Accepted articles published online and citable.
The final edited and typeset version of record will appear in future

„Przekładaniec" nr 49/2024, s. 187–207
doi:10.4467/16891864PC.24.020.21251
www.ejournals.eu/Przekladaniec

DOMINIKA LEWANDOWSKA-RODAK
https://orcid.org/0000-0003-1673-9443

O PRZEKŁADANIU SZKOCKOŚCI

Abstract

On Translating Scottishness

The aim of this article is to explore the problem of rendering contemporary literary depictions of Scottishness in Polish. One of the most important aspects of late 20th- and 21st-century Scottish prose is the formation and preservation of national identity as distinct from what we tend to view as Britishness (which many – and certainly many Scots – consider synonymous with Englishness). This self-building is done though narratives that make extensive use of culture-specific items, but especially language – primarily English, but different from the standard, heterogeneous, often dialectally marked, drawing from Scots, and characterised by an internal tension that has to do with the paradoxical predicament of contemporary Scottish authors: a predicament which involves writing against the language that they themselves use in their work, countering the Britishness which they are, after all, a part of. The example of Scotland thus complicates our perception of English as an obviously dominant language and especially as a linguistic monolith, stable and uniform. Drawing from the postcolonial thought of Maria Tymoczko, Michael Cronin and Gayatri Spivak, this article offers an overview of selected works of important contemporary Scottish writers – James Kelman, Irvine Welsh, Denise Mina and Douglas Stuart – and their translations into Polish, authored by Jolanta Kozak, Jędrzej Polak, Hanna Pawlikowska-Gannon, Maciej Świerkocki, Krzysztof Cieślik and Maciej Studencki. This overview seeks to shed light on Scottish identity as a cultural and especially linguistic phenomenon, explore how it is rendered in Polish translations and reflect of what implications these renditions have for our understanding of Scottishness, but also Britishness at large.

Keywords: Scotland, contemporary Scottish prose, linguistic and cultural identity, dialects in translation, postcolonial translation

Słowa kluczowe: Szkocja, współczesna proza szkocka, tożsamość językowa i kulturowa, dialekty w przekładzie, przekład postkolonialny

FAKE-VIEW

Accepted articles published online and citable.
The final edited and typeset version of record will appear in future

> Ah don't hate the English. They're just wankers. We are colonised by wankers. We can't even pick a decent, vibrant, healthy culture to be colonised by. No. We're ruled by effete arseholes. What does that make us?
>
> Irvine Welsh, *Trainspotting*

1. Nowa literatura szkocka

Literatura piękna z samej swojej natury wiąże się ściśle z zagadnieniem tożsamości – narodowej, kulturowej, językowej. Jest to związek tak oczywisty, że wydawałoby się, iż mówienie o nim niewiele wnosi do współczesnego dyskursu o sprzężeniach twórczości literackiej z kulturą i społecznością, z której dana twórczość się wywodzi. Są jednak takie kultury i takie społeczności, gdzie literatura nabiera fundamentalnego znaczenia i staje się kluczowym narzędziem określania, badania i kształtowania narodowego i kulturowego „ja". Do takich obszarów należy właśnie Szkocja. Od czasu unii z Anglią w 1707 roku i formalnej utraty niezależnej państwowości kraj ten pozostawał w trudnej relacji ze swoim silniejszym „partnerem" (dziś dość powszechnie postrzeganym jako kolonizator, o czym będzie mowa dalej), co poskutkowało przewlekłym kryzysem tożsamości. Kryzys ten z jednej strony znajdował odzwierciedlenie w twórczości literackiej Szkotów, z drugiej zaś przydawał tej twórczości nowego znaczenia, czyniąc z niej ważne narzędzie budowania narodowej podmiotowości.

Zjawisko to szczególnie przybrało na sile w XX wieku – początkowo w latach 20. i 30., w ramach tzw. szkockiego renesansu, którego czołową postacią był Hugh MacDiarmid, poeta wiążący tożsamość z językiem i w związku z tym dążący do ustanowienia odrębnego, syntetycznego szkockiego języka literackiego, *lallans*[1], a następnie w latach 80. i 90., a więc okresie nazywanym nowym szkockim renesansem. To drugie literackie ożywienie sprzężone było z bardzo dynamicznym okresem we współczesnej historii Szkocji: po rozczarowaniu związanym z pierwszym referendum w sprawie dewolucji, nieważnym z uwagi na zbyt niską frekwencję, rządy Margaret Thatcher pogłębiły kryzys gospodarczy trawiący kraj. Po okresie rosnącej mobilizacji w 1997 roku odbyło się drugie referendum, które

[1] „Syntetycznego" *lallans* w koncepcji MacDiarmida nie należy mylić z „naturalnym" szkockim dialektem, *lowland scots*, który nosi tę samą nazwę. Szerokie omówienie syntetycznego *scots* MacDiarmida, zob. Milne 2013.

Accepted articles published online and citable.
The final edited and typeset version of record will appear in future

doprowadziło do dewolucji, czyli decentralizacji władzy i przekazania – w roku 1999 – części kompetencji nowemu Parlamentowi Szkockiemu.

W przeciwieństwie do pierwszego renesansu, którego podstawowym narzędziem była forma poetycka[2], renesans końca XX wieku to przede wszystkim złota era szkockiej powieści, ze szczególnym naciskiem na powieść miejską. Dość powiedzieć, że utworem, którego publikację uznaje się powszechnie za początek tego literackiego odrodzenia, jest wydana w 1981 roku monumentalna debiutancka powieść Alasdaira Graya *Lanark: A Life in Four Books*, tworzona przez autora przez niemal trzydzieści lat i stanowiąca dzieło jego życia – dosłownie, gdyż jak deklarował Gray, jego ambicją było zawrzeć w niej wszystko, co znał (Stivers 2016: n.p.)[3]. To założenie literackie wyraźnie wskazuje na głęboko osobisty charakter tego imponującego projektu, ale *Lanark* nie jest tylko dokumentem z życia niezwykle wszechstronnego artysty: to także nowy rozdział i nowa jakość w historii prozy szkockiej, książka głęboko zaangażowana społecznie, która przekracza ramy gatunkowe i formalne, wymyka się konwenansom i definicjom, a także, być może przede wszystkim, czyni głównym bohaterem Glasgow, miasto, które nigdy dotąd nie zaistniało na mapie literatury w takim wymiarze ani skali.

Drugi kluczowym twórcą nowego szkockiego renesansu jest James Kelman, pierwszy szkocki zdobywca Nagrody Bookera, poniekąd spadkobierca myśli MacDiarmida, który tak jak poeta jednoznacznie wiąże kwestię szkockiej tożsamości narodowej i kulturowej z językiem. O ile jednak MacDiarmid opowiadał się za wprowadzeniem syntetycznego języka literackiego, o tyle Kelman stawia na językowy autentyzm, konsekwentnie pisząc własnym głosem – mówionym językiem klasy robotniczej Glasgow – i to w tym głosie, w tym języku, widzi najważniejszy wyznacznik swojego „ja". Zaangażowany, tak jak i Gray, w różne sprawy społeczne, w tym w nadrzędną sprawę szkockiej niepodległości, Kelman (2002) twierdzi, że normatywny brytyjski kanon literacki, promujący konkretny typ protagonisty i relegujący mniejszości kulturowe i językowe do podkategorii postaci pomniejszych, często groteskowych, mówiących językiem, który ma niewiele wspólnego z autentycznym dialektem, nie tyle odzwierciedla brytyjskie *status quo*, co

[2] Według Francisa Russella Harta Hugh MacDiarmid głosił otwarcie, iż powieść stanowi gatunek literacki niższej rangi, a proza nie jest twórczą formą wyrazu (vii.).

[3] Wszystkie cytaty i informacje ze źródeł oraz opracowań anglojęzycznych podaję we własnym przekładzie. Wyjątek stanowią te pozycje, w których tłumacz został wskazany w bibliografii artykułu.

Accepted articles published online and citable.
The final edited and typeset version of record will appear in future

przede wszystkim je buduje i utrwala; przeciwdziałać temu można natomiast, oddając tym literackim Innym głos – autentyczny, taki, jakim ci bohaterowie naprawdę by mówili – i przydając im rangę głównych postaci.

W osobach Graya i Kelmana mamy więc dwa odmienne podejścia do jednego obszaru, zarówno geograficznego, jak i tematycznego, i ta dwutorowość niejako ilustruje dynamikę całego zjawiska literackiego i kulturowego, jakim był nowy szkocki renesans – nie można w tym kontekście mówić bowiem o jednolitym nurcie, spójnym programie artystycznym, można natomiast z całą pewnością stwierdzić, że działania tych (i innych), bardzo różnych, twórców miały wspólne podłoże i cel: wiązały się z przekonaniem o kluczowej roli literatury w badaniu, budowaniu i umacnianiu szkockiej tożsamości narodowej i kulturowej, kształtującej się odrębnie od (i w opozycji do) tożsamości angielskiej czy brytyjskiej[4]. Tę formatywną społeczną, a wręcz polityczną rolę prozy szkockiej potwierdzają jej badacze (Craig 1998; Brown, Riach 2009; Hames 2020 i inni). Z jednej strony mamy więc chęć skrupulatnego dokumentowania Szkocji jako przestrzeni geograficznej, historycznej, kulturowej; z drugiej zaś mamy przede wszystkim nacisk na autentyczny, żywy język, na głos.

Twórczość Kelmana stała się inspiracją m.in. dla Irvine'a Welsha, którego bohaterowie mówią dialektami Edynburga, a później także dla drugiego szkockiego zdobywcy Nagrody Bookera, Douglasa Stuarta[5]. Utwory Graya wpłynęły na twórczość Iana Rankina, Ali Smith, A.L. Kennedy, Jamesa Robertsona i wielu innych. Wszyscy ci pisarze młodszego pokolenia budują niezwykle złożony obraz szkockiej literatury XXI wieku, w którym zagadnienie szkockości pozostaje niezmiennie żywe, choć staje się też coraz bardziej skomplikowane i zindywidualizowane. W tej nowej prozie nadal też nie brakuje nacisku na autentyczny głos, a właściwie wielogłosowość; obok wspomnianych już Welsha i Stuarta na pewno warto tu wymienić Suhayla Saadiego, autora powieści *Psychoraag* (2003), której bohater

[4] W *Elitism and English Literature, Speaking as a Writer* Kelman podnosi temat asymilacji, którą definiuje jako wyparcie się swojej kultury, zaraz dodając, że Wielką Brytanię można z kolei zdefiniować jako Większą Anglię; tym samym tych, którzy nie mają nic przeciw temu, by nazywać ich obywatelami Wielkiej Brytanii, należy definiować jako obywateli Większej Anglii (2002: 59).

[5] W wywiadzie przeprowadzonym z okazji publikacji długiej listy nominacji do Nagrody Bookera Stuart oświadczył: „*How Late It Was, How Late* Jamesa Kelmana odmieniło moje życie. To tak śmiała powieść, ta proza i strumień świadomości są niezwykle twórcze. Ale to był też jeden z pierwszych razów, kiedy zobaczyłem na papierze swoich ludzi, swój dialekt" (The Booker Prizes 2022: n.p.).

EARLY VIEW

Accepted articles published online and citable.
The final edited and typeset version of record will appear in future

mówi dialektem Glasgow zawierającym elementy urdu, arabskiego, ale też szkockiego gaelickiego, czy Anne Donovan, która ma w dorobku utwory napisane całkowicie w *scots*. I choć właśnie te ostatnie być może będą nam się wydawać najbardziej „szkockie", można zaryzykować tezę, że wiele powieści, w których standardowy angielski jest głównym lub wręcz jedynym językiem, dalekich jest od neutralności – bo w wydaniu szkockim standardowy angielski często funkcjonuje jako obszar wewnętrznego konfliktu, pole napięcia, co wszak nieuchronne, gdy danemu pisarzowi towarzyszy świadomość, że język, którym się posługuje, jest językiem Innego, tego, przeciw komu i czemu się buntuje.

Te różne wymiary badania i budowania swojego narodowego i kulturowego „ja" w języku mają dwie istotne implikacje. Po pierwsze, eksperymentalizm językowy, który na pewno można w znacznym stopniu wiązać z brakiem oficjalnego standardu w zapisie używanych dialektów (problem ten dotyczy nawet *scots*), wydaje się sprzyjać eksperymentom w ogóle – najnowsza literatura szkocka często wykazuje się dużą śmiałością w poszukiwaniu różnych rozwiązań narracyjnych i formalnych. Po drugie, nieustanne badanie granic angielszczyzny ma wielką wartość dla naszego pojmowania tego języka, i to nie tylko w kontekście samej Szkocji. Angielski jest bowiem tak powszechnie znany, że zdajemy się postrzegać go jako monolit – mocny, stały, stabilny. Tymczasem przykład Szkocji unaocznia nam, że to język złożony, zmienny, pełen sprzeczności. Kiedy myślimy o angielszczyźnie w kontekście relacji między kulturami, naturalnie łączymy ją z pozycją dominującą – szkocki angielski, w swoich różnych odmianach, komplikuje ten obraz, pokazując, że angielszczyzna nie jest jedną siłą i przestrzenią, że konflikt między kulturą dominującą a zdominowaną może rozgrywać się właśnie na jej polu i przy jej wyłącznym udziale.

2. Proza szkocka a postkolonialna teoria przekładu

To nieustające, dynamiczne przeciwstawianie się homogenicznej koncepcji brytyjskości i brytyjskiego angielskiego (obu rozumianych jako synonimy kultury i języka Anglii[6]), przy jednoczesnym poszukiwaniu własnej, wy-

[6] Należy tu jednak nadmienić, że to też jest uproszczenie – w samej Anglii również mamy do czynienia z poczuciem odmienności językowej i kulturowej – weźmy chociażby dwudziestowiecznego poetę Basila Buntinga, pochodzącego z hrabstwa Northumberland

Accepted articles published online and citable.
The final edited and typeset version of record will appear in future

razistej tożsamości kulturowej i językowej, sprawia, że badacze często podejmują temat odczytywania literatury szkockiej w ujęciu postkolonialnym (Gardiner 1996; Gardiner i in. 2011; Schoene 1995; Lehner 2011; Connell 2003; Homberg-Schram 2018). Choć taka perspektywa wywołuje często sprzeciw, związany między innymi z udziałem Szkocji w kolonialnej historii Imperium Brytyjskiego, wydaje się, że jeśli spojrzeć na to zagadnienie wyłącznie w kontekście kulturowej i literackiej relacji z Anglią, nie zaś w wymiarze historycznym czy politycznym, jest to cenny punkt odniesienia dla rozważań nad istotą prozy szkockiej – a szczególnie prozy szkockiej jako materiału do przekładu[7].

Sięgnąć po ten klucz interpretacyjny i krytyczny pomaga nam przede wszystkim myśl Marii Tymoczko, której przekładoznawcze badania nad literaturą postkolonialną w znacznym stopniu opierają się na analizie twórczości Joyce'a jako pisarza pierwszej kolonii angielskiej, wychodząc tym samym poza obszar geograficzny i kulturowy, który tradycyjnie łączymy ze zjawiskiem postkolonializmu. Z uwagi na to właśnie pole zainteresowań, a także liczne zbieżności między Irlandią a Szkocją[8], można uznać, że koncepcja Tymoczko znajduje zastosowanie również w kontekście szkockim. W artykule *Literatura postkolonialna i przekład literacki* (2009) Tymoczko bada paralele między przekładem a pisarstwem postkolonialnym i wykazuje, że te dwa typy produkcji literackiej kształtują te same mechanizmy i założenia. Tak więc obie formy twórczości podlegają mediacji międzykulturowej i międzyjęzykowej, obie przekładają całe kultury, ale muszą też dokonać selekcji elementów kulturowych, które chcą przekazać, obie stają wobec wyboru, czy przybliżyć tekst czytelnikowi czy też przybliżyć czytelnika do tekstu, w obu rolę odgrywają normy i patronat, obie częściej opatrywane są komentarzami paratekstualnymi i sięgają po innowacyjne i eksperymentalne środki wyrazu. Dla Tymoczko główną wartością takiego zestawienia przekładu literackiego z literaturą postkolonialną jest to, że obszerna i powszechna refleksja

i wyrażającego w swoich utworach, jak to ujmuje Neil Alexander, „polemiczne poczucie społecznej, kulturowej i językowej odrębności Nortumbrii, jak również wstręt wobec scentralizowanej władzy" (2013: 221).

[7] Warto tu chyba iść za myślą samych pisarzy, a ci otwarcie sięgają po retorykę postkolonialną, o czym świadczy choćby cytat z Welsha, który posłużył za epigraf do tego artykułu, czy przywoływane już wcześniej słowa Kelmana.

[8] O tych świadczą chociażby publikacje takie jak *Subaltern Ethics in Contemporary Scottish and Irish Literature: Tracing Counter-Histories* Stephanie Lehner czy ośrodki badawcze, jak na przykład Research Institute of Irish and Scottish Studies na Uniwersytecie w Aberdeen.

Accepted articles published online and citable.
The final edited and typeset version of record will appear in future

teoretyczna nad tym pierwszym (wynikająca z jego znacznie dłuższej tradycji) może wnieść wiele do badań nad tą drugą. Z kolei w *Translations of Themselves: The Contours of Postcolonial Fictions* (2000) Tymoczko wykazuje, że teksty postkolonialne są formą przekładu i, odwołując się do twórczości Joyce'a, obszernie omawia ich inherentną dwujęzyczność. O ile wcześniejsze zestawienie przekładu literackiego z literaturą postkolonialną miało przede wszystkim służyć wykorzystaniu przekładoznawczego aparatu pojęciowego do lepszego zrozumienia postkolonializmu, o tyle tu Tymoczko konkluduje, że literatura postkolonialna pozwala lepiej zrozumieć naturę i potencjał przekładu.

Właśnie to drugie ujęcie wydaje się kluczowe w kontekście tłumaczenia na polski język i realia literatury szkockiej (jak i innych „niekanonicznych" literatur z Wysp), tłumaczenia, w którym wciąż dominuje przywiązanie do myśli, że tekst docelowy ma przede wszystkim brzmieć dobrze dla odbiorcy. Pochylenie się nad postkolonialnym charakterem takiej twórczości istotnie może nas doprowadzić do cennych wniosków na temat polskiego paradygmatu tłumaczeniowego. Zrozumienie złożonej dynamiki językowej i kulturowej współczesnej twórczości szkockiej (zarówno dynamiki wewnętrznej, jak i w relacji do Innego, tu przyjmującego postać homogenicznej i homofonicznej tożsamości brytyjskiej) rzuca bowiem światło na to, co w znacznym stopniu w przekładzie umyka, a co w przypadku literatur takich jak szkocka stanowi sedno tekstów źródłowych.

Nacisk na różnice kulturowe, na odmienność i odrębność, widzimy także w myśli przekładoznawczej Michaela Cronina, badacza, który również odwołuje się do literatury irlandzkiej. W *Translation and Identity* Cronin sięga do eseju Georga Simmela *Most i drzwi* i formułuje tezę, że żadne działanie, które ma na celu łączyć, nie jest możliwe, jeśli nie ma różnicy, oddzielności. „Jeśli przekład to przysłowiowe budowanie mostów", pisze Cronin, „a przecież wiele mówi się o tym, że tłumaczenie to pomost między kulturami, które dzieli przepaść, nie można zapomnieć, że przekład w takim samym stopniu czerpie korzyści z łączności co z oddzielności" (2006: 121)[9]. Ten nacisk na różnicę i różnorodność, kluczowy w kontekście oddawania specyfiki kulturowej i językowej takich społeczności jak naród szkocki, przywodzi na myśl postkolonialne rozważania teoretyczne Gayatri Spivak, a zwłaszcza jej koncepcję *translatese*, czyli „[czegoś] w rodzaju modnego

[9] Analogiczną myśl wyraża Tymoczko, pisząc, że "coraz częściej przekład postrzega się nie jako obszar ekwiwalencji, lecz jako obszar «różnicy»…" (2000: 158).

Accepted articles published online and citable.
The final edited and typeset version of record will appear in future

transjęzyka", który zaciera rzeczywiste różnice między językami i kulturami i sprawia, że „dzieło literackie kobiety z Palestyny zaczyna swoim klimatem przypominać teksty autorstwa mężczyzny z Tajwanu" (2009: 408). Można zaryzykować stwierdzenie, że to właśnie ta homogeniczna, a zwłaszcza homofoniczna wersja odmienności, inność odbiegająca od standardu, ale pozbawiona odrębnej, wyjątkowej tożsamości, jest największą bolączką polskich przekładów literatury wywodzącej się z tych krajów Zjednoczonego Królestwa, które nie są Anglią, w tym, a może i przede wszystkim, Szkocji (wszak to właśnie Szkoci najśmielej sięgają po rodzime dialekty, a jednocześnie są tłumaczeni częściej niż prozaicy walijscy i północnoirlandzcy).

W polskiej tradycji translatologicznej głównym odniesieniem w dyskusjach o przekładzie tekstów zawierających elementy nacechowane kulturowo i dialektalnie wydają się być, odpowiednio, typologie technik tłumaczeniowych Krzysztofa Hejwowskiego i Leszka Berezowskiego[10]. O ile jednak przekład elementów kulturowych rzeczywiście daje pole do przeniesienia specyfiki kultury źródłowej na nasz rodzimy grunt[11], o tyle polskie tłumaczenia tekstów zdialektyzowanych zdają się nieodmiennie wpadać w pułapki wskazywane przez Cronina i Spivak. Można się wręcz pokusić o stwierdzenie, że wskazówką jest już sam tytuł publikacji Berezowskiego: *Dialect in Translation*, a więc dialekt w przekładzie – nie dialekty. Kategoryzacja zaproponowana w tym opracowaniu niewątpliwie ma rację bytu – rzeczywiście w polskich tłumaczeniach powieści nacechowanych dialektalnie stosowane są techniki takie jak neutralizacja, różne odmiany leksykalizacji, dialektyzacja, rustykalizacja itd. Niemniej przyznać też należy rację Hejwowskiemu, który zwraca uwagę, że czysto opisowe podejście Berezowskiego, nieopatrzone szerszą refleksją uwzględniającą motywację tłumacza, ostatecznie niewiele wnosi (2004: 184). Co jednak istotniejsze, nie sposób oprzeć się wrażeniu, że w rozważaniach nad tym, jak przekładać języki regionalne i regionalizmy w językach, stawiamy pytanie: „Jak można oddać w języku polskim obcość dialektu?", nie zaś: „Jak oddać wyjątkowy, unikatowy charakter danego dialektu?". Innymi słowy, głównym dążeniem

[10] Trzeba tu nadmienić, że Hejwowski w swojej książce *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu* rewiduje kategoryzację Berezowskiego, jednocześnie doprecyzowując i upraszczając strategie (tu przemianowane na „techniki") zaproponowane przez tego drugiego.

[11] Zwłaszcza jeśli przyjmujemy argument Hejwowskiego, że należy odrzucić mit nieprzekładalności i „nierealne standardy" w zakresie oddawania w przekładzie elementów kulturowych (2004: 73).

Accepted articles published online and citable.
The final edited and typeset version of record will appear in future

jest naturalnie brzmiące zaznaczenie inności, nie zaś uchwycenie jej istoty. To niestety nieuchronnie prowadzi nas na grunt *translatese*, gdzie mieszkaniec Glasgow będzie mówił jak Walijczyk czy Irlandczyk.

Tymczasem tożsamość szkocka, co trzeba tu jeszcze raz podkreślić, tak jak i tożsamość walijska czy północnoirlandzka, tylko po części opiera się na odmienności od angielskiego standardu – przede wszystkim jest odrębnym bytem. Należałoby zatem pójść o krok dalej i zacząć zadawać pytania o to, jak sprawić, by Szkot brzmiał po polsku szkocko, Walijczyk walijsko, a Irlandczyk irlandzko. Oczywiście łatwiej powiedzieć, niż zrobić – przy tak złożonej sieci językowej, której każdy element ulega przecież dalszym rozwidleniom (Szkot z Glasgow mówi inaczej niż Szkot z Edynburga czy Aberdeen), niemożliwe jest – albo niemal niemożliwe, jeśli wykazujemy się ogromnym optymizmem – precyzyjne oddanie jej zawiłości. Skoro jednak ten model jest nieosiągalny, a obecny nie oddaje tożsamości zawartych w nacechowanych dialektalnie językach literackich, co nam pozostaje? W poszukiwaniu odpowiedzi na to pytanie należy przede wszystkim przyjrzeć się temu, jak najważniejsze szkockie głosy obecnie brzmią po polsku, i spróbować ustalić, jaki obraz szkockości wyłania się z tych przedstawień.

3. James Kelman w przekładzie Jolanty Kozak[12]

> Ye wake in a corner and stay there hoping yer body will disappear, the thoughts smothering ye; these thoughts; but ye want to remember and face up to things, just something keeps ye from doing it, why can ye no do it; the words filling yer head: then the other words; there's something wrong; there's something far, far wrong; ye're no a good man, ye're just no a good man. Edging back into awareness, of where ye are: here, slumped in this corner, with these thoughts filling ye (Kelman 1998: 1).

How late it was, how late, przywoływana już wcześniej głośna powieść Kelmana, to wewnętrzny monolog trzydziestoośmioletniego Sammy'ego Samuelsa, wywodzącego się z glasgowskiej klasy robotniczej, który w wyniku bójki z policjantami traci wzrok. W rezultacie Sammy musi zmagać się z miastem i rzeczywistością, które nagle stały się nieznajome, a także

[12] Celowo jest tu mowa nie o utworach, lecz autorach w przekładzie – jak zostało już wcześniej podkreślone, dla przywoływanych tu pisarzy kwestia ich autentycznego głosu jest sprawą nadrzędną i głównym motorem ich twórczości.

Accepted articles published online and citable.
The final edited and typeset version of record will appear in future

z bezdusznym kafkowskim systemem pomocy społecznej. Powieść, przesycona duchem *Przemiany* i *Procesu* Kafki, jest niezwykle precyzyjnie skonstruowana. Ogromną rolę odgrywa w niej melodyjność (najważniejszym muzycznym punktem odniesienia jest tu blues) i oczywiście głos, co naturalnie wynika z decyzji Kelmana, by pozbawić swojego bohatera zmysłu wzroku i zostawić mu, a tym samym i nam, czytelnikom, tylko (od)głosy; ten fundamentalnie dźwiękowy i oralny charakter powieści znajduje też odzwierciedlenie w jej formie – monologu wewnętrznego przerywanego niekiedy dialogami wyzwolonymi z wszelkich konwencji typograficznych. Wreszcie mamy sam język – bardzo potoczny, naszpikowany przekleństwami i jednoznacznie szkocki.

Mimo otrzymanej Nagrody Bookera powieść nie powtórzyła międzynarodowego sukcesu, jaki zwykle towarzyszy temu prestiżowemu wyróżnieniu. W Polsce książka ostatecznie ukazała się dopiero w 2011 roku, przełożona przez Jolantę Kozak. Sammy w przekładzie mówi na wskroś potoczną i kolokwialną polszczyzną, miejscami nacechowaną składniowo, lecz nie fonetycznie. I tak też przywołany wcześniej głos wybrzmiewa następująco:

> Budzisz się w jakimś kącie i nic, sztil, masz tylko nadzieję, że twoje ciało zniknie, myśli cię masakrują; te myśli; ale ty przecież chcesz pamiętać i stawić czoło faktom, tylko że coś ci nie pozwala, dlaczego nie możesz; głowę masz pełną słów; a te raz inne słowa; coś jest nie halo, coś bardzo bardzo nie halo jest; nie jesteś ty dobry człowiek, no nie jesteś dobry człowiek i tyle. Pomaleńku boczkiem boczkiem w świadomość, do tego miejsca gdzie jesteś: tutaj, uwalony w tym kącie, z tymi myślami co cię wypełniają całkiem (Kelman 2011: 1).

Tłumaczenie spotkało się z aprobatą (nielicznych) recenzentów, a także Anieli Korzeniowskiej (2013), badaczki literatury szkockiej, w tym twórczości Kelmana, która oceniła, iż Kozak dokonała słusznego wyboru, rezygnując z prób oddania szkockiej specyfiki mowy Kelmana. Choć decyzja ta zupełnie zaciera szkockość oryginału (kwestię – jak już ustaliliśmy – dla tego autora absolutnie fundamentalną), jest to rozwiązanie, które można uzasadnić na poziomie ideologicznym: skoro praktycznie cały tekst wypełnia jeden głos, a autor walczy o uznanie tego głosu za równorzędny standardowej angielszczyźnie, można uznać, że przekładając go na standardowy polski, tłumaczka nadaje mu taką właśnie rangę. Nieuchronnie jednak ten wybór sprawia, że w przekładzie głos Sammy'ego staje się nie tylko równie ważny co standardowy angielski, ale też w znacznym stopniu taki sam jak głosy w powieściach napisanych tymże.

EARLY VIEW

Accepted articles published online and citable.
The final edited and typeset version of record will appear in future

4. Irvine Welsh w przekładzie Jędrzeja Polaka

"Ken wee Goagsie?"
(Welsh 1994: 10)

Trainspotting, głośna powieść Welsha z 1993 roku, została wydana w Polsce w roku 1997 w przekładzie Jędrzeja Polaka, który opatrzył tekst krótkim posłowiem. Utwór polifoniczny, napisany wielogłosem o rozpiętości od standardowej angielszczyzny po czysty *scots*, stanowił nie lada wyzwanie dla tłumacza, gdyż przy takim zróżnicowaniu językowym, nie sposób byłoby uzasadnić całkowite pominięcie różnic między tymi głosami. Jednocześnie, choć było to bodaj pierwsze polskie spotkanie przekładowe z tak „stężoną" i tak wyrażaną szkockością, tłumacz w posłowiu od razu zastrzegł, że w takich sytuacjach sięganie po istniejący dialekt języka docelowego nie przynosi dobrego skutku. Polak szuka więc zastępczego klucza do świata powieści i uznaje, że jest nim „dekompozycja odpowiadająca psychicznej i fizycznej degrengoladzie postaci" (Welsh 2010: 381). Ta decyzja rodzi jednak ryzyko, że w umyśle polskiego czytelnika, świadomego nacechowania dialektalnego oryginału[13], dojdzie do sprzężenia szkockości z językiem, który kojarzy się z brakiem wykształcenia i przynależnością do niższych warstw społecznych. Zwłaszcza że choć Polak w założeniu chce nam dać tekst nacechowany jedynie poprzez nagromadzenie przekleństw (i w tym wierny oryginałowi) i „niechlujną" polszczyznę, pojawiają się w nim jednak elementy gwarowej stylizacji, które zwiększają prawdopodobieństwo, że zamierzoną „dekompozycję" zaczniemy odczytywać w kategorii dialektu regionalnego. Takim przykładem jest „Ken wee Goagsie?" (Welsh 1994: 10), przełożone jako „Znata Goagsiego?" (Welsh 2010: 16)[14]. Także fragment, który w oryginale brzmi: „Ah wanted the radge tae jist fuck off ootay ma visage, tae go oan his

[13] Wydaje się, że o tę świadomość nietrudno, wziąwszy pod uwagę informacje zawarte w komentarzach paratekstualnych do powieści, jak i dużą popularność ekranizacji, która ukazała się w 1996 roku i najprawdopodobniej zainspirowała wydawcę do wprowadzenia utworu Welsha na polski rynek.

[14] Wydaje się, że stylizacja na gwarę regionalną nie była zamierzeniem tłumacza, na co wskazuje choćby to, iż gdy takiej samej formy używa inna, „porządna" postać – „Ah ken Ralphy Gillsland" (Welsh 1994: 149), Polak przekłada tę wypowiedź jako zupełnie neutralne „Znam Ralphiego Gillslanda" (Welsh 2010: 149). Nie zmienia to jednak faktu, że w obliczu „znata" trudno uniknąć skojarzeń z dialektem regionalnym.

Accepted articles published online and citable.
The final edited and typeset version of record will appear in future

ain, n jist leave us wi Jean-Claude" (1994: 1), w wersji polskiej, ze względu na obecność „se", można odebrać jako przykład dialektyzacji[15]: „Chciałem, żeby palant zszed mi z widoku, poszed se sam i zostawił nas z Jeanem-Claude'em" (Welsh 2010: 9). Z drugiej strony następna część tej samej wypowiedzi, „They call um Sick Boy, no because he's eywis sick wi junk withdrawal, but because he's just one sick cunt" (Welsh 1994: 1), po polsku jest niemal neutralna: „Mówią na niego Sick Boy nie dlatego, że jest zawsze chory od niećpania, ale przez to, że jest jedną chorą kurwom" (Welsh 2010: 9). Ta niekonsekwencja jest zgodna z zamierzeniem tłumacza i rzeczywiście można się w niej doszukiwać sygnału, że w zastosowanej konwencji jest jakaś umowność, że mamy do czynienia z pewną kreacją językową, a nie z próbą oddania autentycznego dialektu, ale równie dobrze czytelnik może ją odebrać jako zwykłe niedociągnięcie (zwłaszcza że zawarcie komentarza do przekładu w posłowiu zwiększa prawdopodobieństwo, iż nie będziemy mieć wiedzy o koncepcji tłumacza przed lekturą powieści).

Natomiast niezależnie od tego, jak oceniamy strategię Polaka i jej realizację, niewątpliwie wielką wartością jest sama obecność perytekstu (Genette 1997). Wykorzystanie tego narzędzia wpisuje się we wspomniane już obserwacje Tymoczko, a także Melissy Wallace, która wykazuje z kolei analogie między przekładem w ujęciu postkolonialnym i feministycznym i wymienia w tym kontekście praktykę opatrywania przekładów perytekstem, stanowiącym ważne narzędzie oddawania i przybliżania kultury źródłowej (2002: 69).

5. Denise Mina w przekładach Hanny Pawlikowskiej-Gannon i Macieja Świerkockiego[16]

"How d'ye no call yourself Pat?"
(Mina 2018b: Chapter Two, II)

"Ya wee bissom!"
(Mina 2007: 77)

[15] „Se" figuruje jako hasło w *Słowniku gwar polskich* pod redakcją Jana Karłowicza i jest tam bardzo obszernie udokumentowane (1907: 111).

[16] Kwestię przekładu dialektu, a także elementów kulturowych, w cyklu o Paddy Meehan omawia szerzej Marta Crickmar w artykule *Tartan Polonaise: Scottish Crime Fiction in Poland*.

EARLY VIEW

Accepted articles published online and citable.
The final edited and typeset version of record will appear in future

Denise Mina jest niewątpliwie autorką powieści kryminalnych, lecz, jak pokazują jej cykle o Garnethill, Alex Morrow i Paddy Meehan, a także książka z gatunku true crime *The Long Drop* (2014), jest również, a być może nadrzędnie, pisarką Glasgow. W rezultacie jej twórczość wpisuje się w szkocką tradycję, zapoczątkowaną w latach 70. ubiegłego wieku przez Williama McIlvanneya, uznającą tzw. *tartan noir* za gatunek, który najlepiej wyraża zagadnienie współczesnej szkockości, a tym samym przejmuje rolę pełnioną niegdyś przez literaturę gotycką (Punter 1999; Bisset 2001; Duncan 2001; MacDonald 2009). Przy okazji publikacji swojej debiutanckiej powieści *Laidlaw* McIlvanney orzekł, że nie chciał zostać pisarzem kryminalnym, chciał natomiast uchwycić istotę współczesnej Szkocji, a najlepszym do tego narzędziem okazał się właśnie ten gatunek (Williamson 2015: n.p.). Podobną myśl wyraża Ian Rankin (Brocklehurst 2017: n.p.), spadkobierca McIlvanneya, jeden z najbardziej poczytnych pisarzy na Wyspach, najszerzej też przekładany w Polsce. Sama Mina idzie natomiast o krok dalej i stwierdza, że literatura kryminalna to narzędzie o „wielkim potencjale społecznym" (Pittin-Hédon 2009: 198).

Ze wszystkich powieści Miny w Polsce ukazał się tylko cykl o Paddy Meehan, na który składa się *The Field of Blood – Pole krwi* w przekładzie Hanny Pawlikowskiej-Gannon oraz *The Dead Hour* i *The Last Breath – Martwa godzina* i *Ostatnie tchnienie* w tłumaczeniu Macieja Świerkockiego. W utworach tych autorka kreśli wnikliwy portret Glasgow lat 80. i 90. XX wieku, dając nam wgląd w jego geografię, historię, kulturę i dynamikę społeczną. Tu, tak jak i w pozostałych dwóch wspomnianych cyklach, bohaterka wywodzi się z ubogiej rodziny katolickiej, a to, jak funkcjonuje w tej przestrzeni miejskiej, ma wymiar osobisty, ale też społeczny, kulturowy i językowy. Mina rzadko sięga po regionalizmy – tak rzadko, że na pierwszy rzut oka, a zwłaszcza w porównaniu do takich pisarzy jak Kelman, Welsh czy Stuart, może się wydawać, iż jej powieści są językowo neutralne. W rzeczywistości jednak elementy dialektu, kiedy się pojawiają, niosą duży ładunek ideologiczny. Można wręcz zaryzykować stwierdzenie, że Mina podejmuje kwestię performatywnego wymiaru języka, szczególnie w kontekście przynależności do określonej społeczności i sprzężenia tożsamości z głosem. Paddy Meehan często czyta ludzi nie tyle na podstawie tego, co mówią, ale jak to mówią, i sama używa różnych kodów językowych, aby zaznaczyć swoją tożsamość społeczną i kulturową, lub wręcz przeciwnie – ukryć ją. Te przesunięcia dialektalne, wraz z konsekwentnym, acz dyskretnym użyciem takich szkockich słów jak *aye*, *wee*, *lassie*, mają kluczowe znaczenie dla tego, o czym i o kim są powieści Miny.

Accepted articles published online and citable.
The final edited and typeset version of record will appear in future

W polskich przekładach zarówno Pawlikowska-Gannon, jak i Świerkocki stosują przede wszystkim neutralizację, a niekiedy kolokwializację. Tym sposobem większość *aye* staje się standardowym „tak" – wyjątkiem jest tu dość subwersywne przez swój formalny charakter „owszem", które pojawia się w przekładzie Świerkockiego (choć tłumacz nie stosuje tego rozwiązania konsekwentnie); *wee* to „mały/mała", co nie oddaje istoty szkockiego słowa (to pełni funkcję zdrobnienia, a często też wyraża zażyłość lub pozytywny stosunek wobec osoby, do której się odnosi); *lassies* to z kolei standardowe „dziewczyny", choć Pawlikowska-Gannon raz używa też pejoratywnej „dziewuchy" – co jest swego rodzaju zaskoczeniem (kontekst bowiem nie uzasadnia tej zmiany). Wreszcie, żeby zamknąć to krótkie omówienie przykładami, które je otworzyły: „How d'ye no call yourself Pat?" (Mina 2018b: 14) to w przekładzie Pawlikowskiej-Gannon całkowicie neutralne „Dlaczego nie zmieniłaś tego na «Pat»?" (Mina 2005: 20), natomiast „Ya wee bissom!" (Mina 2007: 77) Świerkocki tłumaczy jako równie neutralne „Ach, ty mały łobuziaku!" (Mina 2010: 97).

Jak widać więc, żaden przekład nie podejmuje próby zaznaczenia obecności dialektu, a tym bardziej konkretnie dialektu szkockiego. Niemniej powieści Miny są tak usiane elementami kulturowymi – a te tłumacze zachowują – że prawdopodobnie oboje doszli do wniosku, iż teksty i tak będą „szkockie", niezależnie od tego, co zrobi się lub czego się nie zrobi z dialektem. Choć takie stanowisko jest zrozumiałe, w rezultacie tu też całkiem zanika fundamentalna wszak koncepcja szkockiego głosu jako szkockiej tożsamości.

EARLY VIEW

6. Douglas Stuart w przekładach Krzysztofa Cieślika i Macieja Studenckiego

„*Gies three breasts, five thighs, and just wan wing the day, son*."
(Stuart 2020: 4)

„Ah cannae 'member the last time ah came oot of the city."
(Stuart 2022: 8)

Publikacja polskiego tłumaczenia nagrodzonej w 2020 roku Nagrodą Bookera powieści *Shuggie Bain* Douglasa Stuarta to bodaj pierwsza sytuacja, kiedy zagadnienie szkockości wyrażonej w języku naprawdę doszło „do

Accepted articles published online and citable.
The final edited and typeset version of record will appear in future

głosu" na forum publicznym. Z uwagi na status utworu, jak i tłumacza, biorącego czynny udział w publicznym dyskursie o rynku translatorskim i wydawniczym w Polsce, przekładowi poświęcono sporo uwagi w prasie, czego kulminacją był obszerny wywiad w „Dwutygodniku" pod tytułem *Literatura jest wielością* (2021), w którym Cieślik omawia swoje podejście do materiału i zastosowane rozwiązania. W tym epitekście (Genette 1997) Cieślik wskazuje, że w powieści Stuarta język danej postaci zależy od tego, z której części Glasgow pochodzi i jak bardzo jest uboga. Koncentruje się na przykładzie Agnes, matki Shuggiego, która „mówi różnymi językami w zależności od tego, jak bardzo jest pijana, z kim rozmawia i czy jest wściekła" (Jakubowiak 2021: n.p.). Tłumacz postanawia oddać ten pluralizm językowy kolokwialną polszczyzną, ozdobioną leksykalnymi, składniowymi i fonetycznymi regionalizmami, niewywodzącymi się jednak z jednego konkretnego dialektu. Tym niemniej przekład czerpie stosunkowo najwięcej ze śląskiego, co Cieślik uzasadnia tym, że „śląski wydaje się naturalnym skojarzeniem z ludźmi związanymi z kopalniami" (2021: n.p.), a znaczna część akcji toczy się wśród takiej właśnie społeczności. Nadrzędnym celem, jaki postawił tu sobie tłumacz, było stworzyć „miks, który będzie wiarygodny", a więc sprawi, „żeby tekst zabrzmiał po polsku tak, jakby autor napisał go po polsku" (2021: n.p.). Warto podkreślić, że miks ten, o czym mówi sam Cieślik, budowany był bardziej intuicyjnie niż metodycznie. To sprawia, że nie otrzymujemy całościowej, spójnej wizji językowej czy fonetycznej, a raczej mamy do czynienia z sygnalizowaniem odmienności od standardu, ze wskazówkami, jak czytać poszczególne postaci. I tak, na przykład, przywołaną powyżej pierwszą zdialektyzowaną kwestię, która pada w powieści – „*Gies three breasts, five thighs, and just wan wing the day, son*" (Stuart 2020: 4) Cieślik przełożył jako „Dej mi tera, synek, trzy cyce, piąć udek i jedne krzidełko" (Stuart 2021: 10). Polska wersja jest więc mocniej nacechowana, niemal przerysowana. Zaraz potem pojawia się postać pana Darlinga, który w oryginale mówi „standardową" gwarą glasgowską, łączącą angielski z elementami *scots*:

> 'Ah jist chapped to see if ye were around the day? […] Ah'm jist away to cash ma dole, might stop in at the Brewers Arms, then put a wee line on. But afterwards ah was hoping we could share a few cans. Mibbe watch the fitba results on the wee telly? Ah could teach ye about the English leagues?' (Stuart 2020: 13).

Accepted articles published online and citable.
The final edited and typeset version of record will appear in future

Cieślik natomiast tworzy tu dość eklektyczną mieszankę:

> – Tak żem właśnie zapukał, coby sprawdzić, czyś dzisiej na miejscu. […] Szłem se właśnie po zasiłek, potem może zajrzę do Brewers Arms i jeszcze może jaki kuponik wypełnię. Ale se pomyślałem, że późnij mogliby my co chlapnąć, na wyniki w pudle popaczyć? Bych cię co poduczył o brytolskich ligach? (Stuart 2021: 21).

W dalszych częściach powieści z kolei można znaleźć kwestie, które są bardziej zdialektyzowane w tekście źródłowym, w tłumaczeniu zaś ulegają wyraźnej neutralizacji. Takim przykładem jest: „I bought youse a wee present" (Stuart 2020: 20), przełożone jako: „Kupiłam wam po drobiazgu" (Stuart 2021: 29), czy też „'Haw you!' […] 'Ye're bloody cheatin'!" (Stuart 2020: 21) przetłumaczone jako kolokwialne, ale nie zdialektyzowane: „Ej ty! […] Rżniesz nas, kurde" (Stuart 2021: 28). Kolejny fragment ilustrujący to samo zjawisko to: „'All ower the East End, eh?' […] 'A Good Catholic wummin then. What brings ye out here to our wee scheme?'" (Stuart 2020: 106); w przekładzie Cieślika brzmi on następująco: „Na całym East Endzie, hę? […] Znaczy dobra katoliczka. Co cię tu sprowadza na te nasze osiedle?" (Stuart 2021: 137). Zdarzają się też sytuacje odwrotne, gdzie w oryginale pada kwestia wypowiedziana standardowym angielskim, a w przekładzie zachodzi dialektyzacja. Na przykład: „Is that your man?" (Stuart 2020: 95) Cieślik tłumaczy jako „Twój chop?" (Stuart 2021: 125).

Z jednej strony dzięki temu, że otrzymujemy wizję niepełną, niejako umowną, zapewne jest ona łatwiejsza w odbiorze, nieprzeładowana dziwnością. Z drugiej zaś oznacza to, że czytamy język, czy raczej języki, powieści tak, jakby były ujęte w cudzysłów, przez co trudniej nam się w nich całkowicie zanurzyć. Innym problemem jest oczywiście i niezmiennie to, że odwołania do istniejących polskich regionalizmów rodzą pytanie, czy powieść walijska, rozgrywająca się w walijskim miasteczku górniczym, nie brzmiałaby po polsku tak samo jak utwór Stuarta.

Maciej Studencki, tłumacz kolejnej powieści Stuarta *Young Mungo*, wydanej w Polsce pod tytułem *Młody Mungo*, miał przed sobą nieco inne zadanie. Jako że *Shuggie* i *Mungo* należą do jednego świata przedstawionego i bardzo wiele je łączy – podejmują podobne tematy, rozgrywają się w tym samym mieście, w zbliżonym okresie, ich bohaterowie wywodzą się z podobnych środowisk – Studencki naturalnie staje przed dylematem, czy postawić na kontynuację czy innowację. Z jednej strony, z uwagi na

Accepted articles published online and citable.
The final edited and typeset version of record will appear in future

relację między tekstami źródłowymi[17], warto byłoby zaproponować wizję zbliżoną do poprzedniego przekładu i tym samym podkreślić spójność głosu Stuarta. Z drugiej zaś, ta zbieżność między oryginałami może wywołać reakcję przeciwną, czyli chęć odejścia jak najdalej od tego, co zaproponował poprzedni tłumacz, by uniknąć zarzutów o wtórność i niejako udowodnić rację bytu nowego przekładu. Koniec końców Studencki postawił na silnie nacechowany język, lecz o nieco odmiennym charakterze – mamy tu do czynienia z bardziej spójną językowo wizją[18], która zdaje się opierać przede wszystkim na technice rustykalizacji.

W rezultacie głos mieszkanki górzystej północy Szkocji, która w oryginale mówi: „You better tek all yer rubbish awa' wi' ye when ye leave. We dinna need city fowks treatin' yon loch lit it was one big rubbish bin" (Stuart 2022: 157), po polsku brzmi następująco: „Lepi weście wszyskie śmieci, jak bydziecie wyjeżdżać. Nie trza nam miastowych, co robiom z naszego jeziora pierdolnik" (Stuart 2023: 182). Z kolei matka Mungo, która w tekście źródłowym posługuje się gwarą Glasgow – „Naw. The saints belong to aw of us. But ah can remember the registrar staring at me like ah was mental. Ah *was* mental. Ah wisnae even a widow – ah couldnae even call myself that" (Stuart 2022: 182) – w wersji Studenckiego mówi: „Nie. Świenci należo do szyskich. Ale pamientam, jak urzendnik sie na mnie gapił jak na wariatke. Fakt, wtedy żem wariowała. Nawet żem nie była wdowo, nie wolno mie było tak na siebie mówić" (Stuart 2023: 211). Choć te dwa głosy w wersji polskiej różnią się od siebie, oba budzą przede wszystkim skojarzenia z gwarami wiejskimi. O ile w pierwszym przypadku jest to uzasadnione, matka Mungo jest mieszkanką Glasgow, przez co jej język w przekładzie zdaje się stać niejako w sprzeczności do wyraźnie miejskiego charakteru oryginału[19]. Na tej samej zasadzie kiedy Świnty Krzysztof, również glasgowczyk, oznajmia: „Nie pamientam, kiedy żem ostatni raz był za miastem" (Stuart 2023: 13), głos ten może potencjalnie budzić pewne wątpliwości. Wreszcie należy też

[17] A ta odgrywa też ważną rolę w kulturze docelowej – *Młody Mungo* był obszernie recenzowany, a wśród komentarzy trudno znaleźć taki, który nie odwoływałby się do poprzedniej powieści Stuarta.

[18] Spójną w zakresie form wykorzystywanych do stylizacji – z kolei kwestia zasadności ich użycia bywa problematyczna, o czym będzie mowa za chwilę.

[19] Końcówka „-o" („należo", „wdowo") to cecha charakterystyczna gwar kieleckich (Cygan n.d.: n.p.). Jednocześnie należy tu przyznać, że język, którym posługuje się Studencki, może w znacznym stopniu wywodzić się z gwary poznańskiej (zwłaszcza że tłumacz ma z Poznaniem osobiste powiązania), a więc miejskiej; wydaje się jednak, że przeciętnemu polskiemu odbiorcy w pierwszej kolejności będzie się kojarzył z mową ludności wiejskiej.

Accepted articles published online and citable.
The final edited and typeset version of record will appear in future

dodać, że przekład nie został przez Studenckiego opatrzony komentarzem perytekstualnym ani epitekstualnym, który rzucałby światło na podjęte przez tłumacza decyzje[20].

7. Co dalej?

Omówione w niniejszym artykule utwory pokazują, że choć tłumacze sięgają po różne rozwiązania, szkockość zawarta w języku wymyka się próbom przekładu. Jednocześnie ta szkockość ma duże znaczenie – nie tylko dla naszego postrzegania Szkocji i Szkotów, ale też szeroko pojętego języka angielskiego. Co więc można zrobić? Ten artykuł starał się unaocznić, że na tym etapie jest nam potrzebna nie tyle wnikliwa analiza technik stosowanych w przekładzie nacechowanej dialektalnie literatury szkockiej, lecz przede wszystkim otwarta rozmowa na temat istoty tej literatury. W tym świetle można uznać, że spośród omówionych powyżej strategii i technik, najkorzystniejsze rozwiązania zaproponowali Polak i Cieślik – nie ze względu na to, jak postanowili przełożyć polifoniczność swoich tekstów źródłowych, lecz ze względu na to, że postanowili o niej mówić. Szkockie *Ah*, czyli „ja", z epigrafu, który otworzył ten artykuł, w przekładzie Polaka, jak i w innych polskich tłumaczeniach współczesnej literatury szkockiej, póki co pozostaje wielkim nieobecnym. Ale znajduje swoje miejsce w paratekście. I może właśnie tędy wiedzie droga, która pozwoliłaby temu *Ah* zaistnieć w polskiej przestrzeni kulturowej i literackiej – jeśli (jeszcze?) nie umiemy go przetłumaczyć, może póki co należy je tłumaczyć.

DRAFT VIEW

Bibliografia

Alexander Neal 2013. *The Idea of North: Basil Bunting and Regional Modernism*, w: Neal Alexander, James Moran (red.), *Regional Modernisms*, Edinburgh: Edinburgh University Press, s. 200–221.

Berezowski Leszek 1997. *Dialect in Translation*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.

[20] Na końcu książki zawarto krótką notę od tłumacza, lecz są to głównie podziękowania dla osób, które podczas prac nad książką służyły Studenckiemu radą i pomocą. Co do samego przekładu, dowiadujemy się tylko, że był on „wyzwaniem".

Accepted articles published online and citable.
The final edited and typeset version of record will appear in future

Bisset Alan 2001. *Introduction*, w: Alan Bisset (red.), *Damage Land: New Scottish Gothic Fiction*, Edinburgh: Polygon.

Brocklehurst Steven 2017. *Rebus Was Turned down Five Times, Says Ian Rankin*, BBC [online], https://www.bbc.com/news/uk-scotland-40454746 (15.06.2024).

Brown Ian, Riach Alan 2009. *Introduction*, w: Ian Brown, Alan Riach (red.), *Edinburgh Companion to Twentieth-Century Scottish Literature*, Edinburgh: Edinburgh University Press, s. 1–14.

Connell Liam 2003. *Modes of Marginality: Scottish Literature and the Uses of Postcolonial Theory*, „Comparative Studies of South Asia, Africa, and the Middle East" 23(1–2), s. 41–53.

Craig Cairns 1998. *The Modern Scottish Novel: Narrative and the National Imagination*, Edinburgh: Edinburgh University Press.

Crickmar Mart 2014. *Tartan Polonaise: Scottish Crime Fiction in Poland*, „Glottodidactica" XLI/1, s. 89–100.

Cronin Michael 2016. *Translation and Identity*, Oxon: Routledge.

Cygan Stanisław. *Charakterystyka gwar Kielecczyzny*, w: *Dialekty i gwary polskie*. Kompendium internetowe pod red. Haliny Karaś, http://www.dialektologia.uw.edu.pl/index.php?l1=mapa-serwisu&l2=&l3=&l4=kieleckie-gwara-regionu-mwr (29.09.2024).

Duncan Ian 2001. *Walter Scott, James Hogg and Scottish Gothic*, w: David Punter (red.), *A Companion to the Gothic*, Oxford: Blackwell.

Gardiner Michael 1996. *Democracy and Scottish Postcoloniality*, „Scotlands" 3(2), s. 24–41.

Gardiner Michael, MacDonald Graeme, O'Gallagher Niaill (red.) 2011. *Scottish Literature and Postcolonial Literature: Comparative Texts and Critical Perspectives*, Edinburgh: Edinburgh University Press.

Genette Gérard 1997. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, przeł. Jane E. Lewin, Cambridge: Cambridge University Press.

Hames Scott 2020. *The Literary Politics of Scottish Devolution: Voice, Class, Nation*, Edinburgh: Edinburgh University Press.

Hart Francis Russell 1978. *The Scottish Novel: A Critical Survey*, London: John Murray.

Hejwowski Krzysztof 2004. *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Homberg-Schramm Jessica 2018. *„Colonized by Wankers": Postcolonialism and Contemporary Scottish Fiction*, Cologne: Modern Academic Publishing, https://library.oapen.org/bitstream/handle/20.500.12657/30609/645077.pdf?sequence=1&isAllowed=y (10.06.2024).

Jakubowiak Maciej 2021. *Literatura jest wielością. Rozmowa z Krzysztofem Cieślikiem*, „Dwutygodnik", https://www.dwutygodnik.com/artykul/9618-literatura-jest-wieloscia.html (10.05.2024).

Karłowicz Jan 1907. *Słownik gwar polskich*, tom piąty, Kraków: Akademia Umiejętności, https://ia801306.us.archive.org/13/items/sownikgwarpolsk01kargoog/sownikgwarpolsk01kargoog.pdf (30.09.2024).

Kelman James 1998. *How Late it Was, How Late*, London: Vintage.

Accepted articles published online and citable.
The final edited and typeset version of record will appear in future

Kelman James 2003. *Elitism and English Literature, Speaking as a Writer*, w: James Kelman, *„And The Judges Said…". Essays*, London: Vintage.

Korzeniowska Aniela 2013. *James Kelman's Polish 2011 Debut with Jak późno było, jak późno (How Late it Was, How Late) and Its Position within the Polish Literary Polysystem*, w: Aniela Korzeniowska, Izabela Szymańska (red.), *Scotland in Europe / Europe in Scotland: Links – Dialogues – Analogies*, Warszawa: Semper, s. 129–140.

Lehner Stefanie 2011. *Subaltern Scotland: Devolution and Postcoloniality*, w: Berthold Schoene (red.), *The Edinburgh Companion to Contemporary Scottish Literature*, Edinburgh: Edinburgh University Press, s. 292–300.

Milne Drew 2013. *Hugh MacDiarmid's Modernisms: Synthetic Scots and the Spectre of Robert Burns*, w: Neal Alexander, James Moran (red.), *Regional Modernisms*, Edinburgh: Edinburgh University Press, s. 142–159.

Mina Denise 2007. *The Last Breath*, London: Bantam Press.

Mina Denise 2008. *Pole krwi*, przeł. Hanna Pawlikowska-Gannon, Warszawa: W.A.B.

Mina Denise 2009. *Martwa godzina*, przeł. Maciej Świerkocki, Warszawa: W.A.B.

Mina Denise 2010. *Ostatnie tchnienie*, przeł. Maciej Świerkocki, Warszawa: W.A.B.

Mina Denise 2018a. *The Dead Hour*, London: Vintage. Epub.

Mina Denise 2018b. *The Field of Blood*, London: Vintage. Epub.

Pittin-Hédon Marie-Odile 2009. *Scottish Contemporary Popular and Genre Fiction*, w: Iain Brown, Alan Riach (red.), *Edinburgh Companion to Twentieth-Century Scottish Literature*, Edinburgh: Edinburgh University Press, s. 193–203.

Punter David 1999. *Heart Lands: Contemporary Scottish Gothic*, „Gothic Studies" 1(1), s. 101–118.

Schoene Berthold 1995. *A Passage to Scotland: Scottish Literature and the British Postcolonial Tradition*, „Scotlands" 2(1), s. 107–122.

Spivak Gayatri 2009. *Polityka przekładu*, przeł. Dorota Kołodziejczyk, w: Piotr Bukowski, Magda Heydel (red.), *Współczesne teorie przekładu*, Kraków: Znak, s. 405–427.

Stivers Valerie 2016. Alasdair Gray, *The Art of Fiction No. 232*, „The Paris Review" 219, https://www.theparisreview.org/interviews/6904/the-art-of-fiction-no-232-alasdair-gray (9.06.2024).

Stuart Douglas 2020. *Shuggie Bain*, London: Picador.

Stuart Douglas 2021. *Shuggie Bain*, przeł. Krzysztof Cieślik, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.

Stuart Douglas 2022. *Young Mungo*, London: Picador.

Stuart Douglas 2023. *Młody Mungo*, przeł. Maciej Studencki, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.

The Booker Prizes 2022. Douglas Stuart interview: „I am always looking for tenderness in the hardest places", https://thebookerprizes.com/douglas-stuart-interview-shuggie-bain (15.06.2024).

Tymoczko Maria 2000. *Translations of Themselves: The Contours of Postcolonial Fictions*, w: Sherry Simon, Paul St-Pierre (red.), *Changing the Terms: Translating in the Postcolonial Era*, Ottawa: University of Ottawa Press, s. 148–163.

Tymoczko Maria 2009. *Literatura postkolonialna i przekład literacki*, przeł. Agata Sadza, w: Piotr Bukowski, Magda Heydel (red.), *Współczesne teorie przekładu*, Kraków: Znak, s. 430–447.

Accepted articles published online and citable.
The final edited and typeset version of record will appear in future

Wallace Melissa 2002. *Writing the Wrongs of Literature: The Figure of the Feminist and Post-Colonialist Translator*, „The Journal of the Midwest Modern Language Association" 5(2), Translating in and across Cultures, s. 65–74.

Welsh Irvine 1994. *Trainspotting*, London: Vintage.

Welsh Irvine 2010. *Trainspotting*, przeł. Jędrzej Polak, Kraków: Vis-à-Vis Etiuda.

Williamson Marcus 2015. *William McIlvanney: Author whose Gritty Laidlaw Novels Began the 'Tartan Noir' Genre, Inspiring Writers Like Ian Rankin*, „The Independent", https://www.independent.co.uk/news/obituaries/william-mcilvanney-author-whose-gritty-laidlaw-novels-began-the-tartan-noir-genre-inspiring-writers-like-ian-rankin-a6763951.html (15.06.2024).

EARLY VIEW