

EWA SŁAWKOWA

Uniwersytet Śląski
Katowice

ŚLUB WITOLDA GOMBROWICZA PO ARABSKU

TRUDNO MÓWIĆ O OBECNOŚCI LITERATURY POLSKIEJ W KRAJACH ARABSKICH. Z ostatnich 30 lat możemy odnotować zaledwie kilka okazjonalnych przekładów, głównie syryjskich, wydanych w Damaszku, w tym tłumaczenie noblistki – Szymborskiej z 1997 roku oraz przekład poezji Różewicza z 1999 roku, a także późniejsze tłumaczenia fragmentów utworów Korczaka, Lema i Miłosa z roku 2000 i 2001¹.

Twórczość Witolda Gombrowicza po arabsku – o której mamy tu mówić – reprezentowana jest w tej kulturze tylko przez jeden utwór – dramat *Ślub* z 1946/1947 lub 1953 roku², z pewnością najtrudniejszy spośród trzech ukończonych dramatów tego pisarza, którego hiszpańskie wydanie Gombrowicz opatrzył aż 30 wskazówkami reżyserskimi, podkreślającymi antypsychologiczny i antyrealistyczny charakter sztuki.

Tłumaczenie to dokonane zostało przez Syryjczyka, dr Georga Yacouba, (ryc. 1) od kilkunastu lat wykładowcę w Instytucie Orientalistyki na Uniwersytecie Warszawskim, autora podręczników do języka arabskiego³. Powstało ono na zamówienie Polskiego Ministerstwa Spraw Zagranicznych i wydane zostało w Warszawie w roku 2004 w Wydawnictwie akademickim DIALOG, istniejącym od 1992 roku i publikującym książki dotyczące języków, kultur, religii i polityki krajów Azji i Afryki, a także wydającym przekłady bogatej twórczości literackiej Orientu.. Duża część publikacji to także literatura faktu,

¹ *Literatura polska w przekładach 1981–2004*, red. D. Bilikiewicz-Blanc, T. Szubiakiewicz i B. Capik przy współpracy E. Karłowicz, Warszawa, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2005, s. 2–3.

² W niniejszym tekście opieram się na wydaniu dzieł Gombrowicza przez Wydawnictwo Literackie w Krakowie w roku 1988 (*Dzieła*, tom VI, *Dramaty*), do którego szaty graficznej wyraźnie nawiązuje przekład *Ślubu* na język arabski, wydany przez Wydawnictwo akademickie Dialog.

³ <http://ects.uw.edu.pl>.

poruszająca aktualne problemy polityczne Bałkanów, Kosowa, Iraku, Chin i Afganistanu⁴.



Ryc. 1.

Mamy w tym wypadku do czynienia z tłumaczeniem, które nie pojawiło się jako odpowiedź na szeroko rozumiane zamówienie społeczne czy zainteresowanie utworem arabskiego wydawcy. Obcujemy z przekładem, który żadną miarą nie dowodzi obecności twórczości Gombrowicza w krajach arabskich, bo o tym trudno w ogóle byłoby mówić. Jest ono rezultatem inicjatywy odgórnej, wynikiem działań, jakie się podejmuje na rzecz promocji literatury i kultury polskiej, tym razem w świecie arabskim, a także – co warto tu szczególnie zaznaczyć – w tym świecie, który żyje dziś w diasporze arabskiej w Europie.

Wbrew nasuwającemu się w pierwszej chwili przekonaniu, iż oto mamy do czynienia z nieznanym wcześniej mechanizmem uruchamiającym działania translatorskie, bo w istocie ta praktyka, polegająca na mecenacie państwa, obecna jest w historii przekładu od dawna.

Casus wydanej w Polsce arabskiej wersji dramatu Gombrowicza uruchamia zatem pojawiające się w socjologizującej refleksji translatologicznej tradycyjne pytania o genezę danego przekładu. Co powoduje, że dany utwór zostaje przełożony? Co decyduje o wyborze danego tekstu do tłumaczenia? Jakie mechanizmy społeczne (nagrody literackie, prawa rynku) muszą zostać uruchomione i jakie konteksty polityczne muszą zadziałać, by dane dzieło, pochodzące z danej literatury zostało przełożone na inny język?

W tym kontekście wart odnotowania jest fakt, że interesujące nas tłumaczenie dramatu Gombrowicza powstało w Polsce, państwie, które jest członkiem Unii

⁴ <http://www.dialog.edu.com.pl>.

Europejskiej, a jego autorem jest Arab wyznania chrześcijańskiego, inkulturowany w naszą tradycję, który na spotkaniu ze studentami opowiada o znanych z autopsji świątecznych obyczajach chrześcijan w świecie arabskim.

„Coraz częściej Polki wiążą się z Arabami i chcą poznać ich język i kulturę – powiedział dr Yacoub na tym spotkaniu, sam będąc od 14 lat mężem Polki. – Polki są atrakcyjne dla arabskich mężczyzn. I bliżej im do Arabów niż kobietom z Europy Zachodniej. Z kolei atrakcyjność Arabów polega na tym, że z definicji i w praktyce arabski partner zapewnia ochronę kobiecie”⁵.

* * *

We *Wstępie* do arabskiego przekładu Gombrowicz zaprezentowany został przez tłumacza jako przedstawiciel współczesnego dramatu europejskiego, wymieniany obok Ionesco i Becketta, należący do panteonu współczesnych twórców awangardowego teatru. Polski pisarz trafia więc do kultury arabskiej przez Europę, jako Europejczyk. Jego twórczość, jakkolwiek nosząca tak wyraźny przeciwieństwisty stigmat polskości, równocześnie rozpoznawana jest, mimo tego niekwestionowanego naznaczenia, jako europejska, a więc w pewien sposób uniwersalna. Przy całym swoim polskim bagażu zawiera elementy, które nadają jej walor bardziej ogólny.

Fakty te siłą rzeczy kierują naszą uwagę ku tym współczesnym teoriom translatorycznym, które tłumaczenie traktują przede wszystkim jako jeden ze środków komunikacji między kulturami, jako narzędzie potencjalnego dialogu między nimi⁶. Uwzględnienie takiego wymiaru przekładu oznacza usytuowanie go w określonym kontekście kulturowym, społecznym i historycznym, poddany działaniu różnych czynników, które decydują o sposobie, w jaki przekład się odbywa, a następnie funkcjonuje w kulturze biorcy.

Nowy sposób myślenia o przekładzie oznacza postulat badania jego daleko sięgających skutków kulturowych i społecznych w kulturze biorcy i prowadzi do stawiania pytań, które dotyczą – poza kwestiami językowymi – także problemów relacji, różnic i konfliktów, wynikających z asymetrii statusu i siły kultur wchodzących w kontakt za pośrednictwem przekładów.

Nierówność, nierównowaga czy asymetria, o których mowa w tych koncepcjach przekładu, widoczna w wymianie, która się przez to tłumaczenie dokonuje, ujawnia się szczególnie w przypadku kontaktów języków mocnych (języków krajów wysoko rozwiniętych) i słabych (języków krajów rozwijających się), albo w innym ujęciu – języków i kultur hegemonicznych i języków kultur zdominowanych⁷.

⁵ <http://www.orient.uw.edu.pl>.

⁶ *Rethinking Translation*, ed. by L. Venuti, Routledge, London and New York, 1992; A. Berman, *L'épreuve de l'étranger*, Paryż, Gallimard, 1984.

⁷ Zob. na ten temat *Translation as Intercultural Communication*, ed. by M. Snell-Hornby, Z. Jettma-

Powinniśmy zatem zapytać, w jakim stopniu, czy i jak tłumaczenie *Ślubu* na język arabski ma szansę w takiej interakcji międzykulturowej uczestniczyć? A może należałoby zapytać czy tak przesycony polskością utwór potrafi w takim dialogu w ogóle brać udział?

Zatem z jednej strony hegemonizm i pierwszorzędność, z drugiej zaś drugorzędny i peryferyjny wymiar kultur biorących udział w tym specyficznym dialogu, jakim jest tłumaczenie, każe widzieć w przekładzie *Ślubu* na arabski narzędzie porozumienia między dwoma – z punktu widzenia kultury europejskiej – niehegemonicznymi literaturami: polską i arabską.

Jednak arbitralność i relatywność określeń typu kultura pierwszorzędna i drugorzędna ukaże się nam z całą mocą, jeśli będziemy pamiętać, że autor *Ślubu* został przedstawiony arabskiemu czytelnikowi jako pisarz europejski (a więc przedstawiciel literatury hegemonicznej), będący wyrazicielem idei awangardowych w dramacie. Swoje idee awangardowe wyraził w sferze teatru, w materii egzotycznego języka polskiego. Także drugorzędność kultury arabskiej obejmującej kraje od północnoafrykańskiego Maghrebu przez Bliski Wschód po Półwysep Arabski jest w globalizującym się świecie także wględna.

Arabskiego tłumacza *Ślubu* Gombrowicz interesuje, jak powiedzieliśmy, jako przedstawiciel awangardowych tendencji w dramacie, a więc przede wszystkim eksperymentujących z jego konwencjami, formą i językiem. Potencjalny czytelnik/widz wprowadzony zostaje w objaśnieniach wstępnych przez tłumacza w oniryczno-absurdalny klimat dramatu. Uzyskuje informacje o bohaterach „żyjących – jak pisze tłumacz – na skraju snu i rzeczywistości”⁸. Tę tak istotną, stanowiącą oś konstrukcyjną utworu Gombrowicza opozycję jawy i snu, która powoduje przenikalność czasu i przestrzeni zdarzeń, a mającą przecież – przypomnijmy – długą tradycję w dramacie europejskim od Calderona po Strindberga (w tym *Wesele* Wyspiańskiego), tłumacz omawia we *Wstępie*. Natomiast to, co rzeczywiście decyduje o nowatorstwie i oryginalności tego dramatu, mianowicie zerwanie z tradycyjnym rozumieniem gry snu w teatrze, nie zostaje przez tłumacza objaśnione. O motywie „teatru w teatrze” tu się nie wspomina.

* * *

W sytuacji, gdy w zasadzie poza zasięgiem możliwości translatorskich tłumacza musi się znaleźć polifoniczny i wielostylowy charakter tekstu uruchamiający mechanizmy wszechobecnej w tekście groteski⁹, potencjalny widz/czytelnik

rova, K. Kaindl, John Benjamins, Amsterdam–Philadelphia, 1997; R. Jacquemond, *Translation and Cultural hegemony. The Case of French-Arabic Translation*, w: *Rethinking Translation...*, s. 139–158.

⁸ Przekład arabski, s. 12.

⁹ M. Wojtak, *Wielostylowość w utworze dramatycznym na przykładzie „Ślubu” Witolda Gombrowicza*, „Poradnik Językowy” 1998, nr 1–2.

otrzymuje tekst pozbawiony w dużej mierze tak typowego dla oryginału wymiaru absurdalno-groteskowego. Dramat o kryzysie ludzkiej tożsamości, dramat człowieka uwikłanego w sieć relacji z władzą i z innymi ludźmi poddany presji wszechwładnej Formy – indywidualnej i kolektywnej (z totalitarną włącznie)¹⁰ uzyskuje w tłumaczeniu na język arabski inny wymiar. Dyktat języka narzucającego znaczenia, dążącego do zdominowania świadomości jednostkowej i zbiorowej, tak ważny w tekście oryginału, nie jest już tak widoczny w jego przekładzie.

Ze względu na całkowitą odmienność systemu gramatycznego i rejestrów stylistycznych oraz kontekstu kulturowego języka oryginału i języka przekładu tłumacz nie jest w stanie oddać neologicznej inwencji Gombrowicza, obejmującej nie tylko pojedyncze wyrazy, ale i dłuższe całości wypowiedzeniowe, a która osiąga w tym dramacie niezwykłą gęstość i wysoki stopień pomysłowości. Także nie może zmierzyć się z polifonicznym charakterem tekstu, ze swobodą, z jaką autor spożytkowuje tradycję literacką, inkrustując dialogi „cudzym słowem”: umieszczając cytaty, parafrazy i aluzje¹¹.

* * *

Podkreślając stopień językowo-stylistycznego skomplikowania tekstu *Ślubu*, zwracając szczególną uwagę na trudności, na jakie w procesie przekładu natrafić musi każdy tłumacz, a tym bardziej na język egzotycznej kultury Orientu, może warto jednak pokazać przykłady takich translatorskich rozwiązań, w których widać wysiłek i inwencję tłumacza w mierzeniu się z językiem oryginału.

I

Niewątpliwie tą płaszczyzną tekstu, która stanowi dla czytelnika/widza naturalną barierę kulturową, są tak często występujące w oryginale formuły kultu religii chrześcijańskiej. Spójrzmy na następujący przykład:

OJCIEC (*ciężko, sklerotycznie*)

Rety! Rety!

Jezusie mój Nazareński! Matko przenajświętsza ty moja! Anieli z nieba! O Jezus mój Jezus, o, rety, rety! A to właśnie on, syn mój, nasienie moje, potomek mój przenajświętszy przed chwilą wybawił mnie

[...]

OJCIEC

Czekaj, bo ja nie w tę stronę. (*klęka tyłem do Henryka*) Ja przed Panem Bogiem! Ja do Pana Boga! Ja Bogu Najwyższemu polecam się w Trójcy Św. i Jego dobroci niewyczerpany, ła-

¹⁰ Zob. H. Schmid, „Nagi palec”. *Teatralizacja przedmiotów w „Ślubie” Witolda Gombrowicza*, „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 4; J. Margański, *Dramaty Gombrowicza. Problemy poetyki i interpretacji (rekonesans)*, „Ruch Literacki” 1991, z. 6; M. Delaperrière, *Kościół międzyludzki i absurd totalitarny w teatrze Gombrowicza*, „Teksty Drugie” 2002, nr 3.

¹¹ M. Wojtak, *Wielostylowość...*

sce najświętszy, opiece najwyższy... Oj, Henryś, Henryś... w niem schronienie, w niem po-
ciecha, w niem ucieczka nasza...¹² (s. 128, 129)

Oddanie religijnego charakteru tych formuł w języku kultury islamu jest w założeniu zabiegiem chybionym i skazanym na niepowodzenie. Poszczególne wyrazy należące do pola semantycznego religii chrześcijańskiej: *Jezus Chrystus*, *Matka Boska*, *Najświętsza Dziewica*, *Jezus z Nazaretu*, *Trójca Święta* – tak liczne w tekście dramatu Gombrowicza istnieją co prawda w zasobie leksykalnym klasycznego języka arabskiego, natomiast poza rzeczywistą funkcją referencjalną pozbawione są jakiegokolwiek nacechowania stylistyczno-emocjonalnego, które tak dużą rolę odgrywa w polszczyźnie¹³, nie mają też żadnych konotacji leksykalnych. Sama obecność tych elementów w zdaniu jest jeśli nie sztuczna, to na pewno neutralna.

W odniesieniu zatem do tych dialogów w dramacie, w których te ześwieczone, pozbawione współcześnie treści religijnych, formy ekspresji językowej, umieszczone w różnych kontekstach stylistycznych, stają się prześmiewczym znakiem wspólnotowej kultury, trudno mówić o ekwiwalencji w przekładzie. Humor, którego są one źródłem, w przekładzie jest nieobecny.

W rezultacie otrzymujemy, brzmiący nienaturalnie, tekst wyłącznie filologiczny:

الأب: (بتناقل وخرّف) النجدة، النجدة! يا يسوع الناصري!
أيتها الأم المقدسة العذراء! يا ملائكة السماء! يا يسوع،
يسوعي! أووف! أووف! هذا هو ولدي، من صليبي، وخرّفي
الأقدس الذي حلّصني قبل قليل

الأب: انتظر، لستُ في الاتجاه الصحيح (يركع وظهره لهتريك)
إنني أركع أمام الله! أركع للرب! وقد سلمت نفسي إلى الرب
في أغانيمه الثلاثة، وإلى نعمه غير المحدودة وبركته الربانية
ورعايته... أوه هنريش، يا هنريش في الرب الملجأ والحيور
والملاذ.

II

Przejdźmy do następnego przykładu:

¹² Wszystkie cytaty wg: W. Gombrowicz, *Dramaty*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1986.

¹³ I. Bajerowa, *Kilka problemów stylistyczno-leksykalnych współczesnego polskiego języka religijnego*, w: *O języku religijnym. Zagadnienia wybrane*, red. M. Karpluk, J. Sambor, Lublin, Wyd. KUL, 1988; A. Wierzbicka, *Między modlitwą a przekleństwem „O Jezu!” i podobne wyrażenia na tle porównawczym*, „Etnolingwistyka”, t. 8, 1996.

MATKA

A to kto mógł świętym przecuciem tknięty przecuć, coś takiego, złotko moje, słonko moje, szczęście moje, o, że to ja stara, głupia, nie zmiarkowała, ale gdzie to ja oczy podziała, a ja oczy wyplakała, a ja myślała, że już cię nie zobaczą oczy moje, słonko moje, a to tu jest przede mną robaczek mój, ptaszyna moja, skarbek mój, a jak to wyrósł, jaki to mężczyzna, alleluja, alleluja, pójdź niech cię uściskam, skarbek, ptaszyna, słonko, złotko moje ty moje, moje, moje... (s. 105–106)

الأم: من كان يتوقع شيئاً كهذا... حتى لو كان يملك نَفحةً
من الإحساس الرباني. يا ذهبي ويا نور عيني ويا سعادتي... يا
ويلي وأنا العجوز الحماء العشيمة. ولكن أين عينايا؟ كم
ذرفت الدموع، وكنْتُ أحسب يا ضناي أن هاتين العينين لن
ترياك، فإذا بك هنا يا صغيري يا حبيبي يا كترتي. لقد كبرت،
وأصبحت رجلاً بسم الله ما شاء الله ما شاء الله. اقترب كي
أعانقك يا ضناي وكرتي وذهبي أنت لي لي لي...

Monolog matki w przytoczonym wyżej przykładzie jest parodią szlacheckiego rytuału powitania, które formułowane jest w typowo polskim dyskursie lamentacyjno-narzekającym. W tej wypowiedzi, w której zderzone zostały różne odmiany stylistyczne języka, a zwłaszcza obecna jest polszczyzna mówiona, której wykładnikiem jest zaimek/partykuła TO¹⁴ – szczególną uwagę zwracają formalnie zdrobniałe, a pragmatycznie ekspresywno-hipokorystyczne (używane nie tylko w relacjach z dziećmi) formy: *słonko*, *złotko*, *robaczek*, *ptaszyna*. Ta typowa cecha słowiańskiej derywacji, będąca – jak uważa Wierzbicka – wykładnikiem etnicznej uczuciowości Słowian, a nieznaną w takim stopniu innym językom, w tym także arabskiemu, sprawia zawsze tłumaczowi kłopot. „Fakt, że w kulturach słowiańskich, podobnie jak w kulturze śródziemnomorskiej, miejsce centralne zajmują ciepło i uczucie, znajduje między innymi odbicie w bogatym systemie derywacji ekspresywnej – w szczególności w wysoce rozwiniętych systemach zdrobnień, obejmujących nie tylko formy rzeczownikowe, lecz także przymiotniki i przysłówki” – pisze Wierzbicka¹⁵.

Podczas gdy w języku oryginału formy te, dodatkowo poprzez figurę nagromadzenia i powtórzenia, infantyilizują sytuację dramatyczną i bohaterów, nadając

¹⁴ Na temat funkcji tego leksemu w tekście dramatu zob. B. Schultze i E. Tabakowska, *Polish Discourse Marker "to" in Gombrowicz's „Ślub” and in its English, German and French Translations*, w: *Cognitive Linguistics and Poetics of the Theatre Text*, Moguncja, Liber Verlag, 1992.; zob. także: E. Tabakowska, *Językoznawstwo kognitywne a poetyka przekładu*, przeł. A. Pokojska, Kraków, Universitas, 2001, s. 142–145.

¹⁵ A. Wierzbicka, *Różne kultury, różne języki, różne akty mowy*, w: *taż, Język – umysł – kultura*, Warszawa, PWN, 1999, s. 215.

całej scenie groteskowy charakter, ich niepełne ekwiwalenty, które w języku przekładu znajduje tłumacz, nie pełnią już tej funkcji. Również zanika w tłumaczeniu oryginalny portret Matki jako osoby niewykształconej i niezdolnej do posługiwania się złożonymi formami językowymi.

Podobnie ginie w przekładzie deprecjonujący, lekko pogardliwy odcień słowa ‘młodzieńczy’, przetłumaczony jako ‘młodzieniec’, a więc poprzez neutralną formę czysto literacką.

Inną cechą monologu matki jest metaforyczność kolokwialnych zwrotów frazeologicznych. Zwrot ‘podziać oczy’ („gdzie ja to oczy podziała”) tłumacz oddaje za pomocą zbyt wzniosłego literackiego idiomu brzmiącego „gdzie były moje oczy”. Podobnie postępuje z potocznym zwrotem ‘mieć głowę’ („gdzie ja miałam głowę”), który tłumaczy jako „gdzie poszedł mój rozum”, co w sposób oczywisty likwiduje obecną w oryginale zamierzoną dysharmonię stylistyczną.

Chcę zwrócić uwagę jeszcze na jeden zwrot związany z rytuałem, tym razem z pożegnaniem: „Do stópek ściele się drogiej pani” (s. 157) – brzmi on w oryginale. Odpowiednik, jaki dla niego znajduje tłumacz, jest nieadekwatny do tego małomieszczańskiego sposobu mówienia. „Witam drogą, ukochaną panią z wielką miłością” – w przekładzie brzmi bowiem patetycznie i sztucznie.

III

Parę słów jeszcze na temat tego, jak tłumacz radzi sobie z niemal gargantuicznym, rablezjańskim rozpasaniem języka bohaterów dramatu, staczającym się w świecie sztuki w pijacki bełkot, a będącym wyrazem awangardowej alienacji mowy. „Jak oddać rozkoszowanie się autora w wymyślaniu nowych słów, w których tworzeniu posuwa się do łamania zasad gramatyki i ortografii?” – zastanawia się we wstępie autor przekładu.

OJCIEC

Proszę żadnego świnstwa z tom świniom świnia świński ryj świniopas świńtuch świnia!

MATKA

A to się zaślinił!

OJCIEC

Świnia, świnia, świnia!

(Wtacza się PIJAK.)

PIJAK

Mańka świnia!

OJCIEC

Proszę się wynosić!

PIJAK

Mańka, świni mnie daj, daj mnie świniny! (s. 118)

الأب: أرجوكم بلا خترة مع هَا (هذه) الختير
 ورأسُ ختير ومربي خنازير ختيري مُخنّز.
 الأم: لقد سال لعابك!
 الأب: ختير ختير ختير! (يظهر السكير وهو يترنج)
 السكير: مانكا، لحم ختير!
 الأب: انقلع أرجوك!
 السكير: يا مانكا، أعطيني ختير أو ختير أعطيني.

Z bełkotem języka bohaterów, który jest wariacją wokół jednego wyrazu ‘świnią’, autor tłumaczenia w pewien sposób się mierzy. Dla nieistniejących w języku arabskim odpowiedników polskich form znajduje formy opisowe i specjalne konstrukcje dramatyczne, a więc „świniopas” – to ten, który hoduje świnię, „świntuch” – to ten, który dopuszcza się świńskich rzeczy. Wreszcie zidiomatyzowany w polskim „świński ryj” – to głowa świni.

Jednak prześmiewczość tego fragmentu wynikająca z obraźliwie kolokwialnego charakteru tego wyrazu o ogromnej frekwencji w polszczyźnie w wersji arabskiej jest nieobecna.

Podobnie neologiczne wyrażenie „psiaciemagacie” zawarte w przytoczonym poniżej przykładzie zostało przez tłumacza po prostu pominięte.

PIJAK

Ano ja bym mu dał, ale psiaciemagacie bardzo nieruchome ma morde...

Nie rusza się... morda... A jak nie rusza się, to ni... (*do Mani*) Mańka... (s. 122)

لا يتحرك... بوز... وعندما لا يتحرك ف... (يتوجه إلى
 مانيا) مانكا...
 الأرضية كبيرة هنا!
 السكير: كنت سأسلخه بوكساً ولكن - العمى في سماك
 حقيقة عظيمة - بوزّه جامد...

IV

Jeszcze ostatni przykład językowo-literackiej świadomości autora przekładu. Błędy ortograficzne, które świadomie popełnia Gombrowicz, naśladowując już to wymowę gwarową, już to po prostu niezgodną z normą, a równocześnie w ten sposób dekomponując język, tłumacz próbuje oddać w języku przekładu. Czyni to, dodając na przykład w zapisie wyrazów taki element, który jest tylko słyszal-

ny, a nie zapisany. Gwarową formę *nima* oddaje tłumacz prostszą niż w klasycznym języku arabskim formą zaprzeczenia (w nawiasie podaje wersję literacką), znaną w każdym dialekcie języka arabskiego.

OJCIEC

Stać, stać, bo trzeba najprzód wszystko obmyślić, żeby dobrze było... Swendzi mnie. Kanclerzu moi Rady podrap mnie. Gdzie jest płaszcz cyremonialny? Nałóżcie syowi mojemu płaszcz cyremonialny, kapelusz wielkoksiażący i przypaszcie mu święty miecz! (s. 138)

OJCIEC (*jakby kazanie mówi*)

...Bo nima ty czci, ty miłości, której by syn ojcu swojemu nie był powinien, a bo Ojciec od wieku wieków amen nietykalnie świętem i uświęconem, ogromnym przedmiotem synowskiego nabożeństwa jezd pod grozą kary wieczystej... (s. 111)

السكير: كنت سأسلخه بوكساً ولكن - العمى في سماك
حقيقة عظيمة - بوزة حامد...
لا يتحرك... بوز... وعندما لا يتحرك ف... (يتوجه إلى
مانيا مانكا...
الأرضية كبيرة هنا!

* * *

W fenomenie zaistnienia przekładu polskiego dramatu na język arabski widzieć trzeba przede wszystkim przejaw promocyjnej akcji polskiego ministerstwa, które dysponując na ten cel specjalnymi środkami finansowymi, czyni wysiłki na rzecz propagowania polskiej literatury na świecie. Dzięki takiemu działaniu czytelnik arabskojęzyczny otrzymał dzieło przeznaczone potencjalnie do wystawienia na deskach teatralnych.

Ocena pracy tłumacza wymaga kompetentnego ucha native speakera. W pobieżnym, fragmentarycznym oglądzie dramatu polskiego pisarza brzmi zbyt nie-naturalnie. Autor przekładu nie był w stanie sprostać groteskowo-absurdalnemu charakterowi utworu, jednak niewątpliwie wysiłki jakie podejmował, by zmierzyć się z językiem oryginału, zasługują na szacunek i uznanie.

Rodzaj operacji na języku, jakich dokonuje Gombrowicz, skala eksperymentu w sferze materii językowej jest cechą współczesnego dramatu europejskiego. Trzeba zatem przyjąć, że tę właśnie tradycję i te idee tłumaczenie starało się przybliżyć.

Możemy zatem o tym akcydentalnym przekładzie powiedzieć, że jest próbą zaistnienia polskiego dramatu jako niezbywalnej części europejskiej tradycji dramaturgicznej w kulturze języka arabskiego.

Dr hab. Ewa Sławkowa, prof. UŚ., pracownik Instytutu Języka Polskiego Uniwersytetu Śląskiego, autorka prac: „*Trans-Atlantyk*” Witolda Gombrowicza. *Studia nad językiem i stylem tekstu*, *Być STE-LA*, *Z zagadnień edukacji regionalnej na Śląsku Cieszyńskim*, współautorka książek: *Współczesne przekłady utworów Mickiewicza (studia kulturowo-literackie)*, *Style literatury (po 1956)*. Jej zainteresowania naukowe koncentrują się przede wszystkim wokół problemów języka artystycznego i stylistyki. W kręgu jej zainteresowań badawczych znajdują się także zagadnienia teorii komunikacji (etnopragmatyka) oraz teoria i praktyka przekładu.

THE MARRIAGE BY WITOLD GOMBROWICZ IN ARABIC

The aim of the article is an outline of the translatory phenomenon such as a drama translation of a Polish writer into Arabic by George Yacoub, PhD, an employee of the Institute of Oriental Studies, Warsaw University. The translation was prepared in 1946/1947 and published in 2004 by DIALOG Academic Publishers.

The author of the article examines this translation in view of contemporary translational theories that regard a translation as a means of intercultural communication (between hegemonic and weak cultures) and a tool for a potential dialogue between them.

On account of entirely different grammatical systems and cultural contexts of the languages of the original and the translation, we are communing, as the author sees it, with a philological translation. The translator, for whom Gombrowicz along with Beckett and Ionesco, are representative of contemporary European drama, is unable to reflect the polyphonic (undertaking the dialogue with Polish culture), multi-style and grotesque character of *The Marriage*. In the translation, however, we find multiple proofs of the translator's great linguistic and cultural awareness which enables him to deal with the language of the original.