

Przekład własny jako autobiografia. Dyskurs o przekładzie, dyskurs o śmierci

„Tak jak misterium żałobne polega na przejściu od fazy inscenizacji traumy przez rytualne samookaleczenie do ostatecznego odłączenia się od zmarłego i przyjęcia symbolicznego substytutu, tak przekład również – niczym w historii o Orfeuszu lub w Dionizyjskich obrzędach – dokonuje destrukcji oryginału, ćwiartowania i trawienia zwłok, aby na koniec produkt transsubstancjacji przedstawić jako rekompensatę straty i ostateczne pocieszenie”¹.

Korzystając z metaforyki tanatycznej i eschatologicznej, dyskurs o przekładzie literackim uwypukla problem zubożenia struktury artystycznej oryginału (intencjonalnego lub mimowolnego zabójstwa przez okaleczenie, równoznaczne z redukcją lub zupełnym usunięciem sensów, form, struktur retorycznych, które decydują o wartości literackiej). Przypomina również o kluczowej kwestii aktualności przekładu, a także starzenia się, dalszego życia tekstu docelowego, długiego trwania, długowieczności, równoznacznej z oddziaływaniem na docelową kulturę literacką naturalnym lub wspieranym przez instytucje osadzeniem w języku docelowym. Utożsamia tekst przekładu i samą postać tłumacza ze sferą duchologiczną (podkreślając, z jednej strony, naśladowczą naturę przekładu i służebność tłumacza wobec autora oraz, z drugiej, interpretacyjny potencjał, którego przekład nierzadko przydaje odczytaniom oryginału) lub z działalnością mediumiczną. Wówczas przekład pojmowany jest jako intertekstualna, historycznoliteracka komunikacja z twórczością autora i tradycją w ogóle. Dyskurs o przekładzie literackim zwraca ponadto uwagę na niemożliwość zadania tłumacza (przekład przynależy w takim ujęciu do demonicznej, fantastycznej sfery tego, co nieosiągalne).

Zakres znaczeniowy tej metaforyki jest szeroki, a przykładów nie brakuje – zarówno w wypowiedziach uznanych pisarzy, jak i pracach krytyków i badaczy. John Dryden w przedmowie do wyboru listów Owidiusza pisze o „zarazie przekładu” i zdecydowanie stwierdza, że „w przekładzie z dobrego poety zostaje tyle, co w trupie z żywego organizmu”². Cytowany przez Tytlera John Denham powiada, że „poezja tak delikatnego jest ducha, iż wyparowuje w trakcie przelewania z jednego języka w drugi i jeśli podczas transfuzji owej nowy duch nie zostanie do niej dodany, pozostanie jedynie *caput mortuum*”³. Friedrich Schleiermacher w eseju *O różnych metodach tłumaczenia* również korzysta z dychotomii życie – śmierć:

¹ R. Warren, *The Art of Translation: Voices from the Field*, Boston 1989, s. 206 [tłum. aut.].

² Cyt. za: S. Mooney, *An Anthropos All in Black or Ill Seen Worse Translated: Beckett, Self-Translation and the Discourse of Death*, „Samuel Beckett Today/Aujourd’hui” 2002, vol. 12 (*Pastiches, Parodies & Other Imitations*), s. 163–171, s. 164.

³ A.F. Tytler, *Esej o zasadach sztuki przekładowczej*, tłum., wstęp. i przyp. K.F. Rudolf, tłum. nietłumaczonych tekstów grackich i łacińskich W. Waśniewska, Gdańsk 2014, s. 76.

„Żywa mowa umiera bowiem wtedy, gdy rodzi się podejrzenie, że nie jest ona tą samą, która wyłynęła z umysłu innego człowieka. (...) Procedura parafrazy nie pozwala także zaistnieć duchowi języka – ani oryginału, ani przekładu”⁴.

W rozdziale książki *Spirit of Romance*, poświęconym twórczości Lopego de Vegi, Ezra Pound wyjaśnia, dlaczego tłumacz chciałby „wskrzęcić cień autora, którego tak silnie zraniono”⁵. Metaforyka anglojęzycznych wypowiedzi translatoologicznych ma rzecz jasna źródło w języku Biblii („For the letter killeth, but the spirit giveth life”⁶ to punkt wyjścia dla wielu prac anglojęzycznych)⁷. Sinead Mooney uważa, że w łączeniu praktyki translatorskiej z rytuałem elegijnym i w wykorzystaniu tanatycznej metaforyki nie ma nic szczególnie dziwnego. Łącząc wypowiedzi Jacques’a Derridy na temat przekładu z przedstawioną przez Ezrę Pounda teorią person (która w gruncie rzeczy jest raczej duchologią), Mooney wyjaśnia, że dla Derridy przekład nie jest ani życiem, ani śmiercią tekstu, a raczej „życiem po życiu”, „żywą śmiercią”, jak również „pasożytem, sukubem, żarłocznym duchem”⁸.

Do następstwa istnień w sekwencji oryginał – przekład odnosi się też Walter Benjamin w kanonicznym i niepoddającym się oczywistym interpretacjom eseju *Zadanie tłumacza*⁹:

„Jasne jest, że przekład – jakkolwiek byłby dobry – nie może mieć żadnego znaczenia dla oryginału. Niemniej dzięki przekładalności oryginału pozostaje z nim w głębokim związku. Związek ten jest wręcz tym ściślejszy przez to, że dla samego oryginału nic już nie znaczy. Można go określić mianem naturalnego, a dokładniej, jako związek właściwy życiu. Podobnie jak wyrazy życia pozostają w najściślejszym związku z tym, co żywe, choć nic dla niego nie znaczą, tak też przekład wypływa z oryginału. Wprawdzie nie tyle z jego »życia«, ile raczej z jego »przeżycia«, przetrwania. Przekład jest wszak późniejszy od oryginału i w przypadku ważnych dzieł, które w czasach swego powstania nigdy nie znajdują wybitnych tłumaczy, wyznacza stadium ich dalszego życia.

⁴ F. Schleiermacher, *O różnych metodach tłumaczenia*, tłum. P. Bukowski, „Przekładaniec. Pólczynek Katedry UNESCO do Badań nad Przekładem i Komunikacją Międzykulturową UJ” 2009 nr 1 (21), s. 13; wyróżnienia – M.W.

⁵ E. Pound, *Spirit of Romance*, London 1910, s. 195.

⁶ „Litera bowiem zabija, Duch zaś ożywia”, *Biblia Tysiąclecia*, 2 Kor 3:6.

⁷ Więcej przykładów wykorzystania tej dychotomii w dyskursie przekładoznawczym zob. S. Mooney, op. cit., s. 164–167; G.Ch. Spivak, *The Politics of Translation* [w:] *The Translation Studies Reader*, pod red. L. Venuti, New York 2012, s. 324.

⁸ S. Mooney, op. cit., s. 171. Pisząc o zagrożeniach płynących z autokreacji opartej na wielokrotnym wskrzeszeniu własnej twórczości w coraz to nowych formach – czyli zagadnienia, które przedstawiam w dalszej części artykułu w odniesieniu do Samuela Becketta – Emily Apter przytacza fascynujący przykład Romaina Gary’ego, francuskiego pisarza żydowskiego pochodzenia, który z twórczą niemocą, której doświadczał pod koniec życia, postanowił poradzić sobie, kryjąc się pod pseudonimem Emile Ajar. Nie byłoby w tym zapewne nic dziwnego, gdyby nie dość szczególnie rozwój wypadków, które miały miejsce zaraz po tym, gdy w 1975 roku komisja przyznająca Nagrodę Goncourtów zdecydowała się nagrodzić powieść Ajara *Życie przed sobą*. Ponieważ regulamin nagrody zabrania przyznawania jej dwukrotnie temu samemu autorowi (a Gary odebrał ją w 1956 roku za *Kożenienie nieba*), autor poprosił o pomoc swojego siostrzeńca. Sytuacja wymknęła się jednak spod kontroli, Pawłowichowi spodobała się rola literackiego celebryty, a prawdziwego autora oskarżono o plagiat twórczości Ajara. Sprawę wyjaśniło dopiero wydane po samobójczej śmierci Gary’ego wyznanie *Vie et mort d’Emile Ajar* (1981), w którym autor tłumaczy, że akt samobójczy jest jednocześnie morderstwem na Ajarze, „kradzieżą dokonaną na samym sobie, przeprowadzoną w ramach autorskiej autorestrykcji”. Zob. E. Apter, *Against World Literature. On the Politics of Untranslatability*, New York 2013, s. 317.

⁹ Skutecznej, brawurowej analizie poddał za to wypowiedź Benjamin’a Adam Lipszyc w pierwszym rozdziale książki *Sprawiedliwość na końcu języka. Czytanie Waltera Benjamin’a*, Kraków 2012.

Ideę życia i dalszego życia dzieł sztuki należy potraktować z całkowicie niemetaforyczną rzeczością. Nawet w czasach myśli naznaczonej największymi uprzedzeniami przypuszczano, że życia nie wolno przypisywać wyłącznie organicznej cielesności¹⁰.

Benjamin polemizuje również z utrwalonym w dyskursie przekonaniem, że przekłady wydłużają życie arcydzieł. Kwestię dalszego życia postrzega jako porządek przedustawny wobec dokonań translatorskich, w którym oryginał determinuje losy swoich przekładów:

„Przekłady, które nie ograniczają się do przekazania pewnej treści, powstają wówczas, gdy w swoim dalszym życiu dzieło wkroczy w okres sławy. Dlatego też wbrew temu, co zwykli twierdzić o swej pracy kiepscy tłumacze, przekłady nie służą podtrzymaniu owego dalszego życia, lecz raczej zawdzięczają mu swoje istnienie. Życie oryginału osiąga w nich swój wciąż odnawiany, najpóźniejszy i najpełniejszy rozkwit¹¹.

W Benjaminowskim modelu pełnia rozkwitająca w okresie sławy realizuje się dzięki transformacji. Tylko przekształcenie jest gwarantem długiego trwania:

„Żaden przekład nie byłby możliwy, gdyby zgodnie ze swą ostateczną istotą starał się osiągnąć podobieństwo do oryginału. Albowiem w swoim dalszym życiu, które nie miałyby prawa do tego miana, gdyby nie polegało na przeobrażeniu i odnowie tego, co żywe, oryginał ulega zmianom. Także utrwalonych słów dotyczy coś takiego, jak późne dojrzewanie. Coś, co w czasach autora stanowiło tendencję jego języka poetyckiego, może później obumrzeć, a z tego, co uformowane, mogą wyłonić się nowe, immanentne tendencje¹².

Hapaks logomenon

Samuel Beckett. Trudno wyobrazić sobie autora, który bardziej konsekwentnie unikałby jedynomyślności z głównymi dokonaniem szeroko rozumianej humanistyki europejskiej, jednocześnie wchodząc z nimi w dialog tak dociekliwy i sensotwórczy. Być może dlatego o spuściźnie autora *Molloya* pisze się bez ustanku i poddaje ją analizom o tak zróżnicowanym charakterze metodologicznym¹³. Niestabnąca żywotność jego dzieł wynika prawdopodobnie również z ich szczególnie osobliwego statusu językowego – niemal wszystkie prace prozatorskie i dramatyczne Becketta istnieją w dwóch odautorskich wersjach językowych. Zastępy specjalistów badały ich wzajemne relacje na poziomie najdrobniejszego tekstowego detalu. Choć odnotowano niezliczone wręcz przesunięcia znaczeniowe, redukcje ilościowe, korekty stylistyczne, odważne ingerencje w warstwę metaforyczną i tak dalej, translatołogiczno-artystycznej wartości

¹⁰ W. Benjamin, *Zadanie tłumacza*, tłum. A. Lipszyc, „Literatura na świecie” 2011, nr 5–6, s. 27–41, 29; wyróżnienia – M.W.

¹¹ Ibidem, s. 30; wyróżnienia – M.W.

¹² Ibidem, s. 31; wyróżnienia – M.W.

¹³ Tylko w tym roku ukazały się monografie o orientacji filozoficznej (R. Hillgärtner, *Samuel Becketts Paradoxe Negativität in Den Romanen „Molloy“*, „Malone Dies” Und „The Unnamable”, Berlin 2016), psychoanalizycznej (L. Brown, *Beckett, Lacan, and the Voice*, Stuttgart 2016) i historycznoliterackiej (T. Trezise, *Into the Breach: Samuel Beckett and the Ends of Literature*, New Jersey 2016).

autoprzekładów Becketta w zasadzie nie podaje się w wątpliwość¹⁴. Biograficzne wątki dotyczące dwujęzyczności irlandzkiego pisarza są o tyle fascynujące – warto przecież wspomnieć o krótkiej karierze akademickiej Becketta, o jego przekładach innych autorów, o działaniach we francuskim ruchu oporu, o twórczej niemocy zakończony ucieczką we francuszczyznę¹⁵, a także o zmaganiach z wydawcami tekstów tłumaczonych¹⁶ – ile drugorzędne w stosunku do wartości projektu artystycznego, który wyłania się z obszernej, złożonej struktury wielkiego dzieła. Choć bez szczególnej przesady można uznać Becketta za jedyne go autora, który tworzył jednocześnie (synchronicznie)¹⁷ w dwóch językach, skutecznie znosząc rozróżnienie między oryginałem a tekstem pochodnym i udowadniając, że przekład własny rządzi się zupełnie innymi prawami niż przekład cudzy¹⁸, w dalszej części artykułu chciałbym wyjaśnić, dlaczego konsekwencje takiego stwierdzenia idą dalej, niż można by wnioskować z tej wstępnej pieśni pochwalnej.

Beckett Becketta

Rozważając problematykę autoprzekładów Samuela Becketta, należy skupić się na przynajmniej pięciu poziomach, na których realizują się procesy tego złożonego artystycznego mechanizmu.

Pierwszy z nich, pozornie niezwiązany z przekładem, to poziom intralingwalnych zapożyczeń. Beckettowska praktyka recyklingu artystycznego jest znana wszem wobec, funkcjonuje na wiele sposobów (od efektu fonosemantycznego echa wewnątrz jednego tekstu, przez kontrastowe powtórzenia z różnicą, aż po obszerne parafrazy intertekstowe), ale ma zasadnicze podłoże artystyczne. We wstępie do ostatniej opublikowanej pracy Becketta, noweli *Echo's Bones*, Mark Nixon wyjaśnia:

„Opowiadanie *A Wet Night*, które pojawia się w zbiorze *More Pricks Than Kicks*, jest niemal dosłownym przepisaniem fragmentu powieści *Dream of Fair To Middling Women* [Sen o kobietach pięknych i takich sobie]. Beckett podwędził też materiał z notatnika oznaczonego jako *Dream*,

¹⁴ Przykłady takich analiz: R. Cohn, *Samuel Beckett Self-Translator*, „PMLA” 1961, vol. 76 (5), s. 613–621; B.T. Fitch, *The Relationship Between Compagnie and Company: One Work, Two Texts, Two Fictive Universes* [w:] *Beckett Translating/Translating Beckett*, pod red. A.W. Friedman, C. Rossman, D. Sherzer, University Park 1987, s. 25–35; idem, *The Status of the Second Version of the Beckettian Text: The Evidence of „Bing/Ping” Manuscript*, „Journal of Beckett Studies” 1989, vol. 11–12, s. 19–26; S. Connor, *Traduttore, traditore: Samuel Beckett's Translation of „Mercier et Camier”*, „Journal of Beckett Studies” 1989, vol. 11–12, s. 27–46; M. Sindičić Sabljio, *Beckett's Bilingualism, Self-Translation and the Translation of His Texts into the Croatian Language*, „JoLIE” 2011, vol. 4.

¹⁵ O innych aspektach dwujęzyczności Becketta rozmawiają Antoni Libera i Janusz Pyda OP w książce *Jesteście na Ziemi, na to rady nie ma! Dialogi o teatrze Samuela Becketta*, Kraków 2015, s. 77–79.

¹⁶ W rozmowie z Juliet Charles Beckett stwierdził, że język francuski „pozwoił [mu] uciec od nawyków charakterystycznych dla pisania w mowie ojczystej” (cyt. za: S. Sabljio, op. cit., s. 164).

¹⁷ Rainier Grutman stosuje ważne rozróżnienie na przekłady synchroniczne (*simultaneous*, pisane i tłumaczone w tym samym okresie, na przykład *Bing/Ping*, 1966–1967) i konsekwentne/opóźnione (*consecutive/delayed*, tłumaczone po czasowym odstępnie, na przykład *Murphy* – angielski oryginał wydany w 1937 roku, francuski przekład w 1947 roku – lub *Nienazywalne* – tekst francuski opublikowany w 1953 roku, angielski w 1958 roku); R. Grutman, *Beckett and Beyond*, „Orbis Litterarum” 2013, vol. 68:3, s. 188–206, s. 192.

¹⁸ Argument o względnej użyteczności podziatu na teksty oryginalne i tłumaczenia pojawia się w większości prac na temat dwujęzyczności tekstów Becketta. Ciekawe ujęcie przedstawia Magessa O'Reilly, *Rhythm in Samuel Beckett's Later Bilingual Works*, „Style” 1992, vol. 26, no. 1 (spring): *Studies in Fiction*, s. 79–90.

wyjmując fragmenty z zapisków zebranych przy pracy nad powieścią. Zdaniem samego autora to pragmatyczne podejście miało intelektualne podstawy. W eseju o Prouście Beckett wyjaśniał, że »plagiat najbardziej pożądany, najzdrowszy i najnudniejszy to plagiat samego siebie«¹⁹.

Przepisanie fragmentów prac własnych jest u Becketta konsekwentną strategią artystyczną, która to uwypukla znaczenia, to je podważa, raz zwiększa perswazyjność fragmentów, raz upokarza je, ukazując ich szkaradne oblicze w lustrzanym odbiciu. Powtórzenie – zarówno w *Godocie*, *Końcówce*, jak i w *Pierwszej miłości* czy *No właśnie co* – wskazuje na dojmujący niedobór środków wyrazu, nieubłagany charakter czasu, męczarnie wiecznego powrotu wciąż tych samych doświadczeń oraz wędnącą *élan vital*²⁰ Beckettowskich postaci w ogóle²¹. Przede wszystkim jednak powtórzenie jest sposobem konstruowania pewnej intertekstualnej ciągłości w odniesieniu do niepowodzeń, na które skazana jest każda próba komunikacji²². Do tego problemu jeszcze wrócimy.

Po drugie, w popularnych w zachodniej beckettologii fabularyzowanych narracjach na temat autoprzekładowczych doświadczeń Becketta, oprócz wątku o lingwistycznej sprawności, często pojawia się temat egzystencjalnej matni, z której autor miał się wydobyć właśnie dzięki skokowi w obcość. Bezsilność i wyczerpanie dotyczą jednak nie tylko pierwotnego okresu artystycznej niemocy związanej z opróżnieniem angielszczyzny z satysfakcjonujących środków wyrazu (lata trzydzieste i czterdzieste), lecz także męczącej pracy nad przekładami własnych prac w okresie dwujęzycznym. Relacje z translatorskiej samoudręki znajdujemy w listach Becketta: „Jak bardzo mam już dość przekładów! Tę bitwę zawsze się przegrywa. Szkoda, że nie mam odwagi umyć od tego ręk i zostawić tego komuś innemu i spróbować znów zająć się pracą” (Samuel Beckett w liście do Alana Schneidera, 30 stycznia 1957 roku)²³. W odpowiedzi na pytania Hansa Naumanna 17 lutego 1954 roku Beckett wyjaśniał:

„Od 1945 roku piszę tylko po francusku. Skąd ta decyzja? Nie miałem jej w planach. Potrzebowałem zmiany, innej perspektywy, nic szczególnie skomplikowanego, przynajmniej na pozór. Tak czy siak nie chodziło o żadną z rzeczy, które Pan sugeruje. Angielski nie jest dla mnie językiem obcym, to przecież moja mowa rodzima. Jeśli jakiś miałbym uznać za obcy, byłby to z pewnością gaelicki. Należę zapewne do kategorii tych utrapieńców, którzy – jeśli mieliby działać tylko wtedy, gdy wiedzą

¹⁹ M. Nixon, *Introduction* [w:] S. Beckett, *Echo's Bones*, London 2014, s. x. Cytat z *Prousta* w przekładzie A. Libery za: S. Beckett, *Proust* [w:] idem, *Wierność przegranej*, tłum. i przyp. A. Libera, Kraków 1999, s. 46.

²⁰ W fascynujący sposób o związkach twórczości Becketta z filozoficznymi pracami Henriego Bergsona pisze S.E. Gontarski w pracy „What it is to have been”: Bergson and Beckett on Movement, Multiplicity and Representation, „Journal of Modern Literature” 2011, vol. 34, no. 2 (Winter), s. 65–75.

²¹ N. Içöz, *Repetition and Difference in Beckett's Works*, „Samuel Beckett Today/Aujourd'hui” 1993, vol. 2: *Beckett in the 1990s*, s. 281–288.

²² Tomasz Swoboda cytuje Maurice'a Blanchota, który pisze o powtórzeniach i Getrude Stein: „Ludzie nieustannie lękają się powtórzenia, o ile nie szukamy w nim sposobu na przekonanie kogoś poprzez upór, tylko dowodu na to, że ponownie wypowiedziana myśl nie powtarza się albo że powtórzenie jedynie sprowadza to, co wypowiedziane, do swojej istotnej różnicy. To mówienie dwa razy tej samej rzeczy, nie z troski o tożsamość, lecz właśnie z jej odrzuceniem, jak gdyby to samo zdanie, powtórzone, lecz przemieszczone, rozwijało się samo w sobie, dopasowując się nie tyle do zewnętrznej struktury retorycznej, ile do przestrzeni stworzonej w ruchu przemieszczenia”. M. Blanchot, *A rose is a rose...* [w:] idem, *L'Entretien infini*, Paris 1969, s. 501, [cyt. za:] T. Swoboda, *Powtórzenie i różnica*, Gdańsk 2014, s. 27.

²³ Cyt. za: R. Grutman, op. cit., s. 191.

w zupełności, do czego zmiierzają – woleliby nie robić nic. Co nie znaczy, że nie miałem poważnych, palących powodów. Być może z trudem mógłbym wyróżnić kilka – przecież i tak już za późno, żeby zmienić zdanie. Wolalbym jednak, by moje motywacje okrywał półmrok. Podam więc Panu tylko jedną wskazówkę: warto odczuwać w sobie niedostatek środków²⁴.

W liście do Barneya Rosseta z amerykańskiego wydawnictwa Grove Press Beckett wspominał o wyczerpaniu twórczym, które nastąpiło po ukończeniu trylogii (*Molloy* – 1951, *Malone muert* – 1951, *L'innomable* – 1953): „Wiesz, Barney, myślę, że nic już nie napiszę. *Nienazywalne* mnie skończyło – albo dało wyraz temu, jak bardzo skończony byłem już wcześniej” (21 sierpnia 1954 roku). Na poziomie wypowiedzi odautorskiej można z pewnością zauważyć analogię w stosunku do biografii innych pisarzy dwujęzycznych – na przykład do Emila Ciorana, który w następujący sposób opowiada o zmaganiach z niepoddającą się obróbce materią francuszczyzny:

„Długą opowieścią o koszmarze byłoby drobiazgowo przedstawienie dziejów moich związków z tym zapożyczonym językiem, z tymi wszystkimi słowami przemyślanymi na nowo, subtelnymi aż do granic istnienia, stłamszonymi od wyciskania niuansów, bez wyrazu – dlatego, że wszystko już wyraziły; przerażającymi swą precyzją, obarczonymi zmęczeniem i wstydlivością, dyskretnymi aż po wulgarność. Jakżeby miał oswoić się z nimi Scyta, jakżeby miał uchwycić ich pełne znaczenie, posługiwać się nimi sumiennie i uczciwie?”²⁵.

Warta podkreślenia jest na tym etapie kwestia nieadekwatności dostępnych w drugim języku środków ekspresji. Zarówno Cioran („bez wyrazu – dlatego, że wszystko już wyraziły”), jak i Beckett („warto odczuwać w sobie niedostatek środków”) podejmują się pracy artystycznej pomimo – albo właśnie z powodu – niedoborów.

Po trzecie, a trzecie jest podstawą drugiego, przekład jest wierny w stosunku do komunikacyjnej porażki. Skoro twórczość Becketta istnieje w dwóch wersjach językowych, a działania translatorskie autora uniemożliwiają utrzymanie rozróżnienia między oryginałem a przekładem, należy przyjąć, że jego twórczość w pełni realizuje się na styku języków, osiąga największe bogactwo właśnie na dwujęzycznej płaszczyźnie – jednak nie tylko ze względu na niejako podwójną notację leksykalną lub artystyczną, na palimpsestowy zapis jednej kultury na drugiej lub być może obok drugiej (który tak dobrze ukazany został przez redaktorów publikacji *variorum*). O wartości artystycznej nie decyduje tu bowiem wyłącznie bogactwo wariantów, skutecznie oddających w obu językach pewien komunikat. W gruncie rzeczy w translacyjnym działaniu Becketta nie o ekwiwalencję chodzi, nie o wierność oryginałowi, lecz o wierność dziełu, twórczości w ogóle, a nie pojedynczemu tekstowi lub językowemu stwierdzeniu. Nie idzie więc o prace nad syntagmatycznym wyimkiem, nad przekładem słów, zdań, akapitów, całych powieści lub dramatów – chodzi o to, aby dbać o współistnienie dzieł Samuela Becketta²⁶. Tłumaczenie siebie

²⁴ *The Letters of Samuel Beckett*, pod red. G. Craig, M. Dow Fehsenfeld, D. Gunn, L. More Overbeck, Cambridge 2011, s. 464; wyróżnienie – M.W.

²⁵ E. Cioran, *Historia i utopia*, tłum. i wstęp M. Bieńczyk, Warszawa 1997, s. 7–8. Cyt. za: T. Swoboda [w:] idem, *Powtórzenie i różnica*, op. cit., s. 57; wyróżnienie – M.W.

²⁶ Festiwal literacki i konferencja naukowa „Back to the Beckett Text” (Sopot, 10–16 maja 2010) już w nazwie sygnalizowały zainteresowanie transtekstualnym charakterem tej twórczości.

to akt na wskroś literacki, rozszerzający terytorium autorskiego dzieła²⁷. A skoro pisarstwo to dotyczy niemożliwości komunikacji (skoro podmioty Becketta komunikują wiedzę o komunikacyjnych porażkach), kwestię podmiotowości również otaczają poważne dylematy epistemologiczno-egzystencjalne. Parafrazując tytuł polskiego wyboru esejów Irlandczyka w tłumaczeniu Antoniego Libery, możemy stwierdzić, że wierność autoprzekładu jest u Becketta przede wszystkim wiernością przegranej. Lance Butler pisze:

„Podjmując się niemożliwego w pracy tłumaczeniowej, Beckett zwraca najwycyżajniej uwagę na niemożliwość komunikacji w ogóle; jeśli jego teksty w dwóch wersjach językowych różnią się, jest tak paradoksalnie dlatego, że tylko w różnicy mogą próbować być naprawdę zbieżne”²⁸.

Po czwarte, w historii Beckettowskiej dwujęzyczności przekład własny wydaje się formą *pentimenti* lub korekty, a transformacja – główną zasadą twórczą. Rękopisy Becketta – ten gigantyczny, rozproszony, a przy tym strzeżony przez instytucje materiał badawczy – to nieskończenie bogate źródło informacji na temat wariantów, autpolemik i tekstowych refrakcji, które uwidaczniały się zarówno w trakcie pisania, jak i na etapie (często synchronicznego z pierwotnym aktem twórczym) przekładu (a także późniejszej, wielokrotnej redakcji tekstów przed publikacją i w trakcie prac scenicznych). „To właśnie w szczelinach rękopisów, niezależnie od ich gatunku, możemy prześledzić ewolucję tych charakterystycznych znaków najbardziej osobistych, najbardziej palących autorskich trosk i zainteresowań natury estetycznej, literackiej, filozoficznej, psychologicznej, a nawet matematycznej”, pisze Charles Krance, redaktor dwujęzycznego wydania *variorum* noweli *Towarzystwo* i dramatu *Partia solowa*²⁹. Z kolei Steven Connor wyjaśnia, że translacja tekstów własnych to lustro zmian, jakie w latach 1946–1970 zaszły w filozoficznym podejściu Becketta do problematyki głosu narratorskiego i jego tożsamościowych, podmiotowych wymiarów. Badacz wyróżnia też trzy fazy stylistyczne w twórczości Becketta,

²⁷ Należy przy tym zauważyć, że autor z ogromną troską podchodzi do zagadnień związanych z różnicami formalno-kulturowymi, które ujawniają się w dwujęzycznym współistnieniu jego twórczości. W korespondencji czytamy: „Jeśli chodzi o moją twórczość, mam nadzieję, że zdajesz sobie sprawę, w co się pakujesz. Nie mam na myśli samej tematyki, która jak sądzę, nie powinna nikogo wprawić w zdumienie; chodzi raczej o pewne formalne obscena, które być może nie uderzają tak bardzo we francuszczyźnie jak po angielsku. Nie zamierzam przy tym (chciałbym wyraźnie zaznaczyć, abyś wiedział od razu) ani trochę ich łagodzić. Nie wiem, co w Ameryce uchodzi, a co nie. Z całą pewnością tego rodzaju fragmenty, jeśli przetłumaczy je wiernie, nie spotkałyby się z ciepłym przyjęciem w Anglii” (Beckett w liście Barneya Rosseta, 25 czerwca 1953 roku, *Letters of Samuel Beckett*, op. cit., s. 385). Podobny wydzwitek mają na przykład listy do A. Simpsona z 17 listopada 1953 roku (*ibidem*, s. 418) oraz do Loly Rosset z 20 listopada 1953 roku (*ibidem*, s. 419).

²⁸ L.St. John Butler, *Two Darks: A Solution to the Problem of Beckett's Bilingualism*, „Samuel Beckett Today/Aujourd'hui” 1994, vol. 3: *Intertexts in Beckett's Work*, s. 115–135, 116. Podobną opinię wyraził Charles Krance: „W dwujęzycznym dziele Becketta obie wersje dowolnego tekstu we wzajemnej relacji oznajmiają wszem wobec, jak bardzo są niepełne”. Ch. Krance, *Introduction* [w:] *Samuel Beckett's „Company/Compagnie” and „A Piece of Monologue/Solo”*. *A Bilingual Variurium Edition*, pod red. Ch. Krance'a, New York 1993, s. xix.

²⁹ *Ibidem*, op. cit., s. xiii.

które łączy zarówno z namysłem filozoficznym, jak i pracą tłumaczeniową³⁰. Obserwując te znaczące przesunięcia stylistyczne, przyglądając się ewolucji dzieła w relacji z przekładem, nietrudno dojść do wniosku, że dla Becketta przekład jest formą twórczości, jest aktem pisania. Korekta, *pentimenti*, przepisanie – oto poetyka, która realizuje się na styku odataworskich wersji językowych. Do zagadnienia przekładu jako poetyki jeszcze wrócimy.

Po piątę, a piątę wiąże się z wszystkim, co zostało powiedziane, podwójne istnienie tekstów Becketta jest zjawiskiem transtekstualnym w rozumieniu Genettowskim³¹, czyli takim, które kładzie nacisk na transcendentne wymiary tekstu, na „transcendencję tekstualną tekstu”³². Wyjaśniając to pojęcie, historycy zjawiska autorskiego przekładu, Jan Hokenson i Marcella Munson, przywołują przydatną figurę „tożsamości funkcjonalnej” (*l'identité opérable, operant identity*) z pracy Michaëla Oustinoffa *Bilinguisme d'écriture*, sygnatury artystycznej pisarza, cechy wspólnej różnych prac tego samego autora³³. Dwujęzyczny tekst Becketta funkcjonuje więc na polu szerszym niż pary tekstów lub rękopisy różnych wariantów tych samych utworów; do zrozumienia roli autoprzekładu w ogólnym kontekście Beckettowskiej twórczości potrzebna jest świadomość szerokiego terytorium opisanego sygnaturą. Ze zjawiskiem transtekstualności nieuchronnie wiąże się też obecny w każdej czynności twórczej³⁴ mechanizm autotransstylizacji, czyli autorskiego przepisywania utworu w trakcie procesu twórczego i jego stylistycznej adiustacji. Dla Genette'a proces ten „polega nieuchronnie na zastępowaniu, czyli (...) skreślaniu + dodawaniu”³⁵; „jego zdaniem styl autora podlega przeszczepieniu z jednej wersji do drugiej na zasadzie

³⁰ Pierwsza faza, charakteryzująca się niemal barokowym przepychem, dotyczy wczesnej twórczości (której ciekawym przykładem jest wydany pośmiertnie tekst prozatorski *Echo's Bones*) i około 1946 roku, wraz z przejściem Becketta na francuski, oddaje pole na rzecz „konwersacyjnej autentyczności” *Trylogii* i tekstów z lat pięćdziesiątych. Kolejna zmiana uwidocznia się pod koniec lat sześćdziesiątych i w latach siedemdziesiątych, gdy teksty Becketta (zwłaszcza krótkie utwory prozatorskie, takie jak *Wyludniacz*) charakteryzuje „spokojna, precyzyjna prostota”. Styl ten, zdaniem Connora, wyraźnie objawia się w zmianie stylistycznej orientacji, która uderza w angielskim przekładzie powieści *Mercier et Camier*, opublikowanej po francusku w 1946 roku, a przetłumaczonej przez autora dopiero w 1970 roku. „Od tego czasu – pisze Connor – Beckett koncentrował swoje wysiłki na absolutnej kontroli stylistycznej różnych rezonujących elementów języka, bardziej niż na namnażaniu powiązań i implikacji”. *Idem, Traduttore, traditore*, op. cit., s. 36. Z kolei Mooney uważa, że „własny przekład późnych tekstów prozatorskich pozwala Beckettowi osiągnąć całe mnóstwo efektów tekstowych, które w wielu miejscach mają niewiele wspólnego z ekwiwalencją i potocznością, do której zmierza większość tradycyjnie zorientowanych tłumaczy; w rezultacie przekłady te bliższe są Benjaminowskiej koncepcji degradacji, ruchu w dół: tak jak w biografii Becketta można wyróżnić trajektorię stopniowego osłabienia, tak i jego późne teksty popadając w drugą wersję językową, naśladując retrogresywny ruch starzejącego się ciała; coraz to podlegszy język i częste wykorzystanie archaizmów wskazują na zdecydowane odrzucenie idei postępu, sugerując jednocześnie, że tłumacz, jak artysta, skazany jest na porażkę (...). Chociaż wielokrotnie wskazywano na upiorny wymiar prac Becketta, przekłady, które przygotował pod koniec życia, zawierają szczególnie wyraźny rys widmowy; wydaje się, że odgrywają tym samym tekstowy rytuał żałobny po przypominającej fatamorganę utraconej pełni, która w zasadzie nigdy nie istniała”. S. Mooney, op. cit., s. 167.

³¹ Nie należy mylić Genettowskiego ujęcia z *Palimpsestów* z przedstawionym przez współczesnych narratologów (np. Robertę Pearson) pojęciem transtekstualności, transmedialności i transkijonalności.

³² G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, tłum. T. Stróżyński i A. Milecki, Gdańsk 2014, s. 7.

³³ J. Hokenson, M. Munson, *The Bilingual Text. History and Theory of Literary Self-Translation*. Manchester 2007, s. 195.

³⁴ Możemy, być może, zrobić wyjątek dla tych legendarnych dokonań twórczych, które – jak wielokrotnie stylizeliśmy z różnych niepewnych źródeł – są wynikiem jednostkowego, linearnego procesu pisania „za jednym zamachem” – patrz przypadek Jacka Kerouaca.

³⁵ G. Genette, op. cit., s. 247.

wzmocnienia i redukcji, przez co ucieleśnia się w języku na różne sposoby, zachowując jednak swój unikalny charakter”³⁶. Mówiąc o trwałej sygnaturze, która objawia się w takiej transpozycji w przypadku autoprzekładów Becketta, mówimy o rozległym projekcie artystycznym. Tematycznym jądrem czynności przekładowczej rozumianej jako specyficzny gest autobiograficzny są zagadnienia podmiotowości i komunikacyjnej porażki.

Przekład własny Becketta = Auto + bio + grafia

Spróbujmy zebrać przedstawione dotąd obserwacje. Powiedzieliśmy, że myśl i twórczość Becketta trudno wpasować w pojedynczy nurt humanistyczny lub w jednostkowy zbiór teorii. Jest tak również w przypadku jego autonomicznej praktyki przekładowczej, która, jak zauważył Mooney³⁷, stanowi parodię dyskursu translatologicznego od wielu stuleci nieustannie koncentrującego się na zagadnieniu „długowieczności”, „nieśmiertelności” przekładów oraz grożącego piekielnymi mękami czytelnikom złych tłumaczeń. Parodystyczny aspekt realizuje się w następujących ramach: tłumacząc w sposób autonomiczny, w pełni idiosynkratyczny, daleki od norm translatologicznej wierności, Beckett nadaje wersjom docelowym swoich przekładów autorską sygnaturę, obejmując je mianem oryginału. Przeorganizowuje terytorium twórczości, zagęszcza jej semiosferę, tak aby jej granice przebiegały w poprzek podziału między językami.

Przede wszystkim przekład własny ma charakter autobiograficzny, czyli taki, w którym da się wyróżnić trzy pola znaczeniowe pokrewne trzem członom greckiego źródłosłowu tego określenia: *autós* – ‘sam’, *bíos* – ‘życie’, *gráphō* – ‘pisać’. Przedstawię te obszary, odnosząc się do przedstawionych wyżej argumentów.

Wymiar AUTObiograficzny zawarty w Beckettowskim akcie autoprzekładu wiąże się zarówno z problemem autorskiej sprawczości (należy tu myśleć o skrupulatnym, niemal heroicznym wysiłku, który Beckett wkładał w przekłady własnych utworów, a także o towarzyszących temu procesowi bólczkach), jak i – przede wszystkim – z szeroko rozumianym „ja, z krytyczną eksploracją problematyki jednostkowości i podmiotowości, czyli tą sferą tematyczną, którą zwykło się uznawać za najoryginalniejszy wkład Becketta w literaturę światową. Jak stwierdza Charles Krance, decyzje tłumaczeniowe „artyści podmiotowej redukcji”³⁸ zmierzają w zasadzie przede wszystkim do wytrawienia z językowej materii coraz to bardziej oszczędnej formalnie, coraz to bardziej precyzyjnej kreacji podmiotu³⁹. „Głos, który pobrzmiewa z zakamarków tej skomplikowanej sieci powiązanych ze sobą tekstów, to głos świadomości – po wielokroć oddalony”⁴⁰. „Beckett wyjaśnił kiedyś Laurence’owi Harveyowi, że »podmiot istnieje tylko w formie zapośredniczonej«”⁴¹. Nie bez powodu poświęcona twórczości Becketta książka Jakuba Momry nosi tytuł

³⁶ J. Hokenson, M. Munson, op. cit., s. 195.

³⁷ S. Mooney, op. cit., s. 163.

³⁸ M.P. Markowski, *Polityka wrażliwości. Wprowadzenie do humanistyki*, Kraków 2013, s. 291.

³⁹ Interesujące obserwacje i przykłady stylistyczno-filozoficznych redukcji, które można zaobserwować w przekładowczej pracy Becketta, przedstawia Mooney, op. cit., s. 166–174.

⁴⁰ Ch. Krance, op. cit., s. xiv.

⁴¹ Ibidem.

Literatura świadomości – badacz w brawurowy sposób opisuje tam rozgrywające się na poziomie transtekstualnym zmagania irlandzkiego autora z koncepcją podmiotu. Wyjaśnia też, na czym polega konsekwentne kontynuowanie tej samej literackiej rozgrywki, która zawsze – według reguł pisarskiej sygnatury – skazana jest na porażkę⁴²:

„Pisarz, choć zdaje sobie sprawę z tego, że możliwe jest »pisanie bezosobowe«, równocześnie nie może (nie chce) zrezygnować z prymatu świadomości, która wskazuje z kolei na prymat imienia własnego: jednostki, walczącej o prawo do niepowtarzalnej, nawet w formie resztkowej, obecności. Bezosobowość literatury, jej stopień zero, stanowi więc pewien rodzaj wypowiedzi o rozdarciu świadomości, która – choć zarażona śmiercią – nie chce się poddać jej prawom ostatecznie. Podmiot nie może więc zniknąć całkowicie, nieco inaczej, niż chcieli tego Foucault i Agamben, nie przejawia się wyłącznie w śladach własnego nieistnienia, lecz inscenizuje własny konflikt z negatywnością, śmiercią i nieobecnością. *Walczy o życie* z tymi siłami, choćby ceną za to starcie miało być zderzenie się z obłędem i ryzykowne zbliżenie się do granicy milczenia, którego nie da się już odwołać żadnym symbolicznym gestem”⁴³.

Działalność przekładowcza – czyli pewna „gra z językiem jako wola przetrwania jednostkowości”⁴⁴ – jest więc spójną częścią strategii artystycznej, w której eksploruje się możliwość istnienia. Wbrew roztaczającej woń rozkładającego się ciała retoryce dyskursu o przekładzie translacyjnej czynności Becketta – uwypuklające kolejne wcielenia głosu – wskazują na nieustające „podrygi” (*Stirring Still*) „jednostkowej świadomości, która próbuje odnaleźć własne miejsce w świecie radykalnej alienacji”⁴⁵.

Wymiar autoBIOgraficzny zawarty w Beckettowskim akcie autoprzekładu nie polega na restytucji znaczeń w skrupulatnie wynajdywanych ekwiwalentach – to przecież, racjonalnie rzecz biorąc, zadanie każdego tłumacza. Działanie Becketta zmierza w innym kierunku, jego gest autorski jest zgoła bardziej inwazyjny, realizuje się bowiem w agresywnej rozbiórce skostniałych reguł zastanego języka, a właściwie – języków. Projekt rozpięty między angielszczyzną a francuszczyzną dyskredytuje powierzchowną językową materię, która jest wspólna dla europejskiej kultury XX wieku. Destabilizując znaczenia i modele wypowiedzi, Beckett płodzi nowe; tak rodzi się życie w autobiograficznym geście odwijania rzeczy z reguł mowy⁴⁶. Gest ten zgodny jest z duchem wypowiedzi Benjamina:

⁴² Fascynujące punkty widzenia dotyczące „fiaska autokreacji” w *Końcówce* i innych tekstach Becketta przedstawiają A. Libera i J. Pyda w *Jesteście na ziemi, na to rady nie ma!*, op. cit., s. 77–112.

⁴³ J. Momro, *Literatura świadomości. Samuel Beckett – Podmiot – Negatywność*, Kraków 2010, s. 289; wyróżnienie – M.W.

⁴⁴ Ibidem, s. 280.

⁴⁵ „Własna mowa jest jak welon, który należy podrzeć w strzępy, aby dotrzeć do rzeczy (albo zupełnej Nicości), która się za nim kryje”. S. Beckett, *Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, pod red. R. Cohn, New York 1984, s. 171, [cyt. za:] Grutman, op. cit., s. 197.

⁴⁶ Ibidem, tylna strona okładki.

„Przekład tak mało ma wspólnego z jałowym zrównaniem dwóch obumarłych języków, że spośród wszelkich form to jemu właśnie jako formie najbardziej swoistej przypada w udziale zdawanie sprawy z owego późnego dojrzewania obcego słowa i z bólów porodowych własnego”⁴⁷.

Realizując w procesie przekładu strategie związane z problematyką podmiotowości Beckett nie tylko wykonuje autorski gest przeciwko śmierci tekstów (Benjamin: „wyznacza stadium ich dalszego życia”, perspektywę historycznego trwania, na której tak zależy krytykom przekładu), lecz także odpowiada za narodziny (Benjamin: „życia nie wolno przypisywać wyłącznie organicznej cielesności”) nowych tworów językowych, w których jego twórczość zyskuje własną podmiotowość. W bardzo adekwatnej metaforze przedstawia to zjawisko Krance: „Wcielając się w rolę dwujęzycznego tłumacza własnych prac, Beckett pełni funkcję akuszki doglądającej ponownego przyjścia na świat swojego własnego potomstwa, które wygłodniałe, zza kulis przygląda się własnym narodzinom”⁴⁸. Podmiotowość – czy może jednostkowość, jak ująłby rzecz Derek Attridge⁴⁹ – zyskuje więc życie zarówno w akcie pisania, jak i w akcie przekładu.

Ostatnie stwierdzenie należałoby właściwie uznać za niebyłe ze względu na wspomnianą już wątpliwą zasadność rozróżnienia na oryginał i derywatyw. Wymiar autobioGRAFiczny zawarty w Beckettowskim akcie autoprzekładu sprowadza się do tej kluczowej strategii artystycznego kumulowania i dywersyfikowania znaczeń w kolejnych próbach sformułowania nieoczywistych hipotez cechujących się wieloma punktami niedookreślenia (w rozumieniu Wolfganga Isera). Ta gra z językiem i podmiotem rozgrywa się w słowach, w rękopisach, w tekstach przekładów, w scenicznych notatkach, w listach na ich temat. Autoprzekład, czyli przepisanie, to nie tylko parodystyczna polemika z krytyką i teorią przekładu, strategia demaskująca nieskuteczność komunikacji, środek służący przedłużeniu historycznego trwania tekstów, sposób zabezpieczenia ich artystycznej formy przed morderczymi zapędami innych tłumaczy lub metoda rozszerzenia pola znaczeniowego twórczości. Przekład funkcjonujący według reguł korekty to jedna z najważniejszych poetyk twórczości Becketta⁵⁰ – zarówno ze względu na jego konotacje z podmiotowością⁵¹, jak i ze złożoną metaforyką narodzin i śmierci, która tak często pojawia się w utworach Irlandczyka.

⁴⁷ W. Benjamin, op. cit., s. 32. Adam Lipszyc przywołuje interpretację eseju Benjamina, którą przedstawił Paul de Man. Zdaniem autora *Alegorii czytania* oryginalnego określenia *Wehen* nie należy pojmować jako „ból porodowych” języka, który przynosi na świat nowe formy, ale jako bóle języka nieplodnego, skazanego na cierpienie związane z nieadekwatnym funkcjonowaniem, niemożliwością pełnego wyrażania. Lipszyc pisze o odczytaniach de Mana („Benjamin miałby na myśli właśnie ową martwość, bezsilność wpisaną już w oryginał, w każdy twór językowy, jego sztuczność, bezradność, nieprzystawanie słów do znaczeń, naszej intencji do języka”), aby je ostatecznie odrzucić na rzecz interpretacji wskazującej na twórczy, kreatywny wymiar. A. Lipszyc, op. cit., s. 88. Odczytanie de Mana jest zarówno bliskie, jak i dalekie wydzwiękowi twórczości Becketta. Kiedy weźmie się pod uwagę charakterystyczną dla Becketta, wpisaną w świadomość głosu porażkę komunikacyjną, autoprzekłady wydają się szczególnym rodzajem strojenia trupa. Wymiar pesymistyczny nigdy nie jest jednak u Becketta kompletny.

⁴⁸ Ch. Krance, op. cit., s. xvii.

⁴⁹ D. Attridge, *Jednostkowość literatury*, tłum. P. Mościcki, Kraków 2007.

⁵⁰ „[W liście Becketta do Kauna] zarysowuje się Beckettowska poetyka polegająca na sprzężeniu twórczości i przekładu; w sposób pośredni Beckett wiąże zadanie pisarza z zadaniem tłumacza. (...) Pod koniec listu wspomina, że przekład jest jednym z uprzywilejowanych sposobów wykorzeniania słów z ich absolutnego bezruchu”, S. Mambriani, *Samuel Beckett: La Traduzione Come Poetica*, „*Francofonia*” 1997, no. 33 (Autunno), s. 23–53, 25.

⁵¹ O związkach artystycznej korekty z podmiotem Momro pisze w rozdziale *Istnienie jako korekta*. Zob. idem, op. cit., s. 463–490.

Zakończmy cytatem. Oto po prostu jedna z wersji:

„My birth was my death. Or put it another way. My birth was the death of me. Let me say that again. Words are scarce. My birth was my death. Or put it another way. My birth was the death of me. Words are scarce. Scarcer than ever before. But not as scarce as they will be. The death of me. Titters ever since. With doleful countenance. In cradle and crib. At suck. That only fiasco. The first totters. From mammy to nanny and back. Sullen silent child. And it in titters. So tittered and tottered on. From funeral to funeral. To this evening”⁵².

Summary

Self-translation as Autobiography: Translation Discourse and the Discourse of Death

The article discusses Samuel Beckett's practice of self-translation as 1) a textual strategy that parodies the use of life/death metaphors in translation studies discourse, 2) a predominantly autobiographical act that aims at the preservation of a certain writerly signature not only in two linguistic versions of the same text but also in the larger Beckett oeuvre. Issues related to transtextuality and subjectivity are discussed with reference to a wide array of critical writing on Beckett, self-translation, and translation studies in general.

Słowa kluczowe: auto-przekład, Beckett, autobiografia, podmiotowość, dyskurs przekładowczy, metaforyka tanatyczna

Keywords: self-translation, Beckett, autobiography, subjectivity, translation studies discourse, death metaphors

⁵² S. Beckett, *A Piece of Monologue*, pierwszy wariant tekstowy rękopisu anglojęzycznego oryginału solilokwium z *Partii solowej*, [cyt. za:] Ch. Krance, *Introduction*, op. cit., s. xvii. Krance przedstawia też drugi, późniejszy, znacząco odmienny wariant, który wyraźniej skłania się ku abstrakcji i wprowadza dodatkową trzecioosobową instancję:

„Birth was my death. Put it another way. The death of me. Let him say that again. Words are few. Dying too. Birth was my death. The death of me. Smiling ever since. Woe-begone. Sickly smiling. In cradle and crib. At suck first fiasco. With the first totters. From mammy to nanny and back. Silent sullen child. So tottered on sickly smiling. From funeral to funeral. To tonight”.

Dla porównania ten sam monolog w tekście wydanym przez Fabera w 1984 roku brzmi tak:

„Birth was the death of him. Again. Words are few. Dying too. Birth was the death of him. Ghastly grinning ever since. Up at the lid to come. In cradle and crib. At suck first fiasco. With the first totters. From mammy to nanny and back. All the way. Bandied back and forth. So ghastly grinning on. From funeral to funeral. To now. This night”.

W przekładzie Antoniego Libery:

„Urodził się i to go zgubiło. [Znowu. Słów jest niewiele. I też umierają. Urodził się i to go zgubiło.] Skrzywił się w tym upiornym uśmiechu i tak już pozostał. [Jakby do wieka, które zamknie się nad nim.] W poduszce. W kołyszce. Przy piersi. Gdzie spotkał go pierwszy zawód. Gdy stawał pierwsze kroki. Od mamy do niani i z powrotem. I dalej. Przez całą drogę. Już zawsze tak odbijany jak piłka. I zawsze z tym upiornym uśmiechem. Od pogrzebu do pogrzebu. Do dziś. Do tej nocy”. S. Beckett, *Dzieła dramatyczne*, tłum. i wstęp A. Libera, Warszawa 1988, s. 376.