



David Bellos

Marta Kaźmierczak

Zuzanna Kozłowska

Ewa Rajewska

Kinga Rozwadowska

jesień 14 2018

POETYKI w przekładzie

Kontekstem teoretycznym „poetyk w przekładzie” są „podróżujące” teorie, dyskursy, pojęcia (...) dla tych wędrówek tłumaczenie bywa jednym z kluczowych sposobów przemieszczania się. Poetyki również wykorzystują przekład jako środek transportu, a zakresy i skutki tych wojaży bywają różne.

Redaktor naczelny

Tomasz Mizerkiewicz

Redaguje zespół:

prof. dr hab. Tomasz Mizerkiewicz, prof. dr. hab. Ewa Kraskowska,
prof. UAM dr hab. Joanna Grądział-Wójcik, dr hab. Agnieszka Kwiatkowska, dr hab. Ewa Rajewska,
dr Paweł Graf, dr Lucyna Marzec, dr Wojciech Wielopolski, dr Joanna Krajewska,
mgr Cezary Rosiński, mgr Agata Rosochacka

Redaktorzy wydawniczy:

Joanna Krajewska, Agata Rosochacka

Redaktorzy językowi

Cezary Rosiński – polska wersja językowa
Eliza Cushman Rose – angielska wersja językowa

Rada naukowa

prof. dr hab. Edward Balcerzan (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań)
prof. Andrea Ceccherelli (Uniwersytet Boloński, Włochy)
prof. dr hab. Adam Dziadek (Uniwersytet Śląski, Katowice)
prof. Mary Gallagher (University College Dublin, Irlandia)
prof. Hans Ulrich Gumbrecht (Stanford University, Stany Zjednoczone)
prof. dr hab. Inga Iwasiów (Uniwersytet Szczeciński)
prof. dr hab. Anna Łebkowska (Uniwersytet Jagielloński, Kraków)
prof. Jahan Ramazani (University of Virginia, Stany Zjednoczone)
prof. Tvrtko Vukovic (Uniwersytet w Zagrzebiu, Chorwacja)

Korekta

Joanna Krajewska – polska wersja językowa
Eliza Cushman Rose – angielska wersja językowa

Sekretarz redakcji

Gerard Ronge

Projekt okładki i znaków graficznych

Patrycja Łukomska

Adres redakcji: 61-701 Poznań, ul. Fredry 10

Wydawca: Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

„Forum Poetyki | Forum of Poetics” jesień 2018 (14) rok IV | ISSN 2451-1404

© Copyright by „Forum Poetyki”, Poznań 2019

Redakcja nie zwraca materiałów niewykorzystanych, zastrzega sobie również prawo do ich ewentualnego skracania oraz zmiany proponowanych tytułów.

wstęp	<i>Poetyki w przekładzie</i>		s. 4
teorie	Marta Kaźmierczak, <i>Jakość tłumaczenia w serii translatorskiej</i> – <i>pieśń miłosna na sześć głosów</i>		s. 6
	Kinga Rozwadowska, <i>Polskie, czyli obce. O tłumaczeniach (nie)sławnego</i> <i>rozdziału Braci Karamazow Fiodora Dostojewskiego</i>		s. 40
	Zuzanna Kozłowska, <i>Synestezyjna poetyka lektury i przekładu:</i> <i>Barthes – Nabokov – Robinson</i>		s. 54
przekłady	David Bellos, <i>Fikcje cudzoziemczyzny,</i> <i>czyli paradoks „obcobrzmiwości”</i>		s. 62
praktyki	Marta Stusek, <i>Bariery i możliwości.</i> <i>O haiku na gruncie polskim</i>		s. 74
słownik poetologiczny	Ewa Kraskowska, <i>Uniwersalia przekładowe</i>		s. 86
archiwum poetologiczne	Ewa Rajewska, <i>Poetyka przekładu</i> <i>według Edwarda Balcerzana</i>		s. 90
krytyki	Borys Szumański, <i>Translacja i emancypacja</i>		s. 98
	Weronika Szwebs, <i>Nadzieje i pułapki interdyscypliny</i>		s.106

P o e t y k i w p r z e k ł a d z i e

Ewa Kraskowska

Najnowszy tematyczny numer „Forum Poetyki” poświęcamy zagadnieniom przekładu literackiego. Zapropionowana przez nas formuła tytułowa całości brzmi „Poetyki w przekładzie” i jest oczywistą parafrazą „poetyki przekładu” – określenia, które pół wieku temu zaproponował Edward Balcerzan, a które od tamtego czasu zdążyło stać się nazwą jednej z subdyscyplin ogólnych studiów nad przekładem. O prekursorskim charakterze propozycji Balcerzana pisze w dziale „Archiwum poetologiczne” Ewa Rajewska, podkreślając jej współbrzmienie z tym, co w latach siedemdziesiątych XX wieku działo się w zachodnich Translation Studies, konstytuujących swą autonomiczność dzięki pracom Jamesa S. Holmesa, Gideona Toury’ego, Susan Bassnett, André Lefevere’a czy zmarłej kilka miesięcy temu w wieku 95 lat współtwórczyni teorii skoposu, Katheriny Reiss. Do polskich przekładoznawców owe teorie docierały wówczas w bardzo ograniczonym zakresie, jako że cyrkulacja dyskursów naukowych natrafiała na przeszkody natury politycznej, ideologicznej, językowej czy – po prostu – finansowej. Mimo braku możliwości prowadzenia dyskusji z zagranicznymi kręgami znawców problematyki przekładowej, nasze rodzime studia translatologiczne radziły sobie wówczas znakomicie, co „Forum Poetyki” dziś z satysfakcją przypomina.

Jednak w formule „poetyki w przekładzie” chodzi o coś innego niż w Balcerzanowej „poetyce przekładu”. Bliższym dla niej kontekstem teoretycznym są raczej „podróżujące” teorie, dyskursy, pojęcia w rozumieniu Edwarda Saida, Mieke Bal czy Susan Gal – dla tych wędrówek tłumaczenie bywa jednym z kluczowych sposobów przemieszczania się. Poetyki również wykorzystują przekład jako środek transportu, a zakresy i skutki tych wojaży bywają różne.

W tym numerze „Forum Poetyki” zajmujemy się m.in. poetyką obcości w przekładzie i obcością przekładu. Artykuł Davida Bellosa, będący jednym z rozdziałów jego świetnej książki Is There a Fish in Your Ear? (2011), powraca do nieustannego dylematu familiaryzacji i egzotyzacji translatorskiej, by następnie w serii sugestywnych przykładów pokazać konkretne rozwiązania, za pomocą których tłumacze próbują zachować ślady „obcobrzmiącości” (foreign-soundingness) tekstu źródłowego w tekście docelowym.

Z refleksjami Bellosa ciekawie dialoguje studium Kingi Rozwadowskiej pt. Polskie, czyli obce, traktujące o osławionym fragmencie Braci Karamazow, w którym Fiodor Dostojewski umieścił niepochlebnie ukazane epizodyczne postacie Polaków. Oddanie w wersji polskiej sposobu, w jaki przemawiają owi bohaterowie, było dla kolejnych tłumaczy dzieła Dostojewskiego prawdziwym wyzwaniem. Innym kanonicznym dziełem modernizmu, poematem The Love Song of Alfred J. Prufrock Thomasa Stearnsa Eliota, zajmuje się Marta Kaźmierczak, która w znakomitych mikroanalizach ukazuje historię polskiej serii translatorskiej tego utworu, proponując zarazem oryginalną metodę badania jakości przekładu. O polskich podróżach poetyki japońskiego haiku opowiada tekst Marty Stusek, a Zuzanna Kozłowska sięga do koncepcji translatologicznych Vladimira Nabokova i Douglasa Robinsona, by zasygnalizować intrygujące zjawisko synestezyjnego odczuwania języka i jego wpływ na odczuwanie „przyjemności przekładu”.

Obecny numer „Forum Poetyki” przynosi również omówienia dwóch stosunkowo nowych, ale zupełnie różnych gatunkowo książek o tematyce przekładowej. Jedną z nich jest zrecenzowany przez Borysa Szumańskiego zbiór dwunastu rozmów przeprowadzonych przez Adama Pluszkę z polskimi tłumaczami i tłumaczkami (Wte i wewte. Z tłumaczami o przekładach), wpisujący się w coraz silniejszy trend „uwidaczniania” osoby i pracy tłumacza w komunikacji i kulturze literackiej. Książka druga, zaprezentowana przez Weronikę Szwebs, to Reflections on Translation Theory. Selected Papers 1993–2014 Andrew Chestermana, jednego z najwybitniejszych współczesnych teoretyków przekładu, autora m.in. oryginalnej koncepcji „memów przekładu”. Wreszcie w dziale „Słownik poetologiczny” zamieszczamy hasło „uniwersalia przekładowe” opracowane przez Ewę Kraskowską i odnoszące się do szeroko dyskutowanej koncepcji Mony Baker.

Studia nad przekładem stały się w ostatnich dekadach obszarem intensywnej rozbudowy merytorycznej i metodologicznej. Otwierają się dla nich wciąż nowe obszary badawcze, a tradycyjny warsztat filologiczny wzbogaca się o nowoczesne narzędzia i zaplecze teoretyczne. Tym numerem „Forum Poetyki” pragniemy wpisać się w ów ważny nurt współczesnej humanistyki.

Jakość tłumaczenia w serii translatorskiej – pieśń miłosna na sześć głosów

Marta Kaźmierczak

Założenia i cele

Niniejszy artykuł stanowi próbę zbadania relacji zachodzących między pojęciami jakości i seryjności w tłumaczeniu literackim. Moim celem nie będzie wszakże ocena stopnia „doskonałości” tekstu docelowego na sposób normatywny, lecz raczej wymodelowanie ewentualnych regularności dających się zaobserwować w poetyce przekładu.

Pojęcie serii przekładowej zyskało w polskiej translatologii silną pozycję i duży wpływ, a metodologicznym punktem wyjścia stało się dlań uczynione przez Edwarda Balcerzana w 1968 roku spostrzeżenie, iż właśnie **seria** „jest podstawowym sposobem istnienia przekładu artystycznego”¹. Pojawienie się choćby jednego tłumaczenia danego utworu inicjuje serię, która zaczyna funkcjonować jako potencjalna. Jeśli mamy do czynienia z kilkoma przekładami, wówczas seria zostaje zrealizowana częściowo; częściowo – gdyż jest ona z natury nieskończona. Balcerzan kładzie zatem nacisk na **rozwojowy** charakter serii².

W zachodnich badaniach nad przekładem współlistnienie różnych tłumaczeń jednego utworu zazwyczaj ujmuje się pod mianem retranslacji. O ile polskie pojmowanie seryjności przede wszystkim afirmuje wielość tekstów sekundarnych, to tradycję zachodnią zdominowała wysunięta przez Antoine Bermana tzw. hipoteza retranslacji, zakładająca nieuchronną porażkę tłumaczenia jako przesłankę kolejnych przybliżeń do oryginału³. Hipoteza ta wszelako przewiduje rów-

¹ E. Balcerzan, *Poetyka przekładu artystycznego*, [w:] tegoż, *Literatura z literatury (Strategie tłumaczy)*, Katowice 1998, s. 18. Pierwodruk: „Nurt” 1968, nr 8.

² Tamże. Wszystkie podkreślenia w artykule moje – M.K.

³ A. Berman, *La retraduction comme espace de la traduction*, „Palimpsestes” 1990, t. 13, nr 4, s. 1-7.

nież, iż każda następna wersja stara się być lepsza od poprzednich⁴. Ów „cel korekcyjny” wchodzi również w zakres Balcerzanowego rozumienia istoty przekładu, choć nie stanowi oczywiście jedynej funkcji tłumaczenia. Podobnie George Steiner postrzega następstwo alternatywnych wersji jako „akt wzajemnej kumulatywnej krytyki, **pozwalającej poprawić** tekst przekładu”⁵.

Nie tylko idea rozwojowego charakteru serii translatorskiej, lecz również pewne wyrażenia w sposób oczywisty podsuwane przez dyskurs poniekąd wspierają domniemanie o rosnącej jakości tłumaczeń. Badacze skłonni są mówić raczej o rozwoju (co niesie z sobą sugestię doskonalenia) niż o przyroście serii, o degenerowaniu się nie wspominając. Podobnie marketingowe zastosowanie etykiety „nowy przekład” pokazuje, że uważa się, iż najnowsze ogniwo serii stanowi atrakcję⁶.

Tymczasem, jeżeli jakość w serii przekładowej miałaby się charakteryzować stałym wzrostem, musiałyby zostać spełnione następujące (nie zawsze osiągalne) warunki:

1. Tłumacze musieliby mieć świadomość istnienia poprzednich elementów serii.

Jak wykazuje Anna Legeżyńska w swoich badaniach nad wewnętrzną strukturą serii⁷, czyli statusem konkretnych przekładów w jej obrębie oraz ich wzajemnymi relacjami, sytuacja taka nie zawsze ma miejsce. Z jednej strony niektóre wcześniejsze tłumaczenia mogą ulegać marginalizacji (z różnych przyczyn) i nie stają się odniesieniem dla wersji późniejszych. Z drugiej strony niektóre dopełnienia serii mogą wprowadzić charakter *systemowy* (i faktycznie wchodzić w dialog z elementami poprzedzającymi), inne jednak bywają *okazjonalne* i świadczą o braku wiedzy danego tłumacza o dokonaniach jego poprzedników lub też o braku zainteresowania nimi. Z kolei Marta Skwara zwraca uwagę, iż przekład może po prostu popaść w zapomnienie jeszcze przed ukazaniem się nowego tłumaczenia⁸.

2. Intencję tłumaczenia musiałoby stanowić przewyższenie przekładów istniejących.

Istotnie, poczucie nieadekwatności dotychczasowych wersji jest jedną z częstszych przyczyn ponawiania tłumaczeń. Nawet kiedy autor przekładu twierdzi, że chciał jedynie wydobyć inny aspekt danego dzieła, a zatem uzupełnić, nie zaś zanegować pracę innych, gdzieś w tle nadal czai się chęć rywalizacji, jak wyraziście sformułował to Stanisław Barańczak⁹, będący zresztą jednym z „głosów”, w które wsłuchamy się w empirycznej części niniejszego artykułu.

⁴ Hipoteza ta spotkała się z zaskakująco bezkrytyczną akceptacją, zważywszy na zawarte w niej dość kontrowersyjne założenia, iż pierwsze czy wczesne przekłady są siłą rzeczy słabsze oraz że ich „słabość” tkwi w przyjmowaniu strategii „akulturacyjnej” zamiast „egzotyzującej”. Druga z tych tez została poddana krytyce m.in. w pracy: O. Paloposki, K. Koskinen, *A Thousand and One Translations. Revisiting Retranslation*, [w:] *Claims, Changes and Challenges in Translation Studies. Selected Contributions From the EST Congress, Copenhagen 2001*, red. H. Hyde, K. Malmkjær, D. Gile, Amsterdam 2004, s. 27-38. Próbie zmiany perspektywy podjęła natomiast F. Massardier-Kenney w artykule *Toward a Rethinking of Retranslation*, „Translation Review” 2015, t. 92, nr 1, s. 73-85.

⁵ G. Steiner, *Po wieży Babel. Problemy języka i przekładu*, przeł. O. i W. Kubińscy, Kraków 2000, s. 558.

⁶ Głosy negatywnie oceniające seryjność tłumaczeń odzywają się niezwykle rzadko. W przypadku Małgorzaty Łukasiewicz wydaje się, że tłumaczka po prostu daje się ponieść retorycznej swadzie obrony star(szy)ch przekładów i dlatego odrzuca skojarzenia z „nowymi szatami” oraz „seryjną produkcją” (M. Łukasiewicz, *Pięć razy o przekładzie*, Kraków–Gdańsk 2017, s. 83-84).

⁷ A. Legeżyńska, *Struktura serii*, [w:] tejsze, *Tłumacz i jego kompetencje autorskie*, wyd. 2, Warszawa 1999, s. 192-196.

⁸ M. Skwara, *Polskie serie recepcyjne wierszy Walta Whitmana. Monografia wraz z antologią przekładów*, Kraków 2014, s. 17, 79-91.

⁹ S. Barańczak, *Mały lecz maksymalistyczny manifest translatologiczny*, „Teksty Drugie” 1990, nr 3, s. 7-8.

Nowe przekłady powstają jednak z najróżniejszych powodów, często w oderwaniu od kwestii jakości, za to w powiązaniu z czynnikami ekonomicznymi, ideologicznymi bądź z prawem autorskim. Wskażmy kilka przykładów:

- Wydawca może zamówić nowe tłumaczenie po kosztach niższych od wysokości tantiem za istniejący przekład, co nie sprzyja wysokiej jakości nowych ogniw serii (tego rodzaju konsekwencje polskiego prawa autorskiego analizowała Anna Moc¹⁰).
- Józef Zarek przywołuje przypadek wydane w latach osiemdziesiątych w drugim obiegu zbioru wierszy Jaroslava Seiferta, w którym przekłady (nowe) podpisano pseudonimami; nie można było przedrukować tłumaczeń wcześniejszych, gdyż prowadziłoby to do ujawnienia tożsamości ich autorów¹¹.
- Ponowienie przekładu może wiązać się z określonymi wymogami politycznymi i mieć patronat ideologiczny, co trafnie ilustruje przypadek niemieckich tłumaczeń klasycznej powieści fińskiej analizowany przez Pekkę Kujamäkiego¹². W takich sytuacjach nowe przekłady wystają z potrzeby nadążania za okolicznościami społeczno-historycznymi, a nie z poszukiwań artystycznego optimum.
- W ostatnich dekadach teatry brytyjskie podsycaly modę na liczne „nowe wersje” sztuk z repertuaru światowej klasyki, angażując do ich tworzenia wziętych dramatopisarzy, których nazwiska miały przyciągnąć widownię; ów trend opisała Helen Rappaport, należąca do grona marginalizowanych ekspertów językowych zatrudnianych do „pomocy przy pracy z oryginałem”¹³.

3. Tłumacze musieliby być zaznajomieni z aktualnym stanem badań nad twórczością danego autora lub nad danym dziełem, a także z krytyką przekładów dokonanych przez ich poprzedników. I znów, jak pokazuje praktyka, autorzy tłumaczeń nie zawsze podejmują takie studia przygotowawcze, a w przypadku zwłaszcza poezji wysiłek translatorski bywa podejmowany z czystej fascynacji estetycznej oryginałem. Dobrym przykładem może tu być antologia angielskich przekładów szkolnego kanonu poezji polskiej dokonanych przez Jarka Zawadzkiego¹⁴, co żadną miarą nie dyskredytuje jego pracy.

4. Tłumacze musieliby mieć swobodę wykorzystywania najbardziej fortunnych rozwiązań poprzedników.

Owszem, Anna Legeżyńska stwierdza, że w dziedzinie przekładu „postęp jest, by tak rzec, kolektywny i reguła plagiatu na poziomie niższych układów stylistycznych nie działa”¹⁵. Jednak praktyka zdaje się wskazywać na coś przeciwnego: tłumacze unikają powtarzania chwytów i sformułowań zastosowanych przez kogoś innego, a jeśli je powielają, to zwykle są za to kry-

¹⁰A. Moc, *Nowe polskie prawo autorskie a kolejne tłumaczenia na naszym rynku wydawniczym, czyli przygody Pinoccia lub Pinokio*, [w:] *Między oryginałem a przekładem*, t. III: *Czy zawód tłumacza jest w pogardzie?*, red. M. Filipowicz-Rudek, J. Konieczna-Twardzikowa, M. Stoch, Kraków 1997, s. 181-183.

¹¹J. Zarek, *Seria jako zbiór tłumaczeń*, [w:] *Przekład artystyczny*, vol. 2: *Zagadnienia serii translatorskich*, red. P. Fast, Katowice 1991, s. 10.

¹²P. Kujamäki, *Finnish Comet in German Skies. Translation, Retranslation and Norms*, „Target” 2002, t. 13, nr 1, s. 45-70.

¹³H. Rappaport, *Chekhov in the Theatre: The Role of the Translator in New Versions*, [w:] *Voices in Translation*, red. G. Anderman, Clevedon–Buffalo–Toronto 2007, s. 66-77, zwł. s. 68 i 74.

¹⁴*Selected Masterpieces of Polish Poetry*, tłum. z polskiego Jarek Zawadzki, [Charleston S.C.] 2007.

¹⁵A. Legeżyńska, *Struktura serii*, s. 195. Pogląd ten powtarza Dorota Urbanek: zob. D. Urbanek, *The Translators' Adventures in „Alice's Wonderland”*, [w:] *Translation and Meaning*, cz. 6, red. M. Thelen, B. Lewandowska-Tomaszczyk, Łódź–Maastricht 2002, s. 473.

tykowani¹⁶. Co więcej, jak przekonująco wykazał Grzegorz Ojcewicz, bariera plagiatu może ograniczać rozwój serii. W przypadku krótkiego wiersza, twierdzi badacz, kolejne przekłady stopniowo wyczerpują możliwe rozwiązania lokalne i doprowadzają serię do jej granic¹⁷.

W sumie, jak głosi słynne¹⁸ powiedzenie Balcerzana, nie należy „ulega[ć] złudzeniu, że ten przekłada najlepiej, kto przekłada ostatni”¹⁹. Dorota Urbanek zauważa, iż na wydłużanie serii mogą wpływać różne czynniki wewnętrzne i zewnętrzne²⁰. W efekcie jakość w obrębie serii faktycznie istniejących, jeśli ją przedstawiać w formie wykresu, rzadko przybierałaby postać krzywej wznoszącej się równomiernie.

Jak zatem może wyglądać taki wykres? Spróbuję zbadać tę kwestię na przykładzie polskich tłumaczeń *The Love Song of J. Alfred Prufrock* (*Pieśni miłosnej J. Alfreda Prufrocka*) T.S. Eliota. Po pierwsze, wybierając do analizy kanoniczny utwór współczesny, w dodatku taki, którym zajęli się znamienici tłumacze, mam nadzieję zaobserwować jako przyczynę retranslacji faktyczne dążenie do doskonalenia przekładu – jeśli takowe miało miejsce – a nie tylko potrzebę jego językowego uaktualnienia wynikającą z upływu czasu. Po drugie, choć w pewnym okresie poezja Eliota była w Polsce odrzucana z powodów ideologicznych (jak stwierdził jeden z tłumaczy, „[p]rzełom lat czterdziestych był u nas prawdziwym czyścem Eliota”²¹), omawiane przekłady powstały później i nic nie wskazuje na to, by którykolwiek z nich służył wymogom politycznym chwili. Można zatem oczekiwać, że rezultaty analizy będą wynikać jedynie z poetyki dzieł(a).

Podjęcie przyjęte w pracy

Zjawisko serii przekładowej stanowi przedmiot zarówno refleksji teoretycznej, jak i badań empirycznych²². Jak wylicza Skwara, można je wykorzystywać jako materiał oraz metodę do ustalania hierarchii istniejących tłumaczeń, a także do analizowania różnych poetyk, języka artystycznego i dykcji charakterystycznych dla poszczególnych epok lub pisarzy, do badania rozmaitych interpretacji jednego tekstu zawartych w jego przekładach, do zgłębiania różnic językowych oraz kulturowych²³. Przede wszystkim jednak badaczka trafnie określa metodologiczne ograniczenia tego pojęcia, wskazując na konstruktowy, niejako sztuczny charakter serii i na niebezpieczeństwo izolowania przekładów ze społeczno-historycznych kontekstów kultury docelowej²⁴.

Przekład poetycki to dziedzina, w obrębie której z jednej strony seryjność staje się najbardziej widoczna, z drugiej zaś – ocena jakości jest szczególnie problematyczna i najczęściej uznawana

¹⁶Zob. np. negatywne reakcje (na gruncie estetycznym, jak i etycznym) na dokonany przez Marię Leśniewską eksperymentalny „kolażowy” przekład wiersza Baudelaire’a *Podróż* (oryg. *Le Voyage*): Z. Bieńkowski, *W sprawie Baudelaire’a i J. Waczków*, *Ryzyko*, „Literatura na Świecie” 1985, nr 3 (164), s. 354-364.

¹⁷G. Ojcewicz, *Granice serii*, [w:] tegoż, *Epitet jako cecha idiolektu pisarza*, Katowice 2002, s. 375-404.

¹⁸Zob. M. Skwara, *Wyobrażenia badacza – od serii przekładowej do serii recepcyjnej*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2014, nr 23 (43), s. 107.

¹⁹E. Balcerzan, *Tajemnica istnienia (sporadycznego) krytyki przekładu*, [w:] *Krytyka przekładu w systemie wiedzy o literaturze*, red. P. Fast, Katowice 1999, s. 34.

²⁰D. Urbanek, *The Translators’ Adventures...*, s. 472.

²¹M. Sprusiński, *Poeta wielkiego czasu*, [w:] T.S. Eliot, *Poezje*, red. i posłowie M. Sprusiński, Kraków 1978, s. 229.

²²Wczesnym przykładem zainteresowania tym zagadnieniem w Polsce jest tom pokonferencyjny *Przekład artystyczny t. 2: Zagadnienia serii translatorskich*, red. P. Fast, Katowice 1991. Bardziej szczegółowy przegląd teorii i badań związanych z serią przekładową zawiera książka Agnieszki Adamowicz-Pośpiech poświęcona analizie polskich retranslacji wybranych utworów Josepha Conrada (A. Adamowicz-Pośpiech, *Seria w przekładzie. Polskie warianty prozy Josepha Conrada*, Katowice 2013).

²³M. Skwara, *Polskie serie recepcyjne...*, s. 11.

²⁴M. Skwara, *Polskie serie recepcyjne...*, s. 11, 16.

za subiektywną. Pewną obiektywność w tym względzie może zapewnić, jak się wydaje, przyjęcie za punkt wyjścia poetyki tekstu – z takiego przekonania wyrastają koncepcje przekładowych dominant, by wymienić dominantę semantyczną Stanisława Barańczaka²⁵ czy zaproponowaną w odpowiedzi na nią przez Annę Bednarczyk dominantę translatorską²⁶. Koncepty te legitymują się sprawdzoną przydatnością metodologiczną, zwłaszcza jeżeli – jak argumentowałam przy innej okazji²⁷ – zagwarantujemy intersubiektywny charakter takiego narzędzia krytycznego.

Jednak na ogół nie sposób sprowadzić poetyki utworu do jednego kluczowego elementu, stąd też brak metodologicznej stabilności w krytyce przekładu. Stwierdziwszy, że nie istnieje żadna ustalona metoda analizowania serii przekładowej, Dorota Urbanek zaproponowała pewną elementarną procedurę²⁸. Z kolei Lance Hewson w swoim książkowym studium²⁹ kładzie nacisk na potrzebę, z jednej strony, ograniczenia impresyjności krytyki, z drugiej zaś – mierzenia efektów interpretacyjnych (porównywania potencjałów interpretacyjnych oryginału i przekładu). W odniesieniu do badanego przez siebie materiału powieściowego proponuje, by czynić to w sposób sformalizowany, licząc poszczególne transformacje (czy raczej ich skutki) w wybranych segmentach tekstu i odnosząc wynik do całości celem oszacowania proporcji przesunięć, co pozwala ocenić skalę i efekty interpretacyjne zmian. Wydaje się, że warto podjąć próbę podobnej obiektywizacji na gruncie krytyki przekładu poetyckiego.

W niniejszym studium badaniu poddane zostaną cztery obszary istotne dla poetyki oryginalnego utworu jako całości: muzyczność Eliotowskiego wiersza, motyw niezdecydowania traktowany jako tematyczny rdzeń *Pieśni miłosnej J. Alfreda Prufrocka*, dykcja poetycka oraz wymiar intertekstualny. W obrębie każdego z tych zagadnień rozpatrzone zostaną mniejsze zespoły elementów bądź aspekty tekstu źródłowego, których zachowanie lub utratę w przekładzie można wykazać w sposób bardziej uchwytyny. Chodzić mi będzie nie tyle o zweryfikowanie efektywności poszczególnych rozwiązań translatorskich, co o zarejestrowanie fluktuacji lub wzrostu jakości w danym aspekcie poetyki utworu. Zestawienie wyników w poszczególnych sferach złoży się na wypadkową, która pozwoli określić ogólny stopień adekwatności tłumaczenia w konkretnym momencie rozwoju serii. Celem analizy nie jest pokazanie, jak wczesny poemat Eliota był interpretowany przez kolejnych polskich tłumaczy, ale raczej zweryfikowanie pewnych założeń dotyczących serii przekładowej jako takiej. Z tego względu rozpatrzę jedynie wybrane cechy utworu, a w niektórych punktach przedstawiam rezultaty analizy, bez przytaczania jej przebiegu.

Polscy Prufrockowie

*The Love Song of J. Alfred Prufrock*³⁰, utwór, który, jak się uznaje, dał początek poetyce modernizmu, powstał w roku 1911 i ukazał się w pierwszym zbiorze wierszy T.S. Eliota zatytułowanym *Prufrock and Other Observations*, wydanym w roku 1917. Polską recepcję twórczości Eliota ot-

²⁵S. Barańczak, *Mały lecz maksymalistyczny manifest translatologiczny*, s. 36.

²⁶A. Bednarczyk, *W poszukiwaniu dominanty translatorskiej*, Warszawa 2008, s. 13; tejże, *Wybory translatorskie*, Łódź 1999, s. 19.

²⁷M. Kaźmierczak, *Jak wygląda koniec świata? Dominanty w przekładach wiersza Czesława Miłosza*, „Między Oryginałem a Przekładem” 2012, t. 18: *Dominanta a przekład*, red. A. Bednarczyk, J. Brzozowski, s. 112-113.

²⁸D. Urbanek, *The Translators' Adventures in „Alice's Wonderland,”* s. 473.

²⁹L. Hewson, *An Approach to Translation Criticism. „Emma” and „Madame Bovary” in Translation*, Amsterdam 2011.

³⁰T.S. Eliot, *The Love Song of J. Alfred Prufrock*, [w:] T.S. Eliot, *Wybór poezji*, red. K. Boczkowski, W. Rulewicz, wstęp W. Rulewicz, Wrocław 1990, s. 3-9. Kolejne cytaty pochodzą z tego wydania.

wiera pięć przekładów jego „wierszy (wśród których nie było *Prufrocka*) opublikowanych w czasopismach przez Józefa Czechowicza w latach trzydziestych XX wieku³¹. Druga wojna światowa uniemożliwiła jakiegokolwiek szersze oddziaływanie kultury anglosaskiej na kulturę polską, później zaś epoka stalinizmu postawiła bariery ideologiczne recepcji poety tak wysoce intelektualnego, religijnego, hermetycznego i konserwatywnego. Garść wierszy ukazała się w czasopismach literackich, łącznie z tłumaczeniem *The Love Song* z 1948 roku autorstwa Władysława Dulęby³², jednak utwór ten zyskał większy rezonans dopiero po przedrukowaniu go w pierwszym polskim wyborze wierszy Eliota z roku 1960³³. Następny przekład, dokonany przez Michała Sprusińskiego, pochodzi z roku 1978 i ukazał się w tomie złożonym z zupełnie nowych tekstów³⁴. Do lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku tłumaczenia te pozostawały jedynymi wersjami *Prufrocka* dostępnymi po polsku – przynajmniej w sensie praktycznym³⁵. Kolejne trzy przekłady ukazały się w ciągu dekady i można je traktować jako synchroniczny odcinek serii. Adam Pomorski opublikował swoją propozycję w roku 1993, a następnie włączył jako pierwszy utwór do własnego reprezentatywnego wyboru poezji Eliota³⁶. Przekład Stanisława Barańczaka pochodzi z roku 1998³⁷. Najnowsza jest wersja Krzysztofa Boczkowskiego (2001), który powraca do poezji Eliota nieustannie od lat czterdziestu. Tekst ten został przedrukowany w latach 2013³⁸ i 2016, zatem pozostaje jak dotąd „ostatnim słowem”, także z perspektywy obecności w czytelnicznym obiegu.

Walory fonoestetyczne

W *The Love Song of J. Alfred Prufrock* następstwo obrazów i myśli organizuje rytm, a uwagę zwracają też liczne korespondencje dźwiękowe, dlatego wydaje się stosownym rozpocząć nasz przegląd od jakości fonoestetycznych. Marjorie Perloff twierdzi, że w poemacie Eliota to właśnie brzmienie stanowiło cechę najbardziej frapującą dla czytelnika w roku 1917 i pozostaje nią nadal³⁹. Badaczka wskazuje subtelne asonanse i echa w pierwszych wersach utworu i dowodzi,

³¹Zob. J. Czechowicz, *Poezje zebrane*, red. A. Madyda, Toruń 1997, s. 478-484.

³²T.S. Eliot, *Pieśń miłosna J. Alfreda Prufrocka*, przeł. W. Dulęba, [w:] tegoż, *Wybór poezji*, s. 9-14. Pierwodruk: „Znak” 1948, nr 7. Kolejne cytaty pochodzą z wydania z 1990 roku.

³³T.S. Eliot, *Poezje wybrane*, wstęp W. Borowy, Warszawa 1960. *Prufrock* na stronach 43-51.

³⁴T.S. Eliot, *Pieśń miłosna J. Alfreda Prufrocka*, przeł. M. Sprusiński, [w:] tegoż, *Poezje*, red. i posłowie M. Sprusiński, Kraków 1978, s. 7-13. Kolejne cytaty z tego wydania.

³⁵Istnieje bowiem wersja współczesna przekładowi Sprusińskiego, autorstwa Jerzego Niemojowskiego, opublikowana wraz z esejem o Eliocie i sztuce przekładu w Londynie w ograniczonym nakładzie (*Miłosna Pieśń* [sic] *J. Alfreda Prufrocka*, przeł. J. Niemojowski, [w:] T.S. Eliot, *Dziewięć poematów. Przekład i szkic o teorii i praktyce przekładu poetyckiego*, „Syrinx” 1978, nr 1, Sumptibus privatis Londini, s. 51-54). Publikację wydrukowano do „rozpowszechniania ograniczonego” i zastrzeżono jej przedruk (zob. strona redakcyjna), pozostawała zatem niedostępna dla szerszych kręgów czytelnich w Polsce. Świadoma wagi zastrzeżeń Skwary co do „konstrukcyjnego” charakteru serii, którą wydobywa z tła i porządkuje oko badacza, zamierzam obrócić ten fakt na swoją korzyść i wyłączyć przekład Niemojowskiego z moich analiz, jako że z perspektywy zainteresowanego, lecz nieprofesjonalnego czytelnika polskiego najprawdopodobniej nie wpisywał się on w poszukiwania tłumaczeniowej optymalności.

³⁶T.S. Eliot, *Śpiew miłosny J. Alfreda Prufrocka*, przeł. A. Pomorski, [w:] tegoż, *W moim początku jest mój kres*, tłum. i red. A. Pomorski, Warszawa 2007. Pierwodruk: „Twórczość” 1993, nr 1, s. 3-6. Kolejne cytaty z edycji książkowej z 2007 roku.

³⁷T.S. Eliot, *Pieśń miłosna J. Alfreda Prufrocka*, przeł. S. Barańczak, [w:] *Od Walta Whitmana do Boba Dylana. Antologia poezji amerykańskiej*, przeł. S. Barańczak, Kraków 1998, s. 110-115. Kolejne cytaty z tego wydania.

³⁸T.S. Eliot, *Pieśń miłosna J. Alfreda Prufrocka*, przeł. K. Boczkowski, [w:] tegoż, *Szepty nieśmiertelności*, przeł. K. Boczkowski (2001), wyd. V, Toruń 2013, s. 96-100. Kolejne cytaty z tego wydania. Tekst przekładu oraz komentarzy porównano z wydaniem VI z roku 2016 (s. 95-99 oraz 99-102), nazwanym przez tłumacza „ostatecznym” – przynosi ono drobne zmiany leksykalne i interpunkcyjne (nie zawsze na lepsze), które nie obejmują materiału cytowanego w artykule i nie wpływają na formułowane tu oceny.

³⁹M. Perloff, *Awangardowy Eliot*, przeł. T. Cieślak-Sokołowski, „Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze” 2012, nr 1, s. 284.

iż są one efektem świadomego, starannego doboru słów⁴⁰. Joan Fillmore Hooker podkreśla natomiast w kontekście przekładu, że odtworzenie brzmienia i rytmu to warunek *sine qua non* uzyskania ekwiwalencji wobec Eliotowskiego oryginału⁴¹.

Dwa najwcześniejsze polskie przekłady nie wypadają pod tym względem najlepiej: choć można w nich znaleźć fragmenty zrytmizowane, niektóre dłuższe odcinki tekstu nie wykazują żadnego rytmu. Jest to wyraźne zwłaszcza w tłumaczeniu Władysława Dulęby, co potwierdza obserwacje poczynione przez Magdalenę Heydel w odniesieniu do jego przekładu *Gerontion*⁴². Michał Sprusiński od czasu do czasu wprowadza uchwytne pulsacje, ale występują one obok fragmentów brzmiących płasko i bardzo zbliżonych do prozy. Wersy, które będę przytaczać w dalszej części artykułu, często dowodzą, że tłumacze nie przywiązywali wystarczająco dużej wagi do organizacji rytmicznej poematu.

Inaczej niż oryginał, który rozbrzmiewa echami, aliteracjami i rymami wewnętrznymi, pierwsze dwa polskie przekłady wykorzystują te środki tylko incydentalnie. Rymy są przeważnie niedokładne lub przybliżone i zostają odtworzone w pierwszych dwóch strofach oraz w dwuwierszu o Michale Aniele, a później pojawiają się sporadycznie. Zarówno Dulęba, jak i Sprusiński najwyraźniej nie zdawali sobie sprawy z fundamentalnego znaczenia jakości muzycznych w poemacie Eliota. Jak słusznie zauważa Heydel⁴³, niektóre wady wczesnych polskich tłumaczeń Eliota wypada łączyć z brakiem dostępu do szerszych, żywych kontekstów anglojęzycznej poezji dwudziestowiecznej, spowodowanym istnieniem żelaznej kurtyny. Niezrozumienie roli dźwiękowej organizacji poematu może należeć do tej kategorii.

Przekłady późniejsze są znacznie bardziej umuzyycznione. Adam Pomorski po mistrzowsku odtwarza dźwiękową strukturę *The Love Song* z jej rozpoznawalnymi rytmami, licznymi rymami i sporadycznym echem wewnętrznym. Niekiedy nawet wzmacnia schemat rymowy, co można uznać za gest kompensacyjny, jako że w poezji polskiej rymy są (lub były) i ważniejsze, i bardziej wyraziste niż w tradycji anglosaskiej. Pod względem brzmienia *Śpiew miłosny J. Alfreda Prufrocka* potwierdza opinię Jean Ward, że dokonywane przez Pomorskiego przekłady z Eliota są nienaganne, jeśli chodzi o jakości rytmiczne⁴⁴. Uznawany za mistrza formy Stanisław Barańczak, który słynie ze swych nieomal karkołomnych wyczynów wersyfikacyjnych w przekładach poezji, tu również okazuje się bardzo wyczulony na muzyczność. Buduje on strukturę rymów i ech wewnętrznych, nie wzmacniając jednak owej cechy poematu Eliota. Obaj tłumacze wprowadzają też pewne korespondencje dźwiękowe porównywalne z eufonią oryginału. Co istotne, udaje im się osiągnąć ekwiwalencję foniczną bez wpadania w pułapkę, o której wspomina Umberto Eco: przesłodzenia tego, co miało brzmieć cierpko⁴⁵. Krzysztof Boczkowski jest w pełni świadomy subtelności Eliotowskiej wersyfikacji, o czym świadczy komentarz zwracający uwagę czytelnika

⁴⁰Tamże, s. 284-286.

⁴¹J.F. Hooker, „La Chanson d'amour de J. Alfred Prufrock” (*Sylvia Beach an Adrienne Monier, Pierre Leyris, Marice Le Breton*), [w:] *T.S. Eliot's Poems in French Translation: Pierre Leyris and Others*, Ann Arbor [in England: Epping] 1983, s. 45, 57.

⁴²M. Heydel, *Obecność T.S. Eliota w literaturze polskiej*, Wrocław 2002, s. 154-155.

⁴³Tamże, s. 155-156.

⁴⁴J. Ward, *Kilka luźnych uwag na temat najnowszego przekładu poezji Eliota*, „Przekładaniec” 2008, nr 21, s. 226.

⁴⁵U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano 2004, s. 274. Eco omawia wybrane zagadnienia włoskich i francuskich przekładów *Prufrocka* na s. 270-275.

ków na jedyny segment utworu, w którym poeta całkowicie zrezygnował z rymów⁴⁶. Najnowszy przekład zawiera zatem rymy, jest również zorganizowany rytmicznie, choć nie tak kunsztownie jak tłumaczenia Pomorskiego czy Barańczaka. Co więcej, niektóre rozwiązania Boczkowskiego bywają banalne (i to nie wtedy, gdy Eliot celowo odwołuje się do kiczu), np. w zakończeniu poematu, gdzie mowa o śpiewie syren, dwukrotnie pojawia się oklepana para rymowa *w dal – fal*.

Wzorce brzmieniowe poszczególnych tekstów dobrze ilustruje strofa obejmująca wersy 99-110 (od słów „And would it have been worth it, after all, / Would it have been worth while”). Tam, gdzie Eliot stawia raczej na słowne powtórzenia niż rym właściwy, Pomorski proponuje bogaty schemat współbrzmień, wzmocniony dodatkowo rymem wewnętrznym („To nie **to**, o co mi **szło**”, w. 109) i tylko jeden wers pozostaje u niego niezrymowany (w. 107, E):

I cóż by koniec końców z tego przyszło nam,	A
Cóż z tego w rzeczy samej,	B
Z zachodów słońca i z podwórek, i z wodą splukiwanych bram,	A
Z powieści i z herbaty, i z sukien w powłóczyście stylu –	C
Z tego i jeszcze z rzeczy tylu?	C
Rozum wszystkiego nie ogarnia!	D
Jeżeli nawet schemat nerwów rzuci na ekran latarnia:	D
Cóż nam z tego w rzeczy samej,	B=
Skoro moszcząc poduszkę czy zrzucając szal,	E (ason. z A)
Zwrócona w stronę okna, powie, kręcąc głową:	F
„To nie to, o co mi szło,	g-g
Nie to, daję słowo” (Pomorski, w. 99-110).	F

W tym samym segmencie poematu Barańczak używa dwóch rymów pełnych, dwóch tautologicznych i pozostawia trzy klauzule wersowe bez rymów, Boczkowski zaś tylko raz sięga po rym tautologiczny, uzyskując w sumie trzy rymy. Dulęba i Sprusiński stosują w tej strofie po dwie, identyczne u obu, pary rymów: *ulicach – spódnicach* i *szale – wcale*, co jest rozwiązaniem podsuwanym przez leksykę oryginału („streets”, „skirts”, „shawl”, „at all”).

Zważywszy na nieregularne rozmieszczenie współbrzmień w poemacie Eliota, w tłumaczeniach można je bez trudu odtwarzać w różnych miejscach. Jednak w przypadku dwuwiersza „In the room the women come and go / talking of Michelangelo” (ww. 13-14, 35-36) wydaje się istotne zachowanie formy celowo niezgrabnej, częstochowskiej rymowanki. Dulębie, Sprusińskiemu i Pomorskiemu udało się powtórzyć w klauzuli imię artysty i znaleźć dlań naturalnie brzmiącą parę. Pierwszy z nich utrzymał perypatetyczny charakter rozmowy („W salonie, gdzie kobiet **przechadza się** wiele”), natomiast Pomorski osiągnął maksymalną swobodę frazy w języku docelowym: „Panie w salonie rozprawiają wiele / O Michale Aniele”. Barańczak posłużył się mocnym asonansem, inaczej segmentując frazę i dzieląc ją na trzy zdaniowe równoważniki:

W salonie – panie, pań, paniami, paniom.
Konwersacja. Temat: Michał Anioł (Barańczak, w. 13-14).

⁴⁶T.S. Eliot, *Szepty nieśmiertelności*, komentarz tłumacza na s. 102.

Powtórzenie rzeczownika *panie* w różnych przypadkach tworzy skróconą i przetasowaną deklinację, co w języku polskim sugeruje nawracanie tematu. W ten sposób kobiety same stają się przedmiotem rozmowy, określonej tu pochodzącym z łaciny słowem *konwersacja*. Dwuwiersz zachowuje ironiczną wymowę skierowaną pod adresem salonowej elegancji, ale jego forma staje się znacznie bardziej wyszukana. W istocie wersja Barańczaka brzmi najzjadliwiej, co można uznać za zaletę, jeśli się weźmie pod uwagę ironię wpisaną w oryginalny rym sugerujący wymówienie nazwiska malarza „z angielska”⁴⁷. Jednocześnie jednak kunsztowność jest cechą niekoniecznie pożądaną w wersach, które mają implikować błahość rozmowy⁴⁸. Jeśli idzie o przekład Boczkowskiego, znajdujemy w nim niklejsze echo: *panie – Anioł*. Zarówno to rozwiązanie, jak i Barańczakowe mogło być motywowane chęcią niepowtarzania tego, co zaproponowali poprzednicy.

Zaobserwowane powyżej cechy tłumaczeń można podsumować w formie tabeli ukazującej translatorskie wybory w zarytmetyzowanej formie. Jeśli następnie przetransponujemy wyniki na wykres, zilustrują nam one fluktuacje w obrębie tego jednego aspektu poetyki utworu w polskiej serii przekładowej. Muzyczność głosu Eliota osiąga najwyższy poziom w tłumaczeniu trzecim i czwartym.

Tabela 1. Odtworzenie muzycznych walorów wiersza w poszczególnych przekładach

Składniki	Tłumacz				
	Dulęba	Spusiński	Pomorski	Barańczak	Boczkowski
rytm (x2)	–	–	++	++	+
rymy	0,5	0,5	+	+	0,5
dwuwiersz ‘MA’	+	+	+	0,5 (wyrafinowanie)	– (brak rymu)
efekty dźwiękowe	–	–	+	+	0,5
Wynik: _/10	3	3	10	9	4

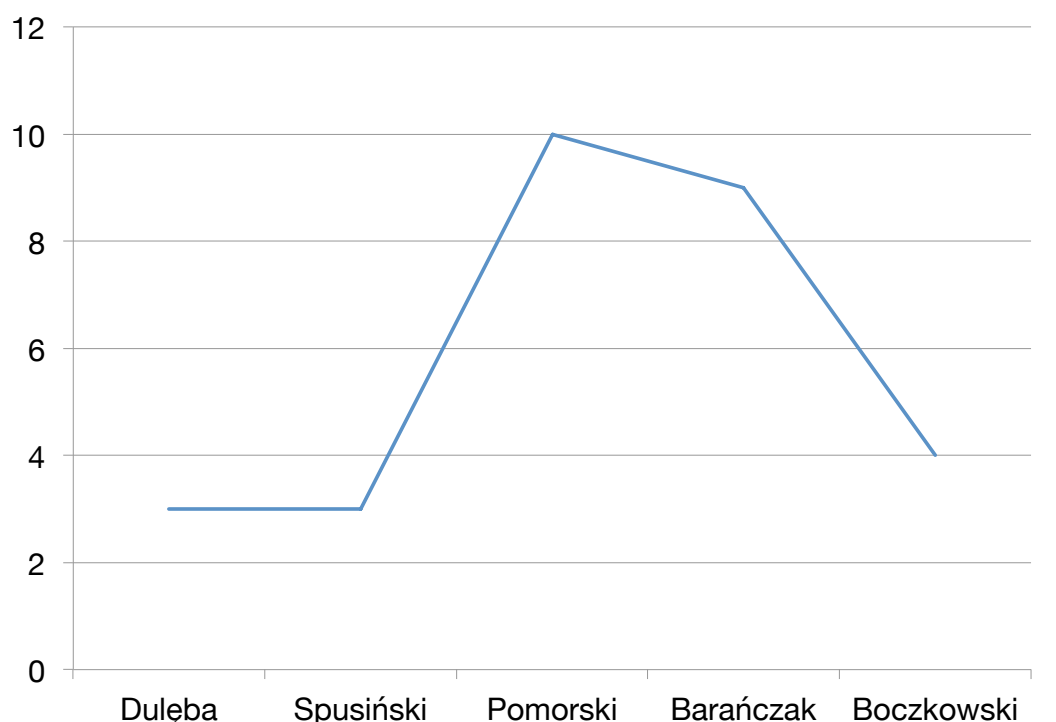
We wszystkich częściach analizy wynik został skalkulowany względem przelicznika „10”, co pozwoli rzutować zsumowane rezultaty cząstkowe na wspólny wykres w tej samej skali.

+ oznacza w pełni udane odtworzenie tekstu źródłowego

(x2) – element kluczowy liczony podwójnie

⁴⁷Zob. U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa...*, s. 270.

⁴⁸Tę kwestię podjęto w dyskursie krytycznym w kontekście zastąpienia Michała Anioła „mistrzami ze Sieny” we francuskim przekładzie poematu Eliota dokonany przez Pierre’a Leyrisa. Jak zauważył Umberto Eco, wzmianka o sienneńskiej szkole malarstwa wymaga jednak pewnej orientacji w historii sztuki, podczas gdy nawiązanie do Michała Anioła może pozostawać najzupełniej powierzchowne (U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa...*, s. 271; zob. też J.F. Hooker, *T.S. Eliot’s Poems in French...*, s. 52, na temat odbioru propozycji Leyrisa).



Wykres 1. Walory dźwiękowe w badanej serii

Rdzeń tematyczny: niepewność i niezdecydowanie

Większość badaczy i odbiorców przekładów przypuszczalnie zgodziłaby się, iż tematyczny rdzeń danego tekstu stanowi nieodzowny składnik inwariantu wszystkich jego tłumaczeń oraz czynnik wpływający na ich jakość. W przypadku *The Love Song* tym, co konstytuuje tematyczną oś poematu, są niepewność i niezdecydowanie, przejawiana przez Prufrocka niechęć (czy też niezdolność) do zadania „the overwhelming question” – „przytłaczającego pytania” z ww. 10 i 93. Temat ten przenika również do poetyki tego monologu dramatycznego, gdyż sam sposób wypowiadania na różne sposoby komunikuje i ujawnia kłopotliwe położenie podmiotu wiersza. Wybrane fragmenty utworu posłużą do zbadania, jak z tą kwestią radzą sobie tłumacze.

Niepewność, „zamierzony temat” całego tomu poetyckiego z 1917 roku⁴⁹, wysuwa się na plan pierwszy już w słynnej początkowej strofie otwierającego ów tom poematu. Niestabilność „ja” mówiącego ujawnia tu rozdzielenie na „ty i ja”. Owo *dédoublement* persony, w manierze Laforgue’a, autoironicznie wyraża zmaganie się podmiotu z samym sobą⁵⁰. Wszystkie przekłady zachowują owo inicjalne rozszczepienie, lecz późniejsze odwołania do „ty” przysparzały tłumaczom nieco trudności. W tej samej strofie Dulęba, pisząc o zamysłach „[d]oprowadzania ciebie do tych ciągłych pytań” (w. 10), niepotrzebnie stosuje emfatyczny biernik – zamiast krótkiego *cię* – co sugeruje, że owo „ty” jest istotnie drugą postacią⁵¹. Dalej tłumacz wstawia zaimek osobowy tam, gdzie w tekście polskim powinien zostać opuszczony:

⁴⁹Por. J.X. Cooper, *The Cambridge Introduction to T.S. Eliot*, Cambridge 2006, s. 44.

⁵⁰Por. T.S. Eliot, *A Commentary*, „The Criterion” 1933, t. XII, nr 48, s. 469.

⁵¹Wśród badaczy nie ma zgody co do tego, czy w utworze występuje jakiś milczący towarzysz podmiotu, a zamieszanie w tej sprawie pogłębił sam Eliot. Jednak Thomas Kinsella przekonująco pokazuje w swojej interpretacji, że dalszy tok poematu świadczy, iż podmiot musi być sam (T. Kinsella, *Readings in Poetry*, Dublin 2006, s. 40, 48).

There will be time, there will be time
To prepare a face to meet the faces that you meet (w. 26-27).

I będzie czas, i będzie czas,
Bym przygotował twarz
Na spotkanie tych twarzy, które **ty** widzisz (Dulęba, w. 26-28).

Eliotowskie „you” w tym miejscu ewidentnie odnosi się do ludzi w ogóle, ma charakter konstrukcji bezosobowej. Nazbyt literalny przekład niepotrzebnie ponawia dystynkcję między „ja” oraz „ty” i sugeruje, że ich doświadczenia społeczne są różne. Dla Dulęby najwidoczniej z wizytą idą faktycznie dwie osoby. Dla porównania wersja Sprusińskiego, choć również dość dosłowna, pod względem gramatycznym daje się odczytać jako słowa kogoś, kto mówi sam do siebie: „na spotkanie twarzy, które spotkasz” (w. 27).

Z kolei Pomorski jeszcze konsekwentniej realizuje chwyt zastosowany przez Eliota. Jego Prufrock, mówiąc o sobie, niekiedy używa drugiej osoby liczby mnogiej, co doskonale oddaje autoironię. I tak „With a bald spot in the middle of my hair” (w. 40) wybrzmiewa jeszcze mocniej jako „Bo łyse plamy w swoich włosach **mamy**” (na uwagę zasługuje również rym wewnętrzny), zaś „Would it have been worthwhile...?” (w. 99) zostaje przetłumaczone „I cóż by... z tego przyszło **nam?**”.

Brak zdecydowania wybrzmiewa w powtarzanym jak mantra „There will be time”. W poniższym fragmencie zostaje on werbalnie przywołany (*indecision*) oraz podkreślony przez wyliczenia i powtórzenia brzmieniowe:

And time yet for a hundred indecisions,
And for a hundred visions and revisions,
Before the taking of a toast and tea (w. 32-34).

Abulię Profrocka odtwarzają wszyscy polscy tłumacze, osiągając wszakże różny stopień artyzmu. W przekładzie Dulęby fragment ten należy do najbardziej udanych:

A przecież czas na sto **niezdecydowań**,
Na sto **spostrzeżeń** i **sprostowań**,
zanim podadzą herbatę (w. 33-35).

Trzy rzeczowniki odczasownikowe są tu semantycznie dobrze dobrane (choć nie kopią do słownie tekstu źródłowego) i blisko współbrzmia. Polski tekst wytwarza w tym miejscu lekki efekt uniezwyklenia, ponieważ rzeczownika *niezdecydowanie* nie używa się w liczbie mnogiej (analogicznie do *indecision*). Mimo że Dulęba niepotrzebnie potraktował przysłówkę czasu „yet” (‘jeszcze’) jako spójnik przeciwstawny (*przecież*), co świadczy o niepełnym zrozumieniu tekstu źródłowego, to i tak z jego tłumaczenia jasno wynika, że Prufrock odwleka decyzję.

Wersja Sprusińskiego jest najmniej satysfakcjonująca pod względem fonicznym i cytowany poniżej fragment ilustruje moją wcześniejszą obserwację o rytmicznych ułomnościach jego tekstu. Co więcej, użyte tu wyrazy nie powracają echem w następnej strofie (u Eliota „In

a minute there is time / For decisions and revisions”, w. 47-48). Słowo *decyzje* nie nawiązuje brzmieniowo do słowa *niepewności* – drugą parę wersów spina wprawdzie rym przybliżony, ale w płaszczyźnie dźwiękowej nie łączy się ona z poprzednim segmentem:

Jeszcze czas na sto **niepewności**,
Sto **objawień i poprawek**,
Zanim podadzą tost i herbatę (Sprusiński, w. 32-34).

Oto jest czas w minucie
Decyzji i poprawek, które minuta odwróci (Sprusiński, w. 47-48).

Trzej kolejni tłumacze próbują dodatkowymi chwytami podkreślić ów paraliż woli u bohatera poematu. U Pomorskiego niezdecydowanie wyraża dodatkowo czasownik: Prufrock *uchyla się* od rozstrzygnięcia. W kolejnym wersie tłumacz stosuje zaś inwersję, stawiając liczebnik w postpozycji: *wizji stu*.

Czas mój i twój, czas na to,
Żeby **uchylić się** od stu decyzji,
Od **wizji stu** i stu rewizji
W oczekiwaniu na grzankę z herbatą (Pomorski, w. 31-34).

U Barańczaka wahanie bohatera zostaje przekazane za pomocą urywków zdań (w. 32: „czas, abyś; czas, abym” – wobec Eliotowskiego „Time for you and time for me”, w. 31). Tłumacz następnie doprowadza niezdecydowanie Prufrocka do granic absurdu, każąc mu wyznaczyć, że może zmienić zdanie nawet *na widok* grzanek i herbaty, nie zaś, jak u Eliota, zanim je podadzą („Before the taking of a toast and tea”):

Czas, abyś; czas, abym; czas na to
Nie kończące się niezdecydowanie,
Na to, by mieć coś w planie, lecz wciąż zmieniać zdanie,
Nawet **na widok** grzanek i filiżanek z herbatą (Barańczak, w. 32-35).

U Boczkowskiego wahań jest *tysiąc* zamiast stu, zaś strofa zyskuje mocne zakończenie dzięki paronomazji spajającej *herbatę* z *herbatnikiem*, który zastępuje oryginalną grzankę („toast”):

I czas na **tysiąc** wahań wśród decyzji,
Na tysiąc wizji oraz ich rewizji,
Nim po **herbatnik** sięgniesz i **herbatę** (Boczkowski, w. 31-34).

W głosie Prufrocka niezdecydowanie łączy się z przesadną nieśmiałością i skrępowaniem, co pokazuje nawracająca fraza „Do I dare” (‘czy śmiem’) z dopełnieniem to metafizycznym: „Disturb the universe?” (‘niepokoić wszechświat’, w. 46), to przyziemnym: „to eat the peach?” (‘zjeść brzoskwinie’, w. 123). Innym sygnałem wątpliwości jest pytanie „(how) should I presume?” (‘czy/jak mógłbym pozwolić sobie?’, ww. 54, 61, 68). Te kluczowe wyrażenia pojawiają się we wszystkich polskich wersjach. Trzej tłumacze podchwytyją leksykalne rozróżnienie między „dare” i „presume”. Sprusiński i Barańczak wykorzystują dwa czasowniki zwrotne *ośmielić się* i *odważyć się*, choć niekoniecznie

zgodnie z ich rozmieszczeniem w tekście źródłowym (zob. tabela 2). Pomorski trzyma się jednej podstawy słowotwórczej, ale żongluje dwoma czasownikami: *śmieć* i *ośmielić się* oraz zwrotem *zdobyć się na śmiałość*. Dulęba i Boczkowski we wszystkich kontekstach związanych z tym motywem konsekwentnie stosują tylko jeden czasownik, co z kolei zwiększa stopień spójności wewnątrztekstowej. Można zatem uznać, że oba rodzaje zachowań translatorskich sprzyjają wysokiej jakości przekładu.

Tabela 2. Sposoby wyrażania niepewności w poszczególnych przekładach

Fraza Tłumacz	Do I dare Disturb the universe?	Do I dare to eat a peach?	(How) should I presume?
Dulęba	Czy ja się ośmielę Niepokoić wszechświat?	Czy ośmielę się zjeść brzoskwinię?	Jakże się więc ośmielę? I jakże się ośmielę? Więc ośmielić się muszę?
Sprusiński	Czy się ośmielę Wszechświat niepokoić?	Odważyć się brzoskwinię zjeść?	Jakże się więc ośmielę? Jakże się ośmielę? Czy mam się więc ośmielić?
Pomorski	Czy się ośmielę łąd świata zakłócić?	Przedziałek śmiałbym [...]? Brzoskwini zjeść owoc cały?	Jakże się na śmiałość zdobyć? [x2] Miałbym się na śmiałość zdobyć?
Barańczak	Czy się odważę Zakłócić spokój wszechświata – dziś, tutaj?	A jak będzie z jedzeniem brzoskwiń?	Jakże się więc ośmielę? Czy się odważę w ogóle? Jakże się więc odważę?
Boczkowski	Czy się ośmielę Wszechświat niepokoić?	Czy brzoskwinię zjeść się ośmielę?	Jakże się więc ośmielę? Jakże się ja ośmielę? Czyż się ośmielę rozpocząć działanie?

Podejmowane przez bohatera próby wykrzesania z siebie stanowczości spełniają na niczym. W wersji 80 Prufrock rozważa, czy mógłby doprowadzić do momentu rozstrzygającego i wykonać jakiś decydujący dla swego (potencjalnego) związku uczuciowego ruch („force the moment to its crisis”). Trzej tłumacze, Dulęba, Sprusiński i Boczkowski, mówią w tym miejscu o przemaganiu **chwilowej** słabości. O ile efekt ogólny pozostaje ten sam – bohaterowi nie udaje się zebrać sił, by zadać pytanie – to jednak pojawia się tu znaczące odstępstwo od oryginału, gdyż tłumaczenia sugerują, iż niemożność działania jest przejściowym, a nie permanentnym stanem podmiotu:

Should I, after tea and cakes and ices,
Have the strength to force the moment to its crisis? (w. 79-80)

Czyżbym teraz, po herbacie, po ciastkach i lodach
Znalazł siłę, by przemoc **chwilę** tej **słabości**? (Dulęba, w. 82-83)

Czyżbym po herbacie, keksach, lodach
Miał siłę przemóc ten **słabości moment**? (Sprusiński, w. 79-80)

Czy po herbacie, lodach, pośród gości,
Będę miał siłę, by pokonać **moment** swej **słabości**? (Boczkowski, w. 79-80)

Pomorskiemu udaje się uniknąć pokazania niemocy bohatera jako stanu chwilowego. Jego Prufrock zapytuje retorycznie, kto w takich okolicznościach nie uległby słabości. Jednak, co w tym przekładzie jest dość wyjątkowe, użyte przez tłumacza sformułowanie brzmi niezręcznie (por. w. 80):

Któż po herbacie, lodzie i ptifurkach zdoła
Oprzeć się, przed słabością nie uchylić czoła? (Pomorski, w. 79-80)

Jedynie Barańczak znajduje odpowiednik w postaci polskiego idiomu o takim samym znaczeniu. Co ciekawe, użyty przezeń zwrot „postawić coś na ostrzu noża” wchodzi w jego przekładzie w grę słowną z wersem poprzednim, gdzie pojawia się inny rodzaj sztucza:

I teraz, gdy łyżeczkę na spodeczek złożę,
Miałbym **postawić rzecz na ostrzu noża**? (Barańczak, w. 80-81).

Jest jeszcze jeden aspekt niedoszłych (inter)akcji Prufrocka: niemożność porozumiewania się. Odmówiwszy działania i poddawszy tę decyzję analizie, podmiot wiersza stwierdza, że nie jest w stanie się wypowiedzieć. Polscy tłumacze formułują owo rozpoznanie w następujący sposób:

It is impossible to say just what I mean! (w. 104).
Nie potrafię wyrazić mych myśli! (Dulęba, w. 108).
Nie potrafię wyrazić ściśle, co myślałem, (Sprusiński, w. 104).
Rozum wszystkiego nie ogarnia! (Pomorski, w. 104).
Nie wiem, jak to powiedzieć... nie, nie jestem w stanie! (Barańczak, w. 105).
O co mi chodzi, wyrazić nie jestem w stanie! (Boczkowski, w. 104).

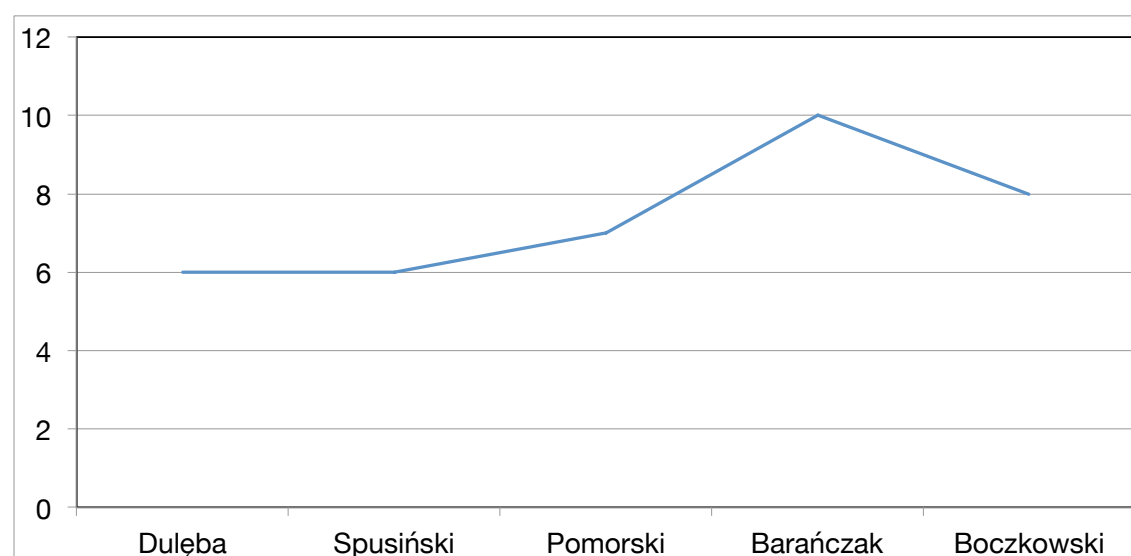
Czterej z nich zachowują ów istotny wymiar kondycji podmiotu, lecz nadają mu różne odcienie. Opcja Dulęby daje możliwość odczytania uogólnionego, choć użyty został czasownik w formie dokonanej (*wyrazić*, a nie *wyrażać*). U Sprusińskiego podmiot liryczny nie potrafi precyzyjnie wyrazić myśli przeszłej i – być może wskutek wprowadzonej przez tłumacza perspektywy czasowej – nie wydaje się specjalnie tym zmartwiony, co znajduje odbicie w zmianie interpunkcji. Najdramatyczniej brzmi to zaś u Barańczaka, gdyż zmieścił on w jednym wersie aż dwukrotne wyznanie niemoty. Najbliższy oryginałowi wydaje się Boczkowski. Natomiast Pomorski kompletnie zmienia myśl Prufrocka: jako że wers ten kończy enumerację (zob. dłuższy cytat w części 1 analizy), nadmiar rzeczy najwyraźniej przerasta bohatera; motyw oniemiaenia zostaje zaś pominięty. Przesunięcie semantyczne zostało tu wprowadzone, co dla tego przekładu dość nietypowe, dla uzyskania współbrzmienia: *ogarnia* – „Jeżeli nawet schemat nerwów rzuci na ekran magiczna latarnia” (w. 105). Dla porównania – Barańczak skłonny jest raczej poświęcić *latarnię*, a – stawiając w wygłosie miejscownik „na ekranie” – zachowuje i problemy Prufrocka z autoekspresją, i niepokojący „medyczny” obraz z kolejnego wersu, przywołujący początek poematu („Jak pacjent pod eterem na stole”, w. 3).

Pięć aspektów wybranych jako probierz dla tej kategorii przedstawiam w tabeli 3 oraz na wykresie 2. Badana cecha przyjmuje najwyższą w serii wartość dla przekładu Barańczaka, w którym najwyraźniej osiąga optymalność. Tłumaczenie najnowsze wypada niegorzej, niemniej linia krzywa nie pozostaje przy nim choćby na tym samym poziomie, nie mówiąc już o tendencji wznoszącej.

Tabela 3. Tematyczny rdzeń niezdecydowania w poszczególnych przekładach

Składniki	Tłumacz				
	Dulęba	Spusiński	Pomorski	Barańczak	Boczkowski
„you and me”	–	+	+	+	+
indecision	+	–	+	+	+
„dare” / „presume”	+ (brak zmienności leksykalnej)	+	+	+	+ (brak zmienności leksykalnej)
„force the moment to its crisis”	–	–	+/- (niezgrabne sformułowanie)	+	–
niemożność komunikacji	+	+	–	+	+
Wynik: _/10	6	6	7	10	8

Wykres 2. Tematyczny rdzeń niezdecydowania w serii przekładowej



Język i dykcja poetycka

Jak słusznie podkreślił Hugh Kenner, Prufrock to przede wszystkim głos⁵². Z tej przyczyny językowy kształt tłumaczeń winien zachowywać charakterystyczne brzmienie tego głosu oraz tonację jego niemożliwej pieśni miłosnej. Przełomowe oddziaływanie owego dramatycznego monologu miało swe źródło w jego kolokwialnym idiomie i wyraznie oralnym charakterze, dzięki którym natychmiast wywierał wrażenie napisanego „w języku odległym od ogólnie przyjętej dykcji poetyckiej”⁵³ – by posłużyć się sformułowaniem Thomasa Kinselli.

Dobry przekład winien zakładać podobną poetykę: wprowadzać potoczny język i mowę idiomatyczną. Niepożądane są natomiast odstępstwa od idiomatyczności – jak zauważył już Wacław Borowy, elementy wypowiedzi Eliota mogą się wydawać „dziwne, acz nie dziwaczne”⁵⁴. Rozważania na ten temat zostaną uzupełnione dodatkowymi przykładami ujętymi przeze mnie w tabeli 4.

Dulęba formułuje swoją wersję w języku raczej neutralnym i standardowym (dla jego czasów) niż kolokwialnym. Na przykład oddaje „sawdust restaurant” (w. 7) jako *restaurację*, podczas gdy inni tłumacze wolą ekspresyjne *knajpy*. Żółta mgła z drugiej strofy (w. 16-17) ma u niego wprowadzić *mordę*, ale neutralny *język*, podczas gdy jego następcy znów sięgają po bardziej nacechowane rozwiązania. Kiedy Prufrock wyobraża sobie komentarz na temat swoich chudych kończyn (They will say: „But how his arms and legs are thin!”, w. 44), Dulęba odwołuje się do eleganckiego czasownika *zeszczupłeć*, natomiast późniejsze wersje stosują bardziej bezpośrednie *schudnąć* (lub przymiotnik *chude*). Do okazjonalnych sygnałów rejestru wysokiego należą w tym najwcześniejszym przekładzie m.in. archaiczny przysłówek *zaiste* (należący do stylu literackiego, ale nie do biblijnego) oraz czasownik *ronić* (pytania nad talerzem, w. 31) określany przez współczesne słowniki jako poetycki⁵⁵. Być może w roku 1948 nie wydawały się aż tak książkowe, lecz język Dulęby zasadniczo brzmi bardziej formalnie niż język oryginału. Jednocześnie owa wysoka dykcja bywa tu zakłócana przez słowa czy sformułowania niezbyt zręczne, jak np. kolokacja *pościłem znojnę*. Pojawia się tu nawet osławiona błędna forma *perfuma* („perfumę [...] pachnie aksamit”, w. 65) – niewykluczone, że została użyta z intencją ironiczną, jednak nie przystaje do ogólnego sposobu mówienia bohatera, znamionującego osobę wykształconą. Niektóre niezręczności stylistyczne można usprawiedliwić wpływem czasu i diachronicznymi zmianami w języku, wszelako *rozdział* w znaczeniu ‘przedziałek we włosach’ musiał już wówczas brzmieć staroświecko⁵⁶, dziś zaś budzi rozbawienie.

Sprusiński osiąga wprowadzić pewną potoczność – np. w eliptycznych pytaniach z bezokolicznikiem („Odważyć się brzoskwinię zjeść?”, w. 122) – lecz podważają ten efekt używane przezeń

⁵²H. Kenner, *Bradley*, [w:] *T.S. Eliot. A Collection of Critical Essays*, red. H. Kenner, Englewood Cliffs, N.J. 1962, s. 36.

⁵³T. Kinsella, *Readings in Poetry*, s. 40.

⁵⁴W. Borowy, *Wędrowka nowego Parsyfala. Poezja T.S. Eliota* (1936), [w:] *Studia i szkice literackie*, t. 1, Warszawa 1983, s. 524.

⁵⁵*Słownik języka polskiego*, red. M. Szymczak, Warszawa 2002.

⁵⁶Miarodajny w tym przypadku *Słownik języka polskiego* pod redakcją W. Doroszewskiego (Warszawa 1958–1965) odnotowuje znaczenie wyrazu jako już przestarzałe, <<https://sjp.pwn.pl/doroszewski/rozdzial;5491045.html>> [dostęp: 1.09.2018].

elementy języka wzniosłego. Powtarzający się spójnik *albowiem* (por. „**For/And** I have known,” w. 49, 55, 62 – nawet pierwszy z użytych spójników jest mniej formalny) czy też czasownik *wdziąć* (spodnie) wydają się zbyt uroczyste. Do podwyższenia tonu przyczynia się również zmiana obrazowania: dla uzyskania rymu wieńce plecione przez syreny stają się tu diademami (w. 130). Wątpliwości budzi też połączenie wyrazowe „rozpięty na szpilce” (w. 57) użyte w jednym z pamiętnych obrazów poematu (o którym będzie mowa niżej).

Jerzy Jarniewicz z aprobatą pisze o – jak to nazywa – „demotycznej polszczyźnie” tłumaczeń z Eliota dokonywanych przez Adama Pomorskiego⁵⁷. W *Śpiewie miłosnym J. Alfreda Prufrocka* istotnie mamy do czynienia z bardzo kolokwialną i idiomatyczną dykcją, obfitującą w celne zwroty. Zwraca uwagę m.in. trafne użycie zdrobnienia *chwilka* czy wybór konstrukcji składowej *żaden ze mnie prorok* (w. 83) jako odpowiednika „I am no prophet”. Na znaczną liczbę udanych rozwiązań translatorskich przypada tu tylko jedno wątpliwe (katachreza) sformułowanie (zob. tabela 4).

Barańczak posługuje się językiem równie – a może nawet bardziej – elastycznym i bogatym. Naturalność polszczyzny potocznej objawia się np. wtedy, gdy oryginalne „and here’s no great matter” (w. 83) staje się nonszalanckim wtrąceniem (*nie żeby mi zależało*). Pewne wątpliwości budzi jedynie wyrażenie *w ogóle i w szczególe*, które wprawdzie jest idiomatyczne, lecz wydaje się zbyt niskie jako odpowiednik zaimka nieokreślonego „all” w wersach „I am Lazarus, come from the dead, / Come back to tell you all, I shall tell you all” (w. 94-95). Łazarz to bądź co bądź rola, do której Prufrock się przymierza, ale z której rezygnuje, gdyż jest dlań nazbyt wzniosła; wybór Barańczaka zdaje się ową wzniosłość kwestionować.

Boczkowski rozpoczyna swój przekład stylem neutralnym, ale wykazuje inklinację do niepotrzebnego popadania w wyższy rejestr. Na przykład we wszystkich trzech deklaracjach z „I am” („Lazarus”, „no prophet”, „not Prince Hamlet”, w. 94, 83, 111) tłumaczy je za pomocą archaicznej i uroczystej formy złożonej *jam* („Jam jest Łazarz”, „Jam nie prorok”, „Jam nie książę Hamlet”). Można u niego znaleźć również bardzo przekonujące i naturalne sformułowania, gwoźli sprawiedliwości trzeba jednak odnotować, iż niektóre z nich zostały powtórzone za Barańczakiem, z niewielkimi tylko zmianami w gramatyce i szyku wyrazów (zob. przykład w tabeli 4). Zdarzają mu się też kolokacje, które brzmią nienaturalnie, a od czasu do czasu brakuje w tekście znaków przestankowych wymaganych przez polską składnię, jak np. w dwuwierszu o Michale Aniele lub w dwóch zamykających utwór trójwierszach. Nie jest to przy tym systemowa rezygnacja z interpunkcji – z jaką często mamy do czynienia w polskiej poezji współczesnej i którą bardziej konsekwentnie stosuje w swym przekładzie Sprusiński – gdyż przecinek występuje lub znika u Boczkowskiego w podobnych kontekstach, np. przed zdaniem przydawkowym: „głosy które milkną” vs. „oczy, co mnie utrwały” (w. 52, 56).

⁵⁷J. Jarniewicz, *Król Rybak u pani Tumidaj, czyli cały Eliot*, „Literatura na Świecie” 2009, nr 5-6 (454-455), s. 375-377.

Tabela 4. Charakterystyka dykcji poetyckiej w poszczególnych tłumaczeniach

Tłumacz	Poziom potoczności i idiomatyczności przykłady	Wybory niezręczne lub niewłaściwe (przyczyna)
Dulęba	neutralny: <i>restauracja, język, zeszczupłeć</i> pod- wyższony: <i>zaiste, ronić</i>	<i>pościłem znojnę</i> (błędna łączliwość) <i>perfuma</i> (l. poj. rzeczownika blp) <i>rozdział</i> (przestarzałe znaczenie)
Sprusiński	lekko kolokwialny: <i>knajpy, rozmówki,</i> <i>spódnice wleczone przez posadzki</i> potoczna składnia: <i>Odważyć się brzoskwinie zjeść?</i>	<i>albowiem</i> (wysoki rejestr) <i>spodnie... wdzieję</i> (wysoki rejestr) <i>rozpięty na szpilce</i> (błędna łączliwość)
Pomorski	potoczny, wysoce idiomatyczny: <i>zakazane uliczki, przyszpilić formułkę,</i> <i>poduczyć (twarz), chwilka,</i> <i>żaden ze mnie prorok, Fagas</i>	<i>suknie w powłóczyście stylu</i> (katachreza/nadużycie semantyczne)
Barańczak	potoczny, wysoce idiomatyczny: <i>Podstawił grzbiet pod sadzę, prósząc z kominów</i> (w. 19), <i>ułożenie twarzy, prorok ze mnie jest</i> <i>żaden (nie żeby mi zależało), strach mnie brał,</i> <i>a jak będzie z...?</i>	<i>w ogóle i w szczególe</i> (zbyt nonszalanckie w danym kontekście)
Boczkowski	neutralny, umiarkowanie idiomatyczny: <i>Grzbiet podstawia pod sadzę prószące</i> <i>z kominów</i> (w. 19) podwyższony: wykrzyknik O, powtarzana forma czasownikowa <i>jam</i>	<i>łzy wzajemne</i> (błędna kolokacja, niemotywowana oryginałem) <i>łatwe narzędzie</i> (kalka)

Styl *The Love Song* jest przeważnie kolokwialny, jednak zdarzają się w poemacie **zmiany tonu**. W efekcie w niektórych fragmentach podwyższony rejestr będzie nie tylko uzasadniony, ale wręcz pożądanym⁵⁸. Na przykład Barańczakowy *adwersarz* jako metonimiczna reprezentacja równie wyszukanego „insidious intent” (w. 9, ‘podstępny zamiar’) nie narzuca fałszywego tonu. Najwyraźniejszy kontrast wybrzmiewa w zakończeniu poematu, gdzie podmiot mówiący przerywa się od autoironii do nieomalże romantycznej dykcji tęsknoty:

I have seen them [mermaids] riding seaward on the waves
 Combing the white hair of the waves blown back
 When the wind blows the water white and black. (w. 126-128)

⁵⁸Kontekst biblijny oraz dystans, jaki wytwarza przytoczenie, usprawiedliwiają podwyższenie dykcji w wypowiedzi przypisanej Łazarzowi (w. 94-95). Podobnie nie dziwi, że w wersji 37, „And indeed there will be time”, trzech tłumaczy oddają „indeed” jako biblijne *zaprawdę*.

W cytowanym trójwierszu dochodzi do głosu liryczna intensywność nieosiągalna dla samego Prufrocka, którą może on tylko wyobrażać sobie z pewnego dystansu. We wszystkich przekładach daje się zauważyć owa zmiana tonu, jednak zwrot od potoczności ku poetyczności najsilniej wyrażony jest u Pomorskiego, który stosuje zawiłą (acz w pełni czytelną) zlatynizowaną składnię, przywodzącą na myśl polszczyznę poetów renesansowych:

Na falach, w morze, widziałem, pędziły,
Przeciwnej wichrząc białe włosy fali;
Toń biało-czarną wiatr podnosił z dali (Pomorski, w. 126-128).

Szczególną uwagę zwraca tu przestawienie orzeczenia *widziałem* w zdaniu głównym oraz odłączenie epitetu w wyrażeniu *przeciwna fala* i wstawienie przed rzeczownikiem całej frazy imiesłowowej. Tego rodzaju strategia znakomicie koresponduje z charakterystycznym dla wczesnych utworów Eliota wpływem składni i frazeologii języka francuskiego. Chociaż czasem uznaje się takie powinowactwo za czynnik ułatwiający tłumaczenie na francuski⁵⁹, to w zasadzie nie sposób go oddać w innych językach, przynajmniej bez popadania w afektację. Subtelna latynizacja Pomorskiego znakomicie, jak się wydaje, tę cechę kompensuje.

O rozpoznawalności poetyckiego głosu Eliota stanowi także używanie specyficznych sformułowań i obrazów, rzucających wyzwanie postromantycznym kliszom i celowo niepokojących. Warto przyjrzeć się, jak w polskich przekładach potraktowane zostały reprezentatywne pod tym względem wersy 56-57, w których mowa o groźbie cudzego spojrzenia. Jean Ward zauważa, iż dwie najwcześniejsze wersje nie w pełni przekazują okrucieństwo oryginalnego obrazu⁶⁰. Porównanie z tekstem źródłowym pozwala potwierdzić jej rozpoznanie:

The eyes that fix you in a formulated phrase,
And when I am formulated, sprawling on a pin (w. 56-57).

Oczy, co cię **utwierdzą** w ułożonym zdaniu,
I skoro jestem **przytwierdzony**, przybity szpilką (Dulęba, w. 59-60).

Oczy co cię **utrwalą** w formułce zdania,
I gdy jestem nazwany, rozpięty na szpilce (Sprusiński, w. 56-57).

U Eliota spojrzenie przeszywa i unieruchamia (te znaczenia spotykają się w czasowniku *fix*), a bycie „sformułowanym” to stan niewątpliwie bolesny. Dulęba wprowadza grę czasowników *utwierdzać* i *przytwierdzać*, jednak pierwszy z nich niesie konotacje raczej pozytywne. Sprusiński wybiera czasownik *utrwaląć*, który znaczeniowo może się kojarzyć z cementowaniem albo nawet przechowywaniem czegoś w formalinie, ale ma liczne znaczenia waloryzowane

⁵⁹Zob. J.F. Hooker, *T.S. Eliot Poems in French...*, s. 45-48. Wskazując przejawy tego rodzaju wpływu, Hooker po części opiera się na wcześniejszych badaniach Elizabeth W. Schneider (*J.F. Hooker, T.S. Eliot Poems in French...*, s. 47).

⁶⁰J. Ward, *Autoaluzja i inne cechy poezji T.S. Eliota, czyli czy tłumacz jednego wiersza musi znać całą twórczość autora?*, [w:] *Przekładając nieprzekładalne*, [t. 1], red. O. Kubińska, W. Kubiński, T.Z. Wolański, Gdańsk 2000, s. 342, 349-350.

dodatkowo, jak ‘nadawać trwałość’, ‘zachować w pamięci’⁶¹. Dobór takich mało opresyjnych czasowników nie został skompensowany w kolejnym wersie, gdzie oczy nie są już profilowane jako wykonawca czynności. Skuteczność rozwiązań przyjętych przez Sprusińskiego osłabia ponadto nielogiczne i morfologicznie niespójne połączenie *rozpięty na szpilce*.

Postulowane przez Ward połączenie w przekładzie dosłowności i metaforyczności⁶² bezspornie udaje się osiągnąć Pomorskiemu:

Gdy patrzę, jaką by mnie **przyszpilić** formułą,
A kiedy sformułuję, nabiję na **szpilę** (Pomorski, w. 56-57).

Oczy „przyszpilają” formułkami, a więc zadają ból. Wzmocnienie efektu zostaje osiągnięte poprzez użycie par wyrazów pokrewnych: *szpila* – *przyszpilić*, *formułka* – *formułować*, które tworzą jakby pewnego rodzaju „sieć” usidlającą podmiot-owada. Nad wyraz trafnie wykorzystuje również Pomorski lekceważące zdrobnienie *formułka* w sąsiedztwie augmentativum *szpilą*, dzięki czemu ta ostatnia jest konceptualizowana jako większa i w związku z tym zadająca większy ból. Poza tym *szpila* metaforycznie przywołuje uszczypliwość.

Z kolei Barańczak dezautomatyzuje lekturę, ogrywając i odświeżając zastaną w języku łączliwość wyrazów „oczy” i „zamykać”. Podmiot zostaje uwięziony w formule, otrzymuje – niczym eksponat wystawowy – numerki i dopiero wtedy pojawia się obraz przyszpilenia, unieruchomienia:

Oczy, które mnie **zamkną** w gotowej formule,
I co wtedy? Gdy zamkną, **numerkiem oznaczą**,
Gdy, **przyszpilony**, już nie będę mógł uciekać (Barańczak, w. 56-58).

Boczkowski powraca do użytego przez Sprusińskiego czasownika *utrwaląć*, który Ward uznała za nie dość mocny, i uzyskuje rym, każąc Prufrockowi wyobrażać sobie siebie nabitego na *szpikulec*:

Oczy, co mnie **utrwalą** w utartej formule,
A gdy mnie przeszywając wbiję na **szpikulec**,
Gdy **przyszpilony** wiję się na ścianie (Boczkowski, w. 56-58).

Rzeczownik *szpikulec* kojarzy się z czymś większym niż szpilka używana do umocowywania martwych owadów czy robaków w gablotach. Ponadto zestawienie z imiesłowem *przyszpilony* narusza logikę i łączliwość – na *szpikulec* można coś *nabić* lub *nadziać*. Obecność błędów osłabia wrażenie opresyjności i w sumie obraz ów najlepiej uchwycili w swych tłumaczeniach Pomorski oraz Barańczak.

⁶¹Por. *Słownik języka polskiego* (red. M. Szymczak).

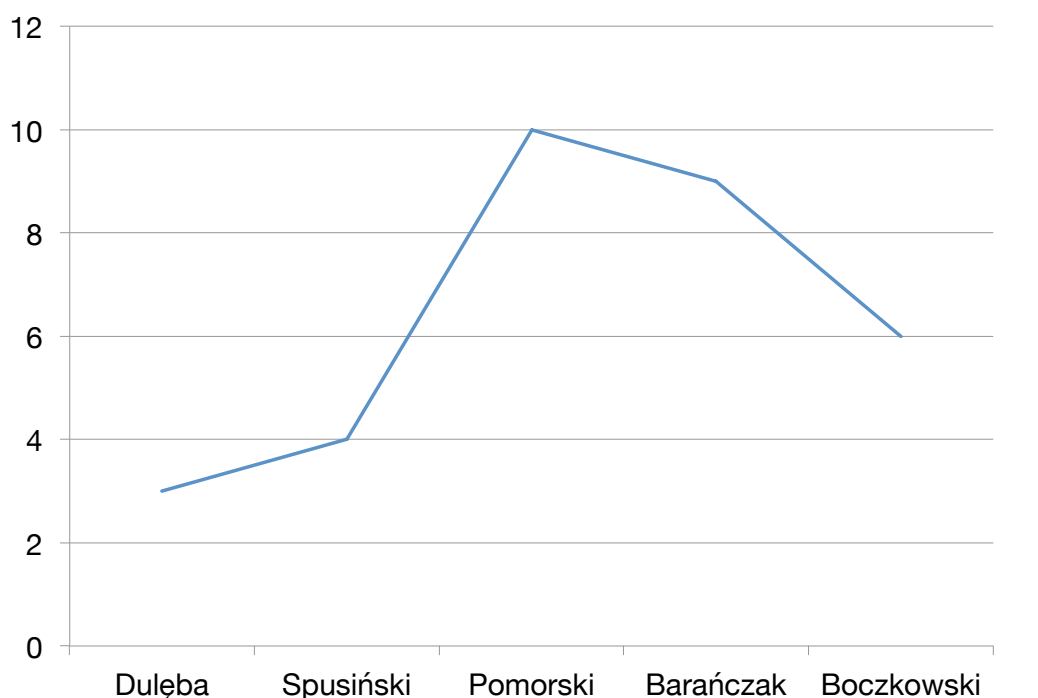
⁶²J. Ward, *Autoaluzja i inne cechy poezji T.S. Eliota...*, s. 350.

Oczywiście ten pojedynczy fragment nie może być miernikiem sukcesu poszczególnych translatorskich prób odtworzenia specyficznego Eliotowskiego obrazowania, ale stanowi dość reprezentatywną w tym względzie próbkę analizowanych tekstów docelowych. Choć trudno byłoby stwierdzić, że którykolwiek z polskich tłumaczy lekceważy poetykę oryginału, to jednak Dulęba i Sprusiński raz po raz osłabiają wyrazistość specyficznych sformułowań Eliota. Barańczak odtwarza ogólny sens obrazu, lecz często – jak to ma w zwyczaju – nie waha się wprowadzić całkiem nowego mikroobrazu lub zdeautomatyzować odbioru poprzez zastosowanie ulubionej przezeń przerzutni (zob. np. w. 29-30 cytowane w części 4). Boczkowskiemu niejednokrotnie zdarza się dla zbudowania schematu rymowego sięgać do substytucji lub amplifikacji, co niekiedy skutkuje naruszeniem autorskiej dykcji. Przy porównywaniu poszczególnych rozwiązań często – choć nie zawsze – najlepiej wypada Pomorski.

Powyższe aspekty dostarczają w tej części rozważań materiału pomiarowego ujętego w tabeli 5 i na wykresie 3. Gwoli zwięzłości nie referuję tu przeprowadzonych przeze mnie analiz w całości, ograniczając się do przedstawienia wyników. Reprezentatywne dla poszczególnych tłumaczeń przykłady paronomazji, które również wpływają na brzmienie głosu Eliota, przytaczałam w innych częściach artykułu.

Tabela 5. Cechy językowe poematu w poszczególnych przekładach

Składniki	Tłumacz				
	Dulęba	Spusiński	Pomorski	Barańczak	Boczkowski
dykcja potoczna	–	+	+	+	–
idiomatyczność	–	0,5	+	+	0,5
trafność użycia elementów nacechowanych stylistycznie	+	–	+	0,5	+
odtworzenie obrazowania	0,5	0,5	+	+	0,5
paronomazje	–	–	+	+	+
Wynik: _/10	3	4	10	9	6



Wykres 3. Cechy językowe w badanej serii translatorskiej

Intertekstualność

Odniesienia intertekstualne mają kluczowe znaczenie dla poematu i stanowią nieodłączną cechę szczególnej Eliotowskiej dykcji, która obfituje w subtelne, rozproszone sygnały dialogowości⁶³. W *The Love Song* służą one charakteryzowaniu podmiotu mówiącego jako osoby wykształconej, a także jego autoprezentacji. Począwszy od motto, interteksty wywierają wpływ na oczekiwania odbiorcy, aktywują konteksty i ramy interpretacyjne.

Spośród tworzących gęstą sieć aluzji wybieram do analizy osiem. Reprezentują one różne sfery odniesień, a ich rozpiętość umożliwia miarodajną ocenę tego aspektu tłumaczeń. Adekwatny przekład intertekstualności polega nie na uzyskiwaniu formalnej odpowiedniości między poszczególnymi elementami, ale na przekazywaniu ich pragmatycznych implikacji, stąd w przypadku hermetycznej aluzyjności Eliota będę brała pod uwagę również pewne środki dodatkowe, takie jak przypisy objaśniające w tekstach docelowych (o ile tego rodzaju paratekst pochodzi od tłumacza, a nie od redakcji).

We wszystkich pięciu przekładach zachowane zostało motto, które poprzez przywołanie postaci Guida da Montefeltro z poematu Dantego ewokuje sytuację uwięzienia w piekle, konteksty skrytości i dwoistości. W każdym przypadku wskazano w przypisie, skąd pochodzi ów fragment, a także podano cytat w kanonicznym polskim tłumaczeniu *Boskiej komedii* autorstwa Edwarda Porębowicza.

Jeśli chodzi o sygnały intertekstualne pojawiające się w samym tekście poematu Eliota, najbardziej czytelne z nich również występują we wszystkich wersjach. Gdy Prufrock stwierdza, że nie

⁶³Zob. m.in.: Z. Ben-Porat, „Poetyka aluzji literackiej”, przeł. M. Adamczyk-Garbowska, „Pamiętnik Literacki” 1988, LXXIX, nr 1, s. 315-337.

jest prorokiem, choć widział swą głowę na tacy (w. 82-83), aluzja do Jana Chrzciciela pozostaje słyszalna w każdej z nich mimo różnic w tłumaczeniu słowa „platter” (*półmisek, taca, misa*). Również nawiązanie do Łazarza (w. 94) nie przysporzyło tłumaczom żadnych trudności. Autoprezentacji podmiotu mówiącego dopełnia jeszcze jedno negatywne zestawienie. Zamiast jako Hamlet, Prufrock identyfikuje się w kilkuwersowej charakterystyce jako ‘dworzanin z orszaku’, ‘prawie Błazen’ („an attendant lord”, „almost the Fool”, w. 112, 119). W wersjach Dulęby i Boczkowskiego jedno z określeń nie pasuje do osoby Poloniusza – wyobrażona postać *pojawia się* w zaledwie paru scenach, zamiast je *otwierać* (por. „start a scene or two”, w. 113); wszakże inne wskazówki pozwalają na właściwą identyfikację. Opisy w pozostałych przekładach również ewokują Poloniusza.

Mimo że motyw syren także nie powinien sprawiać problemów, tylko trzech tłumaczy użyło właśnie rzeczownika *syreny* jako ekwiwalentu słowa *mermaids* (w. 124). Dulęba na przykład pisze o *śpiewach topielic* (w. 130); wprawdzie sam motyw kuszącego śpiewu ewokuje syrenią pieśń, lecz wybór leksykalny, nakierowany na uzyskanie rymu przybliżonego (*flaneli – topielic*), nie wydaje się fortunny. Pomorski, o dziwo, wybiera pieszczotliwe zdrobnienie *syrenka* (w. 124), kojarzące się raczej z baśnią dla dzieci, a tym samym osłabiające powagę fragmentu. Jest to decyzja dość zaskakująca, zwłaszcza wobec majestatycznej tonacji, w jakiej tłumacz ten ujął opis syren pędzących na falach (cytowany w trzeciej części artykułu), a także wobec komentarza⁶⁴, w którym Pomorski przywołuje jako możliwy kontekst *Pieśń* Johna Donne’a (o incipicie „Ten, kto gwiazdę w locie schwyta...” w tłumaczeniu Barańczaka, zawierającym niezdrobniałą formę *Syreny*).

Wersy 28-29 scalają dwie aluzje, biblijną i klasyczną. Zwłaszcza ta druga, praktycznie wtopiona we frazę, w tok poematu, jest słabo widoczna:

There will be time to murder and create
And time for all the works and days of hands (w. 28-29)

Będzie czas, by zabijać i tworzyć,
Czas na działanie i czas rąk,
Które [...] (Dulęba, w. 29-31)
Czas zabijania i tworzenia,
Czas pracy i czas dłoni (Sprusiński, w. 28-29)
Czas zabijania i czas płodzenia,
Prac i dni wszystkich czas nastanie (Pomorski, w. 28-29)
Nastanie czas na mord i czas na tworzenie, nastanie
Czas na prace i dnie ludzkich rąk (Barańczak, w. 29-30)
Będzie czas zabijania oraz czas tworzenia
I czas na dni i prace (Boczkowski, w. 28-29).

W źródłowej frazie „There will be time to murder and create” (w. 28) tylko odległe słychać echo słów z Księgi Eklezjasty (Koh 3,3) (Biblia Króla Jakuba⁶⁵ i American Standard Version⁶⁶ mają w tym

⁶⁴T.S. Eliot, *W moim początku jest mój kres*, s. 330.

⁶⁵*The Old Testament. The Authorised or King James Version of 1611*, introd. G. Steiner, London 1996.

⁶⁶*The Holy Bible. American Standard Version*, [w:] *Bible Gateway*, <<https://www.biblegateway.com/passage/?search=Ecclesiastes+3&version=ASV>> [dostęp: 1.09.2018].

miejscu „There is... A time to kill, and a time to heal”). Niemniej jednak w kontekście całej Eliotowskiej enumeracji nawiązanie do słów Koheleta „wszystko ma swój czas” nasuwa się w sposób naturalny. To, czy owa fraza będzie w polszczyźnie odbierana jako biblijna, zależy od użytej struktury gramatycznej: po słowie *czas* musi nastąpić rzeczownik odsłowny w dopełniaczu. Dulęba stosuje konstrukcję ze zdaniem okolicznikowym celu („czas, by”, w. 29). W wersji Sprusińskiego, owszem, słychać echo biblijnej polszczyzny, w której parafrazowane przez Eliota sformułowanie oddaje się jako „czas zabijania i czas leczenia”⁶⁷. Boczkowski dokonuje tych samych wyborów leksykalnych i strukturalnych, dodatkowo wzmacniając efekt przez powtórzenie, na wzór biblijny, rzeczownika *czas*: „czas zabijania oraz czas tworzenia” (w. 28). Pomorski idzie za strukturą biblijną, ale interpretuje „tworzenie” jako „płodzenie”, co nie podważa związku tego wersu z biblijnym pretekstem, jednak zawęża sensy wpisane w tekst Eliota. Barańczak wybiera rozwiązanie przeciwne: leksykalnie podąża raczej za Eliotem niż za Biblią, używając słowa „mord” (oraz „tworzenie”), lecz przyimkowa składnia w jego wersji („czas na...”) raczej nie wywołuje u docelowego odbiorcy skojarzenia z Biblią.

Natomiast aluzję do tytułu dzieła Hezjoda *Prace i dni* (w tradycji ang. *Works and Days*) zachowali Pomorski i Barańczak. Boczkowski odwrócił kolejność rzeczowników (*dni i prace*), by uzyskać rym (*prace – tacę*), a wyjaśnienie na temat tego nawiązania intertekstualnego zawarł w przypisie⁶⁸. Inwersja sprawia, że bez takiego wyjaśnienia czytelnikowi byłoby niezmiernie trudno dostrzec owo nawiązanie, zatem paratekst zastępuje w tym miejscu zatarty sygnał intertekstualności. Nie można jednak uznać, iż dzięki temu aluzja została pomyślnie odtworzona w przekładzie. Dulęba i Sprusiński zgodnie opuszczają „days” i łączą pojęciowo pracę (a w przypadku Dulęby wręcz „działanie”) bezpośrednio z rękoma (*hands*), które istotnie są ważne dla obrazowania, gdyż za chwilę upuszczają na talerz Prufrocka fatalne pytanie... („the works and days of hands / That lift and drop a question on your plate”).

Jeśli przekład odtwarza aluzję do tytułu dzieła klasycznego w sposób zgodny z tradycją obowiązującą w kulturze docelowej, wykształcony odbiorca tłumaczenia ma wszelkie szanse, by ją rozpoznać. Inaczej rzecz się ma z reminiscencjami z angielskiej poezji metafizycznej, które w polszczyźnie raczej nie rezonują. Tak dzieje się na przykład wówczas, gdy w słowach Eliota pobrzmiwa echo wiersza Andrew Marvella:

To have squeezed the universe into a ball
To roll it toward some overwhelming question (Eliot, w. 92-93).

Let us roll all our strength, and all
Our sweetness, up into one ball (Marvell, w. 41-42)⁶⁹.

Dulęba nie zachował powyższej aluzji. W czasie gdy tłumaczył on *The Love Song*, nie istniała wprawdzie jeszcze polska wersja *To His Coy Mistress*, ale użycie przezeń słowa *gałka* sugeruje, że w ogóle nie był świadom tego nawiązania:

⁶⁷Występuje ono zarówno w *Biblii Tysiąclecia*, jak i w tłumaczeniu Jakuba Wujka, które ukształtowało polską frazeologię religijną.

⁶⁸T.S. Eliot, *Szepty nieśmiertelności*, s. 102.

⁶⁹A. Marvell, *To His Coy Mistress*, [w:] *Seventeenth-Century Poetry*, red. P. Driver, Harmondsworth 1996, s. 80.

Ścisnąć wszechświat do rozmiarów **gałki**
I toczyć ją do nieodparty pytań (Dulęba, w. 96-97).

U Sprusińskiego Prufrock również mówi o „zgniataniu wszechświata w gałkę” (w. 92), choć gdy powstawał ten z kolei przekład, zdążyło się już ukazać w roku 1963 polskie tłumaczenie wiersza Marvella autorstwa Jerzego S. Sity, w którym odpowiednie wersy otrzymały następujące brzmienie: „Tedy Moc całą, Chęć i Słodycz wszelką / Utoczmy razem w jedną **kulę** wielką”⁷⁰. W swoim posłowniu Sprusiński wskazuje wprawdzie źródło aluzji⁷¹, ale jedynym wspólnym elementem dwóch interesujących nas fragmentów polskich jest w tym przypadku czasownik (*u*)*toczyć*, bezpośrednio sugerowany przez oba teksty źródłowe (*roll*). Kiedy przekłady Dulęby i Sprusińskiego zostały przedrukowane w krytycznej edycji wyboru poezji Eliota, redaktorzy nie opatrzyli tego miejsca w poemacie żadnym komentarzem o nawiązaniu do metafizycznego wiersza Marvella, co może oznaczać, że w Polsce nawet badacze nie zdawali sobie sprawy z intertekstualnej doniosłości rzeczzonego wersu. Dopiero Pomorski wprowadził do serii motyw utaczania kul(k)i, tworząc werbalne echo między swoją wersją sformułowania Eliota i dwuwierszem Marvella, zacytowanym przezeń w komentarzu we własnym, jak się zdaje, przekładzie:

Że małą **kulkę utoczywszy** z globu,
Do przynębiającego turlasz ją pytania (w. 92-93).

Tę słodycz, co w nas wzbiera czule,
I moc **utoczmy** w jedną **kulę** (Marvell, *Do pani cnotliwej*)⁷².

Stanisław Barańczak znalazł się w tym przypadku w wyjątkowej sytuacji, gdyż jest on również autorem przekładu *To His Coy Mistress*. W jego *Prufrocku* pogłos wiersza Marvella nie jest wszakże zbyt wyraźny. Porównajmy:

Wgryzać się w taką kwestię z uśmiechem, **zgniatać w kulę**
Wszechświat i **toczyć** go w stronę jakichś przygważdżających pytań (Barańczak/Eliot, w. 93-94)

Całą więc naszą moc i całą czule
Wezbraną słodycz **zlepmy w jedną kulę** (Barańczak/Marvell, w. 41-42)⁷³.

Wprawdzie pojawia się tu leksem *kula*, brakuje jednak polskiego odpowiednika słowa *roll* (toczyć), którego użył Marvell. Efekt podobieństwa Barańczak mógł wzmocnić przez zastosowanie w *Prufrocku* czasownika *lepić*, którym posłużył się wcześniej w przekładzie *To His Coy Mistress*, lecz wybrał czasownik *zgniatać*, najbliższy obrazowo oryginalnemu Eliotowskiemu „squeeze”. Barańczakowe tłumaczenie wiersza Marvella pojawia się raz jeszcze w polskiej serii *Pieśni miłosnych...*: autor najnowszej wersji przywołuje *Do nieskorej bogdanki* w komentarzu wyjaśniającym

⁷⁰A. Marvell, *Do cnotliwej kochanki*, przeł. J.S. Sito, [w:] *Poeci języka angielskiego*, red. H. Krzeczkowski, J.S. Sito, J. Żuławski, t. 1, Warszawa 1969, s. 701.

⁷¹M. Sprusiński, *Poeta wielkiego czasu*, s. 239.

⁷²T.S. Eliot, *W moim początku jest mój kres*, s. 329. Pomorski zaproponował tłumaczenie innego, dłuższego fragmentu wiersza Marvella w przypisach do swego przekładu *The Waste Land*, zob. „Kwartalnik Artystyczny” 1995, nr 2 (6), s. 14.

⁷³A. Marvell, *Do nieskorej Bogdanki*, przeł. S. Barańczak, [w:] *Antologia angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia*, tłum. i red. S. Barańczak, Warszawa 1982, s. 247.

omawianą aluzję⁷⁴. Jednak w samym przekładzie Boczkowski również wybiera czasowniki *toczyć* i *zgnieść*, uchylając się od podkreślenia faktycznego związku między tekstami Eliota i Marvella:

Wszechświat zgnieść w jedną kulę
I toczyć go w kierunku ostatecznych pytań (Boczkowski, w. 92-93).

W poemacie Eliota odniesienia do innych tekstów z reguły charakteryzuje niski poziom eksplcytności⁷⁵, niektóre można w zasadzie uznać za ukryte. Rozproszone, fragmentaryczne i zdekontekstualizowane, mogą umykać uwadze odbiorcy sekundarnego, nawet gdy zostaną w tłumaczeniu oddane z należytą starannością. Mając to na względzie, wolno traktować dodatkowe wyjaśnienia na temat powiązań intertekstualnych jako elementy podnoszące jakość przekładu⁷⁶ pod warunkiem, że kompensują one różnice w wyposażeniu poznawczym, a nie są tylko próbą uchylecia się przez tłumacza od odtworzenia takiego związku. Zatem uwzględniłam w tabeli 6 okoliczność, że Pomorski i Boczkowski dostarczają odbiorcom swoich tłumaczeń obszernych komentarzy, przy czym wiele z nich służy właśnie przekazywaniu informacji o źródłach aluzji⁷⁷.

Obaj wzmacniają również ogólną aurę intertekstualną przekładu, wprowadzając dodatkowe sygnały o charakterze kompensacyjnym. U Boczkowskiego wers 49 – „Bo już poznałem wszystkie dni i nocy sprawy” – osobiwie rezonuje z pierwszą linijką pieśni religijnej Franciszka Karpińskiego „Wszystkie nasze dzienne sprawy”⁷⁸. Tłumacz sam potwierdza tę zbieżność w komentarzu⁷⁹. Wprawdzie zabieg ten wynika, jak się zdaje, z poszukiwania rymu do słynnego wersu „I have measured out my life with coffee spoons” (w. 51) kończącego się w wersji polskiej frazą *łyżeczkami kawy*, ale tak czy inaczej wzmacnia dykcję aluzyjną. *The Love Song* w przekładzie Pomorskiego wręcz rozpoczyna się nutą rozpoznawalną dla polskich czytelników poezji. Zamiast „Let us go then, you and I” mamy tu „Cóż zatem, pójdź ze mną”, ewokujące łaciński zwrot *Vade mecum* i tytuł cyklu poetyckiego Cypriana Kamila Norwida. Gdy w grę wchodzi tłumaczenie intertekstualności, naturalizacja jest zabiegiem często z góry wykluczonym lub krytykowanym przez badaczy przekładu⁸⁰, jednak w przypadku takiego autora jak Eliot bywa niekiedy chwalona⁸¹. Zważywszy na to, jak wielką rolę odgrywa intertekstualność w poetyce Eliota, wplecenie owych rodzimych nut do dwóch

⁷⁴T.S. Eliot, *Szepty nieśmiertelności*, s. 103.

⁷⁵Por. typologię odniesień ze względu na stopień jawności: A. Majkiewicz, *Intertekstualność – implikacje dla teorii przekładu. Wczesna proza Elfriede Jelinek*, Warszawa 2008, s. 22-26 i passim.

⁷⁶Anna Majkiewicz stwierdza, że tłumaczenie z definicji powinno się charakteryzować zwiększoną w porównaniu z tekstem źródłowym jawnością informacji. Amplifikacje i praktyki metatekstualne są immanentnymi cechami przekładu (*Intertekstualność – implikacje dla teorii przekładu...*, s. 306-307).

⁷⁷Wiele uwagi komentarzom Pomorskiego, zwłaszcza tym, które towarzyszą *Ziemii jałowej*, poświęca Jarniewicz (*Król Rybak u pani Tumidaj, czyli cały Eliot*, s. 378-381). Pozwolę sobie podkreślić, iż komentarze do *Prufricka* są cenne i miarodajne, mimo potknięcia ze sformułowaniem „dying fall” (w. 52) błędnie powiązaniem z *Jak wam się podoba* Szekspira zamiast z *Wieczorem Trzech Króli* (zob. T.S. Eliot, *W moim początku jest mój kres*, s. 329). Barańczak ogranicza się do przypisu z polską wersją motto i nie opatruje tekstu komentarzami, choć czyni to w odniesieniu do niektórych innych utworów w swojej antologii.

⁷⁸F. Karpiński, *Pieśń wieczorna*, [w:] F. Karpiński, *Wybór wierszy*, Warszawa 1986, s. 100.

⁷⁹T.S. Eliot, *Szepty nieśmiertelności*, s. 102.

⁸⁰Co bywa wyrażane *implicite*, jak w finalnej konkluzji Majkiewicz, iż intertekstualność w przekładzie wymusza egzotyżację (*Intertekstualność – implikacje dla teorii przekładu*, s. 303).

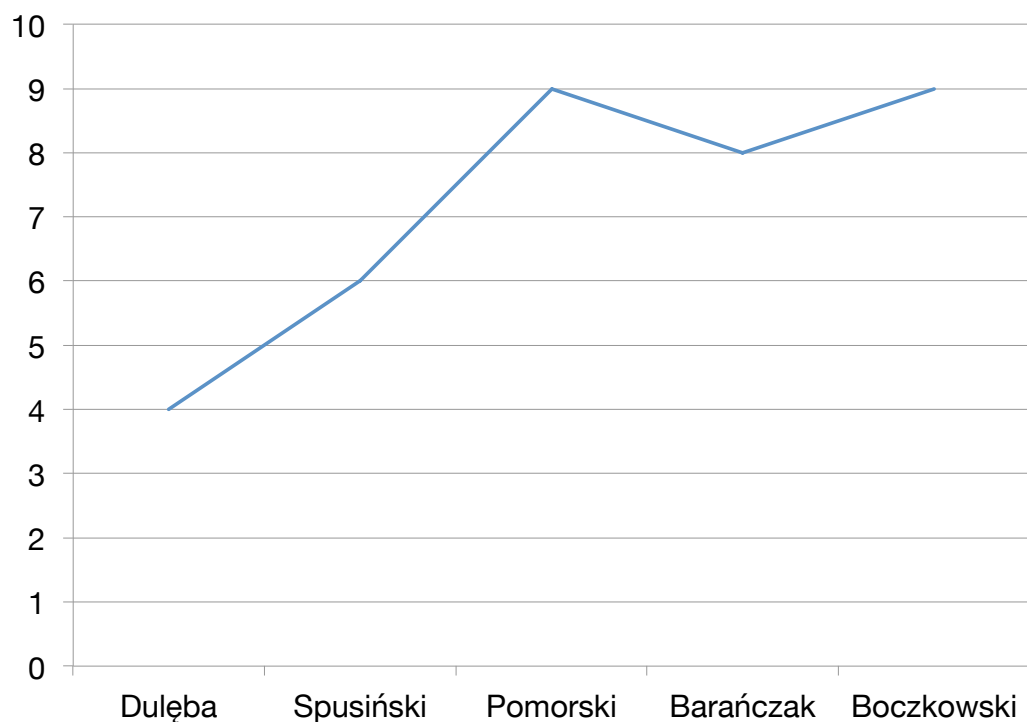
⁸¹Zob. J. Gutorow, *Przeciw dosłowności. Notatki na marginesie polskiego przekładu „Mercian Hymns” Geoffreya Hilla*, [w:] *Przekładając nieprzekładalne*, t. 3, red. O. Kubińska, W. Kubiński, Gdańsk 2007, s. 130; Jarniewicz zwraca uwagę, że reintertekstualizacja stanowi uchwytą, choć sporadycznie występującą cechę zbioru przekładów Pomorskiego, rezultaty poszczególnych decyzji oceniając to pozytywnie, to ze sceptycyzmem (*Król Rybak u pani Tumidaj, czyli cały Eliot*, s. 381-383).

polskich wersji *Love Song* wypada raczej docenić niż potępić. Pozostali tłumacze nie podjęli prób kompensowania sygnałów intertekstualności, które w przekładzie uległy zatarciu lub implikacji, poprzez wprowadzenie dodatkowych odwołań do kultury źródłowej, docelowej lub trzeciej.

Osiem przeanalizowanych wykładników dialogowości oraz dwie strategie stanowią materiał podsumowany w tabeli 6. Krzywa wykresu wykazuje w tym przypadku najbardziej wzrostowy charakter w porównaniu z wcześniejszymi, lecz i tu nie obserwujemy stałego wznoszenia się.

Tabela 6. Odtworzenie intertekstualności w poszczególnych przekładach

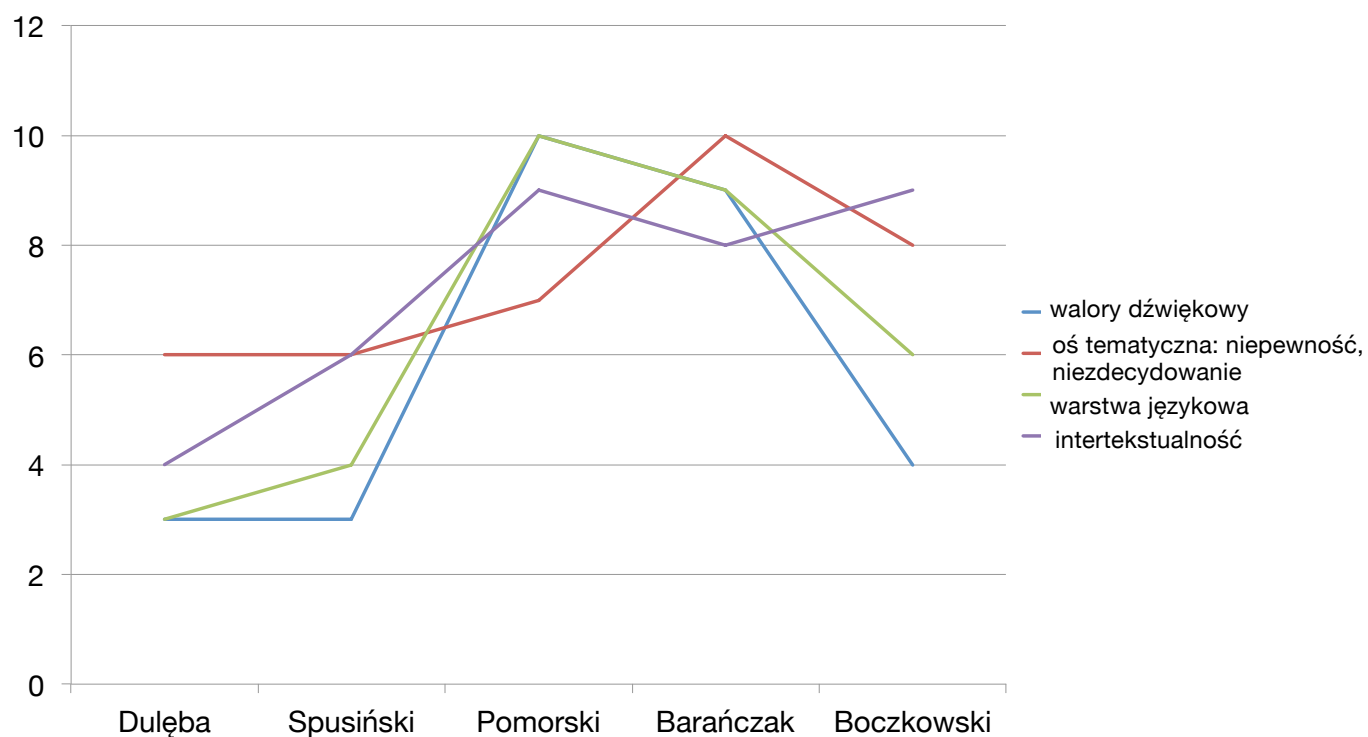
Komponenty	Tłumacz				
	Dulęba	Spusiński	Pomorski	Barańczak	Boczkowski
<i>S'io credesse</i> (Dante) (motto)	+	+	+	+	+
<i>time to murder and create</i> (Koh 3,1-8) (w. 28)	–	+	(+)	(+)	+
<i>works and days</i> (Hezjod) (w. 29)	–	–	+	+	– (inwersja)
<i>head upon a platter</i> (w. 82)	+	+	+	+	+
<i>squeezed... into a ball</i> (Marvell) (w. 92-93)	–	–	+	+	+
Łazarz (w. 94)	+	+	+	+	+
<i>attendant lord</i> (Poloniusz) (w. 114-119)	(+)	+	+	+	(+)
<i>mermaids</i> (w. 124)	–	+	– (syrenki)	+	+
kompensacje	–	–	+ (pójdź za mną)	–	+ (dni... sprawy)
paratekst tłumacza	–	–	+	–	+
Wynik: _/10	4	6	9	8	9



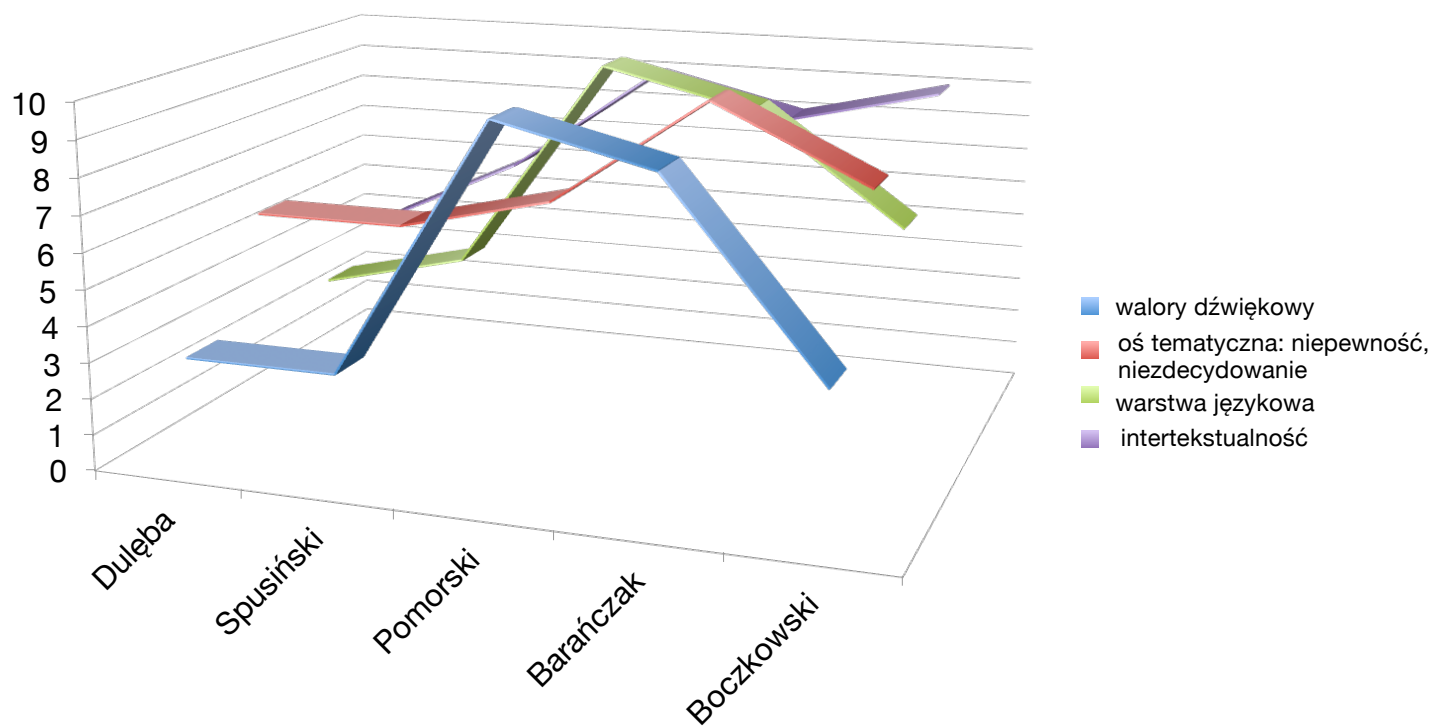
Wykres 4. Intertekstualność w analizowanej serii translatorskiej

Wnioski

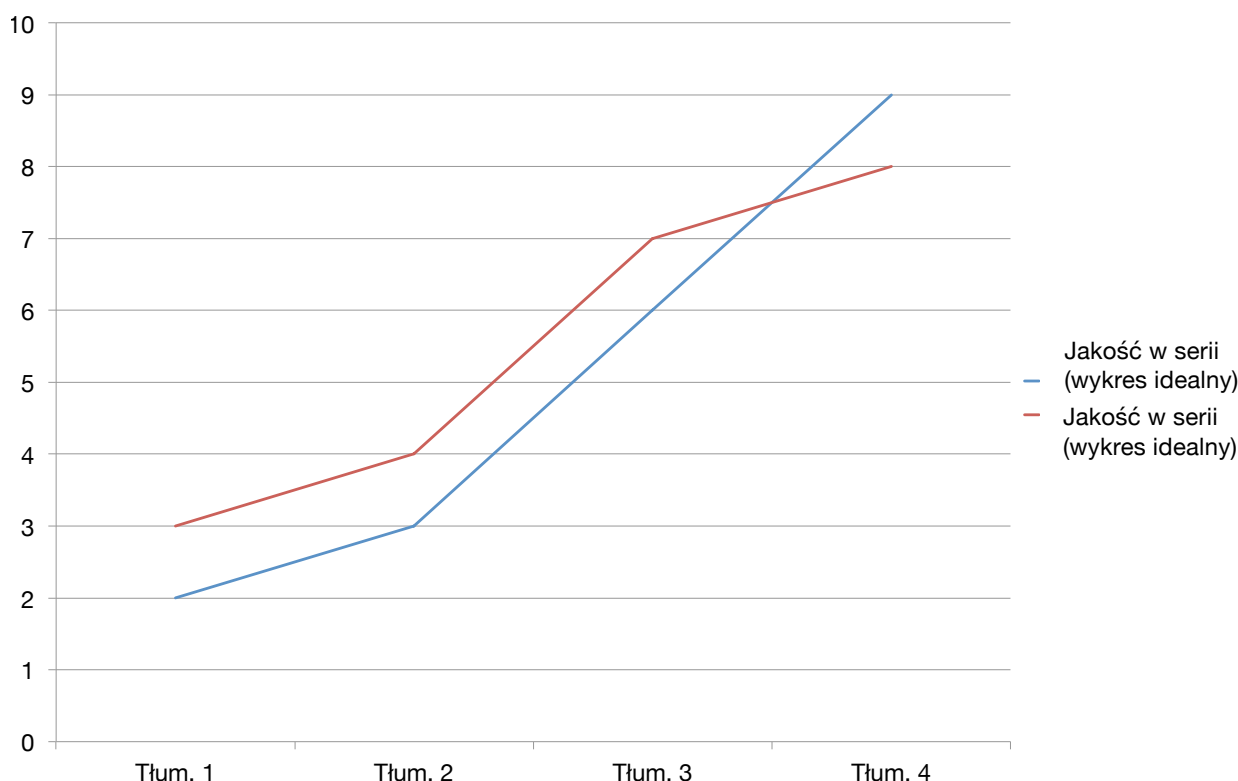
Nałożone na siebie linie wykresów pozwalają zobaczyć jakość przekładów jako zjawisko wieloaspektowe (wykres 5: warianty a i b obrazują płaski i przestrzenny rzut tych samych wyników). Jak widać, wszelka ocena dokonywana na podstawie poprzednich diagramów częściowych byłaby wysoce niemiarodajna i nawet wspólny obraz wszystkich czterech krzywych nie jest jednoznaczny. O ogólnie wysokiej jakości przekładu można mówić dopiero wtedy, gdy wszystkie krzywe (lub ich większość) przebiegają dla tego ogniwa serii w górnej części wykresu (por. przebieg dla hipotetycznego tłumaczenia czwartego w wyobrażonej serii idealnej na wykresie 6).



Wykres 5a. Cztery badane aspekty w ujęciu łącznym



Wykres 5b. Cztery badane aspekty w ujęciu łącznym



Wykres 6. Jakość w serii hipotetycznej, o idealnym, stałym wzroście

Jakość przekładu przedstawiona jako wiązka aspektów pokazuje, że poszczególne krzywe mają odmienny przebieg. Oznacza to, że w kolejnych retranslacjach jakość może pod jednym względem rosnąć, pod innym zaś maleć – przynajmniej tak dzieje się w przypadku omawianej serii.

Jednocześnie – nasza seria ujmowana całościowo nie wykazuje zdecydowanej progresji jakościowej, choć chyba potwierdza, że tłumaczenia Władysława Dulęby na ogół słusznie były uważane za mozolne raczej niż dobre⁸² i, jako pionierskie, pełniły głównie funkcję informacyjną. Wanda Rulewicz chwaliła przekład Michała Sprusińskiego za dochowanie „wiernoś[ci] oryginałowi w warstwie brzmieniowej”⁸³, wszelako w świetle zaprezentowanych tu analiz była to chyba ocena na wyrost i mogła wynikać po części z faktu, iż krytyczka nie zdawała sobie sprawy z niektórych watorów wiersza Eliota, po części zaś z braku bardziej melodyjnych tłumaczeń, z którymi można by było ten wariant wówczas porównać. Polska seria translatorska *The Love Song of J. Alfred Prufrock* osiąga, jak się wydaje, najwyższą jakość, w wersjach Adama Pomorskiego i Stanisława Barańczaka. Mówiąc ściślej: względnie najwyższą, gdyż w obu wypadkach doskonałość w jakimś zakresie okupiona jest niższym wynikiem w innych badanych obszarach. Przekład Boczkowskiego w dwóch polach ma wyniki dobre, a w dwóch innych przeciętne, zatem – choć powstał najpóźniej

⁸²Heydel twierdzi, iż gubi się w nich właśnie to, co stanowi o nowatorstwie poetyki Eliota (*Obecność T.S. Eliota w literaturze polskiej*, s. 151). Na przykładzie *Gerontion*a badaczka pokazuje, jak tłumacz narzuca zbyt wysoką, quasi-biblijną i archaiczną dykcję w miejscach, gdzie oryginał posługuje się stylem potocznym.

⁸³W. Rulewicz, *Wstęp*, [w:] T.S. Eliot, *Wybór poezji*, red. K. Boczkowski, W. Rulewicz, s. cxiii-cxiv.

– nie przewyższa pod względem jakości poprzednich tłumaczeń, wbrew temu, czego można by oczekiwać przy prostoliniowym rozumieniu rozwojowego charakteru serii translatorskiej.

Nie wszystkie istotne aspekty oryginału i przekładów zostały w niniejszym studium przebadane i zmierzone. Szczególnie interesująca byłaby analiza tłumaczeń *The Love Song* pod kątem spójności tekstu – sprawdzenie, czy jego wewnętrznej logiki nie zakłóciły przekładowe omyłki i czy udało się uniknąć wygładzania (racjonalizacji) meandrującego toku myśli podmiotu. Im więcej składników (elementów wiązki) weźmie się pod uwagę, tym większa pewność rzetelnej oceny.

Wykresy same w sobie nie stanowią, oczywiście, metody badawczej, jedynie sposób prezentacji wyników. Myślę jednak, że w przekonujący sposób wskazują potrzebę przeprowadzania analizy o charakterze hierarchicznym i brania pod uwagę różnych komponentów decydujących o jakości. Taka formalizacja pomaga również dostrzec np., że zmiany poziomu jakości w tłumaczeniu warstwy językowej poematu oraz w odtwarzaniu walorów fonoestetycznych dały podobny wykres, tzn. zauważyć można zbieżną tendencję, która zasługuje być może na dokładniejsze zbadanie.

Na koniec warto chyba wrócić do wymienionych na początku artykułu warunków wzrostu jakości w serii translatorskiej, odnosząc je do serii będącej przedmiotem niniejszych rozważań, ze szczególnym uwzględnieniem najnowszego jej ogniwa.

1. Świadomość istnienia poprzednich elementów serii.

W tym konkretnym przypadku ranga poszczególnych tłumaczy, ich zainteresowanie Eliotem i propagowanie jego dzieł (Sprusiński, Pomorski, Boczkowski) bądź znana skądinąd praktyka translatorska (Barańczak) pozwalają zakładać, iż znali oni przekłady wcześniejsze. Oczywiście przy braku bezpośrednich świadectw ze strony danego tłumacza trudno byłoby ustalić, czy zaglądał on do nich **w trakcie** pracy nad własną wersją, ale tak czy inaczej można uznać, iż ów wstępny warunek został spełniony. Przynajmniej jeden z tłumaczy, Krzysztof Boczkowski, przyznaje, że zna „poprzednie wersje”.

2. Intencja przewyższenia przekładów istniejących.

Boczkowski przy jednej okazji otwarcie kwestionuje decyzje swoich poprzedników. Twierdzi on, iż wers 88, „After the cups, the marmalade, the tea”, był „błędnie tłumaczony w dotychczasowych przekładach”, nie wskazuje jednak, o które wersje mu chodzi⁸⁴. Można by rzec, iż nie ma większego znaczenia, czy słowo *cup* rozumie się jako filiżankę, czy jako rodzaj alkoholu (choć w danym wersie napój byłby istotnie bardziej logiczny), i czy/że *marmalade* musi być koniecznie zrobiona z owoców cytrusowych. Jednak, choć Boczkowski, o dziwo, nie polemizuje w podobny sposób w żadnej z kluczowych kwestii, to owa pojedyncza uwaga ujawnia jego intencję jako przynajmniej po części korekcyjną.

3. Znajomość aktualnego stanu badań nad twórczością danego autora lub nad danym dziełem, a także krytyki przekładów dokonanych przez ich poprzedników.

⁸⁴T.S. Eliot, *Szepty nieśmiertelności*, s. 103.

Jak zauważyła Jean Ward, choć polscy tłumacze Eliota w większości doskonale orientują się w tym przedmiocie, zdarza im się przeoczyć pewne cechy jego poetyki, które badacze uznają za kluczowe i warte ocalenia⁸⁵. Obserwację tę potwierdza tom Boczkowskiego, w którym widoczna jest niewątpliwa erudycja, a przy tym prezentowany w nim *Prufrock* to pod względem artystycznym z pewnością nie jest ostatnie słowo.

4. Swoboda wykorzystywania najbardziej fortunnych rozwiązań poprzedników.

Nawet na wczesnym etapie rozwoju serii niektóre powtórzenia wydają się niezbędne i podyktowane przez sam oryginał. Jak sugerowałam w kontekście dwuwiersza o Michale Aniele, pewne niekoniecznie optymalne rozwiązania mogą wynikać z niechęci do powtarzania wariantów użytych wcześniej. Boczkowski niekiedy, owszem, korzysta z wersji poprzedników w sposób bardziej oczywisty, co zasygnalizowałam na dwu przykładach w trzeciej części analizy: były to dobór słowa powtórzony za przekładem drugim i sformułowanie *podstawia grzbiet* za przekładem trzecim. Nie zawsze takie postępowanie okazuje się fortunate (jak w przypadku czasownika *utrwalac*).

W sumie wszystkie warunki udało się chyba Boczkowskiemu spełnić, a mimo to linie krzywe w ostatnim segmencie wykresu niekoniecznie się wznoszą. Tym bardziej więc należy zachowywać ostrożność w postrzeganiu serii translatorskiej w kategoriach rozwojowych, a także – przy dodawaniu do niej kolejnych ogniw.

⁸⁵Zob. J. Ward, *Autoaluzja i inne cechy poezji T.S. Eliota...*, s. 346.

Przełożyły z angielskiego

Marta Kaźmierczak i Ewa Kraskowska

SŁOWA KLUCZOWE:

STYL

T . S . Eliot

PRZEKŁAD POETYCKI

ABSTRAKT:

Przedmiot artykułu stanowi zagadnienie jakości przekładu w ramach serii translatorskiej. Autorka wychodzi od przypomnienia rozważań teoretycznych na temat serii i od potencjalnie wpisanego w ten koncept oczekiwania wzrastających walorów kolejnych ogniów. Zbadaniu fluktuacji jakości w rzeczywistej serii przekładowej posłużyło pięć polskich tłumaczeń *Pieśni miłosnej J. Alfreda Prufrocka* T.S. Eliota. Analizie poddano cztery istotne dla poetyki poematu aspekty oryginału i przekładów oraz zestawiono rezultaty w poszczególnych sferach. Celem pracy jest nie tyle krytyka przekładów, co próba wymodelowania zmian jakościowych, jakim podlegały różne aspekty poetyki utworu wraz z przyrastaniem serii.

seria translatorska

intertekstualność

w a l o r y d ź w i ę k o w e t e k s t u

NOTA O AUTORZE:

Marta Kaźmierczak – dr, rusycystka, anglistka, przekładoznawca, adiunkt w Instytucie Lingwistyki Stosowanej UW. Jej główne zainteresowania badawcze to kulturowe aspekty przekładu, intertekstualność, intersemiotyczność, tłumaczenie poezji. Autorka monografii *Przekład w kręgu intertekstualności. Na materiale tłumaczeń poezji Bolesława Leśmiana* (Warszawa 2012) i ponad trzydziestu rozpraw dotyczących tłumaczenia i recepcji.

Polskie, czyli obce.

O tłumaczeniach (nie)sławnego rozdziału *Braci Karamazow* Fiodora Dostojewskiego*

Kinga Rozwadowska

* Artykuł zawiera fragmenty książki Kingi Rozwadowskiej pt. *Przekład i władza. Polskie tłumaczenia Braci Karamazow Fiodora Dostojewskiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2018.

Powieść Fiodora Dostojewskiego pt. *Bracia Karamazow* funkcjonuje w polskiej literaturze od 1913 roku, czyli od momentu wydania pierwszego przekładu autorstwa Barbary Beaupré (choć wcześniej tłumaczono też i wydawano jako odrębne dzieło rozdział o Wielkim Inkwizytorze¹). Można powiedzieć, że od tamtej pory dzieło to jest stale i wyraźnie obecne w naszej kulturze: było dotychczas wznawiane aż dwadzieścia trzy razy w sześciu przekładach². Największą popularnością cieszył się do niedawna przekład Aleksandra Wata z 1928 roku, jednak od 2004 roku jego największym „konkurentem” wydaje się tłumaczenie Adama Pomorskiego, które zyskało duży (również medialny) rozgłos i uznanie. Na początku XXI wieku wznawiano też kilkakrotnie przekłady Barbary Beaupré (mimo poważnych braków w tekście, a nawet sfałszowanego zakończenia!) i Wacława Wireńskiego z 1929 roku. Autorem najnowszego przekładu *Braci Karamazow* był Cezary Wodziński (2015 – publikacja ukazała się na kilka miesięcy przed śmiercią tłumacza).

¹ M. Zdziechowski przetłumaczył w swojej pracy pt. *Mesjaniści i słowianofile* fragmenty *Wielkiego Inkwizytora* (1888), a w 1907 roku J. Relidzyński opublikował przekład-adaptację dramatyczną tego rozdziału.

² Formalnie tłumaczeń jest pięć, jednak w niniejszym artykule będę zaliczać do serii przekładowej również publikację wydawnictwa Puls z 1993 roku, w której przekład Wata został „przejrzany i poprawiony” przez Z. Podgórcę. Zmiany, jakie do tłumaczenia Wata wprowadził Podgórzec, stanowią na tyle głęboką ingerencję w tekst, że w mojej opinii pozwalają mówić o oddzielnym, szóstym tłumaczeniu.

Jeden z najbardziej znaczących i oryginalnych aspektów polskiej recepcji powieści Dostojewskiego – w tym również recepcji w przekładach – koncentruje się wokół sceny, w której uczestniczą Polacy. Bohaterowie ci pojawiają się w karczmie w Mokrem, gdzie dochodzi do spotkania po latach Gruszeński i jej pierwszego kochanka. Do karczmy przyjeżdża również Dymitr, który chce zapobiec powrotowi dziewczyny do jej ukochanego. Mitia, powodowany wyrzutami sumienia wypływającymi z przekonania o nieumyślnym zabiciu Grzegorza, a także lękiem przed gniewem Gruszeński, stara się zachowywać wobec swojego polskiego rywala i jego towarzysza uprzejmie i z szacunkiem. Ci jednak nie odwzajemniają jego dobrej woli; zgromadzonych w karczmie Rosjan traktują podejrzliwie i z pogardą, demonstracyjnie podsycają konflikty o podłożu politycznym. W finale sceny okazuje się jednak, że w ślad za szumnymi wypowiedziami na temat polskiego honoru i czci dla dam idą czyny będące ich całkowitym zaprzeczeniem. Wychodzi na jaw, że Polacy cały czas oszukiwali, grając w karty, a ukochany Gruszeński jest gotów odstąpić ją Dymitrowi i zniknąć w zamian za odpowiednią kwotę.

Recepcja tej sceny w Polsce musi wiązać się z próbą spojrzenia na siebie jako na Innego, z podjęciem trudu przyjrzenia się sobie oczyma drugiej osoby. Zdecydowanie większa część prac krytycznych i naukowych koncentruje się jednak wokół pytań dotyczących nie tyle sposobu pokazania Polaków, ile postaci samego Dostojewskiego. Negatywne i schematyczne przedstawienie Polaków motywowano doświadczeniem biograficznym pisarza³, jego poglądami politycznymi oraz względami religijnymi⁴. W odwrocie badaczy i interpretatorów od tekstu w stronę jego autora, w charakterze stawianych pytań skierowanych *ad personam* pobrzmiewa poczucie krzywdy i niesprawiedliwości, dla której wyjaśnienia należy szukać w rozmaicie nakreślonych kontekstach, poza powieścią mającą status arcydzieła⁵. Epizody, w których pojawiają się Polacy, wydają się skłaniać polskich badaczy do obarczania autora odpowiedzialnością za słowa i czyny swoich bohaterów, wbrew powszechnie aprobowanej Bachtinowskiej koncepcji polifonii. Czesław Miłosz całkowicie, lecz nie bez zdumienia, dyskredytował scenę z udziałem Polaków w *Braciach Karamazow* jako publicystyczną *skazę* na wielkim dorobku pisarskim Dostojewskiego: „wielki pisarz nie powinien się zniżać do takiego poziomu. To jest publicystyka!”⁶. Poeta podkreślał również, że epizod ten jest argumentem na rzecz ograniczeń polifonii: „Trudno o coś bardziej jednogłosowego niż scena z Polakami w *Braciach Karamazow*, płaska satyra nielicująca z powagą tego dzieła”⁷.

Jeśli nawet przyjmujemy, że w wymiarze ideowym omawiana scena rzeczywiście sprowadza się do homofonicznego, szyderczego głosu autora, to w wymiarze językowym jest jedną z naj-

³ S. Mackiewicz, *Dostojewski*, Bielsko-Biała 1997; Z. Żakiewicz, *Polacy u Dostojewskiego*, [w:] tegoż, *Ludzie i krajobrazy*, Gdańsk 1970, s. 30-47.

⁴ T. Rembowski, *Polska i Zachód oczami Fiodora Dostojewskiego. Rosyjskie spojrzenie*, „Sprawy Wschodnie” 2009, nr 1-2 (18--19), s. 87-100; J. Smaga, *Wstęp*, [w:] F. Dostojewski, *Bracia Karamazow*, przeł. A. Wat, oprac. J. Smaga, Wrocław 2013, s. III-CXL; J. Uglik, *Polacy w powieściach i publicystyce Dostojewskiego*, „Przegląd Powszechny” 2004, nr 11, s. 194-206.

⁵ Jedyny znany mi wyjątek stanowi wnikliwy esej Jerzego Stempowskiego, który na podstawie porównawczej analizy konstrukcji bohaterów głównych i drugoplanowych powieści Dostojewskiego stawia tezę o ideach moralnych pisarza jako źródle negatywnej charakterystyki postaci Polaków. J. Stempowski, *Polacy w powieściach Dostojewskiego*, [w:] tegoż, *Eseje*, Kraków 1984, s. 229-250.

⁶ C. Miłosz, *Rosja. Widzenia transoceaniczne. Tom I. Dostojewski – nasz współczesny*, wybór B. Toruńczyk i M. Wójciak, oprac. B. Toruńczyk, wstęp C. Cavanagh, Warszawa 2010, s. 175.

⁷ Tamże, s. 101.

barwniejszych i najbardziej wielogłosowych. Polacy są bowiem ośmieszeni przez autora nie tylko poprzez to, co robią, ale też przez to, jak mówią. W oryginale efekt komiczny wywołuje fonetyczny zapis polskich słów cyrylicą. Bohaterowie mówią najczęściej po polsku, z rzadka próbując dostosować swój język do rosyjskiej składni. Autor zaś występuje tu w roli tłumacza, który przekłada ich wypowiedzi na język rosyjski w nawiasie, nie zawsze zresztą dokładnie. Na przykład ukochany Gruszeńki, tłumacząc, dlaczego nie chce wypić toastu za Rosję, wypowiada następujące słowa:

– Але не можно не мець слабосьци о своего краю? – возгласил он. (Разве можно не любить своей стороны?) (FD, 513)

[– Ale nie można nie mieć słabości do swojego kraju? [zdanie zapisane fonetycznie – K.R.] – wygłosił. (Czy da się nie kochać swojego kraju?)]

Dostojewski ujawnia swój głos w powieści nie jako autor, lecz jako tłumacz. Warto jednak zauważyć, że jako tłumacz ma on władzę równą niemal narratorowi auktorialnemu. Zdania w nawiasie objaśniają i interpretują słowa bohatera, wprowadzają do świata przedstawionego dodatkowe informacje, przekazują czytelnikowi wiedzę, która pomaga zrozumieć rozgrywającą się akcję. Obsadzenie siebie w roli tłumacza jest tu umiejscowieniem się w pozycji nadrzędnej i ujawnieniem tej pozycji. W ten sposób podważona zostaje harmonijna polifonia, a przedstawiona fikcja – ujęta w nawias, zawieszona. Autor-tłumacz przejmuje głos bohatera i kontrolę nad światem przedstawionym.

Nietrudno się domyślić, jak dużym wyzwaniem jest przetłumaczenie tak skonstruowanej sceny na język polski. Tłumacz musi bowiem jasno określić swoje miejsce w tekście, który już w oryginale posiada struktury przekładu i wpisaną nadrzędną instancję autora jako przekładającego. Osobne wyzwanie stanowi konieczność wyobcowania języka docelowego w tekście tłumaczonym, tj. przedstawienie języka polskiego jako obcego, a w konsekwencji – konieczność spojrzenia na bohaterów-rodaków jako na obcych. Paradoksalnie ich wypowiedzi powinny być dla polskich czytelników tak samo niezrozumiałe jak dla czytelników rosyjskich. Ponieważ jednak zrównanie perspektyw czytelnika tekstu źródłowego z docelowym jest niemożliwe, tłumacz staje się poniekąd „tłumaczem” drugiego stopnia, czyli objaśniającym swojemu czytelnikowi to, co autor-tłumacz objaśniał swojemu.

Część tłumaczy całkowicie porzuciła to wyzwanie. Najbardziej radykalne rozwiązanie zastosowała autorka pierwszego przekładu, Barbara Beaupré, która zupełnie wyeliminowała obcość (czyli w tym wypadku polskość) z tłumaczonego tekstu. W całym rozdziale nie ma najmniejszej wzmianki o tym, że dwaj bohaterowie pochodzą z Polski; wycięte zostały obszerne fragmenty rozmów dotyczących Polski i Polaków, a obydwie postaci mówią takim samym językiem jak pozostali bohaterowie. Ich obcość, ledwie zasygnalizowana w tekście, jest obcością niekonkretną, abstrakcyjną, obcością osób, które zbieg okoliczności niespodziewanie stawia Miti na drodze (ukochany Gruszeńki nazywany jest po prostu: *nieznajomym*, *obcym panem*). Jeżeli ci dwaj bohaterowie się czymś odróżniają od pozostałych, to nie językiem, lecz zachowaniem, na przykład teatralnie szarmanckim traktowaniem kobiety:

- Jeżeli moja królowa nie ma nic przeciwko temu – zaczął wreszcie.
- Co tam królowa! Jaka królowa, dajcie już raz z tem pokój – przerwała niecierpliwie Grusza. – Śmiesznie mi patrzeć na was i słuchać tego gadania (BB IV, 102-103).

Gruszeńka w powyższym przekładzie doskonale rozumie słowa swojego kochanka, ale nie rozumie jego zachowania. Co ciekawe, podobna strategia zastosowana została też w najnowszym przekładzie powieści. Chociaż Cezary Wodziński nie zataja już przed czytelnikami odmiennej narodowości „panów”, nie zaznacza jej również w sferze języka:

- Jeśli pozwoli moja królowa... – zaczął.
- Co za królowa, niby caryca, co? – przerwała nagle Gruszeńka. – Śmiech mnie bierze, jak słucham, co wy wszyscy gadacie (CW, 452).

W wybranej przez Wodzińskiego strategii zaskakujący jest nacisk na przekład międzykulturowy, z pominięciem aspektu międzyjęzykowego, tak jakby te dwie sfery dały się od siebie mechanicznie oddzielić.

Zupełnie inaczej wygląda ta wymiana zdań w przekładzie Aleksandra Wata, choć i on oddał obcość Polaków tylko częściowo. Bohaterowie w jego tłumaczeniu przekręcają pojedyncze wyrazy, na ogół jednak posługują się poprawnym językiem, takim jak pozostali bohaterowie:

- Jeżeli moja królowa pozwoli... – zaczął.
- Co za królowa, chyba królowa, co? – przerwała mu Gruszeńka. – Śmiesz mnie ta pańska mowa (AW II, 108).

Paweł Hertz jako pierwszy dostrzegł językową problematyczność przekładu Wata i wyjaśnił ją w następującym przypisie: „Polacy, występujący w rozdziale VII i następnych, mówią łamaną ruszczyzną, wtrącając słowa polskie. Trudno to oczywiście oddać w przekładzie polskim, lecz niewątpliwie należy zaznaczyć” (AW II, 512). Hertz zdaje się w ten sposób usprawiedliwiać przekładową porażkę w przypadku, gdy język przekładu jest zarówno przedmiotem, jak i podmiotem międzyjęzykowej gry. Problemu nie rozwiązano również w wersji Zbigniewa Podgórcza, który w przekładzie Wata zmienił jedynie przekręcony wyraz *królowa* na *królewiczowa* i dołączył do niego identyczny przypis, w którym podobnie jak Paweł Hertz tłumaczy to, czego nie udało się oddać w przekładzie. Józef Smaga (a później też Grzegorz Przebinda) uznał propozycję Wata za niewystarczającą i postulował, aby pozostawić mowę Polaków Dostojewskiego w jej oryginalnym brzmieniu, tj. dokonać jedynie transliteracji na alfabet łaciński⁸. Adam Pomorski w swoim przekładzie nie skorzystał jednak z tej wskazówki:

- O wiele pozwoli moja królowa... – zaczął.
- Co znów za królowa, to ma być *korolewa*, tak? – przerwała mu nagle Gruszeńka – Śmiech mnie bierze was słuchać, jak wy wszyscy mówicie (AP, 504-505).

⁸ J. Smaga, *Wstęp*, s. CXXX; G. Przebinda, *Piekło bez sufitu*, [online] <http://www.rubl.uj.edu.pl/pracownicy/fiszka.php?os=01_przebinda&jed=KKS&opis=przeb_rzp1&w=1>, [dostęp: 29.05.2013], nlb.

Gruszeńka poprawia co prawda jedno słowo, ale całe zdanie, jakie wypowiada bohater, świadczy o jego językowym wyobcowaniu, o odmienności. Jest to zdanie nieprzystające do końca ani do języka źródłowego, ani docelowego. Przy tym jednak konkretne słowo, na które zwraca uwagę Gruszeńka, tłumaczone jest z języka polskiego na rosyjski, czyli przestaje być zrozumiałe dla polskiego czytelnika. Tłumacz nie objaśnia tego zabiegu, a zatem odwołuje się jedynie do czytelniczej świadomości, że nie obcuje bezpośrednio z dziełem Dostojewskiego, lecz z jego przekładem. Wysuwa fakt przekładu na pierwszy plan i burzy w ten sposób złudzenie ekwiwalencji.

O ile Adam Pomorski w powyższym fragmencie „wyjął” wypowiedź bohatera z porządku obydwu systemów językowych, o tyle Wacław Wireński zastosował proste odwrócenie. W jego przekładzie Polacy mówią po rosyjsku z niewielką domieszką polskiego:

- Jeżeli pozwolit moja królowa... – zaczął.
- Co za królowa – królowa chyba, czy co? – przerwała Grusza. – Aż mi się śmiać chce, jak wy obaj mówicie (WW, 268).

Strategia Wireńskiego paradoksalnie wiąże się z zawłaszczeniem i udomowieniem oryginału. Mowa Polaków jest niezrozumiała i dla pozostałych bohaterów, i dla czytelnika przekładu, a to sugeruje, że świat przedstawiony przynależy do tej samej kultury i języka, co odbiorca docelowy. W przyswojonym w ten sposób tekście język oryginału, czyli język rosyjski, może reprezentować obcość i tak też się dzieje. Odwrócenie, choć z pozoru czysto „mechaniczne”, wymierzone jest (świadomie lub nie) w autorytet pisarza, który z określonych powodów postanowił ośmieszyć właśnie Polaków jako naród. Całe ideowe podłoże tego zamysłu zostaje zniweczone przez fakt, że skompromitowani na końcu bohaterowie mówią w języku Dostojewskiego.

Tym, co zaburza przewrotnie symetryczny podział językowy w przekładzie Wireńskiego, jest kultura języka, a mianowicie wyśmiany zarówno w oryginale, jak i w większości przekładów zwyczaj (nad)używania tytułu „pan”. W oryginale hiperbolizacja tej cechy ówczesnej polszczyzny wywołuje efekt komiczny: nie tylko „panowie” Polacy tytułują tak pozostałych mężczyzn, „panuje” też Dymitr, z uprzejmości starający się dostosować do polskich obyczajów i mowy, nawet sam narrator nie mówi o ukochanym Gruszeńki inaczej niż „pan na kanapie”, „pan z fajką” (*пан на диване, пан с трубкой* – FD, 503-521). Dzięki zachowaniu tego zabiegu Wireńskiemu udaje się podważyć i skomplikować językową tożsamość postaci. Tłumacz dodatkowo wzmacnia ironiczny ton narratora, ujmując tytuł „pan” w cudzysłów. Wat i Podgórzec sygnalizują w ten sposób ironię jedynie na początku sceny. Z kolei Adam Pomorski dodatkowo wyostreza oryginalny humor i sięga też do starszych, jeszcze bardziej wymyślnych tytułów, takich jak *wasindziej*, *mościpan*, *pan szlachta* (AP, 504-505).

Język, jakim posługują się Polacy u Dostojewskiego, nie jest wartością stałą. Proporcje między językiem polskim a rosyjskim zmieniają się w zależności od sytuacji i od odbiorców. Na podstępne, przedmiotowe posługiwanie się językiem rosyjskim zwraca uwagę w pewnym momencie sam narrator. Najbardziej dosłownego przekładu tego komentarza dokonał Adam Pomorski:

– Pan polskiej Pani na oczy nie widział i opowiada niestworzone rzeczy – uczynił pod adresem Maksymowa uwagę pan z fajką.

Pan z fajką mówił po rosyjsku całkiem przyzwoicie, w każdym razie znacznie lepiej niż dawał poznać. Słowa rosyjskie, jeżeli w ogóle ich użył, kaleczył na modłę polskich (AP, 508).

Uwaga narratora jest jasna w kontekście oryginału, w którym bohater mówi najczęściej po polsku, natomiast wypowiedź skierowana do Maksymowa jest mieszaniną rosyjskiego i polskiego (FD, 508). W przekładzie Pomorskiego należałoby albo potraktować ją jako uwagę ogólną, niezwiązaną z poprzedzającą ją wypowiedzią, albo przyjąć do wiadomości zaznaczoną już wcześniej umowność przekładu, w którym język polski „udaje” język rosyjski. Ponieważ bohater wcześniej wypowiadał zdania niezgrabne, dziwaczne, jego niespodziewane przemówienie poprawną polszczyzną jest „udawaniem” języka oryginału. W takim wypadku na pierwszy plan wysuwa się więc przekład jako konwencja, jako pewna strategia przedstawienia oryginalnego tekstu, która zarazem burzy czytelniczną iluzję obcowania bezpośrednio z tekstem oryginalnym.

Umowność przekładu jest inaczej zaznaczona w wersji Wata:

– Pan polskich pań na oczy nie widział i plecie niestworzone rzeczy – odezwał się na pół po polsku, na pół po rosyjsku pan z fajką.

Właściwie władał dobrze rosyjskim, w każdym razie o wiele lepiej niż udawał... Lecz przeplatał rosyjskie słowa polskimi i w dodatku przekręcał je umyślnie z polska (AW II, 111).

Chociaż i tutaj bohater wypowiada się poprawną polszczyzną, narrator zaprzecza „rzeczywistości” tekstu i proponuje czytelnikowi założenie, czy wręcz przyjęcie na wiarę tego, czego tłumacz nie był w stanie oddać. Celem narratorskiego wtrącenia jest zwrócenie uwagi czytelnikowi na fakt przekładu poprzez wskazanie jego ograniczeń (w tym wypadku: nieprzekładalności mieszaniny języka rosyjskiego i polskiego).

Na marginesie uwag do powyższego cytatu warto zaznaczyć wyjątkową trafność użytego przez Wata wyrażenia *władać językiem*. W kontekście omawianej sceny doskonale oddaje ono sposób, w jaki bohater posługuje się obcym językiem, a mianowicie wykorzystuje go i modyfikuje w zależności od celu, jaki chce osiągnąć. „Kaleczy” go, gdy chce podkreślić swoją obcość i zaznaczyć dystans w stosunku do Rosjan. Kiedy jednak do głosu dochodzą silniejsze emocje (tak jak w tym przypadku: oburzenie), bohater kształtuje swoją wypowiedź starannie i poprawnie, aby miała większą siłę perswazji. Tym bardziej zaskakujące wydaje mi się, że wyrażenie *władać językiem* jest jedyną rzeczą, którą Zbigniew Podgórzec zmienił w przekładzie Wata (na: *mówił*; ZP II, 105). Ważnym elementem konstrukcji polskiego bohatera jest jego świadoma autokreacja budowana za pomocą narzędzi językowych w podobnym stopniu, w jakim sam autor tworzy tę postać poprzez jej język. Ten element utracił w swoim przekładzie Wacław Wireński, który każe bohaterowi konsekwentnie mówić w języku niezrozumiałym i dla innych postaci, i dla czytelnika:

– Pan polskiej pani nie widział i mówi to, co być nie mogło – zwrócił się do Maksymowa pan z fajką. Mówił po rosyjsku znacznie przyzwoiciej, niż udawał. Mimo to wszystkie słowa skandalicznie przekręcał (WW, 270).

W tym wariancie narracja ma charakter auktorialny – ponieważ uwaga narratora nie ma właściwie przełożenia na prezentowaną w tej scenie rzeczywistość, należy przyjąć, że ujawnia on wiedzę niedostępną czytelnikom oraz pozostałym bohaterom.

Innym przykładem niestabilności i nieoczywistości języka polskiego bohatera jest moment, w którym Gruszeńka zgadza się, aby Dymitr dołączył do towarzystwa. W tłumaczeniu Adama Pomorskiego pan Mus(s)iałowicz⁹ odpowiada jej w miarę poprawną polszczyzną (czyli, jak ma założyć czytelnik – ruszczyzną), przez co podkreśla szacunek, jakim darzy dawną ukochaną: „Życzenie mojej władczyni jest prawem!” (AP, 505). W podobnie kwiecisty sposób bohater wypowiada się również w tekście Barbary Beaupré: „Wola mojej królowej jest dla mnie rozkazem!” (BB IV, 105-106). Tutaj jednak, ze względu na całkowitą jednolitość językową przekładu, wypowiedź ta nie niesie informacji o podstępności bohatera, a jedynie o jego szarmanckości. Ta zresztą w innych przekładach bywa również kwestionowana. Na przykład w wersji Aleksandra Wata: „Życzenie mojej królowej jest dla mnie prawem!” (AW II, 109) – bohater znów niespodziewanie wtrąca rusycyzm do swojej, poprawnej w innych miejscach, polszczyzny, a przy tym zdradza, że w ogóle nie przyjął do wiadomości wcześniejszej uwagi Gruszeńki na temat słowa *królowa*. Przekład ukształtowany w taki sposób przemycja jeszcze przed finałem sceny sugestię na temat rzeczywistego stosunku Mus(s)iałowicza do Gruszy. Zbigniew Podgórzec „poprawił” przekład Wata, każąc poprawić się bohaterowi: „Życzenie mojej królowej jest dla mnie rozkazem!” (ZP II, 102). Z takiego tłumaczenia można wnioskować o pełnej samokontroli bohatera, który panuje nad sobą i swoim/obcym językiem na tyle, by wyrzucić na odbiorcy zaplanowany efekt. Wacław Wireński i w tym wypadku stosuje konsekwentnie strategię „odwrócenia” języków: „Co przykażet moja caryca – to ustawa!” (WW, 268). Warto jednak zwrócić uwagę, że tylko Wireński i Wodziński pozostawili oryginalny tytuł nadany Gruszeńce – *caryca*. W wersji Wireńskiego wypowiedzi tej nie da się jednak zinterpretować w świetle poprzedniej, poprawionej przez bohaterkę, za to można w niej dostrzec ironię. W kontekście „upolitycznionego” stosunku Polaka do pozostałych bohaterów nazwanie Gruszeńki *carycą* stanowi nieco dwuznaczny wyraz podporządkowania i uległości.

Wymiany zdań między Gruszeńką i Mus(s)iałowiczem często krążą wokół zagadnienia przekładu. Dziewczyna przykładą dużą wagę do wypowiedzianych przez swojego ukochanego słów, prosi o tłumaczenie, o wyjaśnienie, robi wszystko, aby zrozumieć człowieka, którego przed laty pokochała, nawet wtedy, gdy problem dotyczy najbardziej podstawowych problemów w komunikacji. Domagając się tłumaczenia, Gruszeńka usiłuje dotrzeć do prawdy o tym, co łączyło dawniej i co łączy ją teraz z Polakiem, bada, na ile jest jej wciąż znany, a na ile stał się obcy, próbuje odnaleźć wspólny język, jakim było łączące ich uczucie.

⁹ Zapis nazwiska tego bohatera w niniejszym artykule scala dwa warianty obecne w polskich przekładach, przy czym Adam Pomorski jest jedynym tłumaczem, który zachował jego oryginalne brzmienie: Mussiałowicz. W przypisie Pomorski stwierdza, że poprzedni tłumacze niepotrzebnie poprawiali u Dostojewskiego zdwojoną spółgłoskę i że sugeruje ona przynależność bohaterów do szlachty kresowej. Przy tej okazji tłumacz zwraca uwagę na kontekst społeczny i literacki, w jakim należy interpretować omawianą scenę; stwierdza, że przedstawieni w niej Polacy to „postaci skądinąd typowe dla tzw. powieści antynihilistycznej, której rozkwit w Rosji zbiegł się z pogromem powstania styczniowego” (AP, 603). W ten sposób tłumacz próbuje chyba częściowo usprawiedliwić, a przynajmniej wytłumaczyć swoim czytelnikom negatywne przedstawienie Polaków określoną konwencją literacką.

Gdy Dymitr proponuje Polakom grę w karty, ci z początku sprawiają wrażenie niechętnych pomysłowi:

- Późno, panie! – niechętnie odezwał się pan z kanapy.
- To prawda – przytaknął pan Wróblewski.
- „Późno”? Co to jest „późno”? – nie zrozumiała polskiego słowa Gruszeńska.
- „Późno” znaczy *pozдно*, proszę pani, *pozдно*, *czas pozdniej* (późna godzina) – przetłumaczył pan z kanapy (AP, 514).

W powyższym przekładzie Adam Pomorski konsekwentnie eksponuje umowność formy przekładu (mówiąca po polsku Gruszeńska nie rozumie polskich słów). Jednak od tego momentu tłumacz zaczyna częściowo wprowadzać zabieg językowego „odwrócenia” w takim znaczeniu, w jakim stosował je Waław Wireński. Odwrócenie nie jest jednak ani zupełne, ani konsekwentne. W odniesieniu do oryginału widać, że tłumacz właściwie powtarza gest Dostojewskiego, niekiedy tłumaczącego w nawiasie słowa polskich bohaterów¹⁰. A zatem wtrącenia w nawiasach nie są inną formą przypisów tłumacza, lecz dokładnym odtworzeniem obecności autora, funkcjonującego w tekście na prawach tłumacza. Oczywiście nie sposób dostrzec tego zabiegu, nie znając oryginału, mimo to chwyt zastosowany przez Pomorskiego jest zgodny z logiką tekstu – bohater przechodzi z jednego języka na drugi, aby wyjaśnić niezrozumiałe dla osoby innej narodowości pojęcie. Tłumacz zaznaczył w ten sposób pojawiający się na marginesie dialogu problem: co to właściwie znaczy wy-tłumaczyć?

Waław Wireński w swoim przekładzie zastosował identyczny mechanizm „przekładu w przekładzie”:

- Pozдно, panie – jakby od niechcenia odezwał się pan na sofie.
- Pozдно, ców to jest? – spytała Grusza.
- To znaczy późno, pani, późno, czas późny – wyjaśnił pan na sofie (WW, 274).

Ponieważ jednak tłumacz zamienił języki, jakimi posługują się bohaterowie, wyjaśnienia w nawiasach nie były już potrzebne. Przedstawiony w dialogu proces przekładu jest analogiczny do tego, jakiego dokonał tłumacz z języka oryginału i nie wymaga objaśniającego komentarza.

Przeciwnie do Wireńskiego i Pomorskiego postąpił Aleksander Wat, który zamiast zobrazować zagadnienie wy-tłumaczenia, postanowił je częściowo opisać, a częściowo przemilczeć:

- Późno, panie! – jakby niechętnie odezwał się „pan” z kanapy.
 - To prawda – potwierdził pan Wróblewski.
- Ponieważ powiedzieli to po polsku, więc Gruszeńska, nie zrozumiałwszy ich, zapytała pana z fajką (AW II, 117).

¹⁰Zabieg ten pojawia się dwukrotnie również w przekładzie Cezarego Wodzińskiego, jednak w jego tekście ma on zupełnie inną wymowę – tutaj bowiem wszyscy bohaterowie mówią niezróżnicowaną, poprawną polszczyzną. Wydaje mi się więc, że w tej wersji ma on nie tyle sugerować umowność przekładu, co przede wszystkim budować efekt komiczny oparty na polisemii niektórych wyrazów wspólnych językowi polskiemu i rosyjskiemu, np. *Pani, ja nie mam nic przeciw, nic nie skazałem (nic nie powiedziałem)* [od ros. *сказалъ* (skazał) – powiedzieć – K.R.] (CW, 358). Być może tłumacz w ten sposób stara się dyskretnie zaznaczyć, że wspólnota językowa łącząca bohaterów jest pozorna.

Z powyższego przekładu można wnioskować, że Wat postanowił poprzestać na zasygnalizowaniu umownego charakteru przekładu tej rozmowy i w konsekwencji zrezygnował z próby odtworzenia procesu przekładu w samym tekście. Zbigniew Podgórzec, wychodząc z tego samego założenia, przyjął podobną do Watowskiej strategię, postanowił jednak doprowadzić rozmowę w przekładzie do końca:

- Późno, panie! – jakby niechętnie odezwał się pan z kanapy.
- To prawda – potwierdził pan Wróblewski.
- Późno? Co to takiego, późno? – zapytała Gruszeńka.
- Późno to późno, pani. Późna godzina – wyjaśnił pan z kanapy (ZP II, 110).

Tłumaczenie Podgórcza jest przekładem całkowitym, to znaczy nie tylko przekładem z oryginału, ale też przekładem wewnątrz oryginału. W efekcie możemy dostrzec, jak niezbędny jest w tym dialogu dodatkowy komentarz czy to ze strony samego autora (i zachowany w przekładzie, jak u Pomorskiego), czy też tłumacza. Bez sproblematyzowania przekładu wewnątrz tekstu dialog między Gruszą i Polakiem wydaje się niemal absurdalny. W przekładzie Podgórcza nie ma informacji ani o tym, że pytanie Gruszy odnosi się do zagadnienia językowego (a nie wynika to przecież z tekstu, który jest w całości skonstruowany w języku polskim), ani zaznaczenia faktu przekładu, jakiego dokonuje Polak. W tak dosłownym ujęciu, jakie prezentuje Podgórzec, odpowiedź *pana z kanapy* brzmi wręcz opryskliwie i w ten sposób zupełnie zafałszowuje obraz relacji między bohaterami.

Tymczasem problemy z komunikacją pomiędzy Mus(s)iałowiczem i Gruszeńką doskonale charakteryzują nie tylko samych bohaterów w danym momencie, ale również ich wspólną historię. Podczas rozmowy z ukochanym Gruszeńka zaczyna rozumieć, że Polak zapomniał o niej tak samo, jak zapomniał języka rosyjskiego. Uświadamia sobie, że stał się jej obcy, a nie-
możność odnalezienia wspólnego języka jest jedynie symptomem wygaśnięcia uczucia, które ich łączyło. Rozczarowanie i rozgoryczenie osiągają punkt kulminacyjny w momencie, gdy Mus(s)iałowicz po raz kolejny spolszcza jej imię:

- Pani Agrypino, dotknęty jestem do żywego! – zaczął podniesionym głosem, ale Gruszeńka nagle straciła resztę cierpliwości, jak gdyby trafił w najboleśniejsze miejsce.
 - Po rosyjsku gadaj, po rosyjsku, nie waż się wtrącić ani jednego słowa polskiego! – wykrzyknęła.
 - Dawniej mówiłeś po rosyjsku, czyżbyś zapomniał przez te pięć lat! – Była czerwona z gniewu.
 - Pani Agrypino...
 - Jestem Agraflena, jestem Gruszeńka, gadaj po rosyjsku, albo słuchać nie chcę.
- Pan nadął się z poczucia obrażonego honoru i łamaną ruszczyzną prędko i z namaszczeniem przemówił:
- Pani Agrafleno, ja przyjechał zapomnieć stare i przebaczyć, zapomnieć, co dzisiaj było...
- (AW II, 122; ZP II, 114-115).

Gruszeńka protestuje przeciwko zawłaszczeniu swojego imienia. Jej oburzenie skierowane jest przeciwko próbie jej podporządkowania, jest buntem przeciwko odzwierciedlonemu w języku władczemu gestowi nadawania nazw i narzucania znaczeń. Mus(s)iałowicz chce bowiem widzieć w Agrypinie „polską panią”, jedną z tych, którymi tak się chlubił przed rosyjskim to-

warzystwem. Gruszeńka, przypominając mu swoje imię, przypomina mu o swojej tożsamości i o swoim pochodzeniu. Taką interpretację wyraźnie zaznaczył Zbigniew Podgórzec w obszernym przypisie do imienia *Agrypina*:

*Agrypina to imię pochodzenia greckiego, oznaczające osobę urodzoną nogami do przodu. Nosiła je święta, która poniosła śmierć za wiarę w Rzymie około 262 r. W Rosji popularne jest to imię w formie ludowej – Agrafigena (zdrobniale Grusza, Gruszeńka).

Tłumacz, jak się wydaje, celowo uwydatnił kontrast pomiędzy polskim a rosyjskim brzmieniem imienia bohaterki, za którym kryją się również różnice klasowe i kulturowe. Broniąc swojego imienia, Grusza broni też swojego prawa do gniewu i rewanzu – wymusza na rozmówcy przyjęcie swojego języka. Zmagania językowe bohaterów przeradzają się w zmagania o zapanowanie nad sytuacją, która ciąży coraz mocniej w stronę skandalu. W zacytowanej powyżej wersji Wata i Podgórca Polak niechętnie i nieznacznie dostosowuje się do żądania Gruszeńki. Z kolei w przekładzie Pomorskiego wysiłek Mus(s)iałowicza, który zmusza się do kompromisu, podkreślony jest dodatkowo zapisem rosyjskich słów kursywą:

- Pani Agrypino, jestem dotknięty do żywego! – zakrzyknął, Gruszeńka jednak straciła resztkę cierpliwości, jakby uraził ją w najboleśniejże miejsce.
 - Po rosyjsku, mów po rosyjsku, żebym ani jednego polskiego słowa nie słyszała! – huknęła na niego.
 - Dawniej przecież mówiłeś po rosyjsku, co, przez pięć lat zapomniałeś? – poczerwieniała z gniewu.
 - Pani Agrypino...
 - Jestem Agrafigena, jestem Gruszeńka, mów po rosyjsku, albo słuchać nie chcę! – Pan zasapał z poczucia honoru i kalecząc mowę rosyjską, przemówił szybko i napuszenie:
 - Pani Agrafigeno, ja przyjechał zabić *staroje* i przebaczyć go, zabić, co było przed *siegodnia*...
- (AP, 519).

Co ciekawe, wymiana zdań na temat imienia bohaterki nie została pominięta w przekładzie Barbary Beaupré, która do tego momentu, usuwając wszelkie ślady sporu na tle narodowym, konsekwentnie zacierała różnice językowe między bohaterami.

- Panno Agrypino – zaczął – jestem do żywego dotknięty. – Ale Grusza przerwała mu niecierpliwie.
- Daj mi pan spokój z Agrypiną. – Nazywam się Agrafiga, albo lepiej jeszcze Grusza. – Proszę nie przekręcać mego imienia.
- Proszę pamiętać, pani Agrafigo, że przybyłem tu z zamiarem zapomnienia o przeszłości, gotów byłem wszystko przebaczyć, wszystko darować (BB IV, 114).

Nawet przy przemilczeniu wszelkich drażliwych kwestii o charakterze politycznym problem przemianowania najwyraźniej pozostał dla tłumaczki istotny, a reakcja bohaterki miała podkreślić jej gwałtowny, nieustępliwy charakter. Z kolei sam fakt przeinaczania imienia ukochanej wymownie świadczy o stosunku Mus(s)iałowicza do kochanki. W ten sposób przekład oddaje dramatyczny moment utraty złudzeń i wygaśnięcia miłości, bez odnoszenia się ani do kontekstów kulturowych źródłowego tekstu, ani do autorskich założeń publicystycznych. Zachowując z grubsza oryginalny obraz przemiany relacji między dawnymi kochankami, tłumaczka przemilcza wszystko to, co mogłoby urazić polskiego czytelnika.

Wacław Wireński, przekładając tę wymianę zdań, wybrał rozwiązanie umiarkowane i nieco inaczej rozłożył akcenty: Gruszeńka nie odnosi się do języka i narodowości Mus(s)iałowicza, za to domaga się szacunku wobec swojego języka (i wobec niej samej):

- Pani Agrypina, jestem do żywego dotkniętym! – zaczął, lecz Grusza straciła nagle cierpliwość.
- Po rosyjsku gadaj, po rosyjsku i żebym jednego przekręconego słowa nie słyszała! Przecież przedtem mówiłeś, jak się należy; czyżbyś przez te pięć lat zapomniał? – zaczerwieniła się z gniewu.
- Pani Agrypina...
- Jestem Agrafigena, Grusza – gadaj jak się należy, albo słuchać nie chcę.
- Pani Agrafigena, ja przyjechał zapomnieć stare i przebaczyć, zapomnieć, co było do chwili dnia dzisiejszego... (WW, 276).

W przekładzie Wireńskiego podkreślony jest problem niepoprawności językowej, okaleczania i przekręcania słów, czyli zagadnienia szerszego niż przekład międzyjęzykowy. Tkwi w nim również większe prawdopodobieństwo umyślnego deformowania języka, które jest równie krzywdzące, jak zniekształcenie cudzego imienia.

Na zakończenie rozważań na temat uchwyconej w języku przekładów problematyczności relacji między bohaterami, kulturą źródłową i docelową oraz między autorem i tłumaczami chciałabym powrócić do symbolicznej, najczęściej komentowanej w polskiej recepcji sceny wznoszenia toastów. Gdy Mitia, po wzniesieniu toastu za Polskę, proponuje toast za Rosję, jego pomysł z entuzjazmem podchwytyją kolejni (rosyjscy) bohaterowie, a Maksimow dopowiada:

- [...] za Rosję naszą starą, kochaną (AW II, 116; ZP II, 109).
- [...] i ja za Rosję, starą babunię... (WW, 273).
- [...] za Rassiejuszkę, starą babuleńkę (AP, 513).

Przekład Adama Pomorskiego wyróżnia się na tle pozostałych tłumaczeń dwoma znaczącymi zabiegami. Po pierwsze, w jego tekście *Rosja* zastąpiona została rosyjskojęzycznym deminutywem i tym samym wyobcowana, a wręcz „udziwniona”. Za słowem *Rassiejuszka* kryje się subtelna sugestia, że wszyscy bohaterowie w omawianej scenie są w jakiś sposób „obcy” polskim czytelnikom i że inność nie jest cechą charakteryzującą wyłącznie czarne charaktery, w tym wypadku Polaków. Tłumacz wydaje się w ten sposób kontestować czarno-białe podziały na swoje i obce, komplikować relacje międzynarodowe i międzyjęzykowe ustanowione przez autora oryginału. Pomorski, jak starałam się wykazać w niniejszym studium, często przypomina swoim czytelnikom o tym, że nie mają do czynienia z oryginałem, lecz ze specyficznym rodzajem tekstu, jakim jest przekład.

Drugą znaczącą decyzją tłumacza było opatrzenie powyższego fragmentu następującym przypisem: „Parodia zakończenia powieści Iwana Gonczarowa (1812–1891) *Urwisko*, w której silniejszy nad tęsknoty rodzinne okazuje się zew „innej, kolosalnej postaci, innej wielkiej «babuni» – Rosji”. Warto zwrócić uwagę, że nie jest to oryginalnie komentarz Pomorskiego, lecz przekład z jednego z rosyjskich wydań powieści¹¹. Jednak zarówno w oryginale, jak i w

¹¹Przypis odsyłający do dzieła Gonczarowa znalazłam w wydaniu powieści *Братья Карамазовы* z 1993 roku. Co ciekawe, z tego samego opracowania oryginału korzystał najprawdopodobniej również Z. Podgórzec, jednak wybierał i przekładał inne przypisy niż A. Pomorski. F. Dostojewski, *Brat'ia Karamazovy*, Elista 1993.

przekładzie, przypis ten pełni podobną funkcję: nadaje przedstawianej scenie dodatkowy wymiar, dzięki któremu, przestaje być ona jedynie *płaską satyrą* na Polaków; wzbogaca znaczenie o dodatkowy kontekst literacki, który uświadamia czytelnikowi, że Dostojewski potrafił szydzić nie tylko z innej nacji i że teatralny patriotyzm dostrzegał i ośmieszał również wśród rodaków. W swoich „pozaprzekładowych” wypowiedziach Adam Pomorski często zaznacza, że jest przeciwnikiem przyklejania Dostojewskiemu etykiety „Polakożercy”. Przekład *Braci Karamazow* okazuje się miejscem, w którym tłumacz może wyrazić swoje stanowisko, wybierając i tłumacząc określony komentarz do oryginalnego tekstu. Pomorski jako tłumacz nie polemizuje z autorem oryginału, lecz z tradycją odczytywania jego dzieła w kulturze docelowej. W ten sposób podkreśla znaczenie przekładu jako elementu złożonej serii recepcyjnej¹² obcego dzieła.

¹²W miejsce pojęcia „serii przekładowej” stosuję termin zaproponowany przez M. Skwarę jako szerszy i trafniej oddający różnorodność sposobów recepcji obcego dzieła w danej kulturze. M. Skwara, *Polskie serie recepcyjne wierszy Walta Whitmana. Monografia wraz z antologią przekładów*, Kraków 2014.

SŁOWA KLUCZOWE:

seria przekładowa

HISTORIA PRZEKŁADÓW

ABSTRAKT:

W artykule przedstawiono porównawczą interpretację tłumaczeń jednego z najbardziej kontrowersyjnych dla polskich odbiorców fragmentu powieści Dostojewskiego pt. *Bracia Karamazow*. Rozdział ten stanowi szczególnego rodzaju wyzwanie translatorskie zarówno pod względem ideowym (prześmiewcze przedstawienie Polaków jako jednowymiarowych *Schwarzcharakterów* powieści), jak i językowym (mieszanina języka rosyjskiego i polskiego, jaką posługują się bohaterowie). Wszystko to wymaga od tłumaczy spojrzenia na kulturę docelową i na siebie samych – jej przedstawicieli – jako na obcych. Celem niniejszego studium jest ukazanie, w jaki sposób autorzy polskich przekładów *Braci Karamazow* mierzą się z tym wyzwaniem lub uchylają się przed nim, oraz rozważenie czy i jak tłumaczom udaje się „obronić” wielkość Dostojewskiego jako światowej sławy pisarza w kulturze, do której odnosił się krytycznie, a nawet wrogo.

LITERATURA ROSYJSKA

DOSTOJEWSKI

NOTA O AUTORZE:

Kinga Rozwadowska (ur. 1987) – doktor nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa (obroniła na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego doktorat poświęcony polskim tłumaczeniom *Braci Karamazow* Dostojewskiego). Publikowała w czasopismach: „Przekładaniec”, „Między Oryginałem a Przekładem”, „Ruch Literacki”. Współautorka przekładu książki Theo Hermansa pt. *Narada języków*. Interesuje się teorią przekładu w szerokich ujęciach interdyscyplinarnych (socjologicznym, politycznym, ekonomicznym).

Synestezyjna poetyka lektury i przekładu:

Barthes – Nabokov – Robinson

Zuzanna Kozłowska

Kontakt z literaturą, jak każda forma kontaktu, rozgrywa się zawsze na rozpiętości przyjemnego i nieprzyjemnego. Czytanie oraz tłumaczenie to czynności angażujące doświadczające ciało – stany somatyczne, sensualne oraz seksualne. A jednak przyjemnościowy potencjał literatury, zasznurowany w sztywnym gorsecie nowoczesnej teorii, nie przedostał się w sposób jawny do literaturoznawczej refleksji. Dopiero prowokacyjne projekty erotyzacji teorii literatury, formułowane przez Susan Sontag, a następnie Rolanda Barthes'a, otworzyły ją na realność literackich rozkoszy oraz przyjemności. Jako nieodzowne właściwości obcowania z tekstem, cielesne repulsje i spełnienia stają się współcześnie pełnowartościowymi formami estetycznego doświadczania – wymiarami w pełni zrestaurowanego *aisthesis*: estetyki jako czucia. Barthes'owska rozkosz (*jouissance*) oraz przyjemność (*plaisir*)¹ czytelnicza uwolniły skrzepowane ciało teorii:

Nienazywalność i niewyraźność rozkoszy [...] wymierzona zostanie zwłaszcza przeciw egzegezie, zmysłowość czytania stanie naprzeciw dyktatury sensu, frywolność zadrwi z inteligibilności. Ciało odziane przez Barthes'a jedynie w przezroczysty woal skandalu spełni w tym przypadku iście rewolucyjną rolę – zafunduje teorii interpretacji rodzaj terapii wstrząsowej, wprowadzając w czyn wcześniejszy, równie prowokacyjny (choć nie zrealizowany) projekt Susan Sontag².

¹ Rozumiane, za Barthes'em, jako dwie odrębne jakości (w przeciwieństwie do rozumienia rozkoszy jako intensywnej przyjemności – a więc w kategoriach ilościowych, a nie jakościowych): transgresyjna, społeczna rozkosz oraz społeczna, familiarna przyjemność.

² A. Burzyńska, *Ciało w bibliotece*, [w:] *tejże, Anty-teoria literatury*, Kraków 2006, s. 245.

Barthes'a skandaliczna *Przyjemność tekstu* z 1973 roku to nie tylko tematyzacja rozkoszy czytania, to także jej demonstracja. Tekst Barthes'a nie tyle wykląda, co uobecnia erotyczne doświadczenie: przedmiot zawłaszcza język, zajmując miłosną gorączką styl Barthes'owskiego manifestu. Odsłaniając „kokieterijność”³ literatury, Roland Barthes żongluje wielomodalnymi metaforami sensualnymi, angażując oraz splatając zmysły w erotycznym – synestezyjnym uścisku: słowa smakują, dotykają, przyprawiają o mdłości, rumienią się, podniecają. Synestezja okazuje się niebagatelnym argumentem *Przyjemności tekstu*, gdyż w sposób wyjątkowo jednoznaczny uwypukla substancjalność języka, stanowiącą nieusuwalny próg erotyzacji tekstu: „Erotyka czy cielesna przyjemność doświadczeń czytelniczych wynika ze zogniskowania na materialności tekstu”⁴. Synestezja jako proceder retoryczny sensualizuje język, wskazuje na jego skomplikowaną poli- oraz intersensualną naturę. Na materialność języka, jako „wielowymiarowe pojęcie, obejmujące to wszystko, co współtworzy fizyczny kościec tekstu”⁵, składają się zarówno brzmieniowe jakości mowy, wizualne właściwości typograficzne pisma, jak i mniej oczywiste składniki percepcji tekstu, takie jak zapach świeżego druku czy tekstu-ra papieru bądź ekranu. Jak zauważa Tong-King Lee: „Twórczość literacka oraz przekład są i zawsze były sprawą materialną i wielomodalną”⁶ chociażby ze względu na „kinestetyczny wymiar pisania, kolor i typograficzne właściwości słów na stronie bądź ekranie, dźwięk głosu w przypadku tłumaczenia ustnego”⁷. Niniejszy artykuł tezę tę radykalizuje, wskazując na synestezyjne odczuwanie języka jako tryb estetycznego (w całym tego słowa etymologicznym znaczeniu) doświadczenia tekstu, rozpiętego na nielinernej siatce rozkoszy, przyjemności, odpowiedniości, anestetycznej nudy, somatycznej robotyzacji oraz idiosynkrazji. Synestezja zdaje się zasilać swoistą poetykę lektury i przekładu analizowanych autorów.

Synestezja jest u Barthes'a zasadą czytelniczej przyjemności czytania – przyjemności hiper- oraz intersensualnej, w której zbliżeniu ulegają rozmaite wrażenia zmysłowe. Źródłem gustatorycznej przyjemności czytelniczej jest taktylno-kinetyczna wrażeniowość odbioru: „W opowiadaniu smakuje mi zatem nie sama treść i nawet nie jego struktura, ale ślady paznokciem, jakie zostawiam na powierzchni: tu przebiegam, tu przeskakuję, tu podnoszę głowę, tu zapadam się w otchłań”⁸. Wzrok przebiegający po tekście przekłada się na tekst dotykany, na przebieganie (palcami, wzrokiem, ruchem głowy i dłoni) po jego ciele; wreszcie: na jego smak. Tekst jest ciałem, przestrzenią ciała (rozpiętością skóry), w którą można się zapaść, którą można przebiec, przeskoczyć, wzniesć się nad nią. Tekst jest ciałem i czytanie jest cielesne:

Skoro tekst ma ludzki kształt, czy jest figurą, anagramem ciała? Tak, lecz naszego ciała erotycznego. Przyjemności tekstu nie da się sprowadzić do jego gramatycznego (feno-tekstualnego) funkcjonowania, bo i przyjemność ciała nie sprowadza się do potrzeb fizjologicznych⁹.

³ R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, Warszawa 1997, s. 11.

⁴ T.-K. Lee, *Translation, materiality, intersemioticity: Excursions in experimental literature*, „Semiotica” 2014, nr 202, przeł. Z. Kozłowska, s. 347.

⁵ Tamże.

⁶ Tamże.

⁷ Tamże.

⁸ R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, s. 19.

⁹ Tamże, s. 22.

Synestetyczna „patyna spółgłosek, lubieżność samogłosek”¹⁰, „materialność, zmysłowość oddechu, chrypy, miękkości warg”¹¹ staje się fundamentem czytelniczej oraz wytwórczej rozkoszy tekstu. Piętrząca się metaforyka intersensualna pełni w *Przyjemności tekstu* funkcję donośną: doświadczanie międzysmysłowe staje się podstawą rozumienia języka jako tkanki o określonej teksturze oraz potencjale olfaktorycznym i kinetycznym, jako materii o właściwościach smakowych oraz wizualnych („słowa błyszczą”¹², są barwne), a także – przede wszystkim – jako materiale dźwiękowym, wybrzmiewającym w mówiącym „pysku”¹³: „niech głos, niech pisanie będą świeże, swobodne, obślinione, drobnoziarniste i drgające jak pysk zwierzęcia”¹⁴. Intersensualność jest w tak projektowanej lekturze pomostem pomiędzy ciałem a językiem¹⁵. Synestezjnie doznawane słowo „pada niespodziewanie i soczyście”¹⁶. Dzięki synestezjnemu doznaniu materialności języka podmiot mówiący sięga w artykulacji głębi ciała, głębi jego przyjemności – by osiągnąć tekstualną rozkosz: „grzechocze, trzeszczy, pieści, trzennie: szczytuje”¹⁷.

Przyjemność tekstu jest przyjemnością intersensualnego doświadczania substancjalnej tkanki języka, eksploracją jego wrażeniowego potencjału. Jeśli tekst jest erotycznym ciałem, to język jest tego ciała budulcem, jego krwią, mięśniami, skórą. Biologicznie, materialnie pojmowany język jest źródłem ruchu, a ściślej: chorobliwej ekscytacji – idiomatycznej palpacji („palpitacje [...] wyrażen”¹⁸), słownego wytrysku („bryzg słów”¹⁹), aż po stylistyczny zawal serca („atak serca”²⁰). Język jest też materią jadalną, słowa możemy smakować („Smakuję królestwo formuł”²¹) bądź przełykać z obrzydzeniem („język przełknąć bez mdłości”²²). Barthes’owska synestezja, wpisująca się w szerszy projekt „rehabilitacji zmysłowego postrzegania”²³, jest dla badacza narzędziem aplikowanym świadomie jako figura cielesności, zmysłowości oraz przyjemności. Barthes’owska synestezja jest zatem synestezją operacyjną, retoryczną, stosowaną konsekwentnie jako funkcja pewnego projektu.

¹⁰Tamże, s. 98.

¹¹Tamże, s. 98-99.

¹²Tamże, s. 62.

¹³Tamże, s. 98-99.

¹⁴Tamże.

¹⁵Por. rozumienie synestezji Anny Łebkowskiej: A. Łebkowska, *Jak ucieleśnić ciało: o jednym z dylematów somatopoetyki*, „Teksty Drugie” 2011, nr 4.

¹⁶R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, s. 62.

¹⁷Tamże, s. 98-99.

¹⁸Tamże, s. 76.

¹⁹Tamże, s. 13.

²⁰Tamże, s. 76.

²¹Tamże, s. 42.

²²Tamże, s. 64.

²³Por. C. Oboussier, *Synaesthesia in Cixous and Barthes*, <<http://core.ac.uk/download/pdf/17407.pdf>> [dostęp: 20.05.2017], s. 115: „Synaesthesia is axial in the intersecting projects of Cixous and Barthes to rehabilitate sensory perception [...] which, in turn, is integral to a wider concern to redefine knowledge”.

Odmiernym świadectwem synestetycznej wrażliwości tekstu jest intersensualna proza Vladimira Nabokova, autora obdarzonego percepcyjną postacią synestezji. Znane są rozmaite typy synestezji związanej z językiem²⁴: taktylne czucie pisma, barwne litery, smakowanie słów, słowa wonne, mowa postrzegana wzrokowo²⁵, a nawet personifikacje grafemów (tj. atrybucja płci oraz cech osobowościowych literom alfabetu oraz cyfrom). Vladimir Nabokov, synesteta typu grafem-kolor (barwne pismo), fonem-kolor (barwna mowa)²⁶ oraz prawdopodobnie także grafem-personifikacja²⁷, starannie przeżuwał słowa, dokładnie odmierzając ich wagę, kształt oraz brzmienie zarówno w twórczości oryginalnej, jak i (auto)przekładowej.

W *The Art of Translation* z 1941 roku Nabokov bezlitośnie rozprawia się z translatorskimi omyłkami, przekładową arogancją i ignorancją, jednocześnie eksponując i eksplikując własny kunszt tłumaczeniowy. Nabokov ujawnia swą *ars translatória*, omawiając aporie przekładu inicjalnego wersu Puszkina wiersza *Я помню чудное мгновение*²⁸, który autor *Błatego ognia* przytacza jedynie w zapisie fonetycznym: „Yah pom-new chewed-no-yay mg-no-vain-yay”²⁹. Próba ukucia dźwiękowego ekwiwalentu rosyjskiego wersu za pomocą sylab języka angielskiego wskazuje na uprzywilejowanie warstwy brzmieniowej tekstu w tłumaczeniu. Nabokova opis sensualnych właściwości Puszkina wiersu pełen jest synestezyjnych metafor, będących w istocie odzwierciedleniem percepcyjnej specyfiki utworu w subiektywnym, idiosomatycznym doświadczeniu autora *Zaproszenia na egzekucję*. Nabokov opisuje swój cielesny odbiór rosyjskiego wersu: jego kojącą, ekscytującą melodię („The melody of the line [...] is to the Russian ear most exciting and soothing”), z pulchnym („plump”), złociście dojrzałym („golden-ripe”) „chewed-no-yay” w samym środku wersu oraz rozsianymi po bokach głoskami „m” i „n”, utrzymującymi wers w przyjemnej równowadze („the «m's» and «n's» balancing each other on both sides”). Zestawiając rosyjski ustęp z jego literalnym tłumaczeniem na język angielski, Nabokov animizuje oraz personifikuje poszczególne wyrazy bądź złożenia wyrazowe Puszkina wiersu: „Yah pom-new” oraz jego angielski literalny odpowiednik „I remember” dokonują „skoku” („plunge”) w przeszłość: głęboko i gładko („deeper and smoother”) w przypadku oryginału, płasko „na brzuch” („flat on its belly”) jak „niedoświadczony nurek” („inexperienced diver”) w przypadku dosłownego tłumaczenia. Co więcej, w „chewed-no-yay” zawiera się rosyjski „potwór” („«chewed-no-yay» has a lovely Russian «monster» in it”) – ze względu na wspólny źródłosłów wyrazów (чудовище; чудный). Nabokov pokazuje, że tłumaczenie nie jest prostą substytucją wyizolowanych jednostek systemu językowego; słowa przynależą bowiem

²⁴Por. aktualizowane dane na stronie S.A. Daya: *Demographic aspects of synesthesia*, <<http://www.daysyn.com/Types-of-Syn.html>> [dostęp: 20.05.2017].

²⁵Typ ticker-tape polega na przetwarzaniu słyszanej mowy na zapis graficzny, percypowany wizualnie w przestrzeni pola widzenia synestety.

²⁶Por. na temat synestezji u Nabokova zob. A. Ginter, *Vladimir Nabokov i jego synestezyjny świat*, Łódź 2016; D. B. Johnson, *Synesthesia, Polychromatism, and Nabokov*, [w:] *A Book of Things about Vladimir Nabokov*, red. C. R. Proffer, Ardis 1974; S. Conradt, *Vladimir Nabokov Talks Synaesthesia*, <<http://mentalfloss.com/article/49442/vladimir-nabokov-talks-synesthesia>> [dostęp: 30.04.2015]; *Nabokov's interview*, BBC Television [1962], <<http://lib.ru/NABOKOW/Inter02.txt>>, [dostęp: 30.04.2015]. Zob. także autobiografię pisarza: V. Nabokov, *Speak, Memory: An Autobiography Revisited*, New York 1966.

²⁷Personifikacje występują w kuriozalnej odmianie synestezji „ordinal-linguistic personification” (porządkowo-językowa personifikacja).

²⁸W polskim przekładzie Wiktora Woroszyńskiego inicjalny wers brzmi: „Cudowne pomnę oka мгновение”; w wersji Seweryna Pollaka: „Pamiętam nagle zachwycenie”.

²⁹V. Nabokov, *The Art of Translation*, „The New Republic” 1941. Wszystkie cytaty Vladimira Nabokova pochodzą z tego źródła.

do ciągów brzmieniowych oraz znaczeniowych, dynamicznie współtworzących sens wypowiedzi. Pozbawione tej intrajęzykowej ciężkości, lądują płasko na banalnym gruncie nieprzyjemnej dosłowności. Słowa Nabokova mają nie tylko kolor, ale i dotykálną formę³⁰. Pisanie, tłumaczenie – to stan dotykálny. Przekład – to proces ważenia słów, szacowania ich kształtów, tekstur, barw, ich potencjału kinetycznego, wreszcie: ich wzajemnych, wielopoziomowych związków (etymologicznych, kognitywnych, brzmieniowych). W krytyce przekładu Vladimira Nabokova doświadczana przezeń synestezja kliniczna staje się realnym kryterium smaku, instrumentem krytyki, techniką ewaluacji tłumaczenia.

Kolejnym przykładem synestezyjnej poetyki czytania i tłumaczenia jest Douglasa Robinsona somatyka przekładu – projekt rewaloryzacji idiosomatycznego impulsu w tłumaczeniu wobec społecznie utwierdzanego ideosomatycznego terroru. W ramach opracowanej na początku lat dziewięćdziesiątych somatycznej teorii przekładu proces tworzenia, czytania, tłumaczenia i czytania tłumaczenia pojmowany jest jako „seria reakcji somatycznych” („series of somatic responses”³¹). Kategorię klasycznie rozumianej ekwiwalencji Robinson zastępuje tezą o „ekwiwalencji somatycznej”, ekwiwalentnym odczuwaniu: „Ekwiwalencja pomiędzy słowem bądź wyrażeniem języka źródłowego oraz docelowego jest zawsze przede wszystkim somatyczna: dwa sformułowania odczuwa się tak samo”³². Istotnym mechanizmem tego czucia jest synestetyczne „obracanie słów na języku”³³ podczas przekładowego polowania na cielesny równoważnik w języku przekładu, proprio- i interocepcyjne (wewnątrzcielesne) odczuwanie odpowiedniości wyrażen językowych. Język, podobnie jak u Barthes’a, jest materią dotykálną oraz ożywioną: „potykamy się o słowa”³⁴, „słowa mogą też pieścić, koić”³⁵. Robinson wysuwa tezę o uniwersalności synestetycznego odczuwania języka: dla każdego z nas pismo ma zapach, mowa – smak; słowa nas dotykają, słowa nas bolą:

Słowa mają zapach, dla nas wszystkich: czujemy je tak wyraźnie jak je widzimy; smakujemy słowa, podobnie jak je słyszymy. Ponieważ jednak nasza kultura odwołuje nas od postrzegania języka w kategoriach wrażeń zmysłowych, te cielesne reakcje na słowa pozostają nieświadome, a zatem często uśpione – nie wykorzystujemy ich, nie pozwalamy im nami kierować. Odczuwamy słowa również taktylnie – możemy odczuć, że słowa nas osaczają, uderzają nas³⁶.

Z Robinsonowskim rozpoznanem powszechności tłumionej kulturowo synestezji językowej zgodziłby się Richard Cytowic, według którego synestezja jest uświadomionym trybem uniwersalnie międzysmysłowej percepcji³⁷, poddawanej standardowo kategoryzującej adiustacji mentalnej. Niemniej Robinson nie opisuje w swym projekcie percepcyjnej postaci synestezji – odczuwanie języka odnosi on bowiem bezpośrednio do znaczenia słów, do pojęć; czu-

³⁰Por.: „*Mg-no-vainyay* has over two thousand Jack-in-the-box rhymes popping out at the slightest pressure”.

³¹D. Robinson, *The Somatics of Translation*, [w:] tegoż, *The translator's Turn*, London 1991, s. 20-21.

³²Tamże, s. 18.

³³Tamże, s. 5.

³⁴Tamże, s. 16.

³⁵Tamże, s. 5.

³⁶Tamże.

³⁷Por. R.E. Cytowic, *Synesthesia: phenomenology and neuropsychology. A review of Current Knowledge*, „Psyche” 1995, nr 2 (10), <<http://www.theassc.org/files/assc/2346.pdf>> [dostęp: 30.04.2015].

cie zagarnia tutaj to, co kognitywne, a ważnym mechanizmem okazuje się asocjacja. Dlatego też somatyczną teorię języka Robinsona nazwałabym raczej ideastezyjną (*idea*: pojęcie oraz *aisthesis*: czucie, a zatem postrzeganie pojęcia) niż synestetyczną (*syn*: razem, a więc: łączne postrzeganie). Somatyka Robinsona problematyzuje czucie pojęć i znaczeń, nie zaś czystej, asemantycznej materii języka.

Robinson apeluje o zaniechanie w przekładzie taktyk kontroli ciała (a więc o rozpoznanie i zawieszenie ideosomatycznego wymiaru przekładu – demaskację ciała w ideologii, ciała zinstytucjonalizowanego, społecznie utwierdzonego w somatycznym automatyzmie reakcji) na rzecz jego zindywidualizowanej eksploracji³⁸. Udana translacja nie jest – w świetle somatyki przekładu Robinsona – wynikiem serii procedur intelektualnych, lecz owocem wrażliwości tłumacza na cielesne oddziaływanie języka³⁹. Według autora ideosomatyczna „robotyzacja reakcji cielesnych [...] zasila zachodni mit czysto kognitywnej natury języka”⁴⁰, który należy przezwyciężyć: język jest bowiem czuciem oscylującym pomiędzy determinantą społeczno-polityczną a autentyzmem idiosomatyki. Drogę powrotną do idiomatycznego doświadczania języka wskazuje sam ideastezyjny język i samo sensualne ciało.

W trzech przywołanych powyżej tekstach synestezja ukazuje się jako zasada przyjemności czytania oraz tłumaczenia. To właśnie międzymysłowe odczuwanie języka funduje instynkt tłumacza; intersensualność jest również istotną jakością czytelniczej wrażliwości. W krytyce oraz praktyce przekładu Nabokova, podobnie jak w translatologicznej koncepcji Douglasa Robinsona (*The Somatics of Translation*), to właśnie synestetycznie odczuwana materialność języka staje się kluczowym kryterium doboru leksykalnych oraz syntaktycznych środków w tłumaczeniu. W obu przypadkach synestezja okazuje się – mniej lub bardziej uświadomioną – zasadą językowego instynktu tłumacza. Intersensualny, cielesny kontakt z językiem objawia się zatem nie tylko w akcie twórczym, za który uważać należy również praktykę translatorską, ale także w (Barthes’owskim) odbiorze sztuki słownej oraz literaturoznawczej metarefleksji.

Czy zatem tego typu projekty i manifesty uwrażliwiają nas na pomijany i tłumiony, a przecież uniwersalny aspekt synestetycznego, somatycznego i przyjemnościowego doświadczania tkanki językowej, czy są jedynie projekcją całkowicie osobniczej idiosynkrazji percepcyjnej – synestezji jako rzadkiej anomalii neurologicznej – na grunt teorii? Barthes zdaje się używać synestetycznej metafory jako markera ekscesu rozkoszy, zajmującej ciało poprzez erotyczny kontakt z językiem. Synestezja Nabokova jest jednocześnie trybem percepcji oraz kreacji – funkcjonalizacja intersensualności jako miary ekwiwalencji językowej jest pochodną intersensualnego postrzegania. Wreszcie w translatorskiej refleksji Robinsona ideastezja staje się kluczowym elementem warsztatu tłumacza: efektem ostrożnej oraz pogłębionej introspekcji (czy raczej: intro-stezji) – procesu docierania do idiosomatycznego, kreatywnego odczuwania języka oraz jednoczesnego oporu wobec ideosomatycznego automatyzmu.

³⁸D. Robinson, *The Somatics of Translation*, s. 34.

³⁹Tamże, s. 17.

⁴⁰Tamże, s. 29.

Synestezja to strategia językowej przyjemności, stanowiącej somatyczny impuls obcowania z tekstem: pisania, czytania oraz tłumaczenia. Barthes, Nabokov oraz Robinson, ośmielający się ujawnić swoje skandalicznie przyjemne stosunki ze słowem, wskazują na synestezyjne odczuwanie języka jako źródło translatorskiej intuicji, czytelniczej wrażliwości, oraz – co nierozłączne – tekstualnej przyjemności, pojmowanej jako integralna składowa doświadczeniowego wymiaru lektury oraz przekładu. Synestezja jest bowiem idiosynkrazją w tym sensie, w jakim jest nią każde jednostkowe sensualno-somatyczne doświadczenie, rozpięte nieodmiennie pomiędzy przyjemnością a nieprzyjemnością. Jakkolwiek je pojmujemy, indywidualne doświadczenie ciała w języku pozostaje płodnym impulsem czytających, piszących oraz tłumaczących – Barthes, namiętny czytelnik Sade’a, Fouriera oraz Loyoli, pozostawił ponowoczesności „jedno z najpiękniejszych świadectw lektury jako zbliżenia, ze wszystkimi możliwymi konotacjami słowa”⁴¹. Radykalna erotyzacja dyskursu⁴², posługująca się wachlarzem strategii ucieleśniania tekstu, zbliżania tego, co tekstualne, do tego, co cielesne – m.in. poprzez synestezyjną hiperbolizację sensualnej materii języka – była projektem opozycyjnym wobec „mocnej” teorii:

Materialność pisma pojawiła się po to, by chronić „nieprzechodniości” języka literatury, a zarazem przywrócić jej idiomatyczność. Stała się mocnym sygnałem jednostkowości i zdarzeniowości. Była więc – jak powie nieco później Lyotard – swego rodzaju narzędziem oporu wobec wszelkiej totalitaryzacji – także i tej intelektualnej⁴³.

W rewolucyjnych projektach eksponujących surową materialność języka – stanowiącą warunek ucieleśnienia i konsekwentnej erotyzacji tekstu – synestezja staje się nierzadko jednym z uprzywilejowanych chwytów retorycznych jako instrument cielesno-językowego zbliżenia. Synestezyjna poetyka lektury i przekładu zasadza się właśnie na wadze przyjemności tekstu: tekstu oryginału, tekstu przekładu i rozpiętej pomiędzy nimi inter- i intrajęzykowej gry dźwięków, barw, postaci, smaku i dotyku, woni.

⁴¹A. Burzyńska, *Ciało w bibliotece*, s. 249.

⁴²Por. tamże, s. 247.

⁴³Tamże.

SŁOWA KLUCZOWE:

przyjemność

POETYKA LEKTURY

materialność języka

poetyka przekładu

ideastezja

V l a d i m i r N a b o k o v

materialność

synestezja

przekład

PRZYJEMNOŚĆ TEKSTU

ROLAND BARTHES

materialność przekładu

Douglas Robinson

ABSTRAKT:

Opisując przyjemności oraz rozkosze czytania i pisanie, Roland Barthes zongluje wielomodalnymi metaforami sensualnymi, angażując oraz splatając zmysły w synestezyjnym uścisku: słowa smakują, dotykają, przyprawiają o mdłości, rumienią się, podniecają. Tekst jest ciałem i czytanie jest cielesne. Doskonałym *exemplum* tak pojmowanej synestetycznej wrażliwości tekstu jest intersensualna proza Vladimira Nabokova. W krytyce oraz praktyce przekładu Nabokova, podobnie jak w translologicznej koncepcji Douglasa Robinsona (*The Somatics of Translation*), to właśnie synestetycznie odczuwana materialność języka staje się kluczowym kryterium doboru leksykalnych oraz syntaktycznych środków w tłumaczeniu. W obu przypadkach synestezja okazuje się zasadą językowego instynktu tłumacza. Synestezja ukazuje się jako strategia językowej przyjemności, stanowiącej somatyczny impuls obcowania z tekstem. Barthes, Nabokov oraz Robinson wskazują na synestezyjne odczuwanie języka jako źródło translatorskiej intuicji, czytelnicznej wrażliwości oraz tekstualnej przyjemności, pojmowanej jako integralna składowa doświadczeniowego wymiaru lektury oraz przekładu.

NOTA O AUTORZE:

Zuzanna Kozłowska – doktorantka Interdyscyplinarnych Studiów na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, studentka językoznawstwa komputerowego, absolwentka filologii polskiej oraz romańskiej. Interesuje się humanistyką cyfrową, neuroestetyką oraz antropologią zmysłów i ciała jako nowymi horyzontami literaturoznawstwa. Bada synestezję literacką w polskiej poezji nowoczesnej.

Fikcje cudzoziemczyzny, czyli paradoks „obcobrzmiącości”¹

¹ Jest to V rozdział książki Davida Bellosa *Is That a Fish in Your Ear. Translation and the Meaning of Everything*, New York 2011.

David Bellos

Przez większą część zeszłego stulecia zarówno [anglojęzyczni] recenzenci, jak i zwykli czytelnicy, chcąc podkreślić wybitność danego przekładu, stwierdzali zazwyczaj, że brzmi on tak, jakby oryginalnie został napisany po angielsku. Pusta to jednak pochwała, skoro ta sama wspólnota recenzentów i czytelników często nie potrafiła wykryć, że rzekomy przekład w istocie naprawdę został po prostu oryginalnie napisany po angielsku. Przypisywanie wysokiej rangi naturalności i potoczystości „języka docelowego” czy „przyjmującego” jest w świecie anglojęzycznym silnie związane ze współczesną kulturą przekładu. Chociaż słychać też głosy przeciwne. Kiedy powieść detektywistyczna osadzona w Paryżu pozwala swoim bohaterom myśleć i przemawiać potoczystą angielszczyzną, nawet jeśli tułają się po bulwarze Saint-Germain, piją likier Pernod, wcinają *foie gras* czy inne *ragoût* – to coś tu jest nie tak. Jaki pożytek z czytania do poduszki francuskiego kryminału, jeśli będzie pozbawiony aury francuskości? Czy nie wolelibyśmy raczej, żeby francuski detektyw brzmiał z francuska? Przekład udomawiający, który galijskich zbiorów grabi z ich francuskości, bywał oskarżany przez krytyków o „etnocentryczną przemoc”¹. Etyka przekładu, twierdzą owi krytycy, powinna powstrzymywać tłumaczy przed wymazywaniem z języka wyjściowego wszystkiego, co pobrzmiewa obcością.

Jak należałoby zatem tę obcość obcego reprezentować w przekładzie? Jean d’Alembert, matematyk i filozof, a także współredaktor *Encyklopedii* Diderota, już w 1763 roku wpadł na pomysł, jak na to pytanie odpowiedzieć:

Sposób mówienia obcokrajowców [po francusku] dostarcza modelu dla dobrego przekładu. Oryginał powinien bowiem mówić w naszym języku nie tyle z podejrzliwą ostrożnością, jaką darzymy język ojczysty, co z wytworną swobodą, która pozwala pożyczać cechy z jednego języka, by wzbogacić nimi inny. W ten sposób przekład może posiadać wszystkie te cechy, które czynią go godnym pochwały – naturalność i gładkość wymowy, naznaczone geniuszem oryginału, a zarazem ów dodatkowy posmak swojskości uzyskany poprzez ukazanie jej w obcym świetle².

¹ L. Venuti, *The Translator’s Invisibility: A History of Translation*, New York 1995, s. 20 i nast.

² J.R. d’Alembert, *Observations sur l’art de traduire*, w: *Mélanges de littérature et de philosophie*, vol. 3, Amsterdam 1763, s.18 [przekład ang. D. Bellos, tłum. z ang. I.O.].

Ryzyko takiego podejścia tkwi w tym, że w wielu społecznych i historycznych kontekstach obcobrzmiącość przekładu – jak choćby lekko nienaturalna dykcja prawdziwego obcokrajowca mówiącego po francusku (po angielsku, po niemiecku...) – może zostać odrzucona jako zbyt niechlujna, nieautentyczna czy jeszcze coś gorszego.

W istocie najprostszym sposobem nadania tekstowi obcego brzmienia jest zostawienie niektórych jego części w oryginale. Taka konwencja obowiązywała w Wielkiej Brytanii w romantyzmie. Na przykład w najwcześniejszych przekładach powieści znanej dziś po angielsku jako *Dangerous Liaisons* [pol. *Niebezpieczne związki*] bohaterowie zwracają się do siebie za pomocą francuskiej tytułatury (*monsieur le vicomte, madame la présidente*) i w sam środek angielskich zdań wplatają codzienne wyrażenia po francusku, jak *Allez!*, *parbleu!* czy *ma foi!*³. Podobnie w niedawnych przekładach powieści francuskiej pisarki Fred Vargas główny bohater, Jean-Baptiste Adamsberg, zachowuje swoją rangę *commissaire’a* i sprawuje władzę nad bandą *brigadiersów*, ale zwraca się do nich w angielszczyźnie⁴. Na tej samej zasadzie, polegającej na stosowaniu wybranych wtrętów obcojęzycznych, niemieccy oficerowie w większości hollywoodzkich filmów o II wojnie światowej rozmawiają po angielsku, regularnie przeplatając swoje wypowiedzi wtrąceniami typu *jawohl*, *Gott im Himmel* czy *heil Hitler*.

Ta metoda może mieć szersze zastosowanie zarówno w dziełach popularnych, jak i klasyce. Dubbingowana włoska wersja *Deszczowej piosenki*, mimo że czyni cuda, jeśli chodzi o synchronizację ruchu ust w przekładzie dowcipnych dialogów, to ścieżkę dźwiękową tytułowego utworu pozostawia w wersji niezmienionej, angielskiej. Natomiast we współczesnej słynnej chińskiej adaptacji *Króla Leara* Kordelia przemawia słowami Szekspira – mówi ojcu w oczy prawdę w oryginalnym języku sztuki⁵.

Przeważnie jednak przekłady tylko symulują obcobrzmiącość dzieł obcych. W istocie zaś można sprostać wyzwaniu, jakim jest napisanie czegoś, co dla użytkowników innego języka będzie brzmiało jak angielski, w ogóle nie używając angielszczyzny.

Angielszczyznę – w popularnych piosenkach, w telewizji itp. – słyszą na całym świecie miliony odbiorców, którzy nie rozumieją ani słowa z tych tekstów, sloganów i newsów. W rezultacie mamy ogromną liczbę ludzi, którzy rozpoznają fonologię angielskiego – brzmienie angielszczyzny – w ogóle nie znając jego gramatyki ani słownictwa. Jakies czterdzieści lat temu znany włoski piosenkarz Adriano Celentano zaprezentował musicalowy numer, w którym udawał nauczyciela pokazującego klasie, że nie trzeba rozumieć ani słowa po angielsku, żeby wiedzieć, jak brzmi ten język. Zaśpiewana do chwytliwej melodii, „*Prisencolinensinainciusol ol rait*” to dowcipna i zaskakująca symulacja brzmienia angielszczyzny stworzona w ogóle bez użycia tego języka. Jednak transkrypcja tego „anglobełkotu” na zapis tekstowy dowodzi, że

³ M. C*** de L***, *Dangerous connections: or, letters collected in a society, and published for the instruction of other societies*, London 1784.

⁴ F. Vargas, *Have Mercy on Us All*, przeł. D. Bellos, London 2003. Imię pisarki jest skrótem od Frederique. W Polsce powieści Vargas wydają Prószyński i S-ka oraz Wydawnictwo Sonia Draga – przyp. tłum.

⁵ W reżyserii Davida Ka-Shing dla Yellow Earth Theatre and Shanghai Dramatic Arts Center, spektakl wystawiony w Stratford nad Avon, w Londynie i w Szanghaju w roku 2006. W tej adaptacji szekspirowskiego dramatu *Lear* jest Chińczykiem, właścicielem globalnego imperium biznesowego. Kordelia, jego córka, w odróżnieniu od swoich sióstr, które w eleganckiej chińszczyźnie przypochlebiają się ojcu, nie włada chińskim, gdyż została wyedukowana w Anglii. Na pytania ojca odpowiada lakonicznym „nothing”, co daje początek tragicznym wydarzeniom [przyp. tłum.].

może on brzmieć „po angielsku” tylko wówczas, kiedy zostanie wypowiedziany (na głos albo w myślach) z zachowaniem standardowych reguł wymawiania tekstu pisanego w języku włoskim. Piosenka „Prisencolinensinainciusol ol rait”, którą można znaleźć na wielu aktualnie dostępnych stronach internetowych, niekiedy nawet łącznie z którąś z jej transkrypcji, to specyficznie włoska fikcja cudzoziemczyzny.

Równie udatnie można stworzyć sekwencję bezsensownych dźwięków, które będą brzmiały cudzoziemsko dla uszu angielskich. Słynnym przykładem jest utwór śpiewany przez Chaplina w *Dzisiejszych czasach* (1936). Grany przez niego bohater zatrudnia się jako śpiewający kelner i łąduje na restauracyjnym parkiecie obok zespołu, który piłuje właśnie francuski musicalowy numer *Je cherche après Titine* – ale nasz nieszczęśnik nie zna słów. Chaplin tańczy, wykonuje pantomimę i wygląda na coraz bardziej skonsternowanego. Paulette Goddard, która stoi za kulisami, bezgłośnie woła do niego „sing!”. Słowo to daje się odczytać z jej ust, ale dialog wypisano dodatkowo na ekranie: „Sing! Never mind the text”⁶.

Wtedy Chaplin zaczyna w jakimś uogólnionym narzeczu romańskim śpiewać rymowaną, którą – wyłącznie na użytek osób anglojęzycznych – można przedstawić następująco:

Se bella giu satore

Je notre so cafore

Je notre si cavore

Je la tu la ti la toi

La spinash o la bouchon

Cigaretto Portabello

Si rakish spaghaletto

Ti la tu la ti la toi

Senora pilasina

Voulez-vous le taximeter?

Le zionta su la sita

Tu la tu la tu la oi

Sa montia si n'amura

La sontia so gravora

La zontcha con sora

Je la possa ti la toit

Je notre so lamina

Je notre so consina

Je le se tro savita

Je la tossa vi la toit

⁶ Czyli „Śpiewaj! Tekst nieważny!” [przyp. tłum.].

*Se motra so la sonta
Chi vossa l'otra volta
Li zoscha si catonta
Tra la la la la la la*

Dla użytkownika angielszczyzny brzmi to jak francuski – albo włoski czy hiszpański – jeśli nie zna tych języków inaczej niż tylko ze słuchu. Wersy te nie mają żadnego znaczenia, a tylko parę słów jest faktycznie francuskich, włoskich czy hiszpańskich. Wniosek jest taki: nie musisz mówić sensownie, żeby brzmieć z cudzoziemska. Dla starożytnych Greków obca mowa brzmiała jak nieartykułowany bełkot *va-va-va*, dlatego wszystkich niemówiących po grecku nazywali *varvaros*, barbarzyńcami. Brzmieć obco znaczy mówić bełkotliwie, niewyraźnie, być durnym, niedorozwiniętym: polskie i rosyjskie słowa „Niemiec” i „немец” pochodzą od „niemy”, „niemowa”, a w najstarszych wariantach tych języków odnosiły się do wszelkich cudzoziemców nieznających lokalnej mowy.

Wszelako po roku 1980 wiele utworów ze współczesnego kanonu europejskiego ponownie przełożono na angielski i francuski. Ich tłumacze otwarcie dążyli do tego, by znane i już oswojone arcydzieła w rodzaju *Zbrodni i kary* czy *Przemiany* zabrzmiały bardziej obco – co wcale nie oznacza, że miały zabrzmieć bezsensownie.

Dziewiętnastowieczni tłumacze często zostawiali znane słowa i wyrażenia w oryginale (głównie wtedy, gdy oryginał był po francusku), lecz jest to chwyt rzadko stosowany we współczesnych przekładach, nawet tych, które dążą do „egzotyzacji”. Kiedy Gregor Samsa budzi się pewnego ranka i stwierdza, że nocą zmienił się w owada, nie wykrzykuje przecież w najnowszym angielskim przekładzie „Ach, Gott!” ani Iwan Fiodorowicz nie mówi „Это вот как” w żadnym z dostępnych przekładów *Braci Karamazow*. Gdyby te powieści zostały napisane po francusku i przełożone na angielski zgodnie z konwencją tłumaczenia z lat dwudziestych XIX wieku, moglibyśmy mieć pewność, że Samsa zawołałby „Oh mon Dieu!” a Iwan Fiodorowicz rzekłby „Alors, voilà”.

Pewne kwestie uległy zmianie, i to nie we francuskim, niemieckim czy rosyjskim, a w samej angielszczyźnie. We współczesnej kulturze języka od anglojęzycznych czytelników nie oczekuje się, że będą w stanie rozpoznać niemieckie czy rosyjskie odpowiedniki konwersacyjnych wtrętów w rodzaju „Good God” czy „well, now”, ale brytyjska kultura języka epoki wiktoriańskiej i edwardiańskiej zakładała, że czytelnicy są zaznajomieni z francuskimi zawołaniami tego rodzaju.

Zachowanie elementów tekstu źródłowego w przekładzie może służyć celom dydaktycznym i społecznym. Pozwala czytelnikom przyswoić sobie to, czego nie nauczyli się w szkole, lub odświeżyć na wpół zapomniane lekcje w ich pamięci. Zachowanie oryginalnych wyrażen w jasno określonych i łatwych do rozszyfrowania sytuacjach komunikacyjnych, takich jak powitania czy okrzyki, daje czytelnikom coś, czego mogliby w zasadzie oczekiwać od przekładu: mgliste wrażenie, że czytają powieść po francusku. Gdy czytanie po francusku było istotnym wyznacznikiem kulturowych dystynkcji, takie odczucie mogło być wielce satysfakcjonujące.

Sporadyczne albo „ozdobne” obce wtręty dają się łatwo zastosować jedynie w przekładzie pomiędzy językami o utartej relacji. Przez wiele wieków język francuski był wymogiem wyższej edukacji w świecie anglosaskim i stąd okruchy francuszczyzny stały się częścią ogólnego zasobu

lingwistycznego wykształconego Anglika. Takie elementy zaczerpnięte z innego języka znaczyły tyle co „oto mowa francuska”, z czego płynął miły wniosek, że „umiem trochę mówić po francusku”. Efektu, jaki ta konkluzja wywierała na poczucie własnej wartości u czytelnika, nie psuł nawet fakt, że oryginalne znaczenie takich fraz jak *parbleu* czy *ma foi* w istocie się zatarło. W czasach gdy władanie francuskim było wyznacznikiem przynależności do klasy ludzi wykształconych, czytanie francuskich powieści w przekładzie miało po części za zadanie przybliżyć mniej wyedukowanym czytelnikom dobrą kulturę, które owe elity już posiadały. Im więcej francuskiego zostawiono w przekładzie z francuskiego, tym lepiej takie tłumaczenie spełniało potrzeby czytelnika.

Nie da się już tego samego zrobić z językiem rosyjskim czy niemieckim – uczy się ich dziś jedynie garstka studentów. Znajomość jednego z tych języków, czy wręcz obydwu, nie ma żadnego znaczenia dla hierarchii kulturowej w świecie anglosaskim – znaczy tylko tyle, że prawdopodobnie jesteś lingwistą, astronautą albo inżynierem z branży motoryzacyjnej.

Jak można zatem reprezentować „rosyjskość” czy „niemieckość” w dziele napisanym po angielsku? Konwencjonalne rozwiązania tej zagwozдки nie są niczym więcej niż właśnie kulturowymi konwencjami, powstałymi w anglojęzycznej domenie na kanwie kontaktów historycznych, wzorców imigracji oraz tekstów popkultury (w rodzaju filmowej satyry na zimną wojnę *Doktor Strangelove*, czyli *jak przestałem się martwić i pokochałem bombę*). Ale gdybyśmy mieli zastosować się do zaleceń d'Alemberta, to próbowalibyśmy sprawić, że Kafka czy Dostojewski zabrzmiał jak cudzoziemcy (którymi przecież dla nas byli...), każąc im posługiwać się angielszczyzną „upstrzoną” cechami typowymi dla osób niebędących rodzimymi użytkownikami tego języka.

Oczywiście Kafka i Dostojewski, niezależnie od ich autorskich stylów, po niemiecku i po rosyjsku nie będą brzmieć cudzoziemsko w odczuciu czytelników, dla których są to języki ojczyste. Cudzoziemskość w przekładzie jest siłą rzeczy naddana w stosunku do oryginału. Zarówno w paplaninie Chaplina, jak i w retranslacjach klasyków literatury, musi być konstruowana w obrębie języka docelowego. Dlatego „obcobrzmiącość” przekładu próbującego dostarczyć czytelnikowi przeżyć tego, czym faktycznie jest tekst źródłowy, może jedynie reprodukcja i pogłębianie wyobrażenia cudzoziemczyzny, które już istnieje w kulturze docelowej.

Friedrich Schleiermacher, wybitny filozof dziewiętnastowieczny oraz tłumacz dzieł Platona na niemiecki, roztrząsał ów fundamentalny paradoks w swoim wielokrotnie cytowanym tekście „O różnych metodach tłumaczenia”. Jego stwierdzenie, iż „można nawet powiedzieć, że cel: tłumaczyć tak, jak autor napisałby oryginalnie w języku przekładu, jest nie tylko nieosiągalny, ale także sam w sobie błahy i nieistotny”⁷, zwykle interpretuje się jako dystansowanie się przezeń od tłumaczenia potocznego, niewidzialnego, „normalizującego”. Ale tę słynną wypowiedź można też interpretować odwrotnie: że mianowicie tak samo sztuczny byłby Kafka jako niby-Niemiec, który pisze po angielsku, jak sztuczna byłaby przemiana Gregora Samsy w potwornego robaka dokonująca się w sypialni mieszkania w Hoboken, stan New Jersey.

Dlaczego w ogóle mielibyśmy sobie życzyć, żeby Kafka pobrzmiwał z niemiecka? W Niemczech Kafka nie brzmi „z niemiecka” – brzmi po prostu jak Kafka. Ale dla ucha anglojęzycznej

⁷ F. Schleiermacher, *O różnych metodach tłumaczenia*, przeł. P. Bukowski, „Przekładaniec” 2010, nr 21, s. 27.

osoby, która uczyła się niemieckiego, lecz nie włada tym językiem w pełni naturalnie, cała proza Kafki do pewnego stopnia „brzmi z niemiecka” właśnie dlatego, że język niemiecki nie jest językiem ojczystym takiego odbiorcy. Jeśli tłumacz lub tłumaczka pragnie przekazać odbiorcy przekładu swoje własne doświadczenie lektury oryginału, bodaj najlepsze, co może zrobić, to uczynić Kafkę pobrzmiwającym z niemiecka w angielszczyźnie.

Schleiermacher w istocie uważa, że z wyjątkiem „owych znakomitych mężów władających równie biegle kilkoma językami”, wszyscy „odczuwać będą obcość”, czytając dzieła napisane w innym niż ich ojczysty język. Zadaniem tłumacza jest więc „zaszczepić w czytelnikach swego przekładu to właśnie uczucie, że mają przed sobą twór obcy”. A jest to szczególnie trudne i raczej paradoksalne zadanie, jeśli nie możesz odwołać się do konwencji, które już są obecne w kulturze docelowej i które reprezentują „obcego” charakterystycznego dla kultury języka tekstu źródłowego.

Obcobrzmiwość jest zatem realną opcją dla tłumacza, jeśli pracuje on nad przekładem z języka, który ma już ugruntowaną relację z językiem docelowym. Najdłuższą i najintensywniejszą relację tego typu można w anglosaskim świecie zaobserwować z związku z językiem francuskim. W Stanach Zjednoczonych język hiszpański w ostatnich latach stał się najbardziej rozpoznawalnym obcym językiem dla większości młodych czytelników. Dlatego angielszczyzna potrafi na wiele sposobów oddawać francuskość, a amerykański angielski ma też cały wachlarz chwytów służących do przedstawiania hiszpańskiego. Możemy też, choć w mniejszym stopniu, przedstawiać niemieckość, a w jeszcze bardziej ograniczonym – akcenty włoskie. Ale co z językiem joruba? Albo marathi? Albo czuwaskim? Lub innym z niemal siedmiu tysięcy pozostałych języków? Żaden z dostępnych anglojęzycznemu pisarzowi chwytów językowych nie sprawi, że tekst będzie „brzmieć jak joruba” czy wywoływać wrażenie tego, jak to jest pisać po czuwasku. Nie mamy o tym bladego pojęcia. Projekt tworzenia przekładów, które w swoim brzmieniu zachowają ślad obcości dzieła tłumaczonego, daje się wdrażać tylko tam, gdzie oryginał wcale nie jest aż taki obcy.

Jednocześnie teksty tłumaczone mogą zainteresowanych czytelników nauczyć czegoś o brzmieniu i ogólnym wrażeniu, a nawet właściwościach składni języka oryginału. Oryginały zresztą też – *Things Fall Apart*⁸ Chinuy Achebego wprowadza elementy języków afrykańskich, a Upamanyu Chatterjee w książce *English, August* daje niezły wgląd w słownictwo języka hindi czy bengalskiego. Ale kiedy obcość nie jest tematyzowana – nie jest pierwszoplanowym przedmiotem opowieści – wymagana jest pewna wiedza na temat języka oryginału, żeby w ogóle móc wywołać efekt obcości. Żeby w ogóle zauważyć, że zdanie z niemieckiego jest przekładem wyobcowującym, trzeba wiedzieć, że w niemieckim w zdaniach podrzędnych czasownik daje się na końcu zdania. Inaczej wyjdzie komicznie, niechlujnie, bezsensownie itd. – lecz wcale nie „z niemiecka”.

W *Dzisiejszych czasach* i w piosence Adriano Celentano mamy do czynienia z zabawą polegającą na imitowaniu obcobrzmiwości w śpiewie i w mowie. Najnowszy angielski przekład *Przemiany* też mógłby wybrzmieć w głowie czytelnika jako niemieckopodobny. Pierwsze słowa Gregora Samsy wypowiedziane w mowie niezależnej – “*Oh God,” he thought, “what a gruelling job I’ve picked! Day in, day out – on the road.”*

⁸ Powieść przełożona na polski dwukrotnie, po raz pierwszy przez Małgorzatę Żbikowską jako *Świat się rozpada* (1989), powtórnie przez Jolantę Kozak jako *Wszystko rozpada się* (2009) – przyp. tłum.

– zostałyby wówczas odebrane jako pisemna reprezentacja dźwięków, których transkrypcja fonetyczna wyglądałaby mniej więcej tak:

“Och Gott,” e saut, “vot a kruling tschop aif picked! Tay in, tau out – on ze rote.”⁹

To oczywiście zupełna głupota – żaden tłumacz nie chciałby, żeby jego przekład wybrzmiewał z obcym akcentem. Niemniej jednak musimy odpowiedzieć sobie na pytanie: jeśli nie o to chodzi w obco-brzmiałości przekładu tekstu w obcym języku, to czym właściwie ma owa obco-brzmiałość być? Co pozwala nam ocenić, czy poniższy *passus* zawiera w sobie ślady francuskości Jacques’a Derridy, czy po prostu jest piekielnie zawiły?

pozytywne i klasyczne nauki o piśmie mogą już tylko tłumaczyć ten typ pytania. Do pewnego stopnia represja ta jest nawet konieczna ze względu na postęp badań pozytywnych [*positive researches*]. Pominąwszy to, że onto-fenomenologiczne pytanie o istotę, czyli źródło pisma, postawione byłoby jeszcze w ramach filozofującej logiki, mogłoby ono jedynie obezwładniać czy też wyjaławiać historyczne i typologiczne badanie faktów.

Toteż intencja nasza nie polega na tym, by to przedwstępne pytanie, to proste, konieczne i w pewien sposób łatwe pytanie *de iure* położyć na szalę wraz z mocą i skutecznością badań pozytywnych, jakich jesteśmy dzisiaj świadkami. Geneza i system pisma nigdy nie dały sposobności głębokim, rozległym i śmiałym eksploracjom. W tym mniejszym stopniu chodzi o położenie na szalę pytania i ciężaru odkryć, że pytania są błahie. Jeśli zaś to pytanie nie jest całkiem błahie, to być może dlatego, że konsekwencje jego stłumienia sięgają samej treści badań, które w tym przypadku i mocą przywileju koncentrują się zawsze wokół problemów definicji i punktu wyjścia¹⁰.

Wiemy, że treść tego hermetycznego wyimka nie jest związana z tym, czy „brzmi jak” angielski czy nie – piosenka Celentano pokazała nam już, że można stworzyć kompletnie bezsensowne konkatenaży, które będą brzmiały idealnie po angielsku, jeśli fonetyczna angielsko-brzmiałość jest tym, co chcemy osiągnąć. Jednak detalem, który naznacza ów tekst jako przekład z francuskiego, jest słowo *research* nienormatywnie użyte w liczbie mnogiej, *researches*¹¹, podobnej z wyglądu do najzupełniej normalnego francuskiego słowa *recherches*. Może to zauważyć jedynie czytelnik znający język francuski tak samo dobrze jak język angielski – obcość *researches* nie będzie oczywista dla czytelnika wyłącznie anglojęzycznego, który mógłby równie dobrze skonstruować inną hipotezę na temat pochodzenia tego wyjątku lub wręcz zaakceptować go jako specyficzne czy techniczne pojęcie charakterystyczne dla tego konkretnego autora. Ale jeśli dwujęzyczny czytelnik ma jeszcze dodatkowo wiedzę na temat francuskojęzycznej nomenklatury filozoficznej, wówczas obecność słowa *positive* poprzedzającego słowo *researches* stanie się zrozumiała. Dwujęzyczny czytelnik może łatwo domyślić się, że *positive researches* oddaje oryginalne *recherches positives*. Osobnym problemem jest sens tej francuskiej frazy – tak mianowicie standardowo tłumaczy się na francuski angielskie *empirical investigations*, czyli „badania empiryczne”.

⁹ Chodzi o zdanie, które w polskim przekładzie Juliusza Kydryńskiego brzmi następująco: „Ach, Boże – pomyślał – cóż za wyczerpujący zawód sobie obrałem! Dzień po dniu w podróży”. Gdyby miało zostać wypowiedziane z wyraźnym akcentem niemieckim, jego transkrypcja mogłaby wyglądać tak: „Ach, Posze - pomyshlau – tsush za fytsherpujoncy safut sopie oprauem! Tsień po tniu fpodrushy” – przyp. tłum.

¹⁰ J. Derrida, *O gramatologii*, przeł. B. Banasiuk, Łódź 2011, s. 56.

¹¹ W przekładzie polskim jest to słowo „badań” i podnoszona przez Davida Bellosa kwestia związana z wyrażeniem *positive researches* tu się nie pojawia – przyp. tłum.

Można by stwierdzić, że *positive researches* jest kiepskim tłumaczeniem utartego francuskiego wyrażenia, którego tłumacz najwyraźniej nie rozpoznał. Ale można by też dostrzec tu ślad brzmienia oryginału. I rzeczywiście, gdyby angielska fraza nie była wyczuwalną anomalią, nie byłibyśmy w stanie, że nie jest ona do końca angielska. Ale równie oczywiste jest to, że nie byłibyśmy w stanie zauważyć też „imitowanej francuskości” tej frazy, gdyby język francuski był nam zupełnie obcy.

Wsteczny przekład obcego pojęcia *positive researches* na wiele innych języków, w tym również współczesnej greki, dałby ten sam efekt – to znaczy pozwoliłby rozszyfrować jego znaczenie jako „badania empiryczne”. Ale bez informacji o tym, że dane dzieło było tłumaczone z języka A, sam przekład wyobcowujący nie pozwala zidentyfikować, jaki język był językiem źródłowym.

Przekład wyobcowujący nagina angielszczyznę do kształtów, które odzwierciedlają pewien ograniczony aspekt języka wyjściowego, jak szyk czy struktura zdania. Ale efekt wyobcowania opiera się tu przede wszystkim na przynajmniej pobieżnej znajomości kształtu i brzmienia obcego języka – a w cytowanym przykładzie tekstu Derridy przełożonego na angielski przez Gayatri Chakravorty Spivak na znajomości konkretnych elementów słownictwa obcego języka.

Wyobraźmy sobie powieść przełożoną z języka takiego jak hindi, w którym istnieją trzy sposoby adresowania rozmówcy: *tu*, *tum* oraz *ap*, odnoszące się do stopnia zażyłości – intymnej, przyjacielskiej i formalnej. Sposoby posługiwania się nimi stanowią istotny element znaczeniowy wypowiedzi bohaterów tej powieści i charakteryzują relacje między nimi. Czy tłumacz mógłby stworzyć lingwistyczną anomalię w angielszczyźnie, która by korespondowała z tym trójpodziałem „ty”? Oczywiście. Ale czy wówczas wiedzielibyśmy, że to cecha charakterystyczna języka hindi? Bez przypisu od tłumacza raczej nie – ponieważ nic nie wiemy o języku hindi.

Większość przekładów dokonuje się pomiędzy językami społeczności mających ze sobą styczność na płaszczyźnie kulturowej, ekonomicznej czy politycznej i dlatego często wykorzystuje się w nich formalne czy leksykalne zapożyczenia w celu zaakcentowania obcości – a także prestiżu – tekstów importowanych z zagranicy. W XVI wieku na przykład większość dzieł literackich i filozoficznych przeniesiono do języka francuskiego z języka włoskiego, tak jak wielu włoskich rzemieślników importowano do upiększania pałaców i zamków w całym kraju. Tłumacze tej epoki pisali po francusku, używając mnóstwa włoskich słów i zwrotów, ponieważ mieli poczucie, że ich czytelnicy albo już znali, albo powinni byli znać słowa i wyrażenia zapożyczone. Co więcej – uważali, że francuszczyzna będzie lepsza, jeśli się ją troszeczkę upodobni do języka włoskiego. W istocie proces „italianizowania” języka francuskiego trwa do dziś. *Caban* (kurtka dwurzędowa) oraz *caleçon* (męskie majtki) w waszej szafie, a jeśli macie fart, to także melon kantalupa (*cantaloup*) oraz kawior (*caviar*) w waszej lodówce, podobnie jak całą masę rzeczy zwykłych i uczonych, delikatnych i wybornych, nazwano po francusku za pomocą określeń wziętych z języka włoskiego, w większości przypadków za to przejście odpowiedzialni byli zaś tłumacze¹².

Podobny typ leksykalnego wzbogacenia miał miejsce w XIX wieku, gdy niemieckojęzyczna ludność dążyła do podkreślenia odrębności i rosnącego jednoczenia się narodu. Niemieccy tłumacze świadomie importowali wiele słów z greki, francuskiego czy angielskiego nie tylko po to,

¹²M. Margarito, *Une valise pour bien voyager... avec les ital-ianismes du français*, „Synergies” 2008, nr 4, s. 63-73.

żeby przybliżyć niemieckojęzycznym czytelnikom klasykę europejskiej literatury, lecz również z myślą o wzbogacaniu leksyki niemieckiej. Rozumowali następująco: francuski i angielski są językami europejskimi i mają wsparcie w potężnych państwach. Dlatego obcokrajowcy uczyli się mówić po francusku (albo, wprawdzie rzadziej, po angielsku). A jak język niemiecki miałby stać się nośnikiem silnej państwowości, jeśli inni nie chcieliby się go uczyć? I dlaczego mieliby się uczyć czytać po niemiecku, jeśli ów język nie byłby w stanie z łatwością przekazywać znaczeń zrodzonych w transnarodowych kulturach reprezentujących bogactwo cywilizacji europejskiej?

W świecie współczesnym tłumacze na języki „mniejsze” często postrzegają swoje zadanie jako obronę lub doskonalenie własnych języków – albo jako jedno i drugie naraz. Oto list, otrzymany niedawno od tłumacza z Tartu:

Mój ojczysty język, estoński, ma około miliona użytkowników. Niemniej jednak sądzę, że *Życie. Instrukcja obsługi* i mój język zasługują na siebie nawzajem. Tłumacząc Pereca, chcę dowiedzieć, że język estoński jest wystarczająco bogaty i żywy, żeby sprostać trudnościom, jakie tego typu dzieło ze sobą niesie.

Przekład, rzecz jasna, może służyć celom narodowym, ale może też pełnić funkcję odwrotną i sprzyjać internacjonalizmowi. Współczesny pisarz francuskojęzyczny o pseudonimie Antoine Volodine w trafny sposób wyraził, dlaczego pragnie używać języka rodzimego tak, jakby to był język obcy. Dla niego francuski to nie tylko język Racine’a czy Voltaire’a. Jako że tłumaczeń na francuski dokonywano od wielu wieków, stał się on także językiem Puszkina, Szalamowa, Li Bai czy Márqueza. Nie będąc wcale uprzywilejowanym nośnikiem narodowej tożsamości, historii i kultury, „jest pasem transmisyjnym dla kultur, filozofii i niepokoїв niemających nic wspólnego z obyczajami francuskiej socjety czy frankofońskiego świata”¹³. Nie chodzi o to, że francuski z natury lub przeznaczenia jest językiem międzynarodowym, ale na odwrót – jedynie praktyka tłumaczeń na francuski uczyniła z niego narzędzie internacjonalizmu we współczesnym świecie. Dzięki długiej historii przekładów z obcych języków, francuski może być dziś nośnikiem wyrafinowanej, niepokojącej literatury, która według Volodine’a z natury miałaby być mu zupełnie obca.

Dlatego też niesłusznie byłoby uważać coraz częstsze przenikanie się angielskiego, francuskiego, niemieckiego i włoskiego, terminów i fraz z łaciny i greki, czy – jak w pisarstwie Volodine’a – języka rosyjskiego i chińskiego wyłącznie za produkt tego, co dzisiaj określa się mianem globalizacji. Globalizacja nie polega tylko na upowszechnianiu angielszczyzny w innych językach i kulturach – równie dobrze można ją zilustrować szerzeniem się języka pizzy i słownictwa związanego z kulturą makaronu w sklepikach i fast foodach na całym świecie. Jest ona również efektem długotrwałych starań tłumaczy, by ich własnym językom narodowym nadać status internacjonalny. W tym celu nie muszą wcale dokładać starań, by ich przekłady sugerowały obcość. Co więcej, jeśli faktycznie takie starania miały miejsce, to ich powodzenie wniwecz obróciło pierwotny cel, bo importowane lub imitowane słowa stały się teraz częścią języka przyjmującego do tego stopnia, że przestały być w nim obce.

Nie mniej niż czterdzieści procent haseł w każdym większym słowniku języka angielskiego to towar importowany. Zapożyczenie obce – słowo, zwrot czy struktura gramatyczna wniesiona przez któregoś tłumacza do naszego wspaniałego, tak irytująco plastycznego języka, by imito-

¹³A. Volodine, *Écrire en français une littérature étrangère*, „Chaoïd” 2002, nr 6.

wać brzmienie oryginału – ma już wcześniej wytyczoną ścieżkę. I albo będzie odrzucone jako niechlujny, dziwaczny, wybrakowany akt translacji, albo zostanie wchłonięte, zagospodarowane, przyłączone i nie będzie już w ogóle obce.

Współczesnych prób dokonywania takich przekładów na język angielski, które sugerują obcość, nie można porównywać ze staraniami dawnych tłumaczy, by niemczyznę uczynić bliższą językowi angielskiemu, francuski bliższy włoskiemu, syryjski grece itd. Dzisiejsi zwolennicy przekładów wyobcowujących nie walczą o to, by angielski stał się językiem międzynarodowym, bo angielski już jest językiem międzynarodowym. Do pewnego stopnia próbują go wzbogacić, sięgając do zasobów językowych, którymi dysponują języki od angielszczyzny mocno oddalone. „Kiedy zostałem tłumaczem, podświadomie zacząłem działać na rzecz ożywienia i wzmocnienia samej angielszczyzny” – wyznał Richard Pevear w wywiadzie dla „New Yorkera”¹⁴. Jego twórczy projekt pisarski opiera się na pragnieniu, by współdzielić z czytelnikami konkretne odczucia, które towarzyszyły mu podczas lektury rosyjskich powieści. Autor często podkreśla, że nie włada biegle językiem rosyjskim, więc polega na swojej partnerce, która mu dostarcza surowe przekłady, później przez niego przetwarzane na wersję literacką¹⁵. Podobne strategie mogą stosować inni orędownicy dziwnych i obcobrzmiących stylów przekładu. Projekt stworzenia przekładu, który zadawałby możliwie najmniej „etnocentrycznego gwałtu” oryginałowi, niesie ze sobą ryzyko przeistoczenia się w coś zupełnie innego – w imitację dziwnego sposobu mówienia obcokrajowców.

Naturalnym sposobem przedstawienia obcości obcych wypowiedzi jest więc zostawienie ich w oryginale, w całości lub częściowo. Ten zabieg jest dostępny we wszystkich językach i – rzadziej lub częściej – używa się go w każdym z nich¹⁶.

Nie jest łatwo całkiem na serio reprezentować obcość języka obcego. A trzeba humoru Chaplina czy Celentano, żeby zrobić to na sposób komiczny, nikogo przy tym nie obrażając.

Głównym zadaniem przekładu jest oddanie znaczenia obcego tekstu. I samo to już jest, o czym się przekonamy, zadaniem wystarczająco skomplikowanym.

Przełożyła Inez Okulska, redakcja przekładu: Ewa Kraskowska

¹⁴D. Remnick, *The Translation Wars*, „The New Yorker”, November 7, 2005. Richard Pevear przekładał m.in. Dostojewskiego i Tołstoja, współpracując z żoną, Larissą Volokonski – przyp. tłum.

¹⁵Tamże. Zob. też krytyczną ocenę przekładów R. Peveara i L. Volokonsky przez Gary’ego Saula Morsona, *The Pevearsion of Russian Literature*, „Commentary” July–August 2010, <<https://www.commentarymagazine.com/articles/the-pevearsion-of-russian-literature/>> [dostęp: 22.09.2018].

¹⁶W książce Mariusza Wilka *The Journals of a White Sea Wolf*, London 2003, tłumacz Danus Stok wykorzystuje tę metodę ze świetnym efektem.

SŁOWA KLUCZOWE:

przekład

OBCOŚĆ

ABSTRAKT:

Publikowany w tym numerze „Forum Poetyki” esej Davida Bellosa jest rozdziałem z jego książki pt. *Is That a Fish in Your Ear* (2011) i dotyczy zagadnień egzotyzacji w przekładzie oraz obcości przekładu. Autor zadaje tu m.in. pytanie o zasadność i sposoby zachowania śladów obcości tekstu źródłowego w tekście docelowym. Porusza także kwestię imitowania obcej mowy za pomocą różnych środków stylistycznych, ilustrując ją przykładami z dziedziny literatury, filmu i piosenki.

o b c o j ę z y c z n o ś ć

egzotyzacja przekładów

NOTA O AUTORZE:

David Bellos – profesor literatury francuskiej i literatury porównawczej, dyrektor studiów w zakresie przekładu i komunikacji interkulturowej na Uniwersytecie Princeton. Wybitny tłumacz literatury francuskiej na język angielski; autor biografii Georges’a Pereca (za którą otrzymał w 1994 Nagrodę Goncourtów), Jacques’a Tati i Romaine Gary’ego; laureat Międzynarodowej Nagrody Bookera w dziedzinie przekładu (2005). Ostatnio opublikował monografię pt. *The Novel of the Century: The Extraordinary Adventure of Les Misérables* (2017), za którą otrzymał nagrodę American Library w Paryżu.

Bariery i możliwości. O haiku na gruncie polskim

Marta Stusek

1. Bariery

Haiku, gatunek miniatury wywodzący się z poezji starojapońskiej, stał się synonimem krótkiego wiersza, często traktowanego niepoważnie. W powszechnym odbiorze często mylony jest z aforyzmem, fraszką, nieskomplikowaną poetycką zabawą. Do takiego postrzegania przyczyniają się niekiedy także publikacje opatrzone nazwą gatunkową. W mojej refleksji chciałabym zwrócić uwagę nie tyle na formalny, językowy aspekt przekładu dalekowschodniej małej formy na język polski, ile na transpozycję kulturową i jej zasadność. Analizowane przykłady polskiego haiku stanowią twórcze przekształcenia gatunku, pozwalające na wytworzenie nowych jakości artystycznych.

Mimo licznych wątpliwości związanych z omawianą formą wiersza, o japońskim gatunku i jego polskich realizacjach napisano wiele artykułów, a niedawno (2016) ukazała się obszerna monografia Beaty Śniecikowskiej *Haiku po polsku. Genologia w perspektywie transkulturowej*. W swojej książce *Miniatura poetycka* Piotr Michałowski jednoznacznie wypowiada się na temat form mających imitować haiku:

Niezależnie od efektów, w imitacji chodzi o to, by wiersz został uznany za haiku, wpisując się w ten paradygmat możliwie bezkolizyjnie. Brak tu jakichkolwiek „postaci nieprzejrzystości stylu”, które występują w dużym stężeniu u Grochowiaka; brak zarówno sygnałów apoteozy, jak i przeciwsta-

wienia poetyki cytowanej poetyce realizowanej. Jest natomiast programowe sięganie do źródła, abstrahujące od doświadczeń poprzedników. Tu forma nie stanowi problemu, ale tylko zadanie. Jest aktem wiary, a nie tematem do dyskusji. Następuje też rezygnacja autora z tego co „własne” i czego tak stanowczo bronił autor *Haiku-images*. „Haikuiści” po prostu **uprawiają** [wyróżnienie autora – M.S.] gatunek, nie dostrzegając konfliktu kultur i problemu obcości modelu poezji orientalnej. Ich kompozycje są w pewnym sensie anonimowym powielaniem typowych motywów, upodabniając się do przekładów z japońskich mistrzów. Tak jak u początków gatunku, królują schemat i „szkoła”. A zatem – akademizm i klasycyzm¹.

Badacz w swojej diagnozie wskazuje na kilka istotnych kwestii, przede wszystkim na powielanie wzorców i ignorowanie kulturowych różnic. Michałowski przywołuje wydany już po śmierci autora tomik Stanisława Grochowiaka *Haiku-images* (1978), w którym poeta wyraźnie inspirował się anglo-amerykańskim imagizmem² – nurtem wykorzystującym motywy i sposób poetyckiego obrazowania zaczerpnięty z japońskiego haiku. Reguły japońskiego gatunku modyfikowane były na wiele sposobów, natomiast klasyczny wzorzec opiera się na kilku zasadach: nieeksponowaniu osobistych przeżyć autora, oszczędnym użyciu środków stylistycznych (niekiedy wskazuje się na niedopuszczalność metafory), delikatnym zabarwieniu smutkiem (kategoria *sabi*) i łagodnym humorze, nakładaniu się obrazów w wierszu, sygnalizowaniu pory roku (*kigo*). Haiku wywodzi się z inicjalnej strofy dłuższej pieśni wiązanej (*haikai no-renga*), dlatego już z jego genezy wynika pewne niedopowiedzenie, otwartość, nastawienie na odbiorcę, swoista przezroczystość. Sam formalny kształt haiku w językach europejskich – 17 sylab w trzech wersach (5-7-5) – jest wynikiem dostosowania zapisu w języku japońskim na potrzeby innych alfabetów. Nie wszystkie aspekty gatunku są łatwo (lub w ogóle) przekładalne. Istotną rolę w klasycznym haiku odgrywa słowo/sylaba ucinająca *kireji* sprzyjająca jukstapozycyjnemu nakładaniu się obrazów w wierszu. W języku polskim zabieg ten poeci uzyskują (lub nie uzyskują wcale) za pomocą innych środków, najczęściej po prostu „zderzając” ze sobą dwa obrazy – pierwszy, przedstawiony w początkowych dwóch wersach i kolejny, mieszczący się w ostatnim wersie – lub odwrotnie – jeden obraz przedstawiony w pierwszym wersie i kolejny w dwóch następnych; czasem wykorzystywany jest myślnik. Dzieje się tak przede wszystkim w tłumaczeniach utworów japońskich mistrzów:

Stanę na chwilę
wtulony za wodospadem
Początek lata³
(Basho, tłum. A. Żuławska-Umeda)

Kwitnący rzepak –
na zachodzie krąg słońca,
na wschodzie księżyc⁴.
(Buson, tłum. R. Krynicki)

¹ P. Michałowski, *Haiku*, [w:] tegoż, *Miniatura poetycka*, Szczecin 1999, s. 106-107.

² Zob. L. Engelking, A. Szuba, *Obraz i wir. Antologia anglo-amerykańskiego imagizmu*, Warszawa 2016.

³ *Be haiku*, przeł. A. Żuławska-Umeda, oprac. B. Jewiarz, Warszawa 2017, brak numeracji stron.

⁴ R. Krynicki, *Haiku mistrzów*, [w:] tegoż, *Haiku. Haiku mistrzów*, Kraków 2014, s. 67.

Wszelkie odczytania i analizy haiku powinny być oparte na świadomości jego konwencji, łączących się nierozdzielnie z japońskimi kategoriami estetycznymi. Przekład (nie tylko językowy) dalekowschodniej miniatury to przeszczepianie kawałka jednej kultury na grunt innej, co Kazuo Sato ujmuje w zgrabnej formule: *Czy można przesadzić kwiat rzepaku?*⁵. Wyjątkowo mocno zarysowuje się w tym przypadku zaplecze gatunku, rozumianego jako zespół subkodów kultury. Roma Sendyka, wskazując na „kulturowe czynniki mające swój udział w życiu gatunków”, pisze: „granice między gatunkami stały się znowu interesujące, lecz nie jako miejsce rygorystycznego rozdzielenia – lecz jako przestrzeń dynamicznych zderzeń, łączenia, rozmycia, krzyżowania się różnych właściwości”⁶. Właśnie wskazywane przez Sendykę zderzenia są szczególnie interesujące w kontekście adaptacji japońskiej małej formy na grunt polski. Wiele światła na problem w badaniu (polskiego) haiku rzucają przedstawione przez Beatę Śniecikowską uwagi dotyczące metodologii:

Wielorakość zbliżeń do haiku niezmiernie utrudnia decyzje metodologiczne. Niemożliwe okazuje się znalezienie jednego teoretycznego pryzmatu, który pozwoliłby na badawczy ogląd wszystkich wymienionych grup tekstów. Uznaję, że w analizach miniatur bardzo bliskich wyznacznikom wschodniej miniatury warto pokusić się o traktowanie haiku jako inwariantnego zespołu cech. W tym wypadku sprawdzić się może typologiczne rozumienie gatunku. Jak badać utwory – nie rzadko znakomite artystycznie – które tylko ocierają się (i to z różnych stron) o haikową estetykę? Co wreszcie z wierszami paratekstualnie, z nie zawsze oczywistych przyczyn, sygnalizującymi związki z japońskimi 17-zgłoskowcami? W takich wypadkach decyduję się na prototypowe modelowanie gatunku⁷.

Zwracam tutaj uwagę na jeszcze jedną rzecz – Śniecikowska pisze o utworach „bardzo bliskich wyznacznikom wschodniej miniatury”, a zatem i w tej kwestii może pojawić się wątpliwość, które utwory właśnie za takie uznamy. Należy pamiętać, że niezwykle istotnym kontekstem dla haiku są dalekowschodnie systemy religijne i filozoficzne: buddyzm zen, szintoizm i taoizm. Tymczasem powszechną praktyką w polskich (i nie tylko) realizacjach jest ukazywanie treści związanych z religią chrześcijańską. Zjawisko to związane jest z implikowaniem lokalnego kolorytu na grunt obcej formy, które polegałoby tu na zastępowaniu mniej znanego w danej kulturze systemu religijnego systemem powszechnym, znanym. Piotr Michałowski metodę przeszczepiania swojskości w obcą formę nazywa, korzystając z rozpoznania Erazma Kuźmy, inwazyjną⁸.

Należy zatem zastanowić się, czy haiku, przekraczające tematycznie i formalnie wymagania prototypowego gatunku, nie jest nieporozumieniem. Również monografistka polskiej postaci dalekowschodniej miniatury pyta o haiku chrześcijańskie i wskazuje na utwory wyraźnie odnoszące się do religii, jak i te realizujące „zen po polsku”:

⁵ Zob. K. Sato, *Czy można przesadzić kwiat rzepaku? (japońskie haiku i ruch haiku na zachodzie)*, przeł. A. Szuba, „Literatura na Świecie” 1991, nr 1.

⁶ R. Sendyka, *W stronę kulturowej teorii gatunku*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006, s. 277.

⁷ B. Śniecikowska, *Haiku po polsku. Genologia w perspektywie transkulturowej*, Toruń 2016, s. 18.

⁸ P. Michałowski, *Polskie imitacje haiku*, „Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1995, nr 2, s. 47.

Polskie „zenistyczne” haiku to utwory dalekie od moralizatorstwa, niewyrażające żadnej misji, po prostu afirmacyjne. Z typową dla nich monumentalnością, skupieniem na przeżywanej chwili silnie kontrastują teksty swoiście „uduchowione”, odsyłające do **niesprecyzowanych przestrzeni metafizycznych** [wyróżnienie moje – M.S.]. Nie sposób jednoznacznie ustalić, czy wiersze te odwołują się do chrześcijaństwa, czy też innych religii bądź ścieżek duchowych. To utwory konotujące swoiście wzniosłe sensory, odsyłające do nieogarnionych przestrzeni, subtelne aluzyjnie religijnie⁹.

Przykładem ilustrującym to zagadnienie jest haiku księdza Janusza Stanisława Pasierba. W tomiku *Morze, obłok i kamień* (1992) poeta wykorzystuje trzy tytułowe elementy przyrody poza-ludzkiej/pozaludzkiej do przekazania treści egzystencjalnych, w znacznej mierze o religijnym zabarwieniu:

obłok to zapowiedź
kamień odpowiedź
morze spełnienie

obłok Zwiastowanie
kamień Wielkanoc
morze spełnienie¹⁰

kto rzuca
obłoki kamienie kości
kto gra ziemią morzem nami?

obłok na uwięzi
ukamienowane morze
kto zwyciężył?¹¹

Pasierb nie przestrzega formalnych rygorów haikowego układu sylabicznego. Pozostaje wierny formule trzech ascetycznych wersów, jednak liczba sylab w poszczególnych utworach jest różna, pojawiają się wersy mniej i bardziej rozbudowane. Interesujące okazuje się rozwiązanie kwestii obrazowania – autor *Butelki lejdejskiej* korzysta cały czas z jednego obrazu złożonego z przywołanych w tytule elementów przyrody. Korzystając z minimalistycznych środków wyrazu, Pasierb za każdym razem rzuca na nie inne światło. Tworząc przed czytelnikiem prosty rysunek morskiego pejzażu, każdorazowo inaczej programuje odbiór tego wycinka rzeczywistości, a jego obserwacja prowadzi do rozważań natury kosmologicznej. Oprócz tropów biblijnych w haiku pojawia się także teologiczna refleksja, zostaje postawione pytanie o Tego, „Kto gra ziemią morzem nami?”. Janusz Stanisław Pasierb nie tworzy jednak „katolickiego haiku”, lecz wykorzystuje minimalizm japońskiej konwencji do wyrażenia treści religijnych (część utworów nawiązuje do chrześcijaństwa poprzez Zwiastowanie, Wielkanoc czy ukamienowanie) lub metafizycznych, niekoniecznie związanych z dogmatami konkretnej religii.

⁹ B. Śniecikowska, *Haiku po polsku...*, s. 460.

¹⁰ J.S. Pasierb, *Morze, obłok i kamień*, cyt. za: *Antologia polskiego haiku*, red. E. Tomaszewska, Warszawa 2001, s. 95.

¹¹ Tamże, s. 96-97.

2. Możliwości

Przekroczenia gatunku, autorskie formy miniatur, które wykorzystują wiele elementów klasycznej konwencji, jednocześnie modyfikując je w celu uzyskania nowych jakości, są niejednokrotnie znacznie ciekawszymi projektami niż te dążące do wierności japońskiemu oryginałowi. Na potencjał haiku już ponad dwadzieścia lat temu wskazywał Czesław Miłosz:

Poeci haiku trzymają się na uboczu i nie są częścią krajobrazu współczesnej poezji. W toczonych przez nich dyskusjach pada pytanie, na ile powinny obowiązywać reguły właściwe temu gatunkowi. W rezultacie zarzucili sylabiczną budowę i zastosowali wiersz tzw. wolny w trzech liniach, dbając o jak największą zwięzłość. Dla niektórych nawet trzy linijki to za dużo i wprowadzili haiku jednoliniowe. Inne pytanie dotyczy przeżycia, które znajduje wyraz: religijne czy estetyczne? Znaczna część autorów pod wpływem buddyzmu Zen szuka religijnego oświecenia, inni wprowadzają chwile innych doświadczeń, również erotycznych. W każdym razie z różnorodności tematów można wyciągnąć wniosek, że powstaje coś nowego, właściwego cywilizacji przemysłowo-technicznej, w której zresztą uwaga zwrócona ku przyrodzie ma szczególne (ożywcze) znaczenie¹².

Uwagi Miłosza można odnieść do współczesności. O ile wielokrotnie wskazywano na możliwości haiku w zakresie „zdobycia nowego spojrzenia”¹³, o tyle do tej pory nie analizowano owego potencjału pod kątem nowych metodologii i praktyk interpretacyjnych, jak np. **ekopoetyka**¹⁴. Niekosponowanie własnych przeżyć w wierszu i akcentowanie równoważności każdego elementu przyrody odsuwa antropocentryczną wizję świata na rzecz bardziej równościowej, podkreślającej współlistnienie wszystkich gatunków. Przekonanie o jedności z przyrodą poza-ludzką zarysowuje się chociażby w utworze Jadwigi Stańczakowej:

Błękit przestrzeni
zieleni traw pod stopami
kosmos jest domem¹⁵

Haiku autorki *Depresji i wróżb* cechuje różnorodność: wśród utworów sytuujących się blisko klasycznego wzorca można znaleźć także takie, w których autorka wykorzystuje konwencję haiku do ukazania doświadczenia niewidzenia, np.

Wianek z modrzewia
ślepa kładzie na grobie
i serce widzi¹⁶

¹²C. Miłosz, *Wprowadzenie*, w: tegoż, *Haiku*, Kraków 1992, s. 16-17.

¹³Zob. D.T. Suzuki, *Satori, czyli zdobycie nowego punktu widzenia*, [w:] tegoż, *Wprowadzenie do buddyzmu zen*, przeł. M. i A. Grabowsky, Poznań 2004

¹⁴Zob. J. Fiedorczuk, G. Beltrán, *Ekopoetyka. Ekologiczna obrona poezji*, Warszawa 2015.

¹⁵J. Stańczakowa, *Haiku*, Wrocław 2015, s. 10.

¹⁶Tamże, s. 28.

W dłoni biedronka
w kropeczki brajła
więc ją wyczuwam¹⁷

Haiku Stańczakowej to z jednej strony utwory naśladowujące japońskich mistrzów, z drugiej – świadectwo własnego sposobu patrzenia na świat. Słowo „patrzenie” jest tutaj istotne. Dla poetki niewidzenie to część tożsamości. Nie jest brakiem, jest innym sposobem doświadczania i widzenia świata, czego twórczym wyrazem może być właśnie forma haiku.

W 2014 roku Ryszard Krynicki wydał *Haiku. Haiku mistrzów*. Tomik podzielono na trzy części: w pierwszej zebrane zostały miniatury nazwane *Prawie haiku*, w drugiej niepublikowane wcześniej *Haiku z minionej zimy* – utwory formalnie, poprzez tematykę oraz układ sylab i wersów zbliżone do klasycznego wzorca, trzecia zaś, *Haiku mistrzów*, gromadzi przekłady utworów japońskich mistrzów: Basho, Busona, Issy i Shikiego (Krynicki nie tłumaczył z języka oryginału – korzystał w przekładów angielskich i niemieckich). Haiku autora *Organizmu zbiorowego* można określić jako punkt dojścia w jego poetyckiej drodze. Wyrażna inspiracja japońskim gatunkiem przejawia się zarówno w minimalizmie formy, jak i tematyce utworów poprzedzających autorskie wykorzystanie konwencji, czyli tekstów, które poeta nazwał *prawie haiku*:

Prawie haiku
nisko kołuje kruk niewidzialny
widzicie go?
Hans Arp

Klinowe pismo kruka na śniegu:
– Ja jeszcze nie wymarłem.
Ty, który to czytasz,

Też¹⁸.

Nadal nie wiem

Mój ukochany Issa napisał ponoć aż trzy tysiące haiku.
Przeczytałem o tym czternaście lat temu
i nadal nie wiem, co mam o tym myśleć¹⁹.

We „właściwym” haiku Krynickiego, ułożonym w cykl nazwany *Haiku z minionej zimy*, zarysowuje się egzystencjalna refleksja:

¹⁷Tamże, s. 55.

¹⁸R. Krynicki, *Prawie haiku*, [w:] tegoż, *Haiku. Haiku mistrzów*, s. 21.

¹⁹R. Krynicki, *Nadal nie wiem*, [w:] tegoż, *Haiku. Haiku mistrzów*, s. 22.

Rusałka pawik?!
Krucze piękno w żałobie
Stulonych skrzydeł²⁰.

Uważna obserwacja przyrody prowadzi do szerszych rozważań, przedstawianych w bardziej bezpośredni sposób niż w klasycznym haiku. Krynicki tworzy esencjonalne, filozofujące miniatury, w których rygor japońskiej formy pozwala mu na dużą precyzję słowa. W repertuarze poety pojawiają się również przykłady bardziej inwazyjne, ukazujące lokalny koloryt, mocno związane z polską codziennością:

Tramwaj, dziewczyna
żegna się z koleżanką:
– No to pa, kurwa²¹!

Jako twórca małych form nawiązujących do japońskiego gatunku dał się także poznać Leszek Engelking, tłumacz miniatur poetów języka angielskiego i wierszy imagistycznych. We wcześniejszych miniaturach poeta pozostawał bliższy konwencjonalnemu haiku, późniejsze jego teksty w tomie *Komu kibicują umarli* (2013) przepełnione zostają czarnym humorem. Wszystkie trójwersowe wiersze opatrzone są tytułem *Haiku*. Specyficzne ujęcie tematu śmierci każe widzieć w małych formach Engelkinga makabreski:

Haiku

msza pogrzebowa
nagle z trumny dobiega
dzwonek komórki²²

Poecie udaje się uzyskać efekt kontrastu pokrewny nakładaniu się obrazów w haiku – Engelking zderza podniosły nastrój (msza pogrzebowa) z groteskowym humorem (dźwięk telefonu dobywający się z trumny). Łączenie tych elementów niejednokrotnie pozwala autorowi *Suplementu* na uzyskanie ciekawych efektów:

Haiku

napisał kredą
symbol nieskończoności
i wybuchł śmiechem²³

W tym, jak i w innych miniaturowych utworach Engelkinga śmiech zazębia się z powagą – groteskowe motywy wprowadzają zarówno nutę komizmu, jak i filozoficzną refleksję o prze-

²⁰Tegoż, *Haiku z minionej zimy*, [w:] tegoż, *Haiku. Haiku mistrzów*, s. 35.

²¹Tamże, s. 42.

²²L. Engelking, *Haiku [msza pogrzebowa...]*, [w:] tegoż, *Komu kibicują umarli*, Poznań 2013, s. 31.

²³L. Engelking, *Haiku [„napisał kredą...”]*, [w:] tegoż, *Komu kibicują umarli*, s. 28.

mijaniu. Wykorzystując haikowy ascetyzm formy, poeta ukazał swoisty absurd egzystencji naznaczonej pragnieniem wieczności. Życie okazuje się jednak tak samo nietrwałe jak materiał, którym bohater – nienazwany, zasygnalizowany jedynie osobową formą czasownika – pisze symbol nieskończoności. Ludzkie dążenie do wybicia się ponad śmiertelność kończy się wybuchem śmiechu, człowiek dystansuje się wobec swoich własnych pragnień, zdaje sobie sprawę z gorzkiej prawdy. W tomie *Komu kibicują umarli?* śmierć momentami ukazywana jest dosadnie:

Haiku

w przestworze gwiazda
na parapecie mała mucha
obie zdychają²⁴

Z kolei innym razem ukazana jest w łagodnej, niemalże impresjonistycznej formie:

Haiku

cmentarz wieczorem
światła się zagnieździły
w śniegu na grobach²⁵

Haiku Engelkinga przywodzi na myśl tradycję tworzenia wierszy śmierci²⁶, polski poeta jest jednak w pisaniu o tematach ostatecznych bardziej bezpośredni, usuwa barierę niedosłowności, balansuje na granicy liryzmu i swoistej drastyczności.

Warto także zwrócić uwagę na wizualne aspekty publikowania haiku, jego stronę wydawniczą. Bogata tradycja miniatury i związanych z nią zjawisk pokrewnych, takich jak *haiga* – połączenie wiersza i grafiki – otwierają szerokie pole możliwości wykorzystania medium drukowanej książki (i nie tylko). Aby przyjrzeć się relacji haiku i sztuk wizualnych nie trzeba sięgać do dzieł staro-japońskich – potencjał tkwiący w estetyce związanej z dalekowschodnią małą formą wykorzystywany jest (z mniejszym i większym powodzeniem) także w polskich publikacjach. Przykładem może być *Nie-pełna pustka. Haiku* wydawnictwa Austeria, w której dopełnieniem wierszy Elżbiety Tabakowskiej są *sumi-e* autorstwa Lidii Rozmus – monochromatyczne obrazy nawiązujące do kaligrafii.

Ciekawym projektem jest również propozycja wydawnictwa „Blue Bird” – *Be haiku* to połączenie utworów japońskich mistrzów (w tłumaczeniu Agnieszki Żuławskiej-Umedy) z minimalistycznymi, konceptualnymi grafikami Ryszarda Kajzera. W wyborze wierszy obok polskich przekładów (bezpośrednio z oryginału) wybitnej japonistki i popularyzatorki haiku umieszczono także oryginalny zapis japoński. Nawet dla czytelników nieznających języka, których

²⁴L. Engelking, *Haiku* [„w przestworze gwiazda...”], [w:] tegoż, *Komu kibicują umarli*, s. 24.

²⁵L. Engelking, *Haiku* [„cmentarz wieczorem...”], [w:] tegoż, *Komu kibicują umarli*, s. 34.

²⁶Zob. *Japońskie wiersze śmierci*, tłum. i wstęp M. Has, Kraków 2004.

zapewne jest większość, zabieg może okazać się trafionym pomysłem, uświadamia bowiem odmienność pierwotnego zapisu wersowego, a co za tym idzie – ukazuje także inną estetykę. Niebagatelne są tutaj także kwestie percepcji wzrokowej, mówiąc najprościej – wiersz inaczej wygląda. Dopełnieniem publikacji jest zamieszczenie na końcu „pustych”, wykropkowanych trzech wersów, stanowiących zachętę dla czytelnika – wolne miejsce na wiersz, jak czytamy we wstępie Beaty Jewiarz: „tatuaz na marginesie świadomości”²⁷.

Wskazując na potencjał japońskiej miniatury, chciałabym także zasygnalizować problem haiku w Internecie. Tak jak zauważa Beata Śniecikowska²⁸, twórcy internetowej *haigi* i haiku w większości nie wykorzystują możliwości, jakie stwarza im sieciowe medium. Rzadko kiedy tego typu propozycje są z nim nierozłącznie związane – projekty najczęściej równie dobrze mogłyby funkcjonować na papierze, w tradycyjnej formie książki²⁹. Mimo to należy wskazać, że percepcja haiku i percepcja, jakiej wymaga od użytkowników Internet, mogą zawierać pewne analogie. Sieć i urządzenia mobilne przyzwyczajają czytelnika do szybkiego przeglądu treści, swoistego „chwytania” krótkich tekstowych (i tekstowo-wizualnych) komunikatów, co także przyczynia się do popularności małych form poetyckich. Być może haiku wraz ze swoim minimalizmem i impresyjnością ma szansę na wpisanie się w obecny model obcowania z tekstem.

Należy podkreślić, że wytyczanie zbyt szerokich granic dla orientalnego liryku wiąże się z pewnym niebezpieczeństwem uznania japońskiej miniatury za synonim krótkiego wiersza. Jednakże, jak pokazują analizy poszczególnych przykładów, przekroczenia gatunku potrafią skutkować wartościowymi realizacjami zasady „minimum słów – maksimum treści”. Tendencja do banalizowania haiku w jego recepcji wiąże się także z trywializowaniem znaczenia miniatury poetyckiej w ogóle. Mała forma, choć upodobało ją sobie wielu uznanych poetek i poetów, często pozostaje niedoceniana, traktowana jako dodatek do twórczości właściwej, czyli form dłuższych. Marcin Telicki pisał:

Wielu profesjonalnych czytelników zgadza się, że między utworem operującym minimalną liczbą słów a arcydziełem trudno postawić znak równości. Ignorowanie krótkiej formy poetyckiej jest dość powszechne. [...] potoczny odbiór wiersza krótkiego jako nieskomplikowanego, uproszczonego, pozbawionego stylistycznej różnorodności i nie mającego wartości poznawczych czy artystycznych, jest bezzasadny. Bywa on nawet – paradoksalnie – dużo trudniejszy niż odbiór wiersza „tradycyjnego”. Skąd to odczucie?³⁰.

Haiku idealnie wpisuje się w kategorię „**wiersza mniejszego**” – pozostaje poza *mainstreamem*, wykorzystuje formalny minimalizm, wywodzi się z innego kręgu kulturowego. Wszystko to sprawia, że kontakt z japońskim wierszem może skończyć się niezrozumieniem. Niemniej dalekowschodnia miniatura jest w swoim ascetyzmie i przejrzystości formą wyjątkowo

²⁷B. Jewiarz, *Pomiędzy*, [w:] *Be haiku*, oprac. B. Jewiarz, Warszawa 2017, brak numeracji stron.

²⁸B. Śniecikowska, *Haiku po polsku...*, s. 633.

²⁹Przywołać można chociażby wybór klasycznych utworów haiku, który funkcjonuje zarówno w wersji cyfrowej, jak i drukowanej: <<http://www.haiku.art.pl/?>> [dostęp: 30.06.2018].

³⁰M. Telicki, *Krótkie formy liryczne wobec problemu przedstawiania rzeczywistości*, „Przestrzenie Teorii” 2006, nr 6, s. 85-86.

mocno nastawioną na udział odbiorcy. W konsekwencji zarówno obcowanie z klasyką gatunku, wiernym naśladownictwem, jak i interesującą artystycznie wariacją na temat haiku, może okazać się dla czytelniczek i czytelników owocnym doświadczeniem pozwalającym na zmianę świadomości i zyskanie nowego spojrzenia.

SŁOWA KLUCZOWE:

HAIKU

mała forma poetycka

ABSTRAKT:

Artykuł stanowi omówienie adaptacji haiku w Polsce. Autorka ukazuje problemy dotyczące recepcji i przekładu japońskiej miniatury oraz wątpliwości w rozumieniu istoty gatunku. W drugiej części pracy wskazane zostają możliwości twórczego wykorzystania haiku w celu osiągnięcia nowych efektów artystycznych. Analizie poddane zostały m.in. utwory Jadwigi Stańczakowej, Ryszarda Krynickiego, Leszka Engelkinga.

miniatura

NOTA O AUTORZE:

Marta Stusek – ur. 1992, doktorantka w Zakładzie Literatury XX Wieku, Teorii Literatury i Sztuki Przekładu na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Zajmuje się literaturą współczesną, w szczególności zagadnieniem małej formy poetyckiej. Interesuje się także powinowactwem sztuk. Publikowała m.in. w „Poznańskich Studiach Polonistycznych”, „Forum Poetyki”, „Pro Arte” oraz w monografiach wieloautorskich.

Uniwersalia przekładowe

– ang. *translation universals* – termin wprowadzony przez Monę Baker w związku z jej hipotezą o istnieniu cech językowych występujących z zauważalnie większą częstotliwością w tekstach tłumaczonych niż w tekstach niebędących przekładami, przy czym cechy te nie wynikają z wpływu języka oryginału na język przekładu. Hipotezę tę sformułowała badaczka w artykule *Corpus linguistics and translation studies – implications and applications* z roku 1993 i od tego czasu w studiach przekładowych (*Translation Studies*) toczy się nad nią żywa dyskusja.

Zagadnienie uniwersaliów pojawiło się z chwilą, gdy do deskryptywnych badań nad przekładem (*Descriptive Translation Studies*) wkroczyła lingwistyka korpusowa (*corpus linguistics*). Jest to rozwijająca się od lat siedemdziesiątych XX wieku gałąź językoznawstwa, której przedmiotem, materiałem i narzędziem stały się elektroniczne korpusy językowe – ogromne zbiory zdigitalizowanych tekstów (wypowiedzi językowych) lub ich próbek, dobranych wedle konkretnych kryteriów (np. zakres, forma, odniesienie temporalne) i wykorzystywanych za pomocą odpowiednich programów komputerowych do analizy różnych zjawisk językowych. Najbardziej znane, reprezentatywne i ogólnie dostępne w Internecie są powszechne korpusy języków narodowych oparte przeważnie na języku pisanym, choć istnieją również korpusy języka mówionego (transkrybowanego). Gromadzą one różne rodzaje tekstów: literackie, prasowe, naukowe, specjalistyczne itd., a oprócz zastosowania do badań naukowych są szeroko stosowane m.in. w praktyce pisarskiej, edytorskiej, dydaktycznej czy translatorskiej.

Dla tłumaczy oraz badaczy zjawisk przekładowych szczególnie użyteczne są korpusy porównawcze (*comparable*) i paralelne (*parallel*). Te ostatnie zawierają teksty źródłowe oraz ich przekłady na jeden lub więcej języków – ich starożytnym prototypem jest słynny kamień z Rosetty z 196 roku p.n.e., na którym ten sam tekst został zapisany w dwóch językach – egipskim i greckim – trzema rodzajami pisma: greką, demotyką i hieroglifami. Jak wiadomo, to właśnie dzięki niemu Jean-François Champollion rozwiązał zagadkę hieroglifów. Warto podkreślić, że obserwowany od stosunkowo niedawna skok jakościowy w możliwościach Google Translator i innych aplikacji translatorskich zawdzięczamy właśnie dynamicznemu rozwojowi takich korpusów. Natomiast korpusy porównawcze nie są zorientowane na tłumaczenia, ale zawierają teksty dające się porównywać ze względu na konkretne parametry, np. gatunek, tematykę, przedział czasowy itp.

W badaniach nastawionych na potwierdzenie lub podważenie tezy o istnieniu uniwersaliów przekładowych tworzy się i analizuje narzędziami stylometrycznymi korpusy zbudowane z par tekstów źródłowych i docelowych¹ lub korpusy jednojęzyczne złożone z tekstów tłumaczonych oraz z tekstów niebędących tłumaczeniami. Metodologiczna kwestia zasad konstruowania korpusu do badań nad uniwersaliami (dobór tekstów, wielkość korpusu) pozostaje jedną z kluczowych i dyskusyjnych w tej materii.

¹ W Polsce takie badania prowadzi Jan Rybicki, zob. np. tegoż, *Original, Translation, Inflation. Are All Translations Longer than Their Originals?*, „Digital Humanities” 2010.

Uniwersalia przekładowe zatem to – według najprostszej definicji – cechy typowe dla języka tekstów tłumaczonych, a nieumotywowane właściwościami oryginałów oraz danych systemów językowych². Badacze popierający tezę o ich istnieniu często wolą mówić o tendencjach czy prawach zamiast o uniwersaliach, jako że nie sposób definitywnie wykazać ich powszechność, jednak analizy stylometryczne prowadzone na korpusach porównawczych rzeczywiście potwierdzają, iż coś takiego jak „styl przekładowy” da się z tego materiału językowego w skali makro wydobyć. Do miana uniwersaliów kandydują takie właściwości tłumaczeń, jak unikanie powtórzeń obecnych w tekście źródłowym (*avoidance of repetitions present in the source text*), symplifikacja (*simplification*), normalizacja (*normalization*), transfer dyskursu (*discourse transfer*), dystynktywna dystrybucja jednostek leksykalnych (*distinctive distribution of lexical items*) oraz – przyciągająca najwięcej uwagi badaczy przekładu – eksplicytacja (*explicitation*). Redukowanie powtórzeń jest np. nagminną praktyką w pracy tłumacza literatury pięknej z języka angielskiego na język polski, co widać zwłaszcza w przekładach dialogów, gdzie monotonne *said* zastępuje się takimi ekwiwalentami, jak „powiedział”, „rzekł”, „odparła”, „przytaknęła” itp. Tendencję tę wzmacniają dodatkowo ingerencje redaktorów wydawniczych i ewentualne poprawki sugerowane przez autorów tekstu źródłowego; na tym tle szczególnie rysuje się fenomen autoprzekładu, będącego w istocie drugą autorską redakcją utworu. Symplifikacja może przejawiać się m.in. w upraszczaniu składni, normalizacja zaś jest skutkiem dostosowywania języka tekstu tłumaczonego do norm języka docelowego (np. wbrew nienormatywnym cechom stylistyki oryginału) – badania stylometryczne wykazały, że oba te zabiegi szczególnie często występują w tłumaczeniu tekstów naukowych, a znacznie rzadziej w przekładach dzieł literackich. Transfer dyskursu wiąże się ze sformułowanym przez Gideona Toury’ego „prawem interferencji” (*the law of interference*) w przekładzie i polega na tym, że wypowiedź tłumaczona jest konstruowana bezpośrednio pod wpływem tekstu źródłowego, nie zaś w zgodności z normą języka docelowego. Zjawisko to można zaobserwować np. na poziomie składni, gdyż dość łatwo jest rozpoznać przekładowy charakter tekstu po tym właśnie, że zdania w języku docelowym zachowują, wskutek interferencji, cechy syntaktyczne zdań języka oryginału – co powszechnie uważa się za wadę tłumaczenia. Dystynktywna dystrybucja słów to zwiększona (i wskutek tego zauważalna) częstotliwość występowania w tekstach tłumaczeń określonych leksemów w stosunku do ich częstotliwości w odpowiednich tekstach źródłowych oraz w tekstach w języku docelowym niebędących tłumaczeniami.

Eksplicytacja natomiast to „transformacja polegająca na eksplicytnym wyrażeniu w tekście docelowym tego, co implicytne w tekście wyjściowym lub na bardziej eksplicytnym wyrażeniu tego, co już eksplicytnie w oryginale. Innymi słowy, eksplicytacja ma miejsce, jeśli treści implikowane czy też presuponowane w tekście wyjściowym zostały wyrażone wprost w tekście docelowym lub jeśli element tekstu wyjściowego został uwydatniony w tekście przekładu przez zastosowanie emfazy lub dobór środków leksykalnych. Innym czynnikiem definiującym eksplicytację jest jej niezależność od różnic systemowych. [...] dowodem na istnienie eksplicytacji w tekście przekładu jest możliwość wypracowania jego poprawnej, lecz mniej eksplicytnej wersji”³. Przykładem takiej transformacji może być dokonany przez Bronisława Zielińskiego

² Routledge Encyclopaedia of Translation Studies, ed. M. Baker, wyd. 3, London–New York 2005, s. 288–291.

³ E. Gumul, *Explicitation in Simultaneous Interpreting. A Study into Explicitating Behaviour of Trainee Interpreters*, Katowice 2017, s. 325.

przekład znanej frazy Johna Donne’a „no man is an island” w cytacie wykorzystanym przez Ernesta Hemingwaya w powieści *Komu bije dzwon* (której tytuł został również zaczerpnięty z tego cytatu). Polski tłumacz nadał temu krótkiemu zdaniu następującą formę: „Żaden człowiek nie jest samoistną wyspą”, podczas gdy wersją pozbawioną eksplicytacji byłoby „nikt nie jest wyspą”.

Eksplicytacja jest zatem bliska technice tłumaczeniowej zwanej nad tłumaczeniem (*overtranslation*), polegającej na dodawaniu (amplifikacji) pewnych informacji szczegółowych do tekstu przekładu. Nad tłumaczenie jest wszakże efektem świadomej i celowej decyzji tłumacza, dotyczącej konkretnych miejsc w tekście, podczas gdy eksplicytacja to wynik procesów kognitywnych zachodzących na poziomie nie w pełni uświadamianym i obejmujących całokształt działań translacyjnych. Sytuuje się zatem, wedle określenia Andrew Chestermana, „poza tym, co szczegółowe” (*beyond the particular*)⁴ i właśnie dlatego przez zwolenników tezy Mory Baker jest uważana za sztandarowy przykład uniwersaliów przekładowych.

Ewa Kraskowska

⁴ A. Chesterman, *Beyond the particular*, [w:] *Translation Universals. Do they exist?*, ed. A. Mauranen, P. Kuusimäki, Amsterdam–Philadelphia 2004, s. 33–50.

SŁOWA KLUCZOWE:

LINGWISTYKA KORPUSOWA

e k s p l i c y t a c j a

uniwersalia przekładowe

ABSTRAKT:

Artykuł przedstawia zagadnienie tzw. uniwersaliów przekładowych, które pojawiło się w związku z rozwojem lingwistyki korpusowej. Wysunięta przez Monę Baker hipoteza o istnieniu takich uniwersaliów wywołuje kontrowersje wśród badaczy zjawisk przekładowych, co również zostało w artykule pokrótce zreferowane.

NOTA O AUTORZE:

Ewa Kraskowska – prof. zw. w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, literaturoznawczyni, badaczka pisarstwa kobiet oraz problemów przekładu literackiego. Kierowniczka Zakładu Literatury XX Wieku, Teorii Literatury i Sztuki Przekładu. Ostatnio pod jej redakcją ukazała się monografia zbiorowa *Polskie pisarstwo kobiet w wielu XX: procesy i gatunki, sytuacje i tematy* (Poznań 2015).

Poetyka przekładu według Edwarda Balcerzana

Ewa Rajewska

Kilka dat: właśnie mija półwiecze od publikacji artykułu *Poetyka przekładu artystycznego*¹, w którym młody badacz tłumaczenia literackiego – i tłumacz poezji – Edward Balcerzan postulował, że poetyka przekładu winna się stać przedmiotem gruntownych badań literackich. Ten ważny tekst, przekładany na języki obce² i antologizowany³, trzydzieści lat później doczekał się rozszerzenia w książce Balcerzana *Literatura z literatury (strategie tłumaczy)* – od tego momentu mijają właśnie dwie dekady.

W tym samym roku co *Poetyka przekładu artystycznego* (1968) wyszła drukiem dysertacja doktorska Edwarda Balcerzana *Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasińskiego*, a jego referat *La traduction, art d'interpréter*, odczytany na majowej międzynarodowej konferencji translatologicznej w Bratysławie, która pod hasłem „Tłumaczenie jako sztuka” miała stworzyć płaszczyznę ogólnoeuropejskiej dyskusji nad dojrzewającą teorią przekładu, otworzył następnie tom pokonferencyjny zredagowany przez Jamesa S. Holmesa⁴, tego samego, który niedługo później stworzył słynną pionierską mapę kształtujących się *Translation Studies*.

¹ E. Balcerzan, *Poetyka przekładu artystycznego*, „Nurt” 1968, nr 8, s. 23-26.

² *Поетика уметничког превода*, przekł. B. Rajčić, „Градина” 1974, nr 3; *Die Poetik der künstlerischen Übersetzung*, [w:] G.R. Kaiser, *Vergleichende Literaturforschung in den sozialistischen Ländern 1963–1979*, Stuttgart 1980; *La poetica della traduzione artistica*, [w:] *Teorie della traduzione in Polonia*, red. L. Costantino, Viterbo 2009; *The Poetics of Artistic Translation*, trans. S. Gauger, [w:] *Literature from Literature. Essays on Translation by Edward Balcerzan and Stanisław Barańczak*, red. K. Szymanska, M. Heydel, wprowadzenie K. Szymanska, przeł. S. Gauger, A. Lloyd-Jones, D. Malcolm, K. Szymanska, Lausanne 2018.

³ Zob. *Polska myśl przekładoznawcza. Antologia*, red. P. de Bończa Bukowski, M. Heydel, Kraków 2013.

⁴ *The Nature of Translation. Essays on the Theory and Practice of Literary Translation*, red. J.S. Holmes, Mouton–The Hague–Paris 1970.

W 2010 roku poetyka przekładu znalazła się we współtworzonym przez Edwarda Balcerzana programie specjalizacji przekładowej prowadzonej na poznańskiej polonistyce i od tego czasu pozostaje w nim najbardziej podstawowym przedmiotem wtajemniczającym adeptki i adeptów przekładoznawstwa w arkana myślenia teoretycznego o tłumaczeniu.

Poetyka przekładu jako dyscyplina naukowa

„[D]la wielu badaczy istnienie odrębnej dyscypliny humanistycznej, którą by można nazwać poetyką tłumaczenia, jest problematyczne. Obyczaj nakazuje mówić raczej o ogólnej teorii sztuki translatorskiej bądź o powinnościach krytyki tłumaczeń niż o poetyce”, napisał Balcerzan w 1968 roku i przedrukował ten passus, tym samym potwierdzając jako aktualność, w roku 1998⁵.

Poetyka jest dla Balcerzana jedną z fundamentalnych kategorii wiedzy o literaturze⁶:

w dzisiejszym rozumieniu i odczuciu odpowiada najpierw na pytanie generalne: „w jaki sposób istnieje dzieło literackie?”, a następnie oferuje nam takie narzędzia analizy i interpretacji – opisu i wyjaśnienia – utworów, które umożliwiają poznanie literatury na swoistej dla niej płaszczyźnie ontologicznej, nie dającej się zredukować do płaszczyzn innych (np. socjologicznej, psychologicznej itp.)⁷.

Jak do tak rozumianej poetyki ma się Balcerzanowska poetyka przekładu? I tutaj punktem wyjścia będzie ontologia dzieła:

Poetyka przekładu artystycznego winna [...] zadać podobne pytanie: „w jaki sposób istnieje literackie dzieło tłumaczone z języka obcego?”. Winna dalej koniecznie uzyskać dowody na to, że choć przekład jest także „normalnym” dziełem literackim, choć rządzą nim te same prawa strukturalne, to jednak istnieje on inaczej niż utwory literatury rodzimej. I dopiero po wykryciu tej odrębności, po wykazaniu owego „inaczej”, może zająć się własnymi instrumentami badawczymi. Własnym systemem pojęć i terminów⁸.

I sposób prowadzenia wywodu, i wzmianka o „prawach strukturalnych” wyraźnie sytuują to ujęcie w obrębie strukturalizmu (nb. pytanie „w jaki sposób istnieje dzieło literackie?” jest cytatem, któremu towarzyszy odsyłacz do wydanego rok wcześniej – w 1967 – *Zarysu teorii literatury*, znakomitego strukturalistycznego podręcznika autorstwa Michała Głowińskiego, Aleksandry Okopień-Sławińskiej i Janusza Sławińskiego, na którym wykształciło się kilka pokoleń polonistów). Nie może jednak dziwić, że poetyka rozumiana jako narzędziownia – ale i jako teoria dzieła literackiego, pierwszy stopień teorii literatury – wyrasta z konkretnego ujęcia metodologicznego. Skądinąd czytając *Poetykę przekładu artystycznego* Balcerzana, trudno nie pomyśleć o *Poetyce w świetle językoznawstwa* autorstwa Romana Jakobsona, tekstu

⁵ E. Balcerzan, *Poetyka przekładu artystycznego*, [w:] tegoż, *Literatura z literatury (strategie tłumaczy)*, Katowice 1998, s. 17-31.

⁶ Por. tegoż, *Literackość. Modele, gradacje, eksperymenty*, Toruń 2013, s. 307.

⁷ E. Balcerzan, *Poetyka przekładu artystycznego*, [w:] tegoż, *Literatura z literatury...*, s. 17.

⁸ Tamże, loc. cit.

znanego w polskim dyskursie teoretycznym w dużej mierze dzięki przekładowi Krystyny Pomorskiej już od 1960 roku. Jakobson również definiuje przedmiot zainteresowań poetyki (jest nim, przypomnijmy, „*differentia specifica* sztuki słowa w stosunku do innych sztuk i innych rodzajów działalności językowej”), wskazuje na jej doniosłość na mapie literaturoznawstwa („jest [...] predestynowana [...], by zajmować czołowe miejsce”), krytykuje też „zastępowanie opisu wewnętrznych walorów dzieła literackiego subiektywnymi, cenzorskimi wyrokami” – zauważmy, że podobnie dzieje się, gdy krytyka przekładu wchodzi w kompetencje poetyki. Zdaniem Jakobsona należyty obiektywizm badawczy miałoby zapewnić oświetlenie poetyki badaniami lingwistycznymi („poetyka może być rozpatrywana jako integralna część lingwistyki”), które wzbogaciłyby jej narzędziownię⁹.

Poetyka przekładu nie znalazła się wprawdzie na nakreślonej przez Jamesa S. Holmesa w 1975 roku mapie *Translation Studies*, ale wydaje się, że jej autor myślał w dość podobnym jak Balcerzan kierunku. Pierwsza z dwóch wyodrębnionych przez niego gałęzi „przekładoznawstwa czystego” [*pure translation studies*] – „przekładoznawstwo teoretyczne albo teoria przekładu” [*theoretical translation studies or translation theory*] – ma „korzystając z wyników badań przekładoznawstwa deskryptywnego w połączeniu z informacjami pozyskanymi z pokrewnych dziedzin i dyscyplin, abstrahować zasady, teorie i modele, które posłużą wyjaśnianiu i przewidywaniu, czym są i czym będą proces tłumaczenia i tłumaczenie samo”¹⁰. I tutaj więc ontologiczne powinności teorii przekładu są poważne, stanowią jednak punkt dojścia; kierunek działań według Holmesa wiedzie od szczegółu do ogółu, tymczasem u Balcerzana jest odwrotnie: najpierw kwestie zasadnicze, później instrumentarium. W jaki sposób literackie dzieło tłumaczone z języka obcego istnieje inaczej niż dzieło literatury rodzimej, pyta badacz. I odpowiada:

Rodzimy utwór literacki, napisany „od razu” w danym języku, jest wypowiedzią jednorazową, czy, jak kto woli, jednokrotną. Istotą pojedynczego dzieła oryginalnego jest założona w nim niepowtarzalność. [...] Z tłumaczeniami natomiast dzieje się akurat odwrotnie. Przekład jakiegoś utworu obcojęzycznego zawsze ma charakter wypowiedzi jednej z wielu możliwych. Istotną cechą tłumaczeń jest tedy wielokrotność i powtarzalność. Ten sam utwór obcojęzyczny może być podstawą dużej serii przekładów w danym języku¹¹.

Differentia specifica przekładu artystycznego w ujęciu Balcerzana przedstawia się więc następująco:

[T]łumaczenie istnieje w serii tłumaczeń. Seria jest podstawowym sposobem istnienia przekładu artystycznego. Na tym polega swoistość jego ontologii¹².

⁹ Zob. R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, przeł. K. Pomorska, [w:] *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*, t. 2, red. M.R. Mayenowa, Warszawa 1989, s. 77 i 79. Pierwodruk przekładu tego tekstu ukazał się w „Pamiętniku Literackim” 1960, nr 51 (2).

¹⁰ James S. Holmes, *The Name And Nature Of Translation Studies* (1975), s. 73, <<https://archive.org/details/Holmes1972TheNameAndNatureOfTranslationStudies>> [dostęp: 14.08.2018].

¹¹ E. Balcerzan, *Poetyka przekładu artystycznego*, [w:] tegoż, *Literatura z literatury...*, s. 17-18.

¹² Tamże, s. 18.

„Seria przekładowa” jest autorskim terminem translatologicznym Edwarda Balcerzana. Terminem, którego w zasadzie nie znają anglojęzyczne *Translation Studies*, używające raczej określenia ‘multiple translations’, a więc „tłumaczenia wielokrotne”, „zwielokrotnione”¹³. Konceptualizacja anglojęzycznego pojęcia jest jednak trochę inna niż konceptualizacja „serii”, zdawałoby się: jeszcze bardziej odbierająca jednostkowość tłumaczeniu pojedynczemu. Owszem, także Balcerzanowska „seria przekładowa” wskazuje na cały zbiór tekstów – zbiór uporządkowany linearnie i tworzący zasadniczo jeden ciąg tekstowy (choć opleciony wielorakimi wzajemnymi odniesieniami: każdy kolejny chronologicznie element wchodziłby w relację ze swoim poprzednikiem/swoimi poprzednikami, a w przypadku przekładu – przede wszystkim z tekstem prymarnym)¹⁴. A przecież intertekstualne promieniowanie utworu oryginalnego może rozchodzić się w wielu kierunkach, przy czym nie każda z linii zyska przedłużenie i jednak nie każdy kolejny chronologicznie element serii będzie się kontaktował ze swoim poprzednikiem – bo też i nie każdy tłumacz czyta wszystkie przekłady wcześniejsze od własnego, czasem z obiektywnej niemożności, spowodowanej brakiem lub trudną dostępnością cudzego tekstu, czasem z dezynwoltury, czasem z niechęci, a bywa, że i z obawy, iż podświadomie przyswoi sobie cudze rozwiązania?

Konkretny przekład, istniejący w – choćby potencjalnej – serii tłumaczeń, będący zatem „jedną z wielu możliwych wypowiedzi”, jest zawsze wypowiedzią na temat. Jest uzależniony od swojego obcojęzycznego pierwowzoru. Tę zależność Balcerzan postrzega również w kategoriach powinności, dopisując do tekstu *Poetyki przekładu artystycznego* w 1997 roku: „Istotą serii translatorskiej nie jest destrukcja znaczeń zaprojektowanych w oryginale, lecz napięcie między tym, co owe znaczenia rozsądza, a tym, co je scala”¹⁵. Seria, owszem, funduje się na różnicy, ale to nie znaczy, że wszystko jest dozwolone. W Balcerzanowskiej monografii pt. *Literackość* z 2013 roku czytamy o „poniekąd instruktażowej” genezie poetyki – i poetyki przekładu, a także o tym, że z poetyki oryginału należy wyprowadzić jednorazową poetykę normatywną¹⁶. A potem ją zrealizować w swoim przekładzie. Już w 1968 roku, inspirowany się rozstrzygnięciami Riewzina i Rozencwajga, badacz pisał, iż „Obiektywnie istnieją [...] dwa rodzaje aktu translatorskiego. Pierwszy można nazwać «tłumaczeniem właściwym», drugi – «interpretacją». W tłumaczeniu właściwym odbywa się poszukiwanie równoważnych odpowiedników semantycznych i emocjonalnych znaków oryginału – wśród znaków języka przekładu”¹⁷. Gdy jednak tych odpowiedników brakuje, „trzeba wykroczyć poza język i poza literaturę. Trzeba odwołać się wprost do rzeczywistości. Poszukiwanie rozwiązań w naszej wiedzy o rzeczywistości jest właśnie interpretacją oryginału”¹⁸. Zwykle tych dwu nastawień nie da się całkowicie rozgraniczyć, ale że któreś z nich w danym przekładzie dominuje, stąd można mówić o „tłumaczeniach właściwych” oraz „interpretacjach” nie tylko jako o rodzajach

¹³Soren Gauger, tłumacz *Poetyki przekładu artystycznego* na język angielski, w odpowiednim miejscu Balcerzanowskiego tekstu sięga jednak po termin *a series of translations*, zob. *Literature from Literature. Essays on Translation by Edward Balcerzan and Stanisław Barańczak*, red. K. Szymanska, M. Heydel, Lausanne 2018.

¹⁴Pisała o tym Anna Legeżyńska. Zob. podrozdział *Struktura serii* w jej książce *Tłumacz i jego kompetencje autorskie. Na materiale powojennych tłumaczeń z A. Puszkina, W. Majakowskiego, I. Kryłowa, A. Błoka*, wyd. 2 rozszerzone, Warszawa 1999.

¹⁵E. Balcerzan, *Poetyka przekładu artystycznego*, [w:] tegoż, *Literatura z literatury...*, s. 21.

¹⁶Zob. tegoż, *Literackość*, s. 163 i 172.

¹⁷Tegoż, *Poetyka przekładu artystycznego*, „Nurt”, s. 25.

¹⁸Tamże.

aktu translatorskiego, ale jako o typach tekstu. Naturalnie zależność wobec obcojęzycznego pierwowzoru silniej zaznacza się w typie pierwszym, tym „właściwym” – a spełniana przez niego powinność okazuje się powinnością nie tylko wobec tekstu prymarnego, lecz także, co ciekawe, wobec jego autora: „Tłumaczenie właściwe usiłuje oddać sprawiedliwość autorowi oryginału, mówić jego głosem. [...] Wykonawca przekładu jeszcze raz, po swojemu, opowiada o świecie, którego dotyczył pierwowzór”¹⁹.

Konkurencyjne opowieści o świecie przedstawionym w oryginale mogą, zdaniem Balcerzana, rywalizować ze sobą bardzo mocno – „wojna światów podstawionych” w obrębie serii tłumaczeń tego samego obcojęzycznego tekstu wyjściowego to koncept, który znamy z jego późniejszej książki *Tłumaczenie jako „wojna światów”* (2009)²⁰.

Powinność powinnością, jeśli jednak opowieść „wykonawcy przekładu” o świecie pierwowzoru jest zbyt mało własna, nazbyt mechaniczna, niewolnicza i przez to naruszająca normy docelowe, ociera się o niebezpieczeństwo kalki. Rzecz niebezpieczna, ale nie w każdym przypadku jednoznacznie negatywna: „Wydaje się, że szansą kalki jest styl – pisze Balcerzan. – Odzworowanie obcych układów stylistycznych, rzekomo niezgodnych z duchem literatury rodzimej, bywa często aktem rewolucyjnym. Staje się «odkryciem stylu» (J. Etkind)”²¹.

Dla tych, którzy studium *Poezija i perevod* Jefima Etkinda (1963) nie znają, powyższe stwierdzenie może współbrzmieć ze znacznie późniejszą teorią polisystemów w ujęciu wczesnego André Lefevere’a, który twierdził, że poetyka alternatywna względem trendu dominującego w danym polisystemie musi przyjść z zewnątrz, poprzez przekład, aby móc dokonać zmiany w aktualnie obowiązującym kanonie²².

Podobne współbrzmienia sprawiają, że tym ciekawsze wydaje się pytanie, co w danym czasie było dla Edwarda Balcerzana inspirujące. Wersja *Poetyki przekładu artystycznego* z „Nurtu” zawiera „Wskazówki bibliograficzne” – spis tego, co w 1968 roku Balcerzan uważał za translologicznie ważne. A więc był to m.in. tom *O sztuce tłumaczenia* pod redakcją Michała Rusinka, *Wstęp do teorii tłumaczenia* Olgierda Wojtasiewicza, pisma Rosjan – przede wszystkim Etkinda, Riewzina i Rozencajga, ale również antologia czeskiej teorii przekładu zredagowana przez J. Levý’ego.

Z pewnością ważny był także przywoływany w samym tekście, lecz w bibliografii niewymieniony Kornel Czukowski i jego *Principy chodożestwiennogo pierewoda* (1918). Instruktażowe. Tak pisze o nich Balcerzan w *Literackości*:

O genezie wydanej w 1918 r. książeczki *Principy chodożestwiennogo pierewoda*, stanowiącej na gruncie rosyjskim – w wielu aspektach nadal aktualne – uporządkowanie poetyki tłumaczenia, jej autor po latach tak pisze: „potrzebowaliśmy teorii przekładu artystycznego, uzbrajającej tłu-

¹⁹Tamże.

²⁰Zob. tegoż, *Tłumaczenie jako „wojna światów”: w kręgu translologii i komparatystyki*, Poznań 2009, s. 187-211.

²¹Tegoż, *Poetyka przekładu artystycznego*, „Nurt”, s. 26.

²²Zob. A. Lefevere, *Beyond the Process. Literary Translation in Literature and Literary Theory*, [w:] *Translation Spectrum*, red. M. Gaddis Rose, New York 1981.

macza w proste i jasne zasady, iżby każdy – nawet szeregowy – tłumacz mógł udoskonalić swój kunszt. Zasady owe wyczuwało się mętnie także wcześniej, ale wcześniej nie zostały one sformułowane” (K. Czukowskij, *Wysokoje isskustwo. O principach chudożestwiennogo pierewoda*, Moskwa 1964, s. 4)²³.

Z Balcerzanowską poetyką przekładu było podobnie.

Poetyka przekładu w świetle *Translator Studies*

Balcerzan, postulując instytucjonalizację poetyki przekładu, wskazuje także na jej horyzonty i możliwe podtypy czy też gałęzie: poetykę procesu tłumaczenia, poetykę tekstu przekładu i poetykę tłumacza. I w tym punkcie znów późniejszy o kilka lat James S. Holmes myśli podobnie, wyróżniając m.in. deskryptywne badania przekładoznawcze zorientowane na proces tłumaczenia [*process-oriented descriptive translation studies*] oraz na produkt, a więc i tekst [*product-oriented DTS*]²⁴.

W ujęciu Balcerzanowskim intryguje wymiar ludzki – wbrew przekonaniom o strukturalistycznej bezosobowości. Zwłaszcza poetyka tłumacza. Poetyka autorska w takiej perspektywie – translatologicznej, a więc może raczej nie autorska, a „tłumacka”? – to przecież *novum*. O (niewidzialnego) tłumacza upominał się oczywiście Lawrence Venuti, o ileż jednak lat później (w 1995 r.), a także Anthony Pym (2009)²⁵ i Andrew Chesterman, proklamujący powstanie *Translator Studies* – „badań tłumacznawczych” (2009)²⁶. W naszej części Europy w latach sześćdziesiątych badania poetyk autorskich były już dobrze ugruntowane, dość wspomnieć *Problemy poetyki Dostojewskiego* Michaiła Bachtina, wydane w Rosji w 1963 roku („błyskawicznie w Polsce spopularyzowane – wspomina Balcerzan. – Korzystałem z «przechodniego» egzemplarza, który na krótko pożyczył mi Michał Głowiński z IBL PAN”²⁷) czy monografię *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka* Michała Głowińskiego właśnie (1962). Ale badania poetyk „tłumackich” były jeszcze w powijakach; rozprawa Wacława Borowego *Boy jako tłumacz* (1922) długo nie miała kontynuaterek. Tymczasem Balcerzan w 1968 roku szkicuje konkretne propozycje procedur badawczych, stawiając tłumacza w centrum zainteresowania nie tylko, co oczywiste, poetyki tłumacza, lecz także poetyki procesu tłumaczenia:

Fundamentalną kategorią poetyki w ogóle jest kategoria podmiotu wypowiedawczego. [...] [D]zieło tłumaczone najczęściej „rozdwaja się”: pewna część utworu „pochodzi” jak gdyby bezpośrednio od autora oryginału, a pewna – od tłumacza. Poetykę przekładu artystycznego musi zatem interesować typ „zachowań” tłumacza wobec autora, przy czym chodzi, rzecz jasna, nie o to, co sobie mógł myśleć człowiek zajmujący się przekładem, lecz o to, jak jego decyzje zostały utrwalone w tekście²⁸.

Tutaj Holmes rozumuje zupełnie inaczej – jego badania deskryptywne zorientowane na proces

²³E. Balcerzan, *Literackość*, s. 163.

²⁴Zob. J.S. Holmes, *The Name And Nature Of Translation Studies*, s. 72-73.

²⁵Zob. A. Pym, *Humanizing Translation History*, „Hermes” 2009, nr 42.

²⁶Zob. A. Chesterman, *The Name and Nature of Translator Studies*, „Hermes” 2009, nr 42.

²⁷E. Balcerzan, *Pochwała poezji. Z pamięci, z lektury*, Mikołów 2013, s. 67; polski przekład dzieła Bachtina dokonany przez Natalię Modzelewską był o kilka lat późniejszy, ukazał się w 1970 roku.

²⁸E. Balcerzan, *Poetyka przekładu artystycznego*, „Nurt”, s. 26.

tłumaczenia miały się koncentrować właśnie na tym, „co dokładnie dzieje się w «małej czarnej skrzynce» translatorskiego «umysłu» w czasie, gdy tworzy on nowy, mniej lub bardziej adekwatny tekst w innym języku”. Tę dziedzinę Holmes proponował nazwać psychologią przekładu [*translation psychology*] albo psychoprzekładoznawstwem [*psycho-translation studies*]²⁹. Ze zrozumiałych względów strukturalistyczne badania nad przekładem nie mogły się rozwijać w tym kierunku.

Aby opowieść „wykonawcy przekładu” o świecie pierwowzoru nie była kalką, może on sobie pozwolić na pewne transformacje, których typologię Balcerzan przywołuje za W. Koptiłowem. Są wśród nich redukcja, czyli skrócenie odcinka o pewne elementy lub pozbawienie układu stylistycznego pewnych właściwości; inwersja, czyli zmiana kolejności słów, zespołów wyrazowych lub układów wyższego rzędu; substytucja, czyli wymiana elementów, oraz amplifikacja, czyli uzupełnienie tekstu o elementy nowe, najczęściej domyślne, utajone w elipsie. Im swobodniej tłumacz będzie z tych możliwości korzystał, tym bardziej jego dzieło będzie zmierzało w stronę interpretacji, a nie tłumaczenia właściwego. Przy czym motywacja dla takich poczynąń może być różna; najciekawsza zaś wydaje się ta, która wynika z chęci wejścia w polemikę z autorem oryginału. Balcerzan pisze o „tłumaczeniu polemicznym” – dokonanym po to, by zakwestionować wartości oryginału; a także „tłumaczeniu utajonym” – to znów jego autorskie terminy. „Tłumaczenie utajone” jest podpisane (czy raczej: nadpisane) nazwiskiem tłumacza, nazwisko autora obcojęzycznego pierwowzoru zostało pominięte. A jednak nie jest to plagiat – tłumaczenie utajone bowiem, twierdzi Balcerzan, „rekonstruuje w języku ojczystym pewne tylko fragmenty dzieła obcojęzycznego, nadając im z reguły nową funkcję i nowy sens. Nie jest, po drugie, plagiatem, albowiem z góry zakłada rozpoznanie swych powiązań z konkretnym utworem obcojęzycznym. Czytelnik musi rozpoznać utajenie. Tylko w ten sposób rozpozna jego polemiczną motywację”³⁰. „Tłumaczenie utajone” według Balcerzana ma wiele wspólnego z tym, co Tadeusz Pióro określił nie tak dawno strategią poetyckiego coveru³¹, szczególnie wyraźną w poezji polskiej ostatnich lat³².

Zauważmy na koniec, że pionierski artykuł Balcerzana jest zatytułowany *Poetyka przekładu artystycznego*. Nie „poetyckiego”, choć znaczna część materiału ilustracyjnego pochodzi właśnie z poezji. Nie „literackiego”, chociaż wycieczek w stronę przekładu intersemiotycznego – szerszego niż literacki – nie ma w tym tekście wiele. „Artystycznego”, bo rzecz tak naprawdę – i to jest chyba znak rozpoznawczy pisarstwa Edwarda Balcerzana – dotyczy tego, co najważniejsze: „tajemnic artyzmu”³³.

²⁹J.S. Holmes, *The Name And Nature Of Translation Studies*, s. 72, 73.

³⁰E. Balcerzan, *Poetyka przekładu artystycznego*, [w:] tegoż, *Literatura z literatury...*, s. 31.

³¹Zob. T. Pióro, *Czas to biurokracja, którą tworzą wszyscy*, [w:] *Lekcja żywego języka. O poezji Andrzeja Sosnowskiego*, red. G. Jankowicz, Kraków 2003, s. 107.

³²Tym tematem zajmowałam się już gdzie indziej, zob. E. Rajewska, *Kariera coveru*, [w:] *Kultura w stanie przekładu. Translatologia – komparatystyka – transkulturowość*, red. W. Bolecki, E. Kraskowska, Warszawa 2012.

³³E. Balcerzan, *Poetyka przekładu artystycznego*, [w:] tegoż, *Literatura z literatury...*, s. 22.

SŁOWA KLUCZOWE:

przekład literacki

seria translatorska

Edward Balcerzan

POETYKA

krytyka literacka

przekład artystyczny

ABSTRAKT:

Artykuł przypomina pionierski tekst Edwarda Balcerzana pt. *Poetyka przekładu artystycznego* z 1968 roku. Koncepcje poznańskiego translatologa – i tłumacza poezji – współbrzmiały z niektórymi o kilka lat późniejszymi pomysłami Jamesa S. Holmesa z jego słynnego tekstu *The Name And Nature Of Translation Studies* (1975). Na szczególną uwagę zasługuje ludzki wymiar ujęcia badawczego Balcerzana, zwłaszcza postulowana przez niego przed półwieczem nowa gałąź przekładoznawstwa – poetyka tłumacza. Ważnym terminem stworzonym przez Balcerzana jest także pojęcie „serii tłumaczeniowej”.

NOTA O AUTORZE:

Ewa Rajewska – dr hab., literaturoznawczyni, translatolożka i tłumaczka literacka. Kierowniczka specjalizacji przekładowej, prowadzonej na studiach drugiego stopnia w Instytucie Filologii Polskiej UAM w Poznaniu <www.przekladowa.amu.edu.pl>; opiekunka „Przekładni” – Naukowego Koła Przekładowego UAM. Opublikowała m.in. książki *Dwie wiktoriańskie chwile w Troi, trzy strategie translatorskie: „Alice’s Adventures in Wonderland” i „Through the Looking Glass” Lewisa Carrolla w przekładach Macieja Słomczyńskiego, Roberta Stillera i Jolanty Kozak* (2004), *Stanisław Barańczak – poeta i tłumacz* (2007), *Domysł portretu. O twórczości oryginalnej i przekładowej Ludmiły Marjańskiej* (2016); we współpracy z prof. Edwardem Balcerzanem opracowała drugie, rozszerzone wydanie antologii *Pisarze polscy o sztuce przekładu* (2007), <rajewska@amu.edu.pl>.

Borys Szumański

Translacja i emancypacja

k r y t y k i :
Wte i wewte. Z tłumaczami o przekładach, red. Adama Pluszka, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2016

Dwanaście rozmów z tłumaczkami i pięć rozmów z tłumaczami, zebranych przez Adama Pluszkę pod żartobliwym, ale i językowo żywym tytułem *Wte i wewte*¹, uderza różnorodnością postaw i perspektyw. Każda z około dwudziestostronicowych rozmów naświetla inny aspekt tłumaczenia, widziany oczyma innego tłumacza, z innym zapleczem i bagażem doświadczeń. Pluszka pyta o osobiste ustosunkowanie do pracy, o najbardziej znaczące translatorskie problemy i zagadki, o stan polskiego języka i kultury, o sytuującą się na tym tle kondycję zawodu tłumacza. Każde z pytań stanowi przyczynek do prowadzenia rozmów i refleksji, które w głównym nurcie polskiej kultury stanowią pewne *novum*. W kontekście książki Adama Pluszki uruchamia się wprawdzie skojarzenie z tomem *O sztuce tłumaczenia* pod redakcją Michała Rusinka z roku 1955 zawierającym komentarze tłumaczy do przekładów, nad którymi pracowali. Komentarze te miały przede wszystkim charakter techniczny i miejscami teoretyczny, toteż forma zebranych wtedy wypowiedzi tłumaczy bliższa jest wydanej w 2016 roku antologii pt. *O nich tutaj*² gromadzącej najważniejsze – zdaniem jej redaktora, Piotra Sommera – wypowiedzi tłumaczy opublikowa-

ne w ciągu ostatnich 30 lat na łamach „Literatury na Świecie”, które poświęcone były pracy nad przekładem. W tym sensie książka Adama Pluszki wraz z pojawiającą się niemalże równoległe książką Zofii Zalewskiej *Przejęzyczenie. Rozmowy o przekładzie*³ stanowią precedens na tle polskiej tradycji mówienia o tłumaczeniu. Oto pojawiła się przestrzeń dla innego, bardziej swobodnego i dialogowego rozmawiania o przekładzie. Obok kwestii *stricte* translatorskich Pluszkę interesuje także stosunek tłumaczy do opracowywanych teksów, uczucia, które towarzyszą im podczas tłumaczenia oraz szeroko rozumiane społeczne, ekonomiczne, kulturowe i warsztatowe okoliczności ich pracy. Redaktor pyta o polityczny kontekst publikowanych tłumaczeń, o kulisy współpracy z wydawcami i redaktorami, o tłumaczenie szczególnie soczystych czy kłopotliwych zdań i tekstów. Ostatecznie jednak tym, co najbardziej uderzające jest nawet nie tyle charakter poruszanych tematów i sposób mówienia o nich, ale właściwie sam fakt włączenia rozmów na temat przekładu do ogólnego nurtu kultury.

Jeszcze do niedawna przekład nie budził większego zainteresowania poza kręgiem tłumaczy i specjalistów zajmujących się badaniami prze-

¹ *Wte i wewte. Z tłumaczami o przekładach*, red. Adama Pluszka, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2016.

² *O nich tutaj. Książka o języku i przekładzie*, red. P. Sommer, Warszawa 2016.

³ Z. Zalewska, *Przejęzyczenie. Rozmowy o przekładzie*, Wołowiec 2015.

kładoznawczymi. Temu kluczowemu dla rozwoju kultury zjawisku poświęcano niewspółmiernie mało uwagi, sytuując je na marginesie mówienia i myślenia o komunikacji literackiej. Dziś książki sprofilowane tak jak tom opracowany przez Zofię Zalewską czy Adama Pluszkę zdają się odpowiadać na pewne społeczne czy wręcz kulturowe zapotrzebowanie. Co się zatem zmieniło w odbiorze literatury przekładowej? Przeciętni jej czytelnicy wciąż skłonni są przez pojęcie przekładu rozumieć tekst-paradoks, który zastępuje oryginał i – choć brzmi i wygląda zupełnie inaczej niż ten ostatni – jest sygnowany nazwiskiem jego twórcy. Ostatnimi czasy wszakże coraz częściej dostrzega się i uznaje w akcie przekładu obecność osoby tłumacza, czemu sprzyjają różne akcje marketingowe na rynku książki, nagłaśniane nagrody translatorskie itp. Dzięki temu jesteśmy jako czytelnicy coraz bardziej skłonni zauważać i doceniać to, że w tłumaczenie, w uświęconą przez tradycję relację między oryginałem a przekładem wkrada się jeszcze trzeci element – tłumacz i jego język – który zakłóca ją, problematyzuje, ale i urozmaica. Odbiorczo dojrzewamy więc, by uznać przekładowość przekładu, rozpoznać nieoczywistość procesu przekładania i zacząć formułować pytania o jego przebieg i uwarunkowania.

Tom opracowany przez Adama Pluszkę pełni podwójną funkcję – jest zarazem heroldem i konstruktorem nowego kształtu dyskursu o przekładzie, zdaje sprawę z zachodzących przemian i ukazuje szeroki wachlarz perspektyw. *Wte i wewte* pokazuje niewydolność paradygmatu mówienia i myślenia o przekładzie, w którym tłumacz znika, a jego praca ma charakter odtwórczy. Stanowi odpowiedź na społecznie przeczuwaną potrzebę lepszego zrozumienia węzłowego dla współczesnej kultury zjawiska, jakim jest tłumaczenie. Zarazem także taką potrzebę stwarza poprzez pluralizację perspektyw, która pogłębia erozję narracji promującej przeźroczystość tłumaczenia oraz niewidzialność tłumaczy i tłumaczek. Każda

z siedemnastu rozmów *Wte i wewte* jest właściwie zapisem poszukiwania języka dla mówienia o przekładzie. To zarazem ekscytujący i karkołomny proces. Kryzys myślenia o przekładzie jako pewnej oczywistości, o zajęciu czysto technicznym, odsłania to, co w doświadczeniu tłumaczy obecne od zawsze – kwestię enigmy tłumaczenia. Mowa o niej m.in. w rozmowie z Elżbietą Tabakowską:

Przekład kongenialny, czyli równy oryginałowi, tak? Ale jak niby tę równość stwierdzić? Nie da się sporządzić pełnego inwentarza znaczeń dzieła. To nie jest kuferek z przejrzystą, raz na zawsze ustaloną zawartością. To raczej taki magiczny kuferek – ilekroć go otwieramy, za każdym razem znajdujemy coś nieoczekiwanego, czego przedtem się nie dostrzegło. Mogę się starać ile sił, penetrować wszystkie dostępne zakamarki, ale moje odczytanie, a zatem także mój przekład, nigdy nie wyczerpie wszystkiego, co jest w kuferku. Pojawią się inne interpretacje, nowe odczytania, kolejne odkrywcze przekłady. I całe szczęście (s. 144).

Zakwestionowanie przez Tabakowską – znakomitą tłumaczkę i zarazem badaczkę przekładu – fantazji o kopii doskonałej nie tylko ukazało nieoczywistość dostępności sensów oryginału, ale uwrażliwiło na pytanie, jak tłumacz czy tłumaczka się wobec tej nieoczywistości opowiada? Jak sobie z nią radzi? Jakie manewry i strategie stosuje, by wytworzyć efekt, który nazywamy przekładem i za przekład gotowi jesteśmy uznawać? W istocie uruchomione zostało pytanie o podmiotowość tłumacza. Ta kluczowa kwestia, o podniesienie której od lat coraz głośniej apelują teoretycy przekładu – warto wymienić w tym miejscu chociażby Lawrence Venutiego, Douglasa Robinsona i Andrew Chestermana, a w Polsce m.in. Jerzego Jarniewicza i Magdę Heydel – w książce Pluszki zyskuje artykulację. Zbiór wywiadów, w którym to przede wszystkim tłumaczom i tłumaczkom oddaje się głos, jest zapisem prób upodmiotowienia tego głosu, a wraz z nim także własnej pracy

twórczej. *Wte i wewte* daje szerokie wyobrażenie na temat roli, jaką w procesie tłumaczenia odgrywa osoba tłumacza: jego psychika, kontekst, w którym tworzy, warunki kulturowe, społeczne i ekonomiczne. Pokazuje osobiste i kontekstualne kulisy translatorskich decyzji, które mają realny wpływ na ostateczny kształt przekładu oraz, w konsekwencji, literatury w języku rodzimym.

Zarazem książka Pluszki zdaje sprawę z trudności, jaką jest mówienie o doświadczeniu tłumaczenia. Z jednej strony w wypowiedziach tłumaczy łatwo dostrzec ślady ich własnych przemyśleń, metaprzekładowych refleksji formułowanych w obliczu zaskakujących problemów i szczególnie dotkliwych translatorskich trudności. Pojawia się więc pole dla translatorskich wspomnień, anegdot, warsztatowych pogadań. Z drugiej zaś w przywoływanych metaforach, porównaniach, konceptach łatwo wychwycić okruciny i echa rozmaitych dyskursów, systemów filozoficznych i teoretycznych, porządkujących i dyscyplinujących mówienie o przekładzie. Nie brak więc także rozważań ustrukturuowanych, odwołujących się do konkretnych nazwisk i konkretnego zaplecza myślowego. Na przecięciu tych dwu ścierających się i wchodzących we wzajemne zależności porządków: osobistego i powszechnego, czy jak powiedziałby Douglas Robinson⁴ – idiograficznego i ideograficznego – konstruowana jest odpowiedź na pytanie o enigmę tłumaczenia, która nazywana bywa różnie (oryginałem, tajemnicą, obcością, różnicą), a która każdorazowo stanowi istotny aspekt podmiotowości tłumacza i rozumienia przez niego (i przez innych) swojego zadania.

Przywołajmy w tym miejscu trzy szczególnie ciekawe w moim odczuciu wypowiedzi, które pojawiły się na kartach *Wte i wewte*. Oprócz wartości egzemplifikacyjnej głosy te będą mia-

ły dla mnie znaczenie kategoryzacyjne. Chciałbym je bowiem uporządkować według klucza malejącego udziału idiograficznych i rosnącego udziału ideograficznych aspektów wypowiedzi, systematyzując w ten sposób spektrum postaw, które można odnaleźć w książce Adama Pluszki. Na początek fragment rozmowy z Maciejem Świerkockim:

A mówiąc całkiem serio, uważam, że przekład [...] potężnych objętościowo książek jest dla tłumacza komfortem i przyjemnością, bo po pierwsze, ma zajęcie na wiele długich miesięcy i nie musi się zbyt szybko martwić o szukanie następnego, a po drugie, może sobie swobodnie pływać po tekście – albo raczej zanurzyć się w nim, zgubić i w rezultacie zapomnieć na dłuższy czas o coraz ciśniej otaczającej nas rzeczywistości, pełnej głupoty i chamstwa, od której ja zdecydowanie wolę światy fikcyjne (s. 22).

Dla Macieja Świerkockiego przekład ma wymiar eskapistyczny, ale i przyjemnościowy. O obu aspektach rzadko mieliśmy okazję słyszeć w dotychczasowym dyskursie o przekładzie. Wypowiedź Świerkockiego przenosi przekład w domenę fantazji i twórczości. W istotny sposób odwraca perspektywę – zaprasza do zadawania pytań już nie o rolę, jaką osobowość tłumacza odgrywa dla kształtu przekładu, ale o to, jaką rolę odgrywa przekładanie w formowaniu osobowości tłumacza. Enigma tłumaczenia zostaje tutaj ściśle powiązana z enigmą egzystencji tłumaczącego.

Z kolei fragment rozmowy z Barbarą Kopeć-Umiastowską:

Zdarza się, że tekst niesie tłumacza, energia oryginału jest taka, że przekład właściwie robi się sam. Im lepsza książka, tym częściej tak się dzieje, bo wtedy większa jest wartość dodana, nierzeczywista do elementów widzialnych – leksyki, składni i stylu. Jest coś nadprzyrodzonego we władzy, jaką język miewa nad człowiekiem, i może lepiej zanadto w to nie wnikać – i do końca mu nie ufać, bo potrafi wywieść na manowce (s. 130).

⁴ D. Robinson, *The Translator's Turn*, Baltimore–London 1991.

W wypowiedzi tłumaczki, podobnie jak w wypowiedzi Macieja Świerkockiego, również wybrzmiewa rzadko słyszany ton związany z przyjemnością tłumaczenia. Większą wagę jednak Barbara Kopeć-Umiastowska zdaje się przywiązywać do „wartości dodanej” i „nadprzyrodzonej mocy”, która w kontekście przekładu wiąże się z medium języka. To aspekt przekładu, na którego ważność uwrażliwiły nas już wcześniej hermeneutyczna i lingwistyczna myśl teoretyczna. W narracji tłumaczki dochodzi jednak do ich szczególnego mariażu, rodzącego nową wartość: zadziwienia władzą, jaką język roztacza nad tłumaczem w akcie przekładu. To temat, który w różnej postaci, ale w dużym natężeniu pojawia się w wielu rozmowach przeprowadzonych przez Adama Pluszkę. Enigma tłumaczenia zostaje tu powiązana z tajemniczą mocą języka.

I wreszcie fragment rozmowy z Dariuszem Żukowskim:

Coetzee zastanawia się w pewnej scenie z autobiograficznej powieści nad nieśmiertelnością, a temat ten splata z istotą pracy. Píše o nieśmiertelności robotnika, który wylał betonowy blok. Trochę mu jej zazdrości. Po wielu latach można podejść i pokazać palcem trwały efekt jego pracy. To duży paradoks, że ludzie, którzy wykonują prawdziwą, przydatną pracę są najniżej wynagradzani, a jacyś spekulanci giełdowi i inne pasożyty z finansjery śpią na absurdalnych pieniądzach. A kim jest tłumacz w tym wszystkim? Tłumacze i inni przetwarzacze symboli – zwłaszcza naukowcy humaniści – wymyśliłiśmy rozbudowany dyskurs, który ma uzasadniać ich rzekomo ważną rolę oraz roszczenia do niezależności od wszystkiego, w tym od mierzalnych standardów przydatności pracy. A przekład wyjątkowo dobrze nadaje się do przedstawiania w kategoriach wiedzy tajemnej. W pewnym sensie nią jest, jeśli wziąć pod uwagę hermeneutykę czy wręcz mistykę przekładu rozwijaną od starożytności i starającą się zgłębić, najogólniej mówiąc, nierozwiązywalną zagadkę ekwiwalencji słów i istoty języka (s. 98).

Odwołując się do kategorii pragmatycznych i rynkowych, Dariusz Żukowski zadaje pytanie o wartość pracy tłumacza w nowej rzeczywistości społecznej. W swojej prowokacyjnej wypowiedzi unieważnia kwestię enigmy tłumaczenia – mówi o niej jako dyskursywnym triku, konstrukcie przywoływanym, by sztucznie podnosić prestiż pracy tłumacza. Mogłoby się wydawać, że wypowiedź Żukowskiego dąży do ponownego unieważnienia podmiotowości tłumacza. Zachęca, by widzieć w nim szarego pracownika, który ginie już nie schowany za oryginałem, ale w tłumie anonimowych wykonawców zrzeszanych przez agencje przekładowe. Bardziej niż o enigmie wytwarzanej przez tradycję hermeneutyczną Żukowski będzie skłonny rozmawiać o „niewidzialnej ręce rynku”. W przywoływanej przez niego narracji podmiotowość tłumacza ogniskowałaby się raczej wokół pytań dotyczących wymiany ekonomicznej aniżeli językowej.

Zacytowane wypowiedzi różnią się pod względem stopnia udziału w nich prywatnych przeżyć i przemysłów tłumaczy, a także wyrazistości i świadomości dyskursów o przekładzie, które w sposób mniej lub bardziej wyraźny stanowią ich zaplecze. Szczególnie wyczulony na tę kwestię wydaje się Dariusz Żukowski, który podkreśla rolę dyskursu w konstruowaniu społecznego obrazu tłumacza. Wskazuje on, że społeczne i zawodowe istnienie tłumaczy i tłumaczek jest wręcz zdeterminowane przez dominujące w kulturze tendencje myślenia i mówienia o przekładzie. Prestiż, ale też natura pracy tłumacza, jej definicja i wartość efektów są wyznaczone przez społeczne narracje. Taka diagnoza oczywiście nie unieważnia kwestii podmiotowości, ale przydaje jej bardziej dramatycznego charakteru. „A kim jest tłumacz w tym wszystkim?” – pyta Żukowski, dając wyraz poczuciu zagrożenia translatorskiej tożsamości i domagając się uprawomocnienia, usensownienia, społecznego zakorzenienia instytucji przekładu.

To bardzo ważny sygnał, który zresztą po-brzmiewa – choć już nie tak mocno – w wypo-wiedziach wielu innych tłumaczy w omawianej książce. Tom ten zbiera bowiem ślady refleksji, które pojawiają się w dobie przejścia i w ob-liczu rozchwiania. Kryzys dawnego dyskursu o przekładzie, jest – rzecz jasna – szansą na emancypację tłumaczy i tłumaczek. Sprzyja wylanianiu się ich głosów, konstruowaniu spo-łecznych translatorskich tożsamości. Stanowi jednak również zagrożenie. Z jednej strony jest to zagrożenie kolejnym odpodmiotowieniem, tym razem przez mechanizmy rynkowe, któ-re z niepokojącą łatwością zajmują coraz to nowe tereny, powodując u tłumaczy poczucie alienacji. Z drugiej strony natomiast pojawia się groźba, że tłumacze i ich praca znajdą się w próżni, a sam fenomen przekładu – choć we współczesnym świecie odgrywa tak istotną rolę – stanie się coraz bardziej wątpliwy, chwiejny i łatwiejszy do zakwestionowania. W efekcie pojawia się lęk o własną pozycję i znaczenie. W tym kontekście książka Adama Pluszki staje się poligonem, na którym z różną siłą ścierają się rozmaite narracje na temat przekładu, ale także otwartym polem dla dyskusji o szansach nowego uprawomocnienia i zakotwiczenia za-wodu tłumacza.

W związku z tym na uwagę zasługuje jeszcze jeden, osiemnasty głos tłumacza, który pojawia się w *Wte i wewte* w formie paratektu. Jerzy Jarniewicz, autor wstępu do tej książki, tłumacz i teoretyk przekładu, w obliczu sytuacji kryzys-owej odwołuje się do mitu i próbuje wypracować dla tłumaczy i tłumaczek zręby nowej tożsamo-ści, z jednej strony pozwalającej zorientować się w nowej sytuacji i tym samym zredukować lęki, a z drugiej oddającej sprawczość w ich ręce i motywującej do działania. W krótkim szkicu zatytułowanym *Antygony wracają, albo o emancypacji przekładu literackiego* Jarnie-wicz poprowadził paralelę między emancypa-cyjną sytuacją współczesnych tłumaczy oraz wciąż trwającymi procesami emancypacji ko-

biet (jak sam podkreślał, związek ten jest niejako naturalny ze względu na obecność i znacze-nie w historii – zarówno historii powszechnej, jak i historii przekładu – kobiet zajmujących się tłumaczeniem). Podkreślił tym samym po raz kolejny związek dyskursu o przekładzie i dys-kursu feministycznego, uwypuklając szczegó-lne jego aspekty. Przekład w obliczu słabnącej fallogocentrycznej kultury, fetyszyzującej relację podobieństwa i negującej różnicę nieuchron-nie pojawiającą się w przekładzie, przypomina kobietę domagającą się wyjścia poza pułapki binarnego myślenia i wypracowania własnej, pozytywnej tożsamości:

[...] jest tu coś istotniejszego na rzeczy, a miano-wicie postrzeganie przekładu jako czynności nie-twórczej, ale odtwórczej, pasywnej, wtórnej, pod-porządkowanej, służebnej. Wystarczy spojrzeć na listę tych przymiotników, by uświadomić sobie, że są to określenia współtworzące dyskryminacyjny stereotyp kobiecości (s. 11).

Stawka – jak to zwykle w kontekście przekła-du bywa – ulega podwojeniu. Z jednej strony idzie tu o uprawomocnienie przekładu jako aktu twórczego, zakotwiczonego w znacznie szerszym kontekście niż tylko odniesienie do oryginału. Z drugiej strony natomiast gra to-czy się o uznanie i uprawomocnienie podmio-towej obecności tłumaczy i tłumaczek w ich twórczej pracy nad przekładem, o prawo do bycia widocznym zarówno w przekładzie, jak i w przestrzeni społecznej. Tradycyjny dyskurs o przekładzie wprowadzał niepisane prawo, które nakazywało tłumaczom społeczne i twór-cze samounicestwienie – zadaniem tłumacza było zniknąć. Nie pokazywać się w przestrzeni tekstu. Podobnie zadaniem kobiety było opie-kowanie się domowym ogniskiem, które stano-wiło zaplecze podtrzymujące funkcjonowanie społeczeństwa, przy równoczesnym niepokazywaniu się w przestrzeni publicznej. Osoby zajmujące się tłumaczeniem – pamiętajmy też o redaktorach i redaktorkach – tak jak kobie-

ty w patriarchacie miały gwarantować istnienie systemu przy równoczesnym pozostawaniu na jego marginesie czy wręcz poza jego granicami. Zarysowując paralelę w ten sposób, Jarniewicz wykonał ważną pracę: nie tylko pomógł za pomocą metafory zorientować się tłumaczom i tłumaczkom w ich sytuacji, ale także uzbroidł ich zestaw pojęć i odniesień, wyznaczając możliwy kierunek działań:

Powiedzmy wprost: tłumacze mają dziś na imię Antygona. Są jak córka Edypa, choć szczęśliwie nie dzielą jej tragicznego losu. Oczekuje się od nich, że będą wierni oryginałowi, za tę wierność są rozliczani. Że do stanowienia prawa się nie przyłożą, a zamiast tego będą wypełniać, co każe im tego prawa tekst. Tymczasem coraz częściej stanowią prawo (s. 14).

Uświadamianie sobie i negocjowanie warunków własnego istnienia oraz tworzonych przez siebie przekładów stanowi sedno budowania translatorskiej tożsamości i podmiotowości. Osoby działające w „strefie przekładu”⁵, sytuujące się na pograniczach języków i dyskursów są szczególnie predysponowane do wykonywania tej pracy, ale ze względu na jej trud pozostają także narażone na przyjmowanie łatwych i redukcjonistycznych rozwiązań, których konsekwencje ponoszą nie tylko one same, ale także czytelnicy. Powiedzenie, że na barkach tłumaczy i tłumaczek spoczywa odpowiedzialność za kształt kultury docelowej i jej relacje z innymi kulturami, nie jest przesadą. Dziś wiemy już, że odpowiedzialność ta polega nie tyle na wierności wobec oryginału, ale na świadomym stosunku do różnych instancji, które determinują sytuację przekładową. Praca ta odbywa się także na bardzo podstawowym poziomie – drobnych translatorskich decyzji, świadomości stosowanych rozwiązań, wypracowywania trudnych kompromisów, ale także

prowadzenia dyskusji na temat kształtu i znaczenia przekładu.

Rozmowy zebrane przez Adama Pluszkę, choć prowadzone z profesjonalistami, mają ostatecznie charakter popularyzatorski, co stanowi ich zaletę. Wiele z pojawiających się w książce wypowiedzi ma status anegdoty, wspomnienia, osobistej refleksji, często płyną one torem dygresyjnym. Siłą tej publikacji jest jej nieoficjalność, żywiołowość, pluralizm zebranych głosów, pokazanie nowych, bardziej swobodnych sposobów mówienia o przekładzie, upublicznianie i uwspólnianie dyskursu. Jej lektura daje przyjemność i satysfakcję, a ukazując blaski i cienie translatorskiej profesji, budzi nią zasłużone zainteresowanie.

⁵ Określenie zaczerpnięte z tytułu książki Emily Apter, *The Translation Zone. A New Comparative Literature*, Princeton 2006.

SŁOWA KLUCZOWE:

f e m i n i z m

PRZEKŁAD

krytyka przekładu

ABSTRAKT:

Artykuł omawia książkę Adama Pluszki, *Wte i wewte. Z tłumaczami o przekładach*. Na podstawie wybranych fragmentów publikacji podejmuje kwestię prywatności tłumaczy i tłumaczek oraz – rozumianego psychoanalitycznie – pragnienia w procesie przekładu. Pokazuje możliwe realizacje przekładowego pragnienia oraz podkreśla konieczność – dostrzeganą także przez samych tłumaczy i teoretyków przekładu – „emancypacji” tłumaczy i tłumaczek.

dyskurs o przekładzie

psychoanaliza

NOTA O AUTORZE:

Borys Szumański – doktorant na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej UAM, student psychologii. Przygotowuje rozprawę doktorską, pt. „Dyskurs o przekładzie w świetle teorii psychoanalitycznych”.

|

Weronika Szwebs

Nadzieje i pułapki interdyscypliny

k r y t y k i :
Andrew Chesterman, *Reflections on Translation Theory. Selected Papers 1993–2014*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia 2017

Teoria przekładu nie ma najlepszej prasy. Obydwa człony składające się na nazwę tej gałęzi wiedzy z różnych przyczyn traktowane są z rezerwą, a ich zestawienie raczej pogłębia, niż usuwa wątpliwości. Już samo tłumaczenie – w podstawowym, praktycznym wymiarze – jest zjawiskiem, które nawet w humanistyce często pomija się milczeniem. Za taki stan rzeczy odpowiadają z jednej strony silnie zakorzenione mity i oczekiwania propagujące ideał przekładu przezroczystego, z drugiej zaś obawy przed wypuszczaniem się na teren wymagający dość specyficznych kompetencji. Również teoria jest zjawiskiem kłopotliwym, choć bowiem stanowi nieodzowny element pejzażu współczesnej humanistyki, bywa posądzana o jałowość, odejście od rzeczywistości i intelektualny autorytaryzm. Teoria przekładu koncentruje na sobie wszystkie te wątpliwości. Po pierwsze, przenosząc i tak już złożoną problematykę przekładu na jeszcze wyższy poziom komplikacji i abstrakcji, niełatwo przenika do humanistycznego mainstreamu. Po drugie, sami praktykujący tłumacze nader często utrzymują, że doskonale obywają się bez teorii, niekiedy przywołując ten fakt jako argument mający podważać sensowność uprawiania takiej refleksji. Skoro teoria przekładu nie jest potrzebna tłumaczom i czytelnikom przekładów – powiadają sceptycy – czy nie jest aby potrzebna wyłącznie tym, którzy się nią zajmują? Choć podobny rodzaj utyskiwań można z powodzeniem zastosować

do większości niełatwo aplikowalnych dziedzin wiedzy, pytanie o odbiorcę – zarówno różnego typu teorii, jak i tej konkretnej książki – jest jak najbardziej zasadne.

Jeśli przyjąć orientacyjnie, że w obrębie humanistyki pojawiają się zarówno teksty teoretyczne, które – z uwagi na poruszany problem czy sposób jego ujęcia – mają szansę zainteresować czytelników spoza grona specjalistów oraz teksty, które koncentrują się na kwestiach istotnych raczej dla badaczy z danej dziedziny, większość artykułów Andrew Chestermana opublikowanych w książce *Reflections on Translation Theory*¹ należy do tej drugiej kategorii. Publikacja zawiera stosunkowo niewiele tekstów poruszających problemy, które laikowi spragnionemu bardziej świadomej lektury otworzyłyby oczy na przeoczony dotąd aspekt konkretnych, czytanych przez niego przekładów. Również tłumacze nie są raczej modelowymi odbiorcami tej książki, mimo że autor wielokrotnie porusza kwestię potencjalnej przydatności swoich ustaleń w dydaktyce przekładu. Analizy zawarte w artykułach Chestermana największy pożytek przyniosą translatorom chcącym przemyśleć aparat pojęciowy, jakim operują i status uprawianej przez siebie dyscypliny.

¹ Andrew Chesterman, *Reflections on Translation Theory. Selected Papers 1993–2014*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia 2017.

Książka składa się z dwudziestu ośmiu artykułów opublikowanych oryginalnie w latach 1993–2014 w specjalistycznych periodykach i monografiach dotyczących badań nad przekładem. Chesterman koncentruje się przede wszystkim na kwestiach metodologicznych, analizie pojęć przydatnych w badaniach oraz dyskusji z ważnymi dla dziedziny koncepcjami i hipotezami. Posługuje się metodą analizy pojęciowej, nie licznym pojawiającym się przykładom nadając funkcję ilustracyjną. W poszczególnych artykułach z różnych perspektyw zostają sprobematyzowane istotne dla badań nad przekładem kategorie: przyczynowość, wyjaśnienie, podobieństwo i różnica, strategie, normy czy uniwersalia. Niektóre z artykułów stanowią jednocześnie polemiczne omówienie wpływowych koncepcji lub tekstów teoretycznych: teorii skoposu, książki Johna Catforda *A Linguistic Theory of Translation* czy słynnego artykułu Jamesa S. Holmesa *The Name and Nature of Translation Studies*. Rozważania Chestermana nad implikacjami konkretnych teorii, jego precyzja w konstruowaniu metody badawczej i niezwykła uważność na wykorzystywane pojęcia może być zaproszeniem, a nawet zobowiązaniem do przemyślenia własnego warsztatu naukowego, choć głębia zaczerpniętych inspiracji z pewnością będzie zależna od stopnia zbieżności orientacji badawczych.

Biorąc pod uwagę stan teorii przekładu w Polsce i stopień przyswojenia zagranicznych koncepcji, do których odwołuje się autor, można wskazać na konkretny pożytek, który polscy odbiorcy mogliby odnieść z lektury niektórych wątków *Reflections on Translation Theory*. W ciągu ostatnich lat wiele spośród pojęć i koncepcji omawianych przez Chestermana zadowoliło się w polskim przekładoznawstwie, czy to na skutek tłumaczeń, czy też lektur wpływowych zagranicznych tekstów teoretycznoprzekładowych. Ich obecność ogranicza się jednak raczej do podstawowej formy, bez uwzględnienia późniejszych polemik, korekt i uzupełnień.

Nic w tym nadzwyczajnego – tłumaczone i referowane są zazwyczaj teorie najgłośniejsze, a dynamika recepcji nie nadąża za dynamiką zagranicznych dyskusji. Wnikliwe metodologiczne debaty mogłyby pojawić się już na polskim gruncie, jednak śledząc publikacje i konferencje dotyczące przekładu, można odnieść wrażenie, że większość artykułów koncentruje się na studiach przypadków, metodologia zaś jest w nich częściej po prostu używana niż rozważana. Analizy Chestermana pozwalają skomplikować myślenie na temat koncepcji i terminów, które często pojawiają się w polskim przekładoznawstwie, na przykład teorii skoposu, orientacji deskryptywnej czy pojęcia strategii.

Liczba zawartych w książce artykułów, poruszonych wątków i stopień komplikacji zagadnień sprawiają, że nie sposób streścić przebiegu argumentacji autora, można jednak określić jej styl i wskazać na charakterystyczne punkty. Czytelników zaznajomionych z dorobkiem Chestermana nie zaskoczy fakt, że znacznie bliżej mu do anglosaskiego niż kontynentalnego stylu teoretyzowania. Pochylając się nad kwestiami metodologicznymi, omawiając kategorie wykorzystywane w translato-logii czy proponując nowe rozróżnienia i narzędzia, autor stara się uwzględnić bardzo szeroki horyzont. Problemy teoretyczne własnej dziedziny widzi w perspektywie metodologii nauk w ogóle, zapożyczając niektóre rozwiązania od teoretyków innych dziedzin i starając się je przenieść na grunt refleksji nad przekładem. Tym sposobem na kartach książki pojawiają się odniesienia do biologii, genetyki czy etyki. Uniwersalizujący zapach Chestermana widoczny jest również w bardzo silnym przywiązaniu do *Translation Studies* jako odrębnej dyscypliny mającej mocne naukowe podstawy, jasno zarysowane zadania, własną metodologię i spójny język. *Reflections on Translation Theory* są zarówno wyrazem pragnienia, by tak właśnie się stało (celem analiz pojęciowych jest doprowadzenie do takiego stanu rzeczy), jak i obawy przed rozproszeniem

istniejącej już, ale rozległej, różnorodnej i ciągle posiadającej niepewny status interdyscypliny. Myśl ta zostaje kilkakrotnie wyrażona *explicite* i przyświeca wielu zamieszczonym w książce analizom i propozycjom.

Warto zauważyć, że dla Chestermana *Translation Studies* to nie wyłącznie abstrakcyjny byt, lecz wspólna przestrzeń, w której poruszają się badacze reprezentujący różne tradycje i zainteresowani różnymi aspektami działalności przekładowej. Świadectwem dialogicznej koncentracji na budowanie dyscypliny jest wnikliwe omawianie wpływowych koncepcji teoretycznych innych badaczy. Poza tym Chesterman formułuje wiele spośród swoich propozycji tak, jakby były zaproszeniem do dyskusji w celu wypracowania optymalnego modelu. Przykładem takiego nastawienia jest artykuł *Shared Ground in Translation Studies* napisany wspólnie z Rosemary Arrojo. Jedną z inspiracji do powstania tego tekstu było dostrzeżenie znaczącej przepaści teoretycznej między badaczami reprezentującymi „postmodernistyczne badania kulturowe i teorie tekstualne” oraz tymi, którzy uznają *Translation studies* za dziedzinę badań empirycznych. Chesterman i Arrojo, znacząco różni w swoich orientacjach badawczych, postanowili stworzyć listę trzydziestu tez dotyczących przekładu, które oboje podzielają, mimo przynależności do odmiennych tradycji myślowych. Charakter poddawanej pod środowiskową dyskusję propozycji ma również tekst *Proposal for a Hieronymic Oath*. Chesterman stwierdza w nim niekompatybilność referowanych przez siebie modeli etyki przekładu, nawiązując do koncepcji Alasdaira MacIntyre’a, proponuje własny, następnie zaś formułuje kilkupunktową przysięgę hieronimiańską, która mogłaby obowiązywać profesjonalnych tłumaczy.

Mimo że koncepcje spod znaku *Translation Studies* dobrze się już zdomowały w polskich badaniach, zarówno silne nastawienie na wzmacnianie i uspojnianie dyscypliny, jak i wielokrotnie

wyrażana obawa przed jej rozpadem na wąsko wyspecjalizowane, niepowiązane ze sobą subdyscypliny, mogą w polskim odbiorcy wzbudzić pewne zdziwienie. Chesterman odnosi się do znanego sobie stanu rzeczy, a wyrażane przez niego pragnienia i obawy dotyczące losów dziedziny nie są wśród zachodnich badaczy wyjątkiem. Obecny stan badań nad przekładem w Polsce – od strony teorii, praktyki badawczej i praktyki instytucjonalnej – znacznie różni się od tego zakładanego przez Chestermana, dlatego jego gesty nie są w polskim kontekście tak oczywiste. Jak dotąd w polskich strukturach akademickich powstało niewiele jednostek skupionych wyłącznie na badaniach nad przekładem – przekładoznawcy rekrutują się zwykle z filologii obcych lub ewentualnie polonistyk, tam funkcjonują i im zawdzięczają swoją formację, ponadto dość wyraźnie dzieląc się na literaturoznawców i językoznawców. Mimo istnienia forów wymiany myśli – konferencji, czasopism, festiwali – trudno stwierdzić, by istniało silne i konsekwentne dążenie do unifikacji, czy to instytucjonalnej, czy metodologicznej.

Zachowując uznanie dla wnikliwości pojęciowej analizy, korzystając jednakowoż z dystansu, jaki zapewnia funkcjonowanie w polskiej przestrzeni akademickiej, można zastanawiać się, czy silne dążenie do stworzenia wspólnego gruntu, metod i pojęć jest rzeczywiście tak uniwersalnie przydatne, jak zdaje się twierdzić Chesterman. Autor wielokrotnie sugeruje, że większa spójność dyscypliny może przynieść korzyści zarówno badaczom, jak i tłumaczom, i na określonym poziomie z pewnością ma rację. Mimo to nie wszystkie jego propozycje i argumenty wydają mi się przekonujące, a nawet więcej – dostrzegam pewne zalety rezygnacji z dążenia do spójności. Przyjrzyjmy się najpierw perspektywie badaczy. Wypracowanie wspólnego języka dla dziedziny, która zrzesza ludzi zajmujących się bardzo różnymi przedmiotami badań, wymaga wyboru na tyle ogólnych sformułowań, by badacze różnych orientacji mogli się z nimi

zidentyfikować. Może się jednak okazać, że w konkretnej praktyce badawczej – zwłaszcza dotyczącej kultury, literatury, filozofii – pojęcia wypracowane na użytek całej dziedziny okazują się zdecydowanie drugorzędne w stosunku do kategorii stworzonych na użytek konkretnej analizy. Czy uspoźnienie dyscypliny rzeczywiście sprawi, że badaczkę zainteresowaną tym, jak poetyki poszczególnych autorów rozpowszechniają się za pośrednictwem przekładu i wpływają na poezję innego języka rzeczywiście będzie więcej łączyło z badaczem zgłębiającym proces podejmowania decyzji tłumaczy tekstów użytkowych? A jeśli nie, to czy którekolwiek z nich coś na tym braku więzi istotnie traci? Upomnienie się o miejsce dla bardziej idiosynkratycznego stylu opisu, który stroni od danego z góry żargonu teoretycznego albo raczej dobrze się bez niego obywat, nie czyniąc przy tym ofiary z samoświadomości i precyzji, wydaje mi się istotne, ponieważ rezygnacja z tego stylu to rezygnacja z możliwości dostrzeżenia i wyrażenia niuansów, dla których niektórzy uczestnicy i badacze kultury w ogóle z nią obcuja. To również rezygnacja z lokalnych, czasem powiązanych z danym kontekstem i przedmiotem badań, tradycji krytycznych. Choć w tezach napisanych wraz z Arrojo pojawia się stwierdzenie, że pozornie tożsame pojęcia (np. *translation* i *Übersetzung*) mogą w różnych językach oznaczać coś nieco innego, świadomość ta nie wydaje się korygować uniwersalizujących gestów Chestermana.

Wśród korzyści z uspoźnienia *Translation Studies*, poza prestiżem dyscypliny i wygodą naukowców Chesterman wymienia również interes tłumaczy. Na przykład w tekście *Problems with strategies*, w którym autor wcale ciekawie próbuje uporządkować ważne terminy funkcjonujące czasem jak synonimy, pojawia się teza, że pojęcia powinny być tak jednoznaczne i proste, by mogły być wykorzystane w dydaktyce tłumaczenia. Choć nie ulega wątpliwości, że posługiwanie się precyzyjnymi kategoriami

pozostającymi ze sobą w logicznych zależnościach powinno pozytywnie wpłynąć na efekty kształcenia, można polemizować, czy konieczne jest uspoźnienie w obrębie całej dziedziny. Być może wystarczy spójność w obrębie zestawu pojęć używanego w danej przestrzeni kształcenia czy pracy i pozwalającego na nazwanie koniecznych do nazwania zjawisk? Podejrzenie, że inny stan rzeczy jest trudny do osiągnięcia pogłębia się zresztą ponownie, gdy przypomnimy sobie, że język angielski nie jest uniwersalnym metajęzykiem, w którym kształci się tłumaczy.

Reflections on Translation Theory to wybór z dwudziestu lat badań jednego z najbardziej uznanych przedstawicieli współczesnych *Translation Studies*. Chesterman prezentuje dobrą szkołę wnikliwej lektury wpływowych koncepcji teoretycznych i uważności w stosunku do stosowanych w badaniach pojęć. Zainteresowani stanem i możliwościami interdyscypliny *Translation Studies* znajdą tu wiele pomysłów na jej rozwój i udoskonalenie. Wielbiciele bardziej zindywidualizowanego sposobu teoretyzowania, którzy niuanse stawiają ponad modele, mogą się za to poczuć zmęczeni. Z całą pewnością książka Chestermana sprawdzi się jako inspiracja i przewodnik w trudnym procesie refleksji nad własnym aparatem teoretycznym.

SŁOWA KLUCZOWE:

teoria przekładu

TRANSLATION STUDIES

ABSTRAKT:

Tekst jest recenzją książki Andrew Chestermana *Reflections on Translation Theory. Selected Papers 1993–2014* (John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia 2017). Zawiera charakterystykę metody badawczej autora oraz omówienie problematyki poszczególnych artykułów. Szczególny nacisk został położony na opisanie stosunku Chestermana do dyscypliny *Translation Studies* – lęków, nadziei i postulatów autora związanych z jej kształtem i statusem. Perspektywa wyłaniająca się z książki została skonfrontowana ze stanem badań nad przekładem w Polsce, a widoczne w niej przekonanie o konieczności uspołniania dyscypliny zostało podane w wątpliwość.

badania nad przekładem*Andrew Chesterman***NOTA O AUTORZE:**

Weronika Szwebs – doktorantka na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej UAM. Przygotowuje pracę doktorską pod tytułem *Tłumaczenie dyskursów teoretycznych w humanistyce polskiej przełomu XX i XXI wieku*. Laureatka grantów NCN Preludium i Etiuda. Artykuły, przekłady i współprzekłady publikowała m.in. w „Przekładańcu”, „Między Oryginałem a Przekładem”, „Przestrzeniach Teorii” i „Tekstach Drugich”. |