze, które przedstawię poniżej. Do moich osiągnięć naukowo-badawczych zalicza się także aktywny udział w 17 konferencjach i seminariach, w tym 10 o zasięgu międzynarodowym. Są one wyszczególnione w części II. I) Załącznika nr 4.

Najważniejszym osiągnięciem naukowo-badawczym, innym niż osiągnięcie wymienione w punkcie 4. Powyżej, jest monografia *Hamlet po polsku. Teatralność szekspirowskiego tekstu dramatycznego jako zagadnienie przekładoznawcze* (Kraków 2005), która – ze względu na swój interdyscyplinarny charakter – spotkała się z przychylnym odbiorem zarówno w kręgach szekspirologicznych, jak i wśród polonistów badających dramaty i teatr. Podjęłam w niej zagadnienie modyfikacji tekstu dramatycznego w procesie tłumaczenia na przykładzie czterech dwudziestowiecznych polskich wersji *Hamleta*. Pomimo dynamicznego rozwoju studiów przekładoznawczych w drugiej połowie dwudziestego wieku, przekład dramatu pozostawał zawsze na marginesie głównego nurtu badań. Zauważalny niedostatek rozważań teoretycznych, które wychodziłyby poza krytykę tłumaczeń poszczególnych dramatów i zajmowały się systematycznym ujęciem problemów specyficznych dla tego rodzaju przekładu wynika z samej natury dramatu, a mianowicie jego ontologicznej dwuwymiarowości. Tekst dramatyczny, jako przedmiot badań, stwarza kłopoty natury metodologicznej, ponieważ założenia i metody, które dobrze sprawdzają się w przypadku tłumaczeń poezji i prozy, są niewystarczające w odniesieniu do dramatu. U podstaw przyjętej przeze mnie perspektywy badawczej leżało przekonanie, że dramat jest dziełem istniejącym na granicy literatury i teatru, którego podstawową cechą formalną jest otwartość na nieskończoną ilość interpretacji scenicznych. Ową otwartość umożliwia potencjał teatralny (teatralność) tekstu dramatycznego, który oznacza, że w słownym zapisie sztuki zakodowany jest szereg informacji dotyczących możliwych sposobów zaistnienia tekstu w przedstawieniu. Teatralność

tekstu dramatycznego zyskuje dodatkową perspektywę w przypadku tłumaczenia sztuki z języka obcego, zwłaszcza w perspektywie serii przekładowej. Niezależnie bowiem od stopnia ostatecznej reżyserskiej ingerencji w materię tekstu, pierwszym krokiem jest wybór tłumaczenia, z których każde posiada nieco inny potencjał teatralny. W pracy doktorskiej, która stanowiła punkt wyjścia omawianej monografii, zamieściłam przegląd stanu badań nad przekładem dramatu oparty na angielsko- i niemieckojęzycznej literaturze przedmiotu z lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku, a zatem z okresu dynamicznych przemian w przekładoznawstwie związanych z tak zwanym zwrotem kulturowym. Przegląd ten, jako pierwsze tego typu opracowanie zagadnienia od strony teoretycznej w języku polskim, został doceniony przez badaczy dramatu i teatrologów, ale także językoznawców (pracę rekomendowała do publikacji zarówno prof. dr hab. Elżbieta Tabakowska, jak i prof. dr hab. Jerzy Limon), co doprowadziło do ukazania się książki w serii *Interpretacje dramatu*, redagowanej przez prof. dr hab. Małgorzatę Sugierę z Katedry Performatyki Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Rozważania teoretyczne nad przekładem dramatu oraz analiza prac szekspiologicznych koncentrujących się na wymiarze teatralnym stały się podstawą do sformułowania ramy analizy teatralności szekspirowskiego tekstu dramatycznego, która została wykorzystana przy omawianiu materiału tekstowego. Punkt odniesienia stanowią genologiczne wyznaczniki dramatu, takie jak współistnienie tekstu głównego i tekstu pobocznego, współdziałanie komunikacji zewnętrznej i wewnętrznej, napięcie pomiędzy językiem pisanym jako literacką formą istnienia dramatu i językiem mówionym jako jego sceniczną realizacją, oraz złożona sieć kontekstów. Elementy tworzące ramę wzajemnie się przenikają, a ponadto wiele z nich oddziałuje w tekście dramatycznym zarówno na poziomie mikrostrukturalnym, jak i makrostrukturalnym, i tak też musi być analizowana. Przykładem takiego elementu są powtórzenia. Motoryka tekstu dramatycznego przejawia się zarówno w rekursywności najmniejszych jednostek takich jak sylaby, jak i w powracającym obrazowaniu, aż po powtarzające się momenty napięcia i rozluźnienia fabuły. Szczegółowe narzędzia zastosowanie w analizie tekstu dramatycznego, zostały zaczerpnięte z aparatu pojęciowego szeroko rozumianej pragmatyki językoznawczej. Chociaż kategorii pragmalingwistycznych, które zostały stworzone w oparciu o język naturalny, nie sposób automatycznie przenieść na grunt języka literackiego – konieczne jest bowiem wzięcie pod uwagę konwencji literackich, które mogą zawieszać lub modyfikować działanie mechanizmów języka naturalnego – to narzędzia pragmalingwistyczne, oparte na zasadach optymalnego korzystania przez użytkowników języka z systemu językowego w czasie aktu komunikacji, dobrze sprawdzają

się w analizie tekstu dramatycznego.

Przeprowadzona analiza wybranych fragmentów przekładów pozwoliła na sformułowanie wniosków dotyczących przemian, jakim w procesie przekładu podlega struktura potencjału teatralnego tekstu szekspirowskiego dramatu. Zmiana miejsca, dodanie lub pominięcie didaskalium *explicite* oraz przesunięcia lub pominięcia w obrębie didaskaliów *implicite* skutkuje zmianami otwartości tekstu w zakresie zagospodarowania przestrzeni scenicznej, relacji między postaciami, interpretacji implikatur konwersacyjnych; wpływa na interpretację stosunków między postaciami z dystrybucji wypowiedzi; niejednokrotnie powoduje niespójność tekstu pobocznego z tekstem głównym w relacjonowaniu wydarzeń wcześniejszych oraz zachowania i wyglądu postaci. Zmiany w obrębie stosunków między postaciami oraz warstwy czasowo-przestrzennej powodowane są także przez opuszczenie, dodanie lub zmianę wektorów wyrażen deiktycznych. Modyfikacje w zakresie posługiwania się wierszem oraz zmiennego stosowania wiersza i prozy wpływają na naturalność języka dramatycznego jako języka potencjalnie mówionego, powodują zmiany w warstwie emocjonalno-nastrojowej, a także wpływają na rozszerzanie lub zawężanie przestrzeni dialogowej. Zmiany w obrębie słownictwa, dotyczące przede wszystkim obrazowania – również w aspekcie rekurencyjnym – a także innych sygnałów leksykalnych, kształtują charakterystykę i funkcje postaci, strukturę emocji, rytm, odbiór sensoryczny, interpretację implikatur i rozmieszczenie kluczowych momentów konfliktu. Modyfikacje w obrębie składni wpływają na charakterystykę postaci, sposób manipulowania oczekiwaniami odbiorcy, dynamikę wypowiedzi oraz zakres przekazywanych emocji. Zmiany w dystrybucji wypowiedzi wpływają na dynamikę stosunków i zależności między postaciami. Modyfikacje powtórzeń osłabiają efektywność łańcuchów leksykalnych i metaforycznych, zmieniają ładunek emocjonalny wypowiedzi oraz wpływają na funkcjonowanie implikatur. Przeprowadzona analiza pozwoliła także dostrzec modyfikacje specyficzne dla poszczególnych tłumaczeń i unaoczniała fakt, że strategie tłumaczy związane z potencjałem teatralnym tekstu w dużym stopniu decydują o postrzeganiu danego tłumaczenia jako tekstu mniej lub bardziej nadającego się do wykorzystania na scenie, czyli o jego funkcjonowaniu teatralnym.

Częstkowe wyniki badań nad poszczególnymi elementami potencjału teatralnego szekspirowskiego tekstu dramatycznego w przekładzie, a także aspekty zagadnienia, które nie zostały ujęte w analizie przeprowadzonej w monografii *Hamlet po polsku*, prezentowałam w wystąpieniach konferencyjnych i publikacjach. Do najwcześniejszych należą: „Translating Shakespeare. Poetic Language in the Theatre” (2000), „Teatralność dyskursu dramatycznego jako zagadnienie translatologiczne” (2002) oraz „The Model of Theatrical Potential of

Dramatic Text in Translation of Shakespeare's Plays" (2003), w których – odnosząc się do badań tzw. grupy getyndzkiej (*Sonderforschung Dramaübersetzung*) oraz w oparciu o publikację Sophii Totzevej na temat teatralności tekstu dramatycznego w przekładzie, podjęłam pierwsze próby sformułowania definicji potencjału teatralnego w odniesieniu do renesansowego dramatu poetyckiego. Szczegółowe aspekty tego tematu opisałam następnie w odniesieniu do różnych polskich przekładów sztuk Szekspira. Zagadnienie tak zwanego otwartego milczenia, m.in. w *Królu Lirze*, podjęłam w artykule „Shakespeare's Open Silences in Polish Translations” (2002), wyzwania przekładowe związane z didaskalią zawartymi w tekście głównym przedstawiłam w tekście „Shakespeare's Implicite Stage Directions in Polish Translations of *Hamlet*” (2002), natomiast kwestie zagospodarowania przestrzeni scenicznej wynikające z modyfikacji tekstu dramatycznego w przekładzie stały się tematem wystąpienia „Sceniczna realizacja przestrzeni w świetle modyfikacji przekładowych tekstu dramatycznego” (2004).

W ramach zagadnienia badawczego dotyczącego recepcji twórczości dramatycznej Szekspira w Polsce zajmowałam się opisem scenicznego funkcjonowania tłumaczeń sztuk angielskiego dramaturga. Na płaszczyźnie wykorzystania tekstu w teatrze interesuje mnie przede wszystkim interakcja między tekstem a elementami pozawerbalnymi przedstawienia teatralnego, ze szczególnym uwzględnieniem twórczego wykorzystania potencjału dramatycznego generującego wizję reżyserską. Modyfikacje tekstu dramatycznego są nieodłącznie związane z procesem przekładu, a świadomość ich istnienia ma fundamentalne znaczenie w realizacji przedstawienia teatralnego, jeżeli tekst dramatu ma być jego integralną częścią. Z punktu widzenia potencjalnego wykorzystania przekładu na scenie mówię o tym w tekście na temat tłumaczenia szkockiej tragedii pióra Antoniego Libery, „Nowy polski 'Makbet'” (2002), natomiast w artykule „From text to performance. Antoni Libera's translation of *Macbeth* in the staging by Andrzej Wajda” (2006) dowodzę, że twórczo wykorzystany tekst dramatyczny nie determinuje wizji reżyserskiej, lecz subtelnie ją generuje i wchodzi z nią w dialog, co zgodne jest z założeniami teorii potencjału teatralnego tekstu. W najnowszym artykule na ten temat, „Shakespeare, Thou art Translated. *A Midsummer Night's Dream* as Rock-opera” (termin publikacji grudzień 2018), analizuję funkcjonowanie przekładu K.I. Gałczyńskiego w ultranowoczesnej adaptacji *Snu nocy letniej* autorstwa Wojciecha Kościelniaka z roku 2001, podejmuję kwestię potencjału teatralnego przekładu w kontekście specyficznych wymagań teatru muzycznego, zagadnienia statusu tłumacza, oraz zjawiska starzenia się przekładu dla potrzeb sceny.

W kręgu moich zainteresowań są także inscenizacje dramatów Szekspira autorstwa reżyserów, którzy tekst sztuki traktują bardzo dowolnie, a zarazem kreatywnie, a które stanowią istotny wkład w teatralną recepcję tego dramaturga w Polsce. W tekście „Subtle Exercise of Conscience: Krzysztof Warlikowski directs *The Tempest*” (2005), opublikowanym w czasopiśmie Niderlandzkiego Towarzystwa Szekspirowskiego, zajmuję się twórczością reżyserską Krzysztofa Warlikowskiego, którego seria inscenizacji szekspirowskich ujawnia własną i wyrazistą poetykę interpretowania Szekspira w teatrze w żywym dialogu ze współczesnym odbiorcą. Do tego nurtu moich badań należą także najnowsze studia nad „apokryfami szekspirowskimi” Agaty Dudy-Gracz, odzwierciedlone w wystąpieniu „After *The Tempest*? Death in Agata Duda-Gracz’s *Po Burzy Szekspira*” (wygłoszonym w ramach panelu edycji programu New Faces w roku 2017, szczegóły w części III. A. 1 Załącznika 4), którego rozszerzona wersja ukazała się jako “Images of Death in Agata Duda-Gracz’s Version of *The Tempest*” (2017)

W ramach badań nad literacką recepcją twórczości Szekspira w Polsce zajmowałam się wpływem dzieł Szekspira na dramat polski. W tekście „Гамлет у польській драматургії: натхнення – привласнення – деконструкція” (2011) („*Hamlet* w dramacie polskim. Inspiracja – Przywłaszczenie – Dekonstrukcja”) przedstawiam zarys intertekstualnych relacji pomiędzy *Hamletem* i polskimi sztukami odnoszącymi się do tej tragedii. W tym celu analizuję wybrane sztuki, od dramatu romantycznego (*Bitwa nad Mozgawą* Józefa Korzeniowskiego oraz *Kordian* i *Horsztyński* Juliusza Słowackiego), poprzez modernistyczną groteskę Romana Jaworskiego, *Hamlet wtóry*, do *Po Hamlecie* Jerzego Żurka i *Fortynbras się upił* Janusza Głowackiego. Omówienie tych utworów w perspektywie historycznej daje obraz przemian zachodzących na przestrzeni wieków w polskiej recepcji *Hamleta* i pozwala unaocznić fakt, że rodzaj i funkcja intertekstualnych związków są nierozzerwalnie związane z okolicznościami recepcji i stopniem zakorzenienia *Hamleta* w kulturze polskiej. W okresie romantyzmu, kiedy polska recepcja dzieł Szekspira była w fazie początkowej, stosunek polskich dramaturgów w odniesieniu do jego twórczości był zdominowany przez podejście inspiracyjno-imitacyjne, a przeanalizowane związki ujawniają przede wszystkim zdecydowanie formujący charakter hypo-tekstu. Późniejsze nawiązania mają charakter znacznie bardziej polemiczny, a zarazem traktują tekst szekspirowski jako zdecydowanie zewnętrzny konstrukt kulturowy, który należy dopełnić, zakwestionować lub zdekonstruować. Dobrym przykładem twórczej polemiki z kanonicznym szekspirowskim tekstem jest też dramat *Kochankowie z Werony* Jarosława Iwaszkiewicza, o czym piszę w publikacji „I Hate You, Romeo.” A Heretic Re-Writing of

Romeo and Juliet” (2017), zwracając szczególną uwagę na kontekst historyczno-biograficzny leżący u podstaw owego dialogu z Szekspirem.

Recepcja utworów dramatycznych Szekspira jest zjawiskiem kulturotwórczym, którego dynamikę i wieloaspektowość można obserwować i opisywać także w odniesieniu do historii wydawniczej poszczególnych przekładów. Interującym materiałem badawczym okazują się parateksty towarzyszące wydaniom tekstów tłumaczeń. W artykule “Translatorial and Editorial Paratexts in Polish Editions of *Hamlet*” (2018) wychodzę od słynnej definicji Gerarda Genetta, który postrzega paratekst jako próg, który z jednej strony jest granicą oddzielającą to, co na zewnątrz od tego, co wewnątrz, a z drugiej jest strefą spotkania znanego z nowym. W przypadku paratekstów towarzyszących przekładowi ta strefa zostaje dodatkowo wzbogacona przez fakt, że tłumacze ujawniają się w nich w podwójnej roli: jako wprowadzający obcego autora do własnej kultury i języka, oraz jako mediatorzy negocjujący własne strategie i wybory często wobec zastanej serii przekładowej. Moja analiza rozmaitych paratekstów towarzyszących polskim wydaniom *Hamleta* z lat 1913-1997 (wstępy, posłowania, przypisy, eseje, komentarze, glosy) udowadnia, że przekładanie najśłynniejszej tragedii Szekspira zawsze było obciążone szczególnym poczuciem odpowiedzialności, a znaczenie i złożoność tej sztuki, odzwierciedlona w narosłych wokół niej komentarzach, zmusza tłumacza oraz wydawcę czy redaktora do zajęcia stanowiska wobec tej bogatej tradycji. W paratekstach tłumacze najczęściej uzasadniają podjęcie nowego przekładu zleceniami ze strony teatru, usiłując zarazem wyjaśnić i obronić swoje, często kontrowersyjne strategie przekładowe. Istnieją także parateksty, których funkcją, mniej lub bardziej jawną, jest zareklamowanie danego tłumacza jako tego, który może dokonać przekładu lepszego niż poprzednicy, i który „poprawi” popełnione w przeszłości błędy. Jeszcze inne parateksty, o wyrażnie emocjonalnym zabarwieniu, przyczyniają się do swoistego “kultu” Szekspira jako autora kanonicznego, szczególnie ważnego dla kultury przyjmującej. Uproszczona kategoryzacja paratekstów w dwudziestowiecznych polskich wydaniach *Hamleta* pozwala podzielić je na naukowe i popularyzatorskie, z tym, że ta druga grupa jest bardzo zróżnicowana. Pierwsza grupa paratekstów dotyczy przekładów o niskiej wartości artystycznej, których autorzy posiadają rozległą specjalistyczną wiedzę odzwierciedloną we wstępach i przypisach. W Polsce istnieje pewna tradycja takich wydań naukowych, równoległa z publikacjami innego typu: eleganckimi wydaniem dzieł wszystkich lub dwujęzycznymi wydaniem, w których zamieszczone są parateksty krytyków oferujących własne interpretacje lub badaczy dzielących się swoją wiedzą w sposób popularyzatorski w tekstach wolnych od rejestru akademickiego.

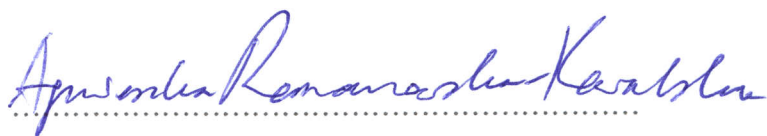
Inny nurt moich badań związanych z polską recepcją Szekspira i teoretycznymi zagadnieniami dotyczącymi przekładu dramatu to temat relacji między poetyką twórczości pisarskiej a poetyką przekładu w przypadku poetów-tłumaczy. W tym kontekście nasuwa się pytanie o znalezienie skutecznych narzędzi uchwycenia i opisu poetyckiej osobowości tłumacza. Inspirującym punktem wyjścia jest procedura analityczna dyskursu poetyckiego w przekładzie zaproponowany przez niderlandzkiego badacza Ceesa Kostera w książce *From World to World. An Armamentarium for the Study of Poetic Discourse in Translation* (Amsterdam 2000), której jest założenie, że tłumaczenie jest rekonstrukcją tekstu oryginalnego, która opiera się na interpretacji. W celu unaocznienia owej interpretacji Koster proponuje wprowadzenie koncepcji „świata tekstu” jako zbioru elementów stanowiących globalne *tertium comparationis* oraz posłużenie się terminem przesunięcie, rozumianym jako różnice między tekstami, będące wynikiem zachowania tłumacza wobec różnic systemowych między językami. Procedura analityczna zawiera tradycyjne elementy analizy tekstu (leksykę, składnię, gramatykę) wzbogacone o pozatekstową kontekstualizację twórcy oryginalnego i tłumacza oraz o zagadnienia specyficzne dla tekstu poetyckiego, takie jak wersyfikacja, melodyka i wyrażenia metaforyczne. Wyniki badań z zastosowaniem analizy opartej na procedurze Kostera zawarłam w artykule „Analiza tekstu w nauczaniu teorii, praktyki i krytyki przekładu” (2006), natomiast w tekście „From Shakespeare’s Sonnets to Soyka’s Album *To Graża*” (2007) ten model analizy posłużył mi do ukazania różnic interpretacyjnych pomiędzy przekładami tego samego utworu, które wpływają na jego funkcjonowanie w narzuconym przez kulturę docelową kontekście utworu muzycznego. Przedsięwzięcie badawcze skoncentrowane wokół poetów-tłumaczy ewoluowało następnie od kwestii wpływu oryginalnej poetyki na zasób warsztatu tłumacza w kierunku złożonych historycznoliterackich uwarunkowań pracy przekładowej, jak i funkcjonowania przełożonego tekstu w kulturze docelowej, co znalazło odzwierciedlenie w artykułach „Szekspir Czesława Miłosza” (2010), „Mourner in the Forest of Arden. On Czesław Miłosz’s translation of *As You Like It*” (2011), „Natchnienie tłumacza. Trzy odsłony polskiego Szekspira pierwszej połowy XX wieku” (2012) oraz „Jarosław Iwaszkiewicz’s Shakespeare” (termin publikacji listopad 2018), a ostatecznie doprowadziło do napisania monografii, którą przedstawiam jako osiągnięcie naukowe w punkcie 4. powyżej.

Ważnym osiągnięciem weryfikującym mój wkład w międzynarodowe studia szekspirologiczne jest działalność w międzynarodowym stowarzyszeniu badawczym, European Shakespeare Research Association, do którego zostałam przyjęta w roku 2002. Podczas międzynarodowej konferencji *Shakespeare in European Culture* zorganizowanej na Uniwersytecie w Bazylei w roku 2001 wzięłam udział w seminarium poświęconym

przekładowi dzieł Szekspira prowadzonym przez znanego hiszpańskiego szekspirologa i tłumacza, profesora Angela Pujante. Moje wystąpienie pod tytułem „Shakespeare in Polish and the Discussion on Theatricality” spotkało się z przychylnym przyjęciem ze strony uczestników seminarium. Od tamtej pory biorę regularny udział w konferencjach stowarzyszenia z cyklu *Shakespeare in Europe*, organizowanych co dwa lata w różnych europejskich ośrodkach akademickich. W roku 2005 byłam współorganizatorką szóstej edycji, konferencji na temat funkcjonowania dzieł Szekspira w Europie w perspektywie historii i pamięci, *Shakespeare in Europe. History and Memory*, która odbyła się na Uniwersytecie Jagiellońskim. Współredagowałam tom artykułów opartych na wystąpieniach uczestników tej konferencji, opublikowany w 2008 roku.

Istotnym osiągnięciem potwierdzającym moją pozycję w dziedzinie jest także otrzymanie zaproszenia do udziału w projektach międzynarodowych w ramach programu Erasmus Plus, współtworzonych przez grupę uniwersytetów, w skład której wchodzi Uniwersytet Karola w Pradze, Uniwersytet w Utrechcie, Uniwersytet w Porto, Uniwersytet w Murcji, Uniwersytet w Ferrarze, Freie Universität w Berlinie i Uniwersytet w Szegedzie. Specyfiką międzynarodowych seminariów organizowanych w ramach tego programu jest łączenie najwyższej jakości oferty dydaktycznej z panelami i dyskusjami specjalistów z różnych dziedzin literaturoznawstwa, głównie historii literatury i kultury angielskiej. W ten sposób studenci studiów drugiego stopnia i doktoranci biorący udział w programie otrzymują, w ramach intensywnego bloku zajęć dydaktycznych, możliwość korzystania z ekspertyzy przedstawicieli różnych ośrodków naukowych. Jak dotąd brałam udział w dwóch kilkuletnich edycjach, wymienionych w punkcie III A) wykazu opublikowanych prac naukowych oraz informacja o osiągnięciach dydaktycznych, współpracy naukowej i popularyzacji nauki. W latach akademickich 2012/13 oraz 2013/14 na Uniwersytecie Karola w Pradze odbyła się edycja pt. „Staging European Identities: Memory, Conflict and Commerce in Early Modern European Culture”, w ramach którego studenci mieli możliwość wzięcia udziału w dwutygodniowym seminarium na temat wczesno-nowożytnej literatury i kultury europejskiej, ze szczególnym uwzględnieniem tematyki związanej z pamięcią, konfliktami oraz stosunkami gospodarczymi. Głównym celem dydaktycznym było uzmysłowienie przyszłym politykom, pracownikom instytucji edukacyjnych, instytucji kultury oraz decydentom w sprawach przyszłości Europy głęboko humanistycznych korzeni wspólnoty europejskiej, a tym samym otwarcie ich na konstruktywne podejście do społeczno-politycznych i ekonomicznych trudności, z którymi Europa zmagą się dzisiaj i które staną przed nią w przyszłości. Od roku 2016/2017 biorę udział w edycji pt. „NEW FACES: Facing Europe in Crisis:

Shakespeare's World and Present Challenges", koordynowanej przez Uniwersytet w Montpellier. Oferowane w ramach programu seminaria umożliwiają studentom namysł nad rozmaitymi postaciami kryzysu oraz ich kulturowym przepracowaniem we współczesnej Europie z perspektywy napięć społeczno-politycznych, religijnych i ekonomicznych, z jakimi zmagala się Europa XVI i XVII wieku. Szereg kontekstów europejskiego renesansu mocno rezonuje współcześnie, zwłaszcza wobec kryzysu tożsamości wspólnoty europejskiej, trudności w jej zintegrowanym funkcjonowaniu i konieczności wypracowania stabilnej przyszłości. Badania prowadzone przeze mnie w celu przygotowania seminariów, wykładów oraz wystąpień panelowych w ramach tych projektów koncentrują się wokół zagadnień związanych z literaturą i kulturą wczesno-nowożytną i zostały, jak dotąd, odzwierciedlone w trzech publikacjach. W artykule „This is my play's last scene” John Donne's Poetry in *Wit* by Margaret Edson” (2013), piszę na temat funkcjonowania poezji Johna Donne'a, jednego z najwybitniejszych angielskich poetów XVII w. i autora słynnego sonetu „Death, be not proud” we współczesnej sztuce teatralnej, poruszającej kwestie etyczne związane z rozwojem nowoczesnych terapii nowotworowych. Artykuł “‘Something to act out on a stage’ *Theatrum Mundi* in John Donne's Poetry” (2015) poświęcony jest teatralności poezji miłosnej Donne'a w kontekście renesansowej popularności twórczości dramatycznej i metafory teatru świata. Natomiast we wspomnianym już powyżej tekście “Images of Death in Agata Duda-Gracz's Variation on *The Tempest*” (2017) analizuję wizualne metody amplifikacji motywów śmierci obecnych w ostatnim dramacie Szekspira przez reżyserkę spektaklu *Po Burzy...*, która oferuje teatralne studium toksycznych relacji rodzinnych i frustracji artystycznych za pomocą metaforyki scenograficznej silnie osadzonej w indywidualnych i zbiorowych traumach współczesnego widza teatralnego.



Agnieszka Romanowska-Kowalska