

DOI: 10.31648/an.5490

TŁUMACZ JAKO ISTOTA HISTORYCZNA:  
O (AUTO)CENZURZE W PIERWSZYM POLSKIM  
PRZEKŁADZIE *ANNE OF GREEN GABLES*  
ORAZ *ANNE OF AVONLEA*  
LUCY MAUD MONTGOMERY  
W ŚWIETLE KONCEPCJI DZIEJÓW  
EFEKTYWNYCH HANSA-GEORGA GADAMERA

THE TRANSLATOR AS A HISTORICAL BEING:  
ON (SELF-)CENSORSHIP IN THE FIRST POLISH  
RENDITION OF *ANNE OF GREEN GABLES* AND  
*ANNE OF AVONLEA* BY LUCY MAUD MONTGOMERY  
IN THE LIGHT OF THE GADAMERIAN NOTION  
OF EFFECTIVE HISTORY

**Beata Pieczychna**

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-6508-8432>

Uniwersytet w Białymstoku / University of Białystok

e-mail: [b.pieczychna@uwb.edu.pl](mailto:b.pieczychna@uwb.edu.pl)

**Keywords:** self-censorship, translation, Lucy Maud Montgomery, effective history, translational hermeneutics

**Abstract:** The main objective of this paper is to uncover potential historical sources and traces of self-censorship, which in the first Polish rendition of both *Anne of Green Gables* and *Anne of Avonlea* by Lucy Maud Montgomery have manifested themselves on the following levels: stylistic and lexical means, the translation of culture-specific elements and characteristics of the main protagonist. The analysis of the many culture-specific items which were naturalized by Rozalia Bernsteinowa, author of the first Polish renditions of the two volumes of Montgomery's famous series under investigation, allow the author of the paper to put forward a tentative translational hypothesis which posits that by

resorting to self-censorship the literary translator attempts to maintain both a sense of cultural stability and the strong feeling of national identity among the target audience, which is always determined by the impact exerted on the translator's decisions by so-called effective history, a concept delineated by Hans-Georg Gadamer. This hermeneutically-oriented paper also wishes to deploy one of the most important hermeneutic tenets into an analysis of the said translations. By doing so, the author of the article intends to contribute to the now developing field referred to as translational hermeneutics.

## 1. Wstęp

Pierwszy polski przekład *Ani z Zielonego Wzgórza* ukazał się w 1911 roku, *Ani z Avonlea* zaś – w 1924. Według informacji podanych na stronach tytułowych autorką przekładów jest Rozalia Bernsteinowa – tłumaczka, o której właściwie niewiele wiadomo. Do dziś pozostaje postacią owianą nimbem tajemnicy. Warto podkreślić, że to Bernsteinowa zapoznała po raz pierwszy polskich czytelników z tytułową Anią; co więcej, wiele rozwiązań translatorskich, które ta tłumaczka zastosowała ponad 100 lat temu, pozostało w niezmienionej formie w kolejnych przekładach<sup>1</sup>. Trafnie stwierdza Piotr Oczko w artykule zatytułowanym *Anna z domu o zielonym dachu. O cyklu powieściowym Lucy Maud Montgomery* [Oczko 2013, 7-8], że pierwsze polskie tłumaczenie *Anne of Green Gables* nadal cieszy się bodaj największą popularnością wśród polskich czytelniczek [zob. także Wieczorkiewicz 2017]. To właśnie dzieło tej tłumaczki „[p]rzez lata kształtowało wyobrażenia czytelniczek i czytelników, a także przyczyniło się do utrwalenia stereotypowego obrazu tytułowej bohaterki jako egzaltowanej dziewczynki, która ufarbowała sobie włosy na zielono” [Oczko 2013, 7-8]. I dalej autor podkreśla:

(...) wiele lat musi chyba minąć, zanim zmieni się utrwalaona opinia na temat stylu powieści, tym bardziej, że przekład Bernsteinowej jest wciąż najbardziej rozpoznawalny, a i na forach internetowych oburzony, wierne czytelniczki deklarują, że i tak na zawsze pozostanie on dla nich jedyną kanoniczną wersją, mimo jego ewidentnych wad [Oczko 2013, 10].

To istotna konstatacja, zwłaszcza że pierwsze tłumaczenie powieści Lucy Maud Montgomery przez wiele lat stanowiło w naszym kraju główne źródło informacji o kulturze Kanady [por. Zborowska-Motylińska 2007, 153].

---

<sup>1</sup> Należy jednocześnie wskazać, że kolejne przekłady *Anne of Green Gables* ukazały się na polskim rynku wydawniczym dopiero w latach 90. XX w. (trzy zostały opublikowane w 1995 r., przetłumaczone kolejno przez P. Piekarskiego, J. Ważbińską i D. Kraśniewską-Durlik; jeden w 1996 r. autorstwa E. Łozińskiej-Malkiewicz; trzy w 1997 r., przetłumaczone przez K. Zawadzką, R. Dawidowicza i K. Jakubiak). Na początku XXI w. ukazały się kolejne cztery przekłady: A. Kuc (2003), P. Beręsewicz (2012), J. Sałaciak (2013) oraz J. Jackowicz (2013). Na podstawie powyższych danych, w szczególności zaś biorąc pod uwagę dystans czasowy dzielący pierwszy przekład od kolejnych retranslacji, można zrozumieć, dlaczego przekład Bernsteinowej wywarł tak ogromny wpływ na sposób postrzegania przez polskich odbiorców zarówno specyfiki samej powieści, jak i charakterystyki psychologicznej bohaterów.

Mimo że polska literatura przedmiotu dotycząca twórczości Montgomery, zwłaszcza w odniesieniu do przekładów powieści jej autorstwa, jest relatywnie bogata [zob. np. Zborowska-Motylińska 2007; Gralewicz-Wolny 2013; Oczko 2013; 2019; Mackiewicz 2014; Szymańska 2014; Oczko i in. 2018], problem (auto)cenzury – jak się zdaje – nie cieszy się większym zainteresowaniem polskich translatołogów<sup>2</sup>. Co więcej, w literaturze przekładoznawczej próżno szukać prac, w których przyjrano by się, choćby częściowo, drugiej części cyklu powieściowego o Ani Shirley – powieści nieco mniej popularnej, a mimo to na trwale osadzonej w polskiej kulturze czytelnicy. Jestem zdania, że w obu przekładach pierwszych dwóch tomów cyklu powieściowego Montgomery występuje wiele śladów mogących wyraźnie wskazywać na zastosowanie przez Bernsteinową pewnych zabiegów korygujących – uświadomionych bądź nieświadomionych – w zakresie tych treści, które tłumaczka, ze względu na swoje osadzenie kulturowo-dziejowe, mogła uznać za nieakceptowalne w kulturze przyjmującej lub które z wielu powodów musiały zostać przez nią odpowiednio dostosowane do ówczesnie obowiązującego kanonu literatury dziecięcej i młodzieżowej i/lub panującego światopoglądu stanowiącego odzwierciedlenie wyobrażeń o wychowywaniu młodych dziewcząt, w tym także ukształtowanego wówczas wizerunku kobiety. Zakładam nadto, że wspomniane zabiegi korygujące wynikły w głównej mierze ze specyfiki momentu dziejowego, w jakim przekłady powstawały.

W związku z powyższym cel pracy zawiera się nie tylko w ukazaniu śladów i potencjalnych źródeł (auto)cenzury – która w przypadku tłumaczeń Bernsteinowej przejawia się na płaszczyznach takich jak: zastosowane środki stylistyczno-leksykalne, wyznaczniki onomastyczno-toponimiczne oraz elementy kulturowo-historyczne, lecz także w zaprezentowaniu wstępnej translatołogicznej hipotezy stabilizacji kulturowej i tożsamościowej grupy czytelnicy. Hipoteza ta mówi o tym, że stosowane przez tłumaczy literackich zabiegi (auto)cenzury (zarówno uświadomionej, jak i nieświadomionej) oraz wynikająca z tego aspiracja do podkreślenia kolorytu lokalnego właściwego kulturze docelowej wynikają *de facto* z dążności osoby przekładającej tekst do zachowania stabilizacji kulturowej i wzmocnienia poczucia tożsamości narodowej u odbiorcy

---

<sup>2</sup> Mimo iż kwestia autocenzury w tłumaczeniach cyklu powieściowego Montgomery nie jest podejmowana przez polskich przekładoznawców wprost, to jednak warto podkreślić, że autorzy ci odnoszą się do tego problemu pośrednio, pisząc m.in. o licznych zniekształceniach i zabiegach redukcyjnych dokonanych w najwcześniejszym tłumaczeniu powieści *Anne of Green Gables* [Zborowska-Motylińska 2007; Oczko 2013; Mackiewicz 2014]. Oprócz jednoznacznej krytyki strategii tłumaczeniowej zastosowanej przez Bernsteinową, określanej mianem „domestykacji”, w pracach tych nie znajdziemy pogłębionych rozważań dotyczących potencjalnego motywu postępowania tłumaczki (pewnym wyjątkiem mogą być prace autorstwa Oczki, który odnosi się do miejsca przekładów Bernsteinowej na tle polskiej, zwłaszcza kobiecej, twórczości literackiej początku XX w.). Jak się zdaje, autorzy ci nie wykazują ponadto hermeneutycznej autorefleksji dotyczącej własnego miejsca w stosunku do momentu historycznego, w którym powstawały analizowane przez nich (i nierzadko poddawane surowej krytyce) dawne dzieła.

docelowego – postaw, które są istotne z punktu widzenia tłumacza ze względu na moment dziejowy, w którym silnie umocowani są translator i czytelnik implikowany, jak również z powodu szczególnej sytuacji geopolitycznej i narodowościowej danego kraju w określonym momencie historycznym. Hipoteza ta bazuje na założeniu, że działania tłumacza jako *istoty historycznej*<sup>3</sup> nie tylko stanowią pochodną dziejów, w jakich interpretator jest osadzony, lecz także mają charakter dziejotwórczy, wykazując silny wpływ na odbiór produktu tłumaczeniowego oraz na kształt kolejnych tłumaczeń w serii przekładowej. Słusznie bowiem podkreślają Susan Bassnett i André Lefevere, że „pisarz nigdy nie tworzy w próżni – pozostaje on bowiem niezmiennie wytworem czasów, w których żyje” [Bassnett, Lefevere 1998, 136]<sup>4</sup> – wytworem określonego czasu historycznego. Nie ulega wątpliwości, że tę samą kwestię wygłosić można również w odniesieniu do interpretatorów [zob. Januskiewicz 2007, 55] czy właśnie tłumaczy. Nie przekładają oni przecież w całkowitym odosobnieniu, a wpływ na ich twórczość mają epoka, w jakiej żyją, rzeczywistość społeczno-historyczna, poglądy, miejsce urodzenia, narodowość, wykształcenie itd.

Mimo że, jak podkreśla część autorów, taktyka przekładowa przyjęta przez Bernsteinową klóci się z oryginałem [zob. Oczko 2013; 2019; Oczko i in. 2018], u tłumaczki tej można zauważyć osobliwą konsekwencję – wszak akcja dzieje się w *dworkach* (ang. *farm*) określanych również *domkami Avonlei* [1911, 9], a główni bohaterowie jeżdżą kabrioletami. Jestem zdania, że Bernsteinowa celowo kreowała w swoim tłumaczeniu sielską, momentami wręcz idylliczną atmosferę polskiego dworu ziemiańskiego (już na pierwszej stronie tłumaczenia występuje wyrażenie *stary dwór Cuthbertów* [1911, 5]) – jej tłumaczenia bowiem powstawały w pierwszych dwóch dekadach XX wieku, a zatem wtedy, gdy rozbudzanie świadomości narodowej wobec upadku państwowości polskiej stało się niemalże centralnym zadaniem Polaków zajmujących się działalnością kulturalno-oświatową, a do takich osób Bernsteinowa – możemy przynajmniej tak zakładać – należała<sup>5</sup>. W niniejszej pracy zatem, odżegnując się od krytykowania rozwiązań przyjętych przez tę tłumaczkę, zamierzam pokazać, częściowo zgadzając się z założeniami poststrukturalistycznego nurtu nowego historyzmu, że to historia warunkuje sposób, w jaki przekład jest każdorazowo kształtowany przez tłumacza w danym momencie dziejowym, a także, podkreślając istotę myśli Gadamerowskiej dla analiz przekładoznawczych, że nie jest możliwe, aby interpretator, którym w istocie jest każdy tłumacz

<sup>3</sup> *Istotę historyczną* rozumieć należy nie tylko jako tę, która związana jest z historią jako serią następujących po sobie wydarzeń, lecz także jako tę, która wyrasta z przeszłości i w związku z tym wywiera wpływ na dalsze wydarzenia będące w ścisłej tematycznej relacji do translator-skich czynności.

<sup>4</sup> O ile nie zaznaczono inaczej, wszystkie przetłumaczone cytaty są mojego autorstwa.

<sup>5</sup> Kontekst historyczno-polityczny tego najwcześniejszego przekładu omawiam szczegółowo w artykule zatytułowanym *Sophisticating the Image of Avonlea in the Earliest Polish Translation of Anne of Green Gables* by Lucy Maud Montgomery („Perspectives: Studies in Translation Theory and Practice”, 2021, w druku).

(ale i badacz przekładu), mógł porzucić własną subiektywność oraz horyzont historyczny, w którym niezmiennie tkwi. Praca ta ma również w założeniu pokazać sposób wyzyskania pojęć z zakresu hermeneutyki filozoficznej na gruncie hermeneutyki przekładu.

Przyjęte i postulowane w niniejszej pracy podejście interpretacyjne do relacji łączącej interpretatora (tłumacza) i dzieje, w jakich ten funkcjonuje, ma charakter hermeneutyczny. Z uwagi jednak na tzw. wielość hermeneutyk [zob. szerzej na ten temat Stelmach 1989, 5-8] pragnę skoncentrować się jedynie na wpływie dziejów na działalność interpretatora, i w związku z tym, odwołując się do Gadamerowskiej koncepcji *dziejów efektywnych*, zmierzam do wykazania, że decyzje tłumaczeniowe pierwszej tłumaczki dzieł *Anne of Green Gables* oraz *Anne of Avonlea* podyktowane były jej usytuowaniem w istotnym dla polskiego narodu momencie historycznym.

## 2. Dzieje efektywne

*Dzieje efektywne* (*Wirkungsgeschichte*) stanowią jedną z kluczowych kategorii w hermeneutyce filozoficznej Hansa-Georga Gadamera. Pojęcie to wiąże się ściśle z usytuowaniem człowieka w świecie, wobec czego ma ono wymiar antropologiczny i antropologizujący: u Gadamera człowiek zostaje wrzucony w mechanizm „dziejów efektywnych”, które nad nim panują i na których przebieg nie ma on wpływu [por. Sołtysiak 2004, 51, 59-60]. Gadamerowskie *dzieje efektywne* nie tylko wywierają wpływ na sposób rozumienia rzeczywistości, w jakiej znalazł się w danym momencie interpretator, lecz także nadają rzeczywistości określone znaczenie, które pojąć można z odpowiedniego dystansu historycznego. Człowiek wie o sobie tyle, na ile pozwala mu jego miejsce w historii, przez co nigdy nie jest w stanie uzyskać *samowiedzy*, bowiem to, czego człowiek może się dowiedzieć o sobie samym oraz o swoim funkcjonowaniu w świecie, zostaje niejako z góry nadane, tj. *zdeteminowane historycznie* [Gadamer 1965, 285-286]. Można uznać za Markiem Sołtysiakiem [2004], że „[w] sensie filozoficznym dzieje efektywne oznaczają dla Gadamera *nie w pełni uświadomiony fakt*, że jesteśmy produktem dziejów i że całe nasze bycie jest przeniknięte przez nie” [Sołtysiak 2004, 59; podkreśl. B.P.]. Ów brak świadomości działania dziejów jest istotny w tej pracy, bowiem w dalszej części artykułu pragnę wykazać, że tłumacz, nie mając wpływu na wydarzenia natury historyczno-politycznej ani na ich oddziaływanie, „tkwi” w *dziejach efektywnych*, co ma bezpośrednio przełożenie na to, jakie decyzje tłumaczeniowe będzie (*nie*)świadomie podejmował.

Analiza pojęcia *dzieje efektywne* byłaby jednak niepełna bez odniesienia do innego terminu charakterystycznego dla Gadamerowskiej hermeneutyki filozoficznej. Chodzi o *horyzont*, który ma interpretatorowi, a także badaczowi, umożliwić tzw. rozumienie natury historycznej [zob. szerzej Gadamer 1965, 286-87]. *Horyzont*, według niemieckiego filozofa, daje wgląd w to, co można

ujrzeć z określonej perspektywy; daje możliwość wyjścia poza to, co znajduje się blisko. Daje wreszcie możliwość, jak podkreśla autor *Wahrheit und Methode*, zadania właściwych pytań w danej sytuacji hermeneutycznej. Aby jednak tego dokonać, interpretator musi zrozumieć sytuację historyczną, która dała początek danemu zjawisku kulturowemu:

Zadanie rozumienia historycznego wymaga docierania do horyzontu historycznego, aby to, co chcemy zrozumieć, zaprezentowało się wedle swej prawdziwej miary. Kto zaniedba takiego przeniesienia się w historyczny horyzont, z którego przekaz przemawia, ten będzie błędnie rozumiał znaczenie treści przekazu [Gadamer 1993, 287].

Aby cokolwiek zrozumieć, należy metaforycznie „przenieść” się w inną perspektywę historyczną, oznacza to ni mniej, ni więcej, że zobaczyć to, co minione – czy też, innymi słowy, „przenieść się” w dawne czasy, aby pojąć dany wytwór kulturowy – można jedynie z konkretnego punktu widzenia, w którym interpretator się znajduje. Owo przeniesienie nie następuje przecież w warunkach *stricte* fizycznych, a jedynie stwarza określone warunki wyobrazeniowe, które umożliwiają mentalny dostęp do pewnej rzeczywistości historycznej, już zawsze obciążonej subiektywnym zabarwieniem spojrzenia interpretatora. Nie należy jednak rozumieć tego postulatu w kategoriach dystansowania się interpretatora od rzeczy, którą pragnie on zrozumieć. Ponieważ *horyzont* jest elastyczny (może być szerszy lub węższy), umożliwia interpretatorowi/badaczowi wyjście poza ten punkt widzenia, który usytuowany jest najbliżej. W kontekście badań nad przekładem można tę konstatację rozumieć jako postulat docierania do „prawdy” tłumaczeniowego przekazu poprzez uwzględnianie wielu możliwych kontekstów interpretacyjnych, nie tylko tych bliskich (np. analiza strategii czy technik, na które zdecydował się tłumacz), lecz także dalszych (historia powstania przekładu, ideologia tłumacza, umocowanie tłumaczenia w przestrzeni społeczno-kulturowej). Również samo uwzględnienie inności przekazu, który interpretator pragnie zrozumieć, nie ma, według Gadamera, prowadzić do „prawdy” komunikatu [Gadamer 1965, 287].

*Horyzont* jest w tej filozofii podmiotem autonomicznym, jednak podlega on ciągłym zmianom znajdującym odzwierciedlenie w przekazie tradycji. Według Gadamera nie istnieje kilka horyzontów, a jest tylko jeden: „W istocie jest to więc jeden jedyny horyzont, który obejmuje wszystko to, co zawiera w sobie świadomość historyczna” [Gadamer 1993, 289]. Nie ma bowiem mowy, według filozofa, o rozumieniu bez osadzenia przeszłości we współczesności. Owe dwie sfery horyzontalne muszą się połączyć (stąd Gadamerowska *fuzja horyzontów*), aby interpretator mógł osiągnąć tak zwane rozumienie historyczne [Gadamer 1965, 288-289]. Innymi słowy, w rozumieniu tekstów powstałych w znacznej odległości od momentu, w którym interpretator/badacz znajduje się aktualnie, współczesność istnieje dzięki przeszłości, przeszłość zaś – dzięki współczesności: „Horyzont współczesności nie kształtuje się więc w ogóle bez przeszłości.

Nie istnieje horyzont współczesności sam dla siebie, tak jak nie istnieją horyzonty historyczne, do których można by docierać” [Gadamer 1993, 290]. Stąd można powiedzieć, że rozumienie historyczne to w pewnym sensie nieustannie tocząca się aktualizacja przeszłości. I mimo że, jak podkreśla autor *Wahrheit und Methode*, spotkanie przeszłości ze współczesnością rodzi pewne napięcia, to jednak celowe redukcje owej inności zaprzeczałoby specyfice sytuacji hermeneutycznej, w jakiej znajdujemy się, ilekroć próbujemy cokolwiek zrozumieć przy współdziałaniu świadomości historycznej:

Projekt horyzontu historycznego jest więc tylko pewnym momentem procesu rozumienia i nie zastyga w postaci samoalienacji jakiejś przeszłej świadomości, lecz zostaje objęty horyzontem własnego rozumienia współczesności. W procesie rozumienia następuje rzeczywiste stopienie się horyzontów, które wraz z zaprojektowaniem horyzontu historycznego zarazem go znosi. Kontrolowany proces takiego stapiania się określiliśmy jako zadanie efektywnodziejowej świadomości [Gadamer 1993, 290-291].

W kontekście powyższych rozważań pragnę nakreślić specyfikę podejścia metodologicznego w niniejszej pracy. Uznaję, że tłumacz, jak każda istota ludzka, „bytuje” w *działach efektywnych*, co sprawia, że jego działalność znajduje się pod przemożnym wpływem momentu historycznego, w którym dochodzi do głosu dany przekład. Stąd decyzja o uwzględnieniu kontekstu historycznego, w jakim powstawały najwcześniejsze polskie przekłady pierwszych dwóch części serii przygód o Ani. Pragnąc osiągnąć rozumienie historyczne analizowanych tłumaczeń, zmierzam do uzupełnienia uwag o charakterze deskryptywno-preskryptywnym o komentarz, który będzie miał na celu objaśnienie potencjalnych motywów, jakimi mogła się kierować tłumaczka – istota historyczna żyjąca w określonych czasach i rozumiejąca ówczesną rzeczywistość w sposób skorelowany z mającymi wtedy miejsce wydarzeniami historyczno-politycznymi. Ponieważ jednak, zgodnie z założeniami Gadamerowskiej hermeneutyki, nie da się zrozumieć przeszłości bez zarysowania horyzontu współczesności, decyzje tłumaczeniowe podjęte przez Bernsteinową będą, niejako z konieczności, analizowane z uwzględnieniem współczesnej terminologii przekładoznawczej i współczesnego punktu widzenia na specyfikę funkcjonowania przekładu. Zrozumienie wymowy przekładów autorstwa polskiej tłumaczki będzie zatem możliwe na skutek *fuzji horyzontów*: współczesności (stanowisko badacza) oraz przeszłości (stanowisko tłumacza).

### 3. (Auto)cenzura

*Autocenzura* według *Uniwersalnego słownika języka polskiego* to „kontrolowanie własnych wypowiedzi, publikacji, programów itp. pod względem politycznym lub obyczajowym” [USJP 2008, 152]. Temat cenzury *per se* (zwłaszcza tej instytucjonalnej) w przekładzie literackim podejmowany jest ze sporym

powodzeniem nie tylko w literaturze polskiej [zob. np. publikację *Tabu w przekładzie* 2007], lecz także przede wszystkim tej o randze międzynarodowej [zob. Ballester 2001; Merkle 2002; Sturge 2004; Pokorn 2012; Looby 2015]. Znacznie mniej odniesień znajdziemy w literaturze translatologicznej na temat autocenzury czy też cenzury indywidualnej – taki termin bowiem występuje w publikacji *Routledge Encyclopaedia of Translation Studies* [2009, 30].

W monografii zatytułowanej *Enlarging Translation, Empowering Translators* Maria Tymoczko zauważa, że autocenzura – którą autorka dodatkowo wzmacnia określeniem „strategiczna”, wskazując poniekąd na swoistą świadomość tłumacza w procesie tłumaczeniowym – zazwyczaj sprowadza się do dwóch, pozornie wykluczających się, postaw czy też zachowań, zwykle zachodzących jednocześnie. Chodzi bowiem, po pierwsze, o swoisty opór stawiany „opresyjnym normom kulturowym”, a po drugie, o działanie zgodnie z tego rodzaju normami [Tymoczko 2007, 258]. Tymoczko jest zdania, że autocenzura odzwierciedla „metonimiczny charakter przekładu” [Ibidem], bowiem ukazuje ona w ten sposób podejmowane przez tłumacza decyzje mówiące o tym, że „nie wszystkie elementy świata przedstawionego w tekście źródłowym mogą zostać przeniesione na grunt świata przedstawionego w tekście docelowym” [Ibidem; cytat zmodyfikowany]. Przekład w takim ujęciu staje się nieuchronnie nieustannym negocjowaniem pomiędzy tym, co nieakceptowalne, a tym, co słusznie dopuszczalne, co niekiedy tłumacz czyni, wybierając – jego zdaniem – przysłowiowe mniejsze zło. Jak słusznie jednak podkreśla autorka *Enlarging Translation, Empowering Translators* [Ibidem], uwagę należy zwrócić na to, w którym miejscu przebiega cienka granica między autocenzurą a „hegemonią”; gdzie przebiega granica między autoświadomością tłumacza co do decyzji podejmowanych w zakresie przekładu elementów kulturowych a brakiem owej świadomości i przekonaniu o niepodważalnej słuszności swoich działań oraz ich korzyściach dla odbiorcy docelowego. Czy bowiem tłumacz jest wówczas jeszcze autocenzorem, czy może staje się już hegemonem lub też, by użyć słów Elisabeth Gibbels, „milczącym cenzorem” (ang. *tacit censor*) [Gibbels 2009]? Powyższe cenne uwagi Tymoczko, dotyczące zwalczania opresyjnych norm kulturowych (bądź ich asymilowania), należałoby jednak, jak się zdaje, wzbogacić odniesieniami do czasów, w jakich dany przekład powstaje, bowiem normy kulturowe, w szczególności ich recepcja i interpretacja, podlegać muszą modyfikacjom w zależności od momentu dziejowego, w którym funkcjonują tłumacze i czytelnicy implikowani.

Według Bożeny Tokarż, autocenzura wpisana jest niejako na stałe w działania translatorskie. Jak podaje autorka w monografii *Spotkania. Czasoprzestrzeń przekładu artystycznego*:

Tłumacz ma obowiązek przekraczania granic rodzimej wiedzy i wrażliwości, lecz wobec tabu w obcej i własnej kulturze zachowuje się ostrożnie, stosując mechanizm autocenzury, nie tylko z konieczności podporządkowania się zbiorowości, lecz przede wszystkim ze względu na możliwość zrozumienia przez odbiorcę rodzimego obcej kultury, rozszerzenie jego wiedzy i wrażliwości. Niekiedy przyjmuje skrajną postawę,



pomija wątpliwe fragmenty (np. Tadeusz Boy-Żeleński, tłumacząc *Mieszczanina szlachcicem* Moliere'a; Grzegorz Łatuszyński i Maryla Łatuszyńska w przekładzie powieści Vulecicia *Żarliwość i gwałt*), obawiając się odrzucenia przez odbiorcę docelowego całości tekstu i kultury, w którą jest wpisany. Częściej jednak oswaja element obcości za pomocą konwencji języka przekładu; kreatywnie uzupełnia brakujące we własnym języku ogniwa w zakresie ekspresji, wyobraźni, wrażliwości, a także stylu komunikacji (...) [Tokarz 2010, 153].

Tokarz podkreśla, że tego rodzaju zabiegi, ujmowane jako autocenzura, są niejako wymuszane „stopniem akceptowalności i zrozumienia obcej literatury, systemem językowym i własną wrażliwością tłumacza” [Ibidem].

Jak stwierdza Denise Merkle, tłumacz może „wejść w rolę (auto)cenzora wskutek pewnych nacisków lub ograniczeń, które mogą być albo realne, albo wymaginowane, które mogą być narzucone instytucjonalnie lub indywidualnie, to znaczy przez samego tłumacza” [Merkle 2004, 1]. Według autorki różnica między cenzurą a autocenzurą jest klarowna i nie wydaje się, aby podział ten budził jakiegokolwiek wątpliwości: autocenzura bowiem następuje na skutek tak zwanych nacisków wewnętrznych [Ibidem, 2], instytucjonalna zaś pod wpływem nacisków zewnętrznych: instytucji cenzora, wydawnictwa, redakcji, agencji literackiej itp. Czy jednak jest tak w istocie? Czy granica owa faktycznie jest na tyle klarowna, że cenzurę udatnie można zestawić z gremiami instytucjonalnymi, autocenzurę zaś – z działalnością jednostek? Jak się zdaje, sprawa bynajmniej nie jest tak prosta. Wypada zgodzić się z uwagami zawartymi w publikacji zatytułowanej *Translation and Power*, według których, jak stwierdzają Maria Tymoczko i Edwin Gentzler, granica między naciskami zewnętrznymi a wewnętrznymi nie jest tak wyraźna, jak by się pierwotnie wydawało [*Translation and Power* 2002, xix]. Cóż bowiem oznaczają tak zwane naciski wewnętrzne? Czy nie jest tak, że tłumacz, jako swoista jednoosobowa instytucja, która zarówno determinuje, jak i kształtuje wielorakie relacje związane z dynamiką pojęć ideologicznych, takich jak władza, tabu, kontrola, dominacja itp., by wymienić zaledwie ich garść, sam będąc uwikłany w określoną dynamikę ideologiczno-kulturowo-literacką albo historyczno-polityczną, „wywiera naciski” (uświadomione bądź nie<sup>6</sup>) na własne decyzje i strategie tłumaczeniowe, które już zawsze wynikają z osadzenia dziejowego danego tłumacza? Innymi słowy, „naciski wewnętrzne” będą zawsze zależeć od sytuacji kulturowo-historycznej, w jakiej osadzony jest tłumacz. Trudności interpretacyjne związane z rozróżnieniem cenzury i autocenzury w procesie tłumaczeniowym wynikają nadto z faktu, że przekład stanowi rezultat współpracy na wielu płaszczyznach przy współudziale redaktorów, ilustratorów czy korektorów. Status tłumacza jako cenzora bądź autocenzora zależeć też będzie od tego, z której strony spojrzymy na akt tłumaczeniowy: tłumacz bowiem, redukując pewne elementy właściwe tekstowi źródłowemu, staje się cenzorem (pośrednim) w stosunku

<sup>6</sup> Definicja ta jest zatem komplementarna z pojęciem *działań efektywnych*, które również częstokroć nie są przez interpretatora uświadamiane.

do oryginału<sup>7</sup>, jednak gdy już pracuje nad tekstem docelowym i podejmuje konkretne decyzje tłumaczeniowe dotyczące przekładu określonych jednostek leksykalnych bądź większych fragmentów tekstu, przyjmuje rolę autocenzora, bowiem w tym przypadku działania cenzorskie skupiają się na tekście, który sam tworzy. Należy jednocześnie zaznaczyć, że tak ujęty problem wskazuje, iż w przypadku procesu tłumaczeniowego niemożliwe staje się rozgraniczenie pomiędzy cenzurą a autocenzurą – stąd w niniejszej pracy celowo używam następującego zapisu interesującego mnie zagadnienia: (auto)cenzura. Taka forma ma w założeniu symbolizować przenikanie się cenzury, z którą mamy do czynienia na skutek „nacisków zewnętrznych”, z cenzurą, która rodzi się w wyniku „nacisków wewnętrznych”.

Autorzy wyżej przywołanych definicji (auto)cenzury – Tokarz, Tymoczko oraz Merkle – mają wiele słuszności, ich definicje są jednak w znacznej mierze skierowane w stronę kultury źródłowej, tj. skupiają się na procesie „zamazywania” pewnych elementów, które pozostają istotne z punktu widzenia specyfiki oryginału. W niniejszej pracy (auto)cenzurę należy rozumieć nieco szerzej: jako uświadomione bądź nieuświadomione zachowanie czy też zbiór postaw tłumacza, przejawiające się głównie w redukcji tekstu źródłowego, ale i w swoistym wzmocnieniu tekstu docelowego, w szczególności 1) na poziomie naturalizacji i niwelowania kolorytu lokalnego właściwego tekstowi źródłowemu oraz 2) na poziomie wypuklania cech charakterystycznych kultury przyjmującej. Tak pojęta (auto)cenzura stanowi nie tylko formę reakcji na potencjalne oczekiwania czytelnika implikowanego i jego możliwości poznawczych, lecz także jest sposobem na podtrzymanie poczucia stabilizacji kulturowo-narodowościowej wśród członków danej grupy czytelniczej. W tym rozumieniu (auto)cenzura dotyczyć będzie zarówno swoistej kontroli, jakiej poddawany jest tłumacz (bądź której tłumacz sam się poddaje), bez względu na typ stosowanych „nacisków”, jak i rewizji recepcji danego dzieła przez określonych odbiorców lub użytkowników przekładu, co jest możliwe poprzez stosowanie przez tłumacza konkretnych rozwiązań tłumaczeniowych. A zatem poprzez kontrolowanie kształtu i specyfiki produktu tłumaczeniowego tłumacz sprawuje jednocześnie kontrolę nad odbiorem przekładu i jego funkcjonowaniem w kulturze przyjmującej. Zakładam ponadto, że tłumacz, jako *istota historyczna*, kontroluje przekładany przez siebie tekst, mając na uwadze, po pierwsze, potencjalnie negatywne reakcje czytelników na różnego rodzaju innowacje, które mogłyby nie uzyskać ich akceptacji, a po drugie, pośrednio artykułowane społeczne oczekiwania związane z rolą, jaką w danym momencie polityczno-historycznym ma odegrać konkretne dzieło wespół z innymi wytworami kulturowymi powstającymi równoległe do przekładu.

---

<sup>7</sup> Używam określenia „pośredni”, bowiem tłumacz nie ma wpływu na kształt tekstu wyjściowego – może go jedynie modyfikować implicytnie i zawsze w stosunku do powstającego tekstu docelowego, który stanowi wyłączny ślad cenzorskich działań podejmowanych w procesie tłumaczeniowym.

Na podstawie powyższego wyjaśnienia wybrałam fragmenty, które można zaszerogować do dwóch kategorii: wyznaczników o charakterze językowo-dyskursywnym oraz wyznaczników o charakterze społeczno-ideologicznym, chociaż należy jednocześnie podkreślić, że kategoryzacja tego rodzaju jest do pewnego stopnia sztuczna, wiele egzemplifikacji bowiem – co za chwilę ukaże – będzie się wzajemnie przeplatać, a za swoisty wspólny mianownik uznać wypada tzw. elementy kulturowe czy też realogizmy. Co jednak będę rozumiała, posługując się wyrażeniem „elementy kulturowe”? Odniosę się do propozycji Krzysztofa Hejwowskiego, według którego określenie „elementy kulturowe” należy odczytywać jako „pewne uproszczenie” (wszelkie elementy typowego tekstu można bowiem określić jako elementy kulturowe, nie wyłączając języka) [Hejwowski 2009, 71]. Będzie tu zatem chodziło o takie elementy, które ściśle łączą się z kulturą danego kraju (w niniejszej pracy jest to Kanada), powodując problemy tłumaczeniowe i uruchamiając proces podejmowania szczegółowych decyzji tłumaczeniowych.

Ekscerpując poszczególne przykłady (auto)cenзуry w tłumaczeniu pierwszej i drugiej serii przygód o Ani, korzystałam z najwcześniejszych wydań polskich przekładów, pochodzących odpowiednio z 1911 roku i 1924 roku. Warto podkreślić, że polscy translatolodzy nie zawsze są świadomi zmian, jakie zaszły w kolejnych wydaniach przekładu Bernsteinowej, odnosząc się w przeprowadzanych analizach do nowszych wydań dzieła (Naszej Księgarni bądź innych wydawców, np. oficyny Prószyński i S-ka). Uznałam jednak, że w przypadku problematyki badawczej, jaką jest (auto)cenзуra w przekładzie, jedynym obiektywnym źródłem śladów tego rodzaju zabiegów korygujących może być wydanie najwcześniejsze, czyli innymi słowy to, które na przestrzeni lat zostało w najmniejszym stopniu poddane różnego rodzaju modyfikacjom redakcyjno-korektorskim<sup>8</sup>.

#### 4. Ślady (auto)cenзуry w analizowanych przekładach

Nie od dziś wiadomo, że Bernsteinowa zastosowała w przekładzie *Anne of Green Gables* tzw. naturalizację. Fakt ten podkreślają liczni przekładoznawcy i taką informację znaleźć można w co najmniej kilku tekstach analizujących najwcześniejsze tłumaczenie *Anne of Green Gables* [zob. Zborowska-Motylińska 2007; Oczko 2013; Mackiewicz 2014].

Jak skonstatował Oczko, Bernsteinowa wprowadziła do warstwy stylistycznej utworu wiele zmian, „czyniąc z niej [powieści] kliwą, sentymentalną

---

<sup>8</sup> Chciałabym złożyć ogromne podziękowania Pani Agnieszce Maruszewskiej, pasjonatce twórczości L.M. Montgomery oraz autorce bloga *Pokrewne dusze* (<http://pokrewne-dusze-maud.blogspot.com/>), za udostępnienie pierwszego polskiego przekładu powieści *Anne of Green Gables* (z 1911 r.) oraz drugiej części serii: *Anne of Avonlea* (z 1924 r.).

opowiastkę dla dorastających dziewcząt i pozbawiła ją typowej dla Montgomery ironii i humoru, a nawet złośliwości” [Oczko 2013, 49]. U Bernsteinowej bowiem kumoszki z Avonlea „szepem” opowiadają sobie o *kołdrach bawełnianych* pani Małgorzaty [1911, 6], gdy w oryginale mowa o leksemie *quilt* [2008, 11]; kuchnia na Zielonym Wzgórzu jest *niezmiernie wesoła* [1911, 10] (podczas gdy w oryginale opisana jest jako *cheerful apartment*) [2008, 14]. Wieczory w Avonlea są *śliczne* [1911, 11] – gdy w oryginale po prostu przyjemne (*a real fine evening*) [2008, 14]; listopady – *mile* [1980, 92], podczas gdy w tekście źródłowym – *nice* [2008, 350]. Droga, którą Ania Shirley i Diana Barry idą do szkoły, określana jest jako *prześliczna* [1911, 152], gdy tymczasem w oryginale znajdujemy znacznie mniej emocjonalnie nacechowane wyrażenie: *pretty one* [2008, 102]. I wreszcie torba, z którą przyjechała główna bohaterka, mianowicie *niezmiernie stara* [1911, 23], w oryginale określana jest jako *extremely old carpet-bag* [2008, 21].

Już kilka powyższych wyrażeń może stanowić dowód na zastosowanie przez tłumaczkę zabiegów o charakterze redukcyjno-addytywnym, kontrolujących recepcję dzieła przez odbiorców docelowych. Dziś, patrząc na te rozwiązania z horyzontu współczesności, powiemy, że *carpet bag* to nie zwykła stara torba, ale torba podróżna wykonana z dywanu, bardzo popularna do przewożenia bagażu w XIX stuleciu, zwłaszcza w Europie i w Stanach Zjednoczonych. Z kolei *quilt* z pewnością nie jest typową bawełnianą kołdrą, a po prostu ciepłą, wielowarstwową narzutą w geometryczne, bądź w innego rodzaju, wzory.

Wątpliwości budzić może również określenie kuchni na Zielonym Wzgórzu. Jak się zdaje, Montgomery użyła frazy *cheerful apartment* nieprzypadkowo. Gdy przeanalizuje się znaczenie historyczne tego pomieszczenia, okazuje się, że kuchnie w północnoamerykańskich wiejskich domach z tego okresu faktycznie były sporych rozmiarów, a już z pewnością była taka w domu, na którym wzorowała się autorka oryginału. Miało to rzecz jasna związek z obrazem, jakie pomieszczenie to zyskiwało w mentalności ówczesnych Kanadyjczyków. O ile bowiem jeszcze w latach 40. XIX stulecia pomieszczenie to nie cieszyło się większą uwagą w żadnych środkach przekazu, nie musiało minąć wiele dekad, by „kuchnia” stała się miejscem szanowanym, „sercem” domu, w którym i przygotowywało się posiłki, i prało, i podejmowało gości, jak można wyczytać w ówczesnych felietonach [zob. szerzej na ten temat Goffigon 2014, online]. Przymiotnik *cheerful*, którym posłużyła się autorka oryginału, ma, jak się zdaje, pośrednio naprowadzać na ów ślad kulturowy. Kuchni raczej nie określa się jako *niezmiernie wesołej*; pomieszczenie owo, ze względu na swój wygląd i jasne kolory, które zastosowano przy urządzeniu wnętrza, może jednak budzić pozytywne odczucia u osób w nim przebywających<sup>9</sup>, i z dużą dozą

<sup>9</sup> Według słownika *Longman Dictionary of Contemporary English*, drugie znaczenie przymiotnika *cheerful* to, cytując wspomniane źródło leksykograficzne, „something (...) [which] makes you feel happy because it is so bright or pleasant” [*Longman Dictionary...* 2009, 276]. Definicja zatem nie tylko wyraźnie wskazuje na łączność interesującego nas tu przymiotnika z konkretnym

pewności można stwierdzić, że o to właśnie chodziło Montgomery. Przekład Bernsteinowej, co pokazują przywołane przykłady, cechuje konsekwentny sentymentalizm. Proces ten odbywa się w znacznej mierze poprzez stosowanie nacechowanych emocjonalnie przymiotników, np. *śliczny, prześliczny czy miły*. W ten sposób tłumaczka nie tylko sprawuje kontrolę nad odbiorem i interpretacją przekładanego dzieła, lecz także wpływa na odpowiednie zawężenie grupy odbiorców docelowych, do których w tamtym okresie historycznym ma trafić przekład: młodych, dobrze wykształconych dziewcząt z dobrych domów, zwłaszcza ziemiańskich dworów (wszak akcja również dzieje się w dworku), bądź aspirujących do tej właśnie grupy społecznej.

Swoiste niedopasowanie przekładowe o charakterze redukcyjnym – jak byśmy dziś powiedzieli, będąc usytuowani w swoistym horyzoncie współczesności – można też zidentyfikować w kontekście kulinariów. Przykładowo: jednostka *crab-apple preserves* [2008, 14] przetłumaczona została jako *powidła z jabłek* [1911, 11], gdy dziś za prawdopodobnie adekwatniejsze rozwiązanie pod kątem zgodności z desygnatem źródłowym uznalibyśmy *konfiturę (powidła) z rajskich jabłek*. Bernsteinowa nie przekazuje tu bowiem elementu kulturowego, pomijając go i wprowadzając na jego miejsce jednostkę, która w niewielkim stopniu oddaje funkcję elementu oryginalnego. *Crab apple (Malus coronaria)* [zob. <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/crab-apple>] jest bowiem szczególną odmianą jabłoni, charakterystyczną dla miejsca, w którym toczy się akcja powieści. Jest to tzw. jabłoń płonka, znana również jako jabłoń leśna, jabłoń dzika czy jabłoń rajska. Różni się ona od zwykłej jabłoni tym, że rodzi dużo mniejsze i kwaśniejsze owoce [Ibidem]. Warto oczywiście wspomnieć o tym, że według najnowszych badań prowadzonych przez zespół kierowany przez Oczkę przekład Bernsteinowej mógł bazować na szwedzkim tłumaczeniu [zob. Oczko i in. 2018], stąd tego rodzaju niekompatybilności tłumaczeniowe nie muszą wynikać ze świadomych działań tłumaczki mających na celu redukcję lokalnego kolorytu tekstu źródłowego.

Niespójność można zauważyć w przypadku przekładu wyznaczników topomiczno-onomastycznych, które nie tylko pełnią w omawianych powieściach istotną rolę lokalizacyjną, lecz także świadczą o szczególnym pietyzmie, z jakim traktowany był w Kanadzie w tamtych czasach proces nadawania imion: „dzieciom często nadawano imiona po przodkach czy też na cześć lekarza, który przyjął poród” [Zborowska-Motylińska 2007, 154-155]. Duża część imion to „imiona starotestamentowe” [Oczko 2013, 48]. Z jednej strony Bernsteinowa stosuje typowo polskie imiona, przy czym niektóre jej decyzje mogą się obecnie wydać zupełnie niezrozumiałe, np. Paul z drugiej części serii przygód Ani, *Ania z Avonlea*, staje się Jasiem, Davy zaś – Tadziem. Z drugiej strony, obok

---

przedmiotem, który wzbudzać ma u odbiorcy przyjemne, radosne doznania, lecz także przywołuje konkretne cechy konotacyjne tej formy przymiotnikowej, mające związek zarówno ze sferą emocjonalną, jak i percepcją obrazów tworzących się w umyśle czytelnika.

spolszczonych imion, występują te zachowane w formie oryginalnej (William Baker, Priscilla Grant, Gilbert Blythe, Ruby, Walter itd.). Przekład staje się przez to bardzo niekonsekwentny i trudno dopatrzeć się tutaj konkretnego zamysłu tłumaczki usprawiedliwiającego takie podejście. Można pokusić się wprawdzie o wstępne wyjaśnienie, że imiona są spolszczane zwłaszcza u bohaterów pierwszoplanowych, u drugoplanowych zaś nierzadko pozostają one w wersji oryginalnej (co prawdopodobnie wynika z dążenia do redukcji elementów, których przyswojenie, w mniemaniu tłumaczki, mogłoby się okazać trudne w przypadku ówczesnego projektowanego czytelnika docelowego), jednak analiza materiału badawczego nie pozwala na wyciągnięcie jednoznacznych konkluzji pod tym względem.

Oprócz powyższych zabiegów Bernsteinowa stosuje również transpozycję, wyszukując adaptację fonetyczną (*Cordelia* staje się Kordelią). Wspomniana niespójność jeszcze się pogłębia, gdy weźmie się pod uwagę nieregularny, z dzisiejszego punktu widzenia, sposób tłumaczenia toponimów (Nowe Mosty zamiast Newbridge lub Białe Piaski zamiast White Sands). Tłumaczka nie zawsze zastępuje jednostki metryczne czy wagowe polskimi odpowiednikami (w przekładzie występują zatem *mile*, *jardy* czy *dolary*), co z punktu widzenia współczesnych modeli przekładu jest zabiegiem całkowicie słusznym i poprawnym, w przypadku przekładu Bernsteinowej jednak kłóci się z technikami tłumaczeniowymi wykorzystywanymi do przełożenia innych jednostek leksykalnych, które – być może – niepotrzebnie uległy spolszczeniu.

Przekład Bernsteinowej to tłumaczenie stanowiące odbicie języka epoki, w jakiej tłumaczka oraz czytelnik projektowany funkcjonowali. Przejawia się to np. w sposobie przełożenia jednostki leksykalnej *buggy* [2008, 12] jako *kabriolet* [1911, 7], co obecnie rodzi pewne kontrowersje natury tłumaczeniowej. O ile bowiem dziś kojarzymy kabriolety z nadwoziem samochodu osobowego ze składanym dachem lub też z samochodem o takim właśnie nadwoziu, w przedwojennej Polsce był to „lekki, jednokonny powóz” o dwóch kołach, mający „podwyższone siedzenie” i „składaną budę” [USJP 7, t. 2]. Nie przypomina on jednak bynajmniej kanadyjskiego powozu typu *buggy* z tamtych czasów, w których Montgomery tworzyła swój cykl powieściowy. Być może lepszym odpowiednikiem byłby wyraz *bryczka*, stosowany na określenie rodzaju powozu używanego na terenach wiejskich, niż wprowadzanie elementu kulturowego polskiego, który budzi zupełnie inne skojarzenia niż jego oryginalny odpowiednik. Tłumaczka prawdopodobnie jednak celowo użyła jednostki *kabriolet*, by w ten sposób jeszcze mocniej zaznaczyć miejsce akcji przekładu (dwór) i warstwę społeczną, do której w tłumaczeniu należą bohaterowie (zbliżoną do polskiego ziemiaństwa).

Podobne kontrowersje wywoływać może użycie rzeczownika *Seminarjum* [1924, 2], do którego Bernsteinowa się odwołała, aby oddać Queen’s Academy, czyli, jak dziś powiedzielibyśmy, kolegium nauczycielskie. Dawniej *seminarium* było „zakładem kształcenia nauczycieli lub wychowawczyń w przedszkolach”

[USJP 1172, t. 3], dziś natomiast używamy tego wyrazu na oznaczenie instytucji przygotowującej przyszłych duchownych lub zajęć, w których uczestniczą studenci studiów licencjackich, magistranci lub doktoranci. Współcześnie nie zgodzilibyśmy się także ze sposobem przetłumaczenia jednostki *grippe* [2008, 65]: została ona bowiem przez Bernsteinową przełożona jako *influenza* [1911, 92] – w ten właśnie sposób dawniej określano *grypę*.

Zdeterminowanie historyczne omawianego przekładu uwidacznia się również w sposobie wypowiedzania się bohaterów przekładu Bernsteinowej. Nierzadko formułują oni swoje myśli w sposób niezwykle dystyngowany, elegancki, wręcz erudycyjny, ze szczególną dbałością o wyzyskiwane środki wyrazu. Niektórzy autorzy określają tę taktykę mianem „tandetnego sentymentalizmu” [por. Oczko 2013, 52], argumentując, że większość protagonistów jest słabo wykształcona i bardzo uboga, co w tłumaczeniu ulega zamazaniu, a wręcz wypaczeniu – bohaterowie sprawiają bowiem wrażenie, jakby należeli do zamożnej, dobrze wykształconej grupy społecznej (zob. zestawienie 1).

Zestawienie 1

Oryginał	Przekład
– I don't deny there's something in what you say, Rachel. I've had some qualms myself. But Matthew was terrible set on it. I could see that, so I gave in. It's so seldom Matthew sets his mind on anything that when he does I always feel it's my duty to give in. And as for the risk, there's risks in pretty near everything a body does in the world. There's risks in people's having children of their own if it comes to that – they don't always turn out well [2008, 17]	– Nie przeczę, że jest trochę słuszności w tym, co mówisz, Małgorzato. Ja sama długi czas nie wiedziałam, na co się zgodzić. Ale Mateusz bardzo pragnął tego. Widziałam, jak mu na tym zależy, więc ustąpiłam. Mateusz tak rzadko żąda czegoś, że jeśli kiedy to czyni, uważam za swój obowiązek spełnić jego żądanie. Co się tyczy ryzyka, toć trudno obliczyć naprzód skutki czegokolwiek na świecie. Ludzie, mający własne dzieci, także nie są pewni, jak się one pokierują. Nie zawsze przecież wyrastają na dzielne jednostki [1911, 15]

Można powiedzieć, że mało tu swobody, plastyczności, ekspresyjności i spontaniczności, tak charakterystycznych dla składni i słownictwa języka mówionego. Uwagę zwraca duża staranność i patos, jak gdyby bohaterowie mieli wcześniej sposobność do przemyślenia czy przygotowania swoich wypowiedzi. Poszczególne zwroty cechuje wewnętrzne uporządkowanie, a także występowanie bardzo dużej liczby zdań złożonych podrzędnie, a nawet zdań złożonych wielokrotnie (co jest bardzo rzadkie w polszczyźnie mówionej). W zestawieniu 2 jest inny przykład, z drugiej części serii przygód Ani.

Zestawienie 2

Oryginał	Przekład
'Grandma lets me have a glass of milk and a slice of bread and butter before I go to bed; and on Sunday nights she puts jam on the bread,' said Paul. 'So I'm always glad when it's Sunday night – for more reasons than one [2008, 497].	– Przed pójściem spać dostaję zawsze szklanek mleka i kromkę chleba z masłem – zwierzał się Jaś – zaś w niedzielę babcia smaruje mi chleb konfiturą. To też cieszę się zawsze na wieczór niedzielny – ale nietylko (sic!) dlatego [1924, 250].

Brak zainteresowania tłumaczki, aby uwydatnić cechy indywidualne poszczególnych bohaterów, przejawiające się w używanym przez nich języku, skutkuje niemal zupełnym zanikiem „języka osobniczego”, czy też „stylu indywidualnego” [zob. Szerszunowicz 2011, 71], oraz jednocześnie wykształceniem się wysublimowanego stylu grupowego, określającego warstwę społeczną, do której należą protagoniści polskiego przekładu.

Godne uwagi są także wyrażenia ekspresywne mające charakter religijny. Jak słusznie podkreśla Monika Adamczyk-Garbowska, w tradycji purytańskiej, związanej ściśle z kręgiem kulturowym, z którego pochodzi Ania Shirley i pozostali bohaterowie, unikano wymieniania imienia Boga. W tym celu używano wyrażen, w których imię owo mogło paść, następującymi leksemami bądź frazami: *goodness, gosh, oh my, dear me* [Adamczyk-Garbowska 1988, 92-93]. W przekładzie Bernsteinowej i w tym zakresie uwidacznia się specyficzna redukcja, tłumaczka bowiem dowolnie i całkiem śmiało posługuje się wielorakimi rodzajami imienia Boga (pełno jest tego rodzaju przykładów w obu powieściach w jej tłumaczeniu), nadając im przy okazji nutę sentymentalizmu (zob. zestawienie 3)

#### Zestawienie 3

Oryginał	Przekład
' <b>Goodness</b> , you couldn't tell – they were so dirty . . . [2008, 294]	– <b>Boże miły</b> , trudno osądzić – były takie brudne [1924, 8]

Istotnym elementem przekładów Bernsteinowej są ponadto zdrobnienia – w świecie przedstawionym mamy bowiem „domki”, „kościółki”, „ganeczki”, „konwalijki”, a nawet „małe stawki”, niekiedy również na płaszczyźnie onomastycznej (w drugiej części przygód Ani występuje „Imbirek”, a nie Ginger), co uwydatnia, jak się zdaje, zamysł Bernsteinowej, aby rzeczywistość, w której znalazła się główna bohaterka, zabarwić swoistą pieśczołliwością i osobliwym, charakterystycznym dla XIX-wiecznych powieści dla dziewcząt [zob. więcej na ten temat Oczko 2013, 55-56], sentymentalizmem, ale także aby tekst docelowy specyficznie udzielnąć, ugrzecznąć oraz umilić, ukazując swoiste uszlachetnienie charakterologiczne mieszkańców Avonlea.

W przekładzie Bernsteinowej występują również zjawiska noszące znamiona świadomego unikania tematów „tabu”. Wyrażenie *a Barnardo boy* [2008, 16] – oznaczające chłopców z brytyjskich sierocińców, których wysyłano do Australii, Kanady, USA, a następnie najmowano do pracy i nierzadko trzymano w niehumanitarnych warunkach; powstałe od nazwiska irlandzkiego lekarza, Thomasa Johna Barnardo, inicjatora akcji – zostało przełożone jako „chłopiec z Barnardo [sic!]” [1911, 13]. Tłumaczka albo nie miała wiedzy na temat tego proceduru (być może zbyt mocno tkwiła w Gadamerowskim „horyzoncie współczesności”, który ograniczał tłumaczkę do spojrzenia zarówno wstecz, jak i ku innemu kręgowi kulturowemu), albo wyraźnie chciała uniknąć nawiązywania do niechlubnych



kart w historii kultury krajów anglosaskich i oszczędzić tym samym polskiemu odbiorcy docelowemu jakiegokolwiek styczności z godnymi napiętnowania aktami przemocy wobec dzieci.

Na taki kształt przekładu wpływ niewątpliwie miało to, w jaki sposób rozwijała się literatura dziecięca u progu XX wieku, co wiązało się z istotnymi implikacjami dla wyznawanego wówczas modelu przekładu literatury dziecięcej, w ramach którego dbano o krzewienie wartości patriotyczno-wychowawczych, przy jednoczesnym zaniechaniu wysuwania odwołań do kultury wyjściowej na plan pierwszy. Warto odnieść się do Adamczyk-Garbowskiej, która w artykule z 1989 roku pisze następująco: „Przekłady te [odnosząc się do m.in. do *Kubusia Puchatka* czy *Alicji w Krainie Czarów*] powstawały w latach 1913-1939, a więc w okresie, gdy polska literatura dziecięca wciąż pozostawała pod wpływem dziewiętnastowiecznych tendencji dydaktycznych i traktowana była w dużym stopniu jako gałąź dydaktyki (...)”. Jak dalej konstatuje Adamczyk-Garbowska, czytelnika takich dzieł traktowano jako infantylnego odbiorcę, na potrzeby którego daną powieść należało upraszczać bądź sentymentalizować. I faktycznie, u Bernsteinowej taka postawa, wskazująca na istotny wpływ dziejów na podejmowane decyzje tłumaczeniowe, staje się bardzo wyraźna, szczególnie w pierwszej części przygód Ani, w drugiej bowiem okazjonalnie występują wyrażenia, które wydać się mogą dalekie od „ugrzeczniania” czy „umilania”, np. gdy w oryginale występuje tendencja do określeń eufemistycznych (zob. zestawienie 4)

Zestawienie 4

Oryginał	Przekład
... a ‘crank’ Mrs Rachel Lynde said. Mrs Rachel was <b>an outspoken lady</b> . . . [2008, 290].	(...) „dziwadło” – zwykła mawiać Małgorzata Lynde. Pani Małgorzata lubiła <b>prawdę rznąć</b> [sic!] <b>w oczy</b> (...). [1924, 3].

Wypada także dodać, że przekłady literatury dziecięcej, zwłaszcza te przedwojenne, nierzadko noszą znamiona adaptacji, a zatem swoistej modyfikacji tekstu źródłowego w taki sposób, że pewne jego poziomy są realizowane w sposób niepełny bądź nie są realizowane w ogóle [zob. szerzej na ten temat Adamczyk-Garbowska 1988, 141-142]. Jak celnie stwierdza przywołana autorka: „(...) [podejście do przekładu] było bardzo arbitralne i pozbawione szacunku dla autora oryginału” [Ibidem, 148]. Kształt przekładów autorstwa Bernsteinowej dobitnie ukazuje ślady tego rodzaju mechanizmu historycznego w procesie twórczym, ale też dążność tłumaczki do swoistego wyprofilowania zarówno miejsca akcji, jak i bohaterek, które stają się w polskim przekładzie bardziej wyrafinowane, subtelne oraz eleganckie.

Wizerunek kobiety jest zresztą obszarem godnym szczególnej uwagi ze względu na aspekt (auto)cenzury i jej zdeterminowanie historyczne. Jak wspomniano, postaci kobiece są w przekładzie Bernsteinowej, głównie za sprawą stylu wypowiedzania się bohaterek (egzaltacja i sentymentalizm) obecnego

w całej powieści, w dużej mierze ugrzecznione, umilone i uszlachetnione; wyprofilowane tak, aby ich rys charakterologiczny odpowiadał ówczesnym rolom płciowym. Ciekawe są przykłady konkretnych wyborów translatorskich, które rzutują na tę sferę świata przedstawionego. W pierwszym rozdziale pierwszej części serii przygód o Ani Marylę odwiedza zaciekawiona Małgorzata, pragnąc dowiedzieć się czegoś więcej o przyczynie wyjazdu Mateusza. W przekładzie Bernsteinowej Maryla skarży się na „ciężką migrenę” [1911, 12], podczas gdy w oryginale termin oznaczający tę jednostkę chorobową nie występuje, mamy jedynie do czynienia z frazą *a bad headache* [2008, 15], a ta nie jest bynajmniej równoznaczna z migreną (ang. *migraine*). W literaturze neurologicznej podkreśla się często, że bóle migrenowe nie są zwykłymi bólami głowy. Jak podaje Adam Stępień, „[m]igrena jest przewlekłą chorobą ujawniającą się okresowo silnym, pulsującym bólem głowy, któremu towarzyszą objawy autonomiczne, takie jak: nudności, wymioty, nadwrażliwość na hałas i światło” [Stępień online, 329]. Jak widać, na kształt pierwszego tłumaczenia *Anne of Green Gables* wpływ mieć musiały nie tylko ówczesne, zdeterminowane historycznie, poglądy na polską i przekładową literaturę dziecięcą z przełomu XIX i XX wieku, lecz także powieści dla kobiet, w których nierzadko przedstawiano protagonistki jako kapryśne migreniczki i marzycielki, niepotrafiące twardo stąpać po ziemi. Prym wiodą tu Emilia Korczyńska – bohaterka powieści Elizy Orzeszkowej (która wprawdzie bardziej cierpiała na *globus histericus*) czy Izabela Łęcka z powieści Bolesława Prusa [Koper, online]. Według Beaty Koper migrena staje się w literaturze pięknej „figurą znaczącą”:

Migrena staje się też „znakiem” płci kulturowej. Pozostaje w sąsiedztwie hysterii, waporów, nerwów, nudy i marzeń. Przeplata się z kobiecością, postrzeganą przez pryzmat choroby i słabości, lub – patrząc z innej perspektywy – razem z innymi „chorobami kobiecymi” staje się samym wyznacznikiem „kobiecości”, rozumianej nie tylko jako przynależność do pewnej grupy, ale również jako odmienny język. Język, który wykracza poza dyskurs władzy [Koper 2019, 387].

Ten popularny temat literacki musiał, jak się zdaje, uobecnić się również w przekładzie Bernsteinowej, kreującej postaci kobiece, zgodnie z horyzontem historycznym tamtych czasów, na sentymentalne strażniczki ogniska domowego, mentalnie dalekie od postaw emancypacyjnych i profeministycznych, które można dostrzec w oryginale.

Innym przykładem kreowanego wizerunku kobiety są pewne naddatki interpretacyjne poczynione przez Bernsteinową. Naddatki te również wskazują na silne osadzenie historyczne tłumaczki w czasach, w których tworzone były analizowane przekłady. Oto w drugiej części przygód o Ani „Femini-ne Avonlea” [2008, 290] to u polskiej tłumaczki „Avonleaski świat kobiecy” [1924, 3], wyrażenie, w którym przymiotnik „kobiecy”, pod kątem semantycznym, a zwłaszcza konotacyjnym, może być wszak rozumiany jako pewna odrębna przestrzeń dotycząca kobiet czy nawet lepiej – właściwa kobietom,

przeznaczona dla kobiet. Dodanie nieobecnego w oryginale wyrazu „świat” pośrednio wzmacnia wymiar konotacyjny frazy i w większym stopniu wpływa na separację „przestrzeni kobiecej” od implicytnie obecnej „męskiej”. Z kolei w ustępie dotyczącym problemów Janka Cartera z Białych Piasków, pracującego na farmie u pana Harrisona, można przeczytać, że na początku każdego tygodnia, w poniedziałek, zabierał koszyk zapasów „troskliwie” przygotowywanych przez matkę [1924, 3]. W oryginale przysłówki ten nie występuje: „his mother always gave him a basket of ‘grub’ to take back with him on Monday” [2008, 291]. Swoim wyborem translatorskim Bernsteinowa implikuje rolę i naturę matki, zgodnie z, jak można przypuszczać, oczekiwaniami większej części ówczesnego społeczeństwa, według których matkę postrzegano jako „piastunkę domowego ogniska, tradycji rodzinnych, strażniczkę wartości patriotycznych wobec obostrzeń zaborców, obarczoną tzw. niekurtuazyjnymi obowiązkami, mającymi ścisły związek z dbaniem o wszystkich domowników, zwłaszcza o dzieci” [Miłoszewska-Kiełbiewska 2015, 3].

W ostatnim rozdziale *Ani z Avonlea*, w którym jesteśmy świadkami ślubu panny Lawendy, Bernsteinowa kwituje jednoznacznie zmianę statusu bohaterki: „Z tem błogosławieństwem słodkich dźwięków porzuciła ona dotychczasowe życie snów i marzeń dla życia, pełnego pracy i obowiązków” [1924, 282]. Tłumaczenie zaiste kontrowersyjne, zwłaszcza gdy weźmiemy pod uwagę, że w tekście źródłowym o „pracy i obowiązkach” mowy nie ma. Montgomery posłużyła się w tym przypadku frazą: „a fuller life of realities in the busy world beyond” [2008, 525]. Mimo że ruchy feministyczne i emancypacyjne uwidoczniły się w środowisku polskim już w XIX wieku, ich realny rozwój dostrzec można w zasadzie dopiero po I wojnie światowej – z tego powodu być może Bernsteinowa nie eksponowała tych aspektów w swoich przekładach. Trzeba dodać, że do 1918<sup>10</sup> kobiety miały ograniczone zarówno prawa polityczne, jak i cywilne, były pod wieloma względami całkowicie podporządkowane mężczyznom:

W XIX-wiecznym społeczeństwie we wszystkich zaborach kobieta była traktowana jak osoba niepełnoletnia. Mężczyzna wychodził spod kurateli ojca w wieku lat 20, kobietę za dorosłą uważano dopiero, gdy ukończyła 24 rok życia. Mogła być traktowana w miarę poważnie jedynie pod opieką mężczyzny: ojca, krewnego-opiekuna lub męża. Decyzja o wyborze tego ostatniego należała zazwyczaj do rodziców dziewczyny (...).

W małżeństwie decydujący głos właściwie w każdej dziedzinie miał mąż. Zapewniał on środki do utrzymania, decydował o domowym budżecie, sposobie zarządzania gospodarstwem domowym, wychowaniu dzieci, w dużej mierze rozporządzał też czasem wolnym żony, nie pozwalając jej na przykład na przebywanie w towarzystwie kobiet, które w małżeństwie nie dość krótko były przez męża trzymane [Miłoszewska-Kiełbiewska 2015, 9].

<sup>10</sup> Rok ten, za Anną Miłoszewską-Kiełbiewską, traktuję jako swoistą cezurę, jako „symboliczną datę narodzin nowej kobiety” [Miłoszewska-Kiełbiewska 2015, 7] – dopiero w tym roku kobiety uzyskały „równouprawnienie w sferze politycznej” [Ibidem].

I mimo iż pierwszy przekład powieści *Anne of Avonlea* opublikowano już po 1918 roku, można stwierdzić, że oczekiwania społeczne dotyczące statusu i roli kobiet zdążyły się zakorzenić w świadomości społecznej na tyle mocno, że ich powszechność skutecznie zakryła wysiłki o charakterze emancypacyjnym.

Analiza materiału wyzyskanego z dwóch powieści przetłumaczonych przez Bernsteinową ukazuje związek tłumaczenia z obyczajowością charakterystyczną dla końca XIX i początku XX stulecia, zwłaszcza w odniesieniu do propagowanego modelu literatury dziecięcej, wzorców przekładowych, a także roli kobiet. Nie da się zaprzeczyć, że na kształt analizowanych tłumaczeń wpływ miał moment dziejowy, w którym powstawały, bowiem decyzje tłumaczeniowe są wprost proporcjonalne do okresu historycznego, w jakim zostały podjęte. Myśl ta rezonuje z konstatacją Michała Głowińskiego, według którego

każdy przekład, choćby najwierniejszy, jest interpretacją tłumaczonego utworu. Nie stanowi nigdy kalki, jest domeną wyborów. Wybory owe informują nie tylko o świadomych decyzjach tłumacza, ujawniają nie tylko jego smak literacki, wskazują również sposoby lektury właściwe epoce, w której tłumaczenia dokonano [Głowiński 1977, 122; za: Adamczyk-Garbowska 1988, 148].

Bernsteinowa, tworząc swoje przekłady w ówczesnym horyzoncie współczesności, kierowała się wymogami – formułowanymi implicytnie bądź eksplicytnie – dotyczącymi sfery kulturowo-społecznej, w jakiej funkcjonowali czytelnicy docelowi na początku XX wieku. To ów horyzont współczesności, dla badaczy przekładu stający się nieuchronnie horyzontem przeszłości (choć każdorazowo aktualizowanym w danej współczesności), ukształtował symbolikę omawianych przekładów, które po stosownym wyprofilowaniu przez tłumaczkę miały być odpowiednio zrozumiane i zinterpretowane przez odbiorców docelowych. Jednocześnie można założyć, że horyzont historyczny, w jakim przekład był dokonywany, dał asumpt do wprowadzenia określonych modyfikacji na gruncie tekstu źródłowego oraz do wyzyskania szczególnie tych elementów kultury przyjmującej, których obecność stabilizuje i/lub podtrzymuje tożsamość narodową odbiorców finalnych. Fuzja horyzontów, umożliwiająca rozumienie specyfiki przekładów, każe niejako zasymilować współczesny pogląd na filozofię przekładu z modelem przekładowym (nie)formalnie obowiązującym w czasach, gdy analizowane tłumaczenie powstawało.

## 5. Podsumowanie

Zabiegi (auto)cenzury, omówione na podstawie wyekscerpowanego materiału, przejawiają się głównie na poziomie niwelowania lokalnego kolorytu właściwego tekstowi oryginalnemu i takiego manipulowania specyficznymi dla owego tekstu elementami, aby na plan pierwszy wysunąć aspekty dominujące w kulturze przyjmującej. Tłumacz stosuje tego rodzaju działania po to, aby

odpowiednio wpasować przekład w sytuację polityczno-kulturową, w jakiej tłumaczenie powstaje, a także w celu zyskania swoistej akceptacji czytelników docelowych. Dodać należy, że zabiegi te nie zawsze wynikają tylko z próby uniknięcia naruszenia tabu – niekiedy mogą one wynikać ze specyfiki działalności translatorskiej w określonych czasach – elementu, który powinien być w jakiejś mierze uwzględniony przy analizowaniu przekładów powstających wtedy, gdy nauka o przekładzie nie była jeszcze ukonstytuowana.

(Auto)cenzura, jak wykazał powyższy wywód, prowadzi do wyraźnej zmiany statusu charakterologicznego bohaterów w przekładzie w porównaniu z ich tożsamym statusem w oryginale – niknie bowiem przesłanie profeministyczne, które Montgomery „przemyciała” w swoim cyklu powieściowym. Bezpowrotnie zatracą się też umocowanie bohaterów w konkretnym kręgu kulturowo-historycznym. Wybory translatorskie, które, co trzeba podkreślić, nie noszą znamion konsekwencji (naturalizacja jest widoczna na wielu poziomach tekstu, jednak nie występuje ona zawsze w przekładzie jednostek miar czy wyznaczników toponimiczno-onomastycznych), na wiele lat ukształtowały sposób percepcji głównych bohaterów serii przygód o Ani. Ocena swoistej transpozycji, jakiej dokonała Bernsteinowa, nie może być jednak pełna bez właściwego odniesienia do momentu historycznego, w jakim tworzyła tłumaczka. Wobec zagrożonej państwowości polskiej tłumaczka, jak się zdaje, będąc reprezentantką ówczesnej przedwojennej elity świadomie zmodyfikowała obraz społeczności Avonlea tak, aby odzwierciedlała ona życie kulturalne i intelektualne ówczesnych Polaków, zwłaszcza tej jej części, którą reprezentowali bardziej wykształceni i zamożni ziemianie. Tendencja ta przejawia się w omówionych w poprzedniej części przykładach odnoszących się m.in. do stylu translatorskiej narracji, sposobu wypowiedzania się bohaterów czy przedstawienia realizmów.

Wprawdzie z punktu widzenia współczesnych przekładoznawców tłumaczenie autorstwa Bernsteinowej można bez zbędnej przesady ująć jako archaiczne, rażące „tandetnym sentymentalizmem” [zob. np. Oczko 2013, 52] czy silnie udomowiające, określenia tego rodzaju, mające charakter wyraźnie normatywny, wskazywać mogą na brak pogłębionej refleksji badaczy nad ich własnym usytuowaniem dziejowym i specyfiką sytuacji historycznej, w jakiej znalazł się konkretny tłumacz przekładający konkretne dzieło. Stwierdzenie to nie ma na celu usprawiedliwiać błędnych – jak byśmy dziś powiedzieli – decyzji tłumaczeniowych, zmierza bowiem jedynie do podkreślenia istoty podejścia eksplanacyjnego, a nie tylko deskryptywnego, w analizie przekładu – a zatem takiego rodzaju badań, które skupiają się zarówno na opisie określonych zjawisk, jak i na ich dogłębnym wyjaśnieniu, z uwzględnieniem wpływu czynników pozajęzykowych na motywy postępowania tłumacza. W świetle przeprowadzonych analiz i odwołań do dostępnej literatury na temat interesujących mnie tłumaczeń nasuwa się jeszcze jeden wniosek, dotyczący roli badaczy przekładu podejmujących prace analityczne tzw. serii translatorskich, do których należy również powieść *Ania z Zielonego Wzgórza*. Jeśli przyjąć

za Grondinem, że świadomość efektywnodziejowa przybiera charakter nie tylko *genetivus obiectivus*, lecz także *genetivus subiectivus* [Grondin 1982, 146; za: Sołtysiak 2004, 60], oznaczać to będzie w kontekście badań nad przekładami, że analiza przekładoznawcza serii translatorskich, a w szczególności dawnych tłumaczeń, winna opierać się zarówno na świadomości badacza związanej z istnieniem *dziejów efektywnych*, jak i pogłębionej refleksji nad wpływem owych dziejów na działalność danego tłumacza oraz nad tym, do jakiego stopnia „bycie w dziejach efektywnych” określa podejście teoretyczno-metodologiczne samego badacza.

I już na koniec warto w sposób polemiczny odwołać się do Tokarza. Autorka ta stwierdziła w jednej ze swoich publikacji, że „redukcja integralności oryginału w imię przestrzegania tabu, obojętnie jakiej sfery dotycząc, zniekształca tekst, niezależnie od motywacji takiego działania. Przekład służy bowiem dialogowi kulturowemu, w którym sprzeczności nie powinny być niwelowane” [Tokarz 2010, 157-158]. O ile stwierdzenie to nie jest pozbawione słuszności, o tyle, jak się zdaje, o „integralności oryginału” w kontekście translatorycznym można mówić w zasadzie tylko w kategoriach addytywno-redukcyjnych. Warto zatem przyjąć hipotetycznie, że tłumacz, dokonując eksplicytnie bądź implicytnie swoistych zabiegów kompresyjno-dekompresyjnych – by posłużyć się terminologią z zakresu informatyki – dąży do zachowania stabilizacji kulturowej oraz „bezpieczeństwa tożsamościowego” czytelnika, przy jednoczesnym wykazywaniu inicjatywy do odtworzenia, choćby w zarysie, obrazów właściwych doświadczeniu, jakie może budzić tekst źródłowy. Owo dążenie do zachowania stabilizacji kulturowej wynikać może – co wykazała powyższa analiza – ze specyficznego usytuowania tłumacza w dziejach oraz z wpływu dziejów na rozpoznanie i podkreślenie przez tłumacza tych czynników, które wymagają działań reorganizacyjnych i modyfikujących tekst źródłowy. Hipotezę tę warto byłoby w przyszłości weryfikować, np. w odniesieniu do serii translatorskich, które wydają się szczególnie interesującym materiałem badawczym pod kątem analizowania związku pomiędzy decyzjami tłumaczeniowymi a momentem historycznym, w którym były one podejmowane.

Wprawdzie przekład literacki – na co słusznie zwróciła naszą uwagę niemal 20 lat temu Maria Krysztofiak – należy postrzegać nie tylko jako twór języka i kultury docelowej, lecz także jako dzieło, które ściśle łączy się z tym, jak tekst źródłowy funkcjonuje w kulturze wyjściowej [Krysztofiak 1999, 34], konstatację tę warto byłoby uzupełnić stwierdzeniem, że przekład literacki zaczyna być zrozumiały dopiero wtedy, gdy badacz uwzględni zarówno dystans kulturowy dzielący tekst źródłowy od docelowego, jak i umocowanie historyczne tłumaczenia, tradycję, z jakiej wyszedł interpretator, oraz wstępne hipotezy, czy też, używając Gadamerowskiej nomenklatury, *przedsądy* (najczęściej nie-uświadomione), od jakich tłumacz rozpoczyna proces tłumaczeniowy.

## Bibliografia

- Adamczyk-Garbowska Monika. 1988. *Polskie tłumaczenia angielskiej literatury dziecięcej: Problemy krytyki przekładu*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Adamczyk-Garbowska Monika. 1989. *Wpływ kategorii odbiorcy na polskie przekłady angielskiej literatury dziecięcej*. W: *Literatura angielska i amerykańska: problemy recepcji*. Red. Zagórska A., Bystydzieńska G. Lublin: Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej: 108-118.
- Ballester Casado A. 2001. *Traducción y nacionalismo: la recepción del cine americano en España a través del doblaje (1928-1948)*. Granada: Comares.
- Basnett Susan, André Lefevere. 1998. *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. Clevedon – Philadelphia – Toronto – Sydney – Johannesburg: Multilingual Matters.
- Censure et traduction dans le monde occidental, Censorship and Translation in the Western World*. 2002. Ed. Merkle D. "TTR" No 15 (2), Special issue.
- Gadamer Hans-Georg. 1965. *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen: Mohr (Paul Siebeck).
- Gadamer Hans-Georg. 1967. *Kleine Schriften I. Philosophie. Hermeneutik*. Tübingen: Mohr (Paul Siebeck).
- Gadamer Hans-Georg. 1993. *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*. Tłum. Baran B. Kraków: inter esse.
- Gibbels Elisabeth. 2009. *Translators: the tacit censors*. W: *Translation and Censorship: Patterns of Communication and Interference*. Eds Ni Chuilleanáin E., Ó Cuilleaináin C., Parris D. Dublin: Four Course Press: 57-75.
- Głowiński Michał. 1977. *Świadectwa i style odbioru*. W: *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*. Red. Głowiński M. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Gralewicz-Wolny Iwona. 2013. *Ania z Zielonego Wzgórza – powieść dla niegrzecznych dziewcząt*. W: *Nowe opisanie świata: literatura i sztuka dla dzieci i młodzieży w kręgach oddziaływań*. Red. Niesporek-Szamburska B., Wójcik-Dudek M. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego: 89-98.
- Grondin Jean. 1982. *Hermeneutische Wahrheit? Zum Wahrheitsbegriff Hans-Georg Gadamer*. Königstein: Forum Academicum.
- Hejwowski Krzysztof. 2009. *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Household Furnishing Department: The Country Kitchen*. 1884. "Godey's Lady's Book" (Philadelphia).
- Januszkiewicz Michał. 2007. *W-koło hermeneutyki literackiej*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Koper Beata. 2019. *Literackie strategie przedstawiania bólu i cierpienia – przypadek migreny*. „Zeszyty Naukowe Centrum Badań im. Edyty Stein” nr 21-22: 383-393.
- Krysztofiak Maria. 1999. *Przekład literacki a translatołogia*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Longman Dictionary of Contemporary English*. 2009. Harlow: Pearson – Longman.
- Looby Robert. 2015. *Censorship, Translation and English Language Fiction in People's Poland*. Leiden-Boston: Brill Rodopi.
- Mackiewicz Anita. 2014. *Translation strategies across time: a comparison of two Polish renderings of Anne of Green Gables by Lucy Maud Montgomery*. "Crossroads. A Journal of English Studies" No 5: 36-49.

- Merkle Denise. 2004. *Intertextuality in Eleanor Marx-Aveling's A Doll's House and Madame Bovary*. „Babel” nr 50 (2): 97-113.
- Montgomery Anna [sic!]. 1911. *Ania z Zielonego Wzgórza*. Tłum. Bernsztajnowa R. Warszawa: Księgarnia M. Arcta.
- Montgomery Lucy Maud. 1924. *Ania z Avonlea. Dalsze dzieje Ani z Zielonego Wzgórza*. Tłum. Bernsteinowa R. Warszawa: Wydawnictwo B. Rudzki.
- Montgomery Lucy Maud. 2008 [wyd. oryg. 1908, 1909]. *Anne of Green Gables and Anne of Avonlea*. Ware: Wordsworth Classics.
- Oczko Piotr. 2013. *Ania z domu o zielonym dachu. O cyklu powieściowym Lucy Maud Montgomery*. „Teksty Drugie” nr 5: 42-61.
- Oczko Piotr. 2019. *The Green Gables Utopia. On the Novel by Lucy Maud Montgomery*. „Wielogłos” Special English Issue – World Literature No 3 (41): 35-46.
- Oczko Piotr, Nastulczyk Tomasz, Powieśnik Dorota. 2018. *Na szwedzkim tropie „Ani z Zielonego Wzgórza”. O przekładzie Rozalii Bernsteinowej*. „Ruch Literacki” nr 3 (348): 261-280.
- Piecychna Beata. 2021. *Sophisticating the Image of Avonlea in the Earliest Polish Translation of “Anne of Green Gables” by Lucy Maud Montgomery*. “Perspectives: Studies in Translation Theory and Practice” (w druku).
- Pokorn Nike K. 2012. *Post-Socialist Translation Practices. Ideological struggle in children's literature*. Amsterdam – Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Routledge Encyclopaedia of Translation Studies*. 2009. Eds Saldanha G., Baker M. London – New York: Routledge.
- Sołtysiak Marek. 2004. *Rozumienie i tradycja w hermeneutyce filozoficznej Hansa-Georga Gadamera*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Papieskiej Akademii Teologicznej w Krakowie.
- Stelmach Jerzy. 1989. *Co to jest hermeneutyka?* Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź: Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk.
- Sturge Kate. 2004. *“The Alien Within”. Translation into German during the Nazi Regime*. München: Iudicum.
- Szerszunowicz Joanna. 2011. *O elementach idiolektu w przekładzie*. „Język a Kultura” nr 22: 71-87.
- Szymańska Izabela. 2014. *Przekłady polemiczne w literaturze dziecięcej*. „Rocznik Przekładoznawczy. Studia nad teorią, praktyką i dydaktyką przekładu” nr 14: 193-208.
- Tabu w przekładzie*. 2007. Red. Fast P., Strzelecka N. Katowice – Częstochowa: Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”.
- Tokarz Bożena. 2010. *Spotkania. Czasoprzestrzeń przekładu artystycznego*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Translation and Power*. 2002. Eds Tymoczko M., Gentzler E. Amherst: The University of Massachusetts Press.
- Tymoczko Maria. 2007. *Enlarging Translation, Empowering Translators*. London-New York: Routledge.
- Uniwersalny słownik języka polskiego*. 2008. Red. Dubisz S. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Wieczorkiewicz Aleksandra. 2017. *The Golden Age: Overviews and Intersections. Eighty Years of Anglophone Children's Classics and 150 Years of their Polish Translations in Three Macro Perspectives*. “Forum of Poetics” No 10: 66-91.
- Zborowska-Motylińska Marta. 2007. *Translating Canadian Culture into Polish: Names of People and Places in Polish Translations of Lucy Maud Montgomery's “Anne of Green Gables”*. „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Literaria Anglica” nr 7: 153-161.



**Źródła internetowe**

- Goffigon Carter. 2014. *Make me a Sandwich: A Cultural History of Domestic Kitchens in 19<sup>th</sup> Century America*. In: <https://core.ac.uk/download/pdf/46706975.pdf> [Access 3 I 2020].
- Koper Beata. *Imiona własne migreny: Virginia Woolf/“Virginia Woolf” i Eliza Orzeszkowa/Emilia Korczyńska*. W: <http://www.otwarta.org/wp-content/uploads/2015/06/Imiona-w%C5%82asne-migreny-esej.pdf> [Dostęp 3 I 2020].
- Miłoszewska-Kielbiewska Anna. 2015. *Obraz kobiety XX i XXI wieku w wybranych polskich czasopismach i poradnikach dobrego wychowania*. Nieopublikowana rozprawa doktorska. W: <https://depotuw.ceon.pl/bitstream/handle/item/1445/A%20Miłoszewska-Kielbiewska%20-%20Praca%20doktorska.pdf?sequence=1> [Dostęp 3 I 2020].
- Stępień Adam. *Migrena*. W: [https://podyplomie.pl/uploads/ksiazki/KS\\_Neurologia-T-3-Migrena.pdf](https://podyplomie.pl/uploads/ksiazki/KS_Neurologia-T-3-Migrena.pdf) [Dostęp 9 IV 2020].
- <http://dom-echa.blogspot.com/2016/09/kim-bya-rozalia-bernsteinowa.html> [Dostęp 9 IV 2020].
- <http://pokrewne-dusze-maud.blogspot.com/2016/08/czy-wiemy-cos-o-rozaliibernsteinowej.html> [Dostęp 9 IV 2020].
- <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/crab-apple> [Access 9 IV 2020].

