

KOŁO NAUKOWE ANGLISTÓW
UNIwersYTETU JagIELLOŃskiego
I KOŁO NAUKOWE STUDENTÓW
KATEDRY UNESCO UJ



Wkład w przekład 2

MATERIAŁY POKONFERENCYJNE

8. STUDENCKICH WARSZTATÓW TŁUMACZENIOWYCH
„ZAPĘTLENI W PRZEKŁADZIE”. KRAKÓW 2013

korporacja ha!art

Wkład w przykład 2

KOŁO NAUKOWE ANGLISTÓW
UNIwersYTETU JAGIELLOŃSKIEGO
I KOŁO NAUKOWE STUDENTÓW
KATEDRY UNESCO UJ

Wkład w przekład 2

Materiały pokonferencyjne

8. Studenckich Warsztatów Tłumaczeniowych

„Zapętleni w przekładzie”

Kraków 2013

Kraków 2014

Wkład w przekład 2.
Materiały pokonferencyjne
8. Studenckich Warsztatów Tłumaczeniowych
„Zapętleni w przekładzie”. Kraków 2013
Kraków 2014

Copyrights for individual articles © the Authors, 2014
Copyright for the Polish edition © Korporacja Ha!art, 2014

RECENZJA

Dr hab. Magda Heydel

OPIEKUN NAUKOWY

Dr Katarzyna Bazarnik

REDAKCJA

Anna Filipek i Marta Osiecka, Aleksandra Kamińska

KOREKTA I ADIUSTACJA

Anna Filipek, Marta Osiecka, Aleksandra Kamińska, Artur Nowrot

PROJEKT TYPOGRAFICZNY, SKŁAD I ŁAMANIE

Małgorzata Chyc

PROJEKT OKŁADKI

Anna Filipek, Małgorzata Chyc

Grafika na okładce powstała przy pomocy Tagxedo

<http://www.tagxedo.com/app.html>

Wydanie pierwsze

Printed in Poland

ISBN 978-83-64057-40-3

WYDAWNICTWO I KSIĘGARNIA

Korporacja Ha!art

Pl. Szczepański 3a, 31-011 Kraków

tel. +48 (12) 422 81 98, 606 303 850

e-mail: korporacja@ha.art.pl

<http://www.ha.art.pl/>

DRUK

Kserkop

ul. Mazowiecka 68, 30-019 Kraków

Publikacja bezpłatna, współfinansowana przez



RADA KÓŁ NAUKOWYCH
UNIWERSYTETU JAGIELLOŃSKIEGO



kolo naukowe anglistow uj

Spis treści

- 9 Słowo wstępne
- 11 **I. PROZA**
- 13 PROF. DR HAB. ELŻBIETA TABAKOWSKA
Narracja historyczna w przekładzie –
obraz, interpretacja, język
- 29 ANNA ROGULSKA
Kochanie, zabiłam nasze koty,
czyli przekład jako gatunek literacki
- 41 JAKUB SZPAK
Literatura i fakty – Ryszard Kapuściński w przekładzie
- 55 DAGMARA HADYNA
Kim jest Janina Eyre?
Tłumaczenie a kontekst socjopolityczny tłumacza
- 67 KATARZYNA KASZOREK, PIOTR STANIEWSKI
Ze śmiercią im do twarzy, czyli studenci tłumaczą
mowy przedśmiertne z XVI i XVII wieku
- 79 BARBARA GALANT
No cóż, człowieku, czyli jak przełożyć
na polski hiszpańskie operatory
interakcyjne *pues, bueno i hombre*

93 II. POEZJA I DRAMAT

95 DR HAB. ANDRZEJ PAWELEC

Jeden przecinek:

O wierszu Emily Dickinson (J 328)

w przekładzie Stanisława Barańczaka

109 ALEKSANDRA MICHALSKA

Świat zmieścić w objawieniu chwili:

The Epiphanies Jamesa Joyce'a

w tłumaczeniowym kalejdoskopie

125 MATEUSZ CHABERSKI

Tłumacz uwięziony w labiryncie,

czyli pejzaż przekładowy *Utworu o Matce*

i Ojczyźnie Bożeny Umińskiej-Keff

137 ANNA FILIPEK

Być albo nie być tłumacza dla teatru:

Hamlet Szekspira, Słomczyńskiego, Swinarskiego

151 ANNA BELCAR

Humor i gra słów w komedii Szekspira

Wiele hałasu o nic – porównanie tłumaczeń

Leona Ulricha i Stanisława Barańczaka

163 III. PRZEKŁAD MULTIMODALNY

165 DR BOGUSŁAWA WHYATT

O procesie tłumaczenia, czyli jak naukowcy

zaglądają do umysłu tłumacza

183 MAŁGORZATA HANDZEL

Nieprzezroczysta szyba:

o poezji wizualnej i problemie jej przekładu

197 KAROLINA CZAJKA

Missed Connections reconnected.

O trudnościach przekładu tekstu multimodalnego

- 207** KAROLINA KRAJEWSKA, EWA LIPIŃSKA
Przekład komiksów –
przekład audiowizualny?
- 217** KATARZYNA BIERZANOWSKA
Nowa jakość 3D w Polsce,
czyli dyskusja o dostępności
i deskrypcji

231 IV. PANELE TŁUMACZENIOWE

PANEL 1. Ali Smith *There But For The* (2011)

- 233** DR EWA RAJEWSKA
- 239** BARBARA GALANT
- 245** AGATA KOWOL
- 249** DOROTA MALINA
- 253** JAKUB SZPAK

PANEL 2. Henryk Sienkiewicz *Ogniem i mieczem* (1884)

- 261** DR JAN RYBICKI
- 271** ANNA BELCAR
- 277** DAGMARA HADYNA
- 283** POLA STAWIANY
- 287** JAKUB SZPAK

PANEL 3. William Stanley Merwin *To My Teeth* (2002)

- 295** DR AGATA HOŁOBUT
- 299** DAGMARA HADYNA
- 303** ARTUR NOWROT
- 307** JAKUB SZPAK

311	V. WYWIAD Z TŁUMACZEM
313	Rozmowa z Krzysztofem Bartnickim
325	Rozmowa z Andrzejem Polkowskim
333	Spis nazwisk
337	Spis rzeczy
341	Spis ilustracji

Słowo wstępne

Już po raz drugi mamy przyjemność prezentować Państwu materiały pokonferencyjne Studenckich Warsztatów Tłumaczeniowych organizowanych przez studentów Instytutu Filologii Angielskiej UJ i Katedry UNESCO do Badań nad Przekładem i Komunikacją Międzykulturową. Niniejszy tom gromadzi wystąpienia uczestników i gości 8. edycji Warsztatów pod hasłem „Zapętleni w przekładzie”. Otrzymała się ona w dniach 13–16 maja 2013 r. w Krakowie.

Tegoroczne Warsztaty przyciągnęły wyjątkowo liczną grupę prelegentów i słuchaczy. Szeroki wybór zagadnień i tematów podejmowanych przez uczestników umożliwił nam wyodrębnienie grup tekstów powiązanych ze sobą pod względem treści. Prezentujemy zatem artykuły związane z teorią i praktyką tłumaczenia poezji i dramatu, prozy oraz utworów multimodalnych. Młodzi adepci sztuki translatorskiej podejmują tematy tak różnorodne, jak audiodeskrypcja i przekład komiksów, ale też tłumaczenie mów przedśmiertnych z XVI i XVII w. Wśród wykładowców, którzy zaszczytili nas swoimi wystąpieniami, są: prof. dr hab. Elżbieta Tabakowska, opisująca problemy przekładu narracji historycznej, dr hab. Andrzej Pawelec, omawiający wpływ interpunkcji na odbiór poezji Emily Dickinson oraz dr Bogusława Whyatt, podejmująca próbę zajrzenia do umysłu tłumacza, by zbadać procesy, jakie w nim zachodzą podczas dokonywania przekładu.

Podobnie jak w zeszłym roku, podczas Warsztatów ich uczestnicy mieli okazję spróbować swoich sił w praktyce. Odbyło się kilka paneli tłumaczeniowych, których zapis prezentujemy w niniejszym tomie: dr Ewa Rajewska poprowadziła dyskusję wokół przekładu fragmentów *There But For The* Ali Smith, dr Jan Rybicki analizował próby oddania po angielsku fragmentów *Ogniem i mieczem* Sienkiewicza, a dr Agata Hołobut i uczestnicy jej panelu rozmawiali o wierszu *To My Teeth* W.S. Merwina i jego polskich wersjach.

Podczas Warsztatów odbył się także panel tłumaczeniowy dotyczący fragmentów *Finnegans Wake* Jamesa Joyce'a, poprowadzony przez Krzysztofa Bartnickiego, autora polskiego przekładu tej powieści. Cieszymy się, że mieliśmy okazję porozmawiać z tłumaczem o jego zmaganiach z tekstem, przez niektórych uznawanym za nieprzekładalny. Z kolei jednym z najbardziej popularnych wystąpień okazało się spotkanie z Andrzejem Polkowskim. Tłumacz *Harry'ego Pottera* i *Opowieści z Narnii* rozmawiał ze słuchaczami o swojej pracy i planach na przyszłość – niektóre z tych pytań i odpowiedzi znajdują Państwo na końcu tomu. Gorąco zachęcamy do lektury obu wywiadów z tłumaczem!

Na koniec pragniemy też podziękować wszystkim, którzy z uznaniem przyjęli ubiegłoroczny tom pokonferencyjny *Wkład w przekład* i bez wsparcia których z pewnością nie powstałby *Wkład w przekład 2*. Mamy nadzieję, że książka zainspiruje Państwa do dalszych badań, jak również do praktycznych zmagañ z tłumaczonym tekstem.

W imieniu Redakcji

Marta Osiecka

I. PROZA

PROF. DR HAB. ELŻBIETA TABAKOWSKA
Katedra UNESCO do Badań nad Przekładem
i Komunikacją Międzykulturową,
Uniwersytet Jagielloński

Narracja historyczna w przekładzie – obraz, interpretacja, język^[1]

1 Wstęp: podstawowe założenia

W niniejszym eseju utwór, którego formę określa się mianem „narracji historycznej”, będziemy traktować jako szczególny rodzaj tekstu, czy też – szerzej – dyskursu, co pozwoli na pewne uogólnienia, przydatne w kontekście rozważań nad przekładem. Ponadto, opierając się na tezach wysuwanych przez twórców i propagatorów kognitywistycznej teorii języka, przyjmiemy założenie (wciąż jeszcze przez wielu badaczy uznawane za kontrowersyjne), w myśl którego różnica zachodząca między tekstami (lub dyskursami) tradycyjnie uznawanymi za literackie i tekstami (dyskursami) definiowanymi jako nieliterackie jest różnicą ilościową: autorzy tekstów „literackich” wykorzystują w większym stopniu i natężeniu, a także bardziej świadomie, środki wyrazu dostępne w danym języku – jego zasoby fonetyczne, metaforę

[1] Przykłady zawarte w niniejszym eseju zostały wcześniej omówione w artykule *Translation of (literary) historical narrative – facts and interpretations, languages and cultures*, przyjętym do druku w tomie *Culture, Translation and Cognition* (red. P. Hanenberg) w wydawnictwie Universidade Católica Portuguesa w Lizbonie.

i metonimię, ikoniczność, polisemię itp. W kontekście przekładu założenie takie – jeśli zostanie poparte twardymi dowodami – pozwala choć w części usunąć przepaść, tradycyjnie dzielącą „językoznawcze” i „literackie” teorie przekładu.

Zakładamy również, że sensowną teorię przekładu można zbudować tylko na solidnym fundamencie autentycznych danych. Wykorzystane w niniejszym eseju teksty – oryginały i/lub przekłady – stanowią fragmenty trzech współczesnych narracji historycznych.

2 Obiektywizm i subiektywizm

Przedstawionym poniżej rozważaniom przyświeca fragment książki *Lapidarium* w Ryszarda Kapuścińskiego, który brzmi tak, jakby jego autorem był teoretyk przekładu, tłumacz i jednocześnie badacz języka o z gruntu kognitywistycznej orientacji. Kapuściński pisze:

Wszyscy jesteśmy fotografami posługującymi się zmienną ogniskową. Dzięki jej właściwościom, poruszając pierścieniem obiektywu, możemy obraz każdego obiektu czy sceny powiększyć lub zmniejszyć, wyodrębnić albo pominąć. Z pomocą tego właśnie mechanizmu manipulujemy obrazami świata. Jedne utrwalamy, inne skazujemy na niebyt. Ale ponieważ każdy, w każdej chwili i miejscu, ciągle tę zmienną porusza i przestawia, każda rzecz wygląda na milion sposobów różnie i w związku z tym, na tych milion sposobów jest również widziana i przeżywana (2007: 111).

Cytat zawiera – *implicite* – wszystkie podstawowe założenia przyjmowane we współczesnej myśli o przekładzie. Najważniejszym z nich jest przeświadczenie, że proces tłumaczenia jest z natury nieuchronnie subiektywny. Oryginalny tekst (lub dyskurs) nie jest zatem odbiciem obiektywnej rzeczywistości (prawdziwej lub wirtualnej), lecz interpretacją owej rzeczywistości, przefiltrowaną przez umysł autora.

Odbiór oryginału przez tłumacza staje się zatem interpretacją zawartych w oryginale znaczeń, przefiltrowanych przez umysł Innego. Taka wizja, która czyni z przekładu interpretację interpretacji, oznacza nieuchronny kres mitu „przezroczystej szyby”, który nakazywał widzieć w tłumaczu mniej lub bardziej sprawnie działający „interfejs” – urządzenie umożliwiające komunikację między dwoma innymi urządzeniami, czyli autorem oryginału i czytelnikiem przekładu. Innymi słowy, każdy autor, a także każdy tłumacz i każdy czytelnik, ma swoją własną *kamerę ze zmienną ogniskową*.

Cytat z *Lapidarium v* zawiera jeszcze jedną bardzo istotną myśl: jeśli wszyscy jesteśmy fotografami posługującymi się zmienną ogniskową, a zatem jeśli każdy z nas tworzy własną i niepowtarzalną galerię obrazów, to aby się porozumieć, musimy sobie owe obrazy wzajemnie udostępnić, czyli wytłumaczyć. Innymi słowy, wszyscy jesteśmy tłumaczami. Swoją percepcję świata przetwarzamy na jego mentalny obraz – konceptualizację, której następnie, używając znaków należących do określonego systemu, nadajemy materialny wyraz. Przekazując następnie swoje przesłanie odbiorcy – w postaci określonego zestawu określonych znaków, językowych lub pozajęzykowych – dokonujemy przekładu. Pisał o tym ponad pół wieku temu wybitny językoznawca Roman Jakobson (2009 [1959]: 44), definiując wyodrębnione przez siebie i powszechnie dziś uznawane trzy rodzaje przekładu: **wewnątrzjęzykowy** (parafrazę), **międzyjęzykowy** (interpretację znaków językowych za pomocą znaków językowych należących do innego systemu) i **intersemiotyczny** (interpretację znaków językowych za pomocą znaków pozajęzykowych, należących na przykład do systemu obrazów lub dźwięków lub odwrotnie). Nie trzeba być zawodowym tłumaczem, żeby takie tłumaczenia wykonywać. Przekład wewnątrzjęzykowy bywa, na przykład, odpowiedzią na reakcję rozmówcy, który oświadcza: „Nie rozumiem, wytłumacz mi, co chcesz powiedzieć”. Przekład intersemiotyczny to reakcja na znane każdemu uczniowi polecenie „opisz, co widzisz na obrazku”. Nato-

miast przekład międzyjęzykowy jest istotnie domeną (zawodowych) tłumaczy. We wszystkich przypadkach cel jest jednak ten sam: pokazać nie to, czym rzeczy **są**, **były** lub **będą**, lecz jedynie **pojęcie** (właśne w przypadku bezpośredniej komunikacji, a pojęcie oryginalnego autora w przypadku przekładu) **o tym, jakie** one są, były lub będą.

3 Perspektywizm i scjentyzm

Narracja historyczna stoi w opozycji do bezpośredniej relacji ciągu zdarzeń. W klasycznej dychotomii, wprowadzonej przez francuskiego językoznawcę Emile Benveniste'a, jest to opozycja między tym, co Benveniste (1966) definiuje jako *discours*, czyli relację, która bezpośrednio angażuje mówiącego i wymaga użycia takich określeń deiktycznych, jak polskie *ja*, *tu*, czy *teraz* oraz tym, co nazywa on *récit historique*, czyli relacją historyczną, dla której charakterystyczne są takie wyrażenia deiktyczne jak polskie *on*, *tam* i *wtedy*.

Ponadto w interesującej nas w tym miejscu relacji historycznej można wyróżnić dwa przeciwstawne stanowiska, jakie ma do wyboru narrator, czyli **scjentyzm** i **perspektywizm**. Wyznawcy scjentyzmu wierzą, że historię należy pisać w „konwencji lustrzanej”, czyli ukazując obiektywną prawdę o minionych zdarzeniach, wyznawcy perspektywizmu natomiast są w gruncie rzeczy kognitywistami: odrzucając możliwość ukazania prawdy obiektywnej, zakładają konieczność przyjęcia określonej i z natury subiektywnej perspektywy narratora, czyli określonego punktu widzenia na historyczną przeszłość (por. Pomorski 2004). Ideałem narratora-scjentyisty jest więc całkowite usunięcie z tworzonej narracji własnego „ja” (co odpowiada mitowi przezroczyściej szyby), ideałem historyka perspektywisty natomiast – ukazanie własnej perspektywy i własnego punktu widzenia (co odpowiada obrazowi tłumacza – współtwórcy).

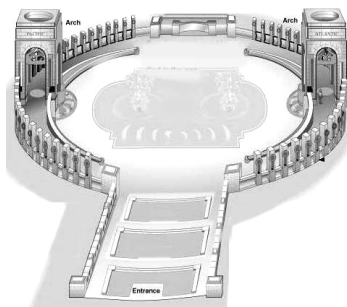
W tym miejscu nasuwa się pytanie o relację między narracją będącą dziełem historyka i narracją, która tworzy tkankę dzieła lite-

rackiego. Jeśli przyjąć postawę perspektywistyczną (która wydaje się bardziej realistycznym programem badawczym), wypada się zgodzić z amerykańskim historykiem historiografii i krytykiem, Haydenem White, który twierdzi, że pisanie historii – jako jeden z możliwych sposobów myślenia o przeszłości – jest tworzeniem „szczególnego rodzaju twórców literackich” (1990). I odwrotnie: mianem postmodernistycznej „historiograficznej metapowieści” (termin stworzony przez amerykańską badaczkę teorii literatury, Lindę Hutcheon) określa się gatunek literacki, którego autor odwołuje się wprawdzie do osób i faktów historycznych, ale równocześnie podkreśla wagę i niepowtarzalność jednostkowego doświadczenia przeszłości i podważa przeświadczenie o obiektywizmie źródeł i egzegez historycznych (Hutcheon 2004 [1988]: 120 i in.). Granica między „fikcją literacką” i „narracją historyczną” ulega zatarciu (podobnie jak wspomniana wyżej granica między „literaturą” i „nie-literaturą”).

Przyjrzyjmy się implikacjom powyższych spostrzeżeń dla praktyki i teorii przekładu.

4 Przykład: Narracja historyczna jako przekład intersemiotyczny i międzyjęzykowy

4.1 Obraz



RYS. 1. Pomnik II wojny światowej w Waszyngtonie – widok z góry

4.2 Słowo: oryginał

In the United States (...) a splendid new memorial to World War Two was opened in Washington, DC, in advance of the anniversary. It takes the form of two linked oval concourses adorned with fountains, one representing the war in the Pacific theatre, and the other the war across the Atlantic. It stands in the pleasant parkland beside the obelisk of the Washington Monument, and opposite the national Holocaust Museum. And it invites visitors to stroll round the fountains and to contemplate the large numbers of inscriptions and high-minded quotations on the surrounding plinths. Over the gateway at one end is the word 'PACIFIC'; and over the gateway at the other end 'ATLANTIC'... (Davies 2006: 18).

4.3 Słowo: przekład

(...) w Stanach Zjednoczonych jeszcze przed tą rocznicą otwarto w Waszyngtonie wspaniałą budowlę upamiętniającą drugą wojnę światową. Ma ona kształt owalnego placu ozdobionego dwiema fontannami. Na plac prowadzą dwie bramy: pierwsza jest symbolem działań wojennych w rejonie Pacyfiku, druga – wojny po drugiej stronie Atlantyku. Ten ogromny pomnik wzniesiono w ładnym parku, za obeliskiem ku czci Waszyngtona, naprzeciw Muzeum Holokaustu. Zaprasza on gości do spaceru wokół fontann i zachęca ich, aby się przyjrzeni wielkiej liczbie napisów i wzniosłych cytatów na umieszczonych wokół słupach i tablicach. Nad jedną bramą wypisano słowo „PACYFIK”, nad drugą – słowo „ATLANTYK”... (Davies 2008: 13).

Fragment 4.2. jest werbalnym odpowiednikiem obrazu 4.1., jednym z możliwych przekładów intersemiotycznych (widok pomnika na słowo), tekst polski 4.3. jest natomiast przekładem międzyjęzykowym przekładu intersemiotycznego 4.2.

Porównanie obu tekstów z rysunkiem przedstawiającym pomnik w Waszyngtonie ukazuje, jak wiele elementów obrazu oglądanego przez narratora musi uzupełnić wyobraźnia odbiorcy: opisujący pomnik tekst wiele pytań pozostawia bez odpowiedzi. Na przykład w jaki sposób są ze sobą połączone *two oval concourses*? Rysunek pokazuje, że są to dwa koncentryczne owale, warto jednak popatrzeć, jak ten element obrazu „zobaczył” tłumacz... Ile jest fontann? Tekst wskazuje na dwie, i tak też pisze tłumacz, ale na obrazku widać dwie fontanny duże i całkiem sporo małych... Co otaczają słupy? W polskim tekście są one umieszczone *wokół*, ale wokół czego? Odpowiedzi na te wszystkie pytania zapewne nie wydawały się istotne autorowi, skupionemu na przekazaniu przesłania o tym, jak mało Amerykanie wiedzą o drugiej wojnie światowej. Natomiast są całkiem ważne z punktu widzenia tłumacza, ponieważ może się okazać, że język przekładu wymaga dopełnienia Ingardenowskich „miejsc niedookreślenia”. Jak zatem odtworzyć obraz na podstawie intersemiotycznego przekładu, zrobionego z określonego punktu widzenia, w określonym czasie i w określonym celu? Można próbować pomóc sobie rysunkiem – albo lepiej, zdjęciem – ale i ono musi się okazać „nieprawdziwe”, ponieważ stanowi efekt subiektywnego wyboru punktu widzenia, jakiego dokonuje fotograf...

5 Przykład: Narracja historyczna i punkt widzenia

5.1 Oryginał

A fierce counter-attack **to the west of the Capital** inflicted heavy losses on the Germans in the third week of September; and some spirited skirmishes on the frontier held up the Red Army before it swarmed through the undefended **eastern provinces**. A joint Nazi-Soviet victory parade was held at Brest-Litovsk whilst the Capital was still holding out. The last fighting ended on 6 October in the marshland wilderness **beyond the River Bug** (Davies 2003: 30 [wyróżn. ET]).

5.2 Przekład

W trzecim tygodniu września dzięki gwałtownemu kontratakowi na terenach leżących **na zachód** od Stolicy zadano Niemcom poważne straty; 17 września zażarte potyczki na granicy zatrzymały pochód Armii Czerwonej, zanim sowieckie wojska załamywały niebronione obszary **na wschodzie**. W Brześciu Litewskim odbyła się hitlerowsko-sowiecka parada zwycięstwa, ale Stolica wciąż się trzymała. Ostatnia bitwa skończyła się 5 października na bagnach **za Bugiem** (Davies 2004: 56 [wyróżn. ET]).

Fragment 5.1. jest klasyczną narracją: relacją z chronologicznego ciągu zdarzeń, zachodzących w określone przestrzeni. Obraz tej przestrzeni ukazuje wycinek mapy 5.3.

5.3 Mapa



RYS. 2. Brześć Litewski –
Kock – Bug

Ale równocześnie tekst ilustruje zasadę, która w językoznawstwie kognitywnym nosi nazwę „przeniesienia mentalnego” (*mental transfer*). Jest to zdolność nadawcy komunikatu do konceptualizowania zdażeń z perspektywy Innego, czyli mówiąc po prostu do patrzenia na rzeczy cudzymi oczami. Jak pokazuje mapa, *Stolica* (Warszawa) jest położona między terenem wrześnieowego kontrataku polskich wojsk i *obszarami na wschodzie*, na które 17 września 1939 roku dokonały inwazji wojska sowieckie. Jak wiadomo z historii, *ostatnią bitwę* stoczono 5 października pod miastem Kock, leżącym **na zachód** od Bugu. Dla obserwatora znajdującego się na terenie Polski miasto leży zatem **przed** (a nie **za**) Bugiem. Natomiast dla obserwatora, znajdującego się, powiedzmy, w Brześciu Litewskim, oczywiście jest ono położone **za** (a nie **przed**) Bugiem. Tam też najwyraźniej „przeniósł się mentalnie” narrator-autor tekstu 5.1., obserwując zdarzenia oczami uczestników *hitlerowsko-sowieckiej parady zwycięstwa*. Ale jak to wytłumaczyć polskiemu czytelnikowi, który – jak o tym świadczą pełne oburzenia listy skierowane do tłumacza i wydawcy (por. Tabakowska 2005, 2009b) – patrzy na bliskie jego sercu fakty z własnej, a więc polskiej, perspektywy? Z tej perspektyw usytuowanie Kocka *za Bugiem* to po prostu kompromitujący merytoryczny błąd. W dodatku, z „przeniesionej” perspektywy idące przecież **na zachód** sowieckie wojska posuwają się **na wschód**...

Celem przykładu nie jest podpowiedź rozwiązania, które uratowałoby tłumacza przed (kontr)atakami w potyczce z polskim czytelnikiem. Nie jestem pewna, czy takie rozwiązanie w ogóle istnieje, skoro „przeniesienie mentalne” jest językowym wyrazem jednej z najbardziej złożonych operacji ludzkiego umysłu i jednym z najczęściej wykorzystywanych środków literackich. Analiza ukazuje natomiast równie niepokojący, co ważny dla tłumacza fakt: wprowadzenie rzekomo obiektywnych nazw kierunków świata (por. np. jawnie względne wyrażenia *na prawo, na lewo, przed czy za*) nie rozwiązuje wszystkich komunikacyjnych problemów.

6 Przykład. Narracja, punkt widzenia i metonimia

6.1 Oryginał

The bishops knelt down and read the commendatory prayer. When it ended William [of Orange] **was no more** (Thomas Babington Macaulay, *The History of England* [w:] Davies 1999: 579 [wyróżn. ET]).

Fragment 6.1. pozostawia bez odpowiedzi dość zasadnicze pytanie: gdzie *już nie było* Wilhelma Orańskiego i gdzie się mianowicie znalazł, gdy go już nie było tam, gdzie go nie było? Z gruntu metonimiczna narracja pozwala się domyślić (dzięki kontekstowi i znajomości „obiektywnej historii”) odpowiedzi na pierwsze pytanie: Wilhelm Orański umarł. Podobnie jak polskie *być*, angielskie *to be* znaczy jednak zarówno *znajdować się* (*gdzieś*) jak i *istnieć*. I tu zaczyna się metafizyczno-translatorski dylemat. Sugerowane trzy warianty polskiego przekładu urywka 6.1. wyglądają następująco:

6.2 Przekład(y)

1 Wilhelma **już nie było**.

Można się wprawdzie spodziewać, że znajomość historii oraz uważna lektura kontekstu pozwolą czytelnikowi na właściwy wybór między znaczeniami *znajdować się* i *istnieć*, ale to nie rozwiązuje problemu: czy Wilhelm przestał istnieć w jakimś absolutnym sensie? I czy tłumacz ma prawo sugerować czytelnikowi tę dogłębnie materialistyczną interpretację? Ponadto, pierwsze czytelnicze skojarzenie nie będzie zapewne najszcześniejsze (por. np. *Odwinął się i już go nie było*). Więc może:

2 Wilhelma **już nie było** na tym świecie.

Ta wersja eliminuje wprawdzie niepożądane skojarzenia, ale też jest metonimiczna, i przez tę metonimiczność otwiera pole dla metafiz-

zycznych spekulacji: na tym świecie już króla nie było, a zatem znalazł się jakimś innym świecie... Ostatecznie tłumacz zdecydował się na:

3 Wilhelm **już nie żył**.

W ten sposób, ograniczając się do czysto biologicznego wymiaru ludzkiego istnienia, i jednocześnie nie przesądzając o istnieniu lub nieistnieniu życia po życiu, udało się nie sprowokować żadnego z sygnalizowanych wyżej prowokacyjnych pytań. Pozostaje jednak pytanie o iluzję obiektywizmu: wobec metonimicznego niedopowiedzenia, czytelnik może oczywiście interpretować wersję 3. tak, jak wyżej interpretowaliśmy 1. lub 2. A stąd już tylko krok do historiograficznej metapowieści... (por. Tabakowska 2009b).

7 Przykład: Narracja, gramatyka i wiedza tła

„Ontologia historyczna jest zakorzeniona w języku, w którym obecne są matryce kulturowe, służące konceptualizacji obrazu świata”, pisze historyk Jan Pomorski (2004: 11). Takich „matryc” i ich językowego zakorzenienia zazwyczaj szuka się w leksykonie czy frazeologii. W tym miejscu jednak przyjrzymy się gramatyce.

7.1 *Present Perfect*

W historii Europy – wydanej w oryginale po raz pierwszy w 1996 roku – tłumacz natrafia na następujące zdanie: *To the north, in Scotland, the independence movement **has started** to roll again* (Davies 1996: 1134 [wyróżn. ET]). Tłumacz składał przekład w wydawnictwie w roku 1999; tłumaczenie ukazało się w roku 2000. Pytanie brzmi: czy ruch niepodległościowy nadal się toczył w roku 1999? A w roku 2000? I czy toczy się jeszcze w roku 2013, gdy po kolejne wydanie książki sięgają kolejni czytelnicy? Jak widać, narracja historyczna – jak każdy inny typ narracji – może stwarzać problemy nie dlatego, że czytelnicy oryginału i czytelnicy przekładu nie mają

podobnego zaplecza kulturowego (*background knowledge* – wiedzy o określonych aspektach rzeczywistości stanowiącej podstawę dla interpretacji), ale po prostu dlatego, że w danym momencie tej wiedzy po prostu (jeszcze?) nie ma.

Autor pisał swoją narrację relacjonując fakty z perspektywy własnego „teraz”, a więc – używając terminologii Benveniste’a – był to *discours*: w momencie tworzenia narracji autor wie (z obserwacji zdarzeń), że *ruch niepodległościowy* rozpoczął się w *przeszłości* i że trwa do *teraz*. Tej sytuacji odpowiada podręcznikowe wręcz użycie czasu *Present Perfect*, które jednak nie znajduje odpowiednika w systemie języka polskiego, a ponadto zmieniony kontekst przekładu wymaga przejścia z płaszczyzny *discours* na płaszczyznę *écrit historique*. Innymi słowy, świat rzeczywisty bezpośredniego doświadczenia w tłumaczeniu zmienia się, z konieczności, w świat przedstawiony właściwy narracji literackiej.

7.2 Czas przeszły i czas teraźniejszy

Po zamachu terrorystycznym na wieże World Trade Center w Nowym Jorku ukazał się w prasie wiersz Wisławy Szymborskiej *Fotografia z 11 września*. Początkowe wersy zwrotek 1., 2. i 5. brzmią tak:

- 1 **Skoczyli** z płonących pięter w dół
- 2 Fotografia **powstrzymała** ich przy życiu
- 5 **Są ciągle jeszcze** w zasięgu powietrza (Szymborska 2011: 66).

Najkrótsze nawet omówienie charakterystycznych dla poetki idiosynkrazji frazeologicznych (*powstrzymać przy życiu*), bardzo interesujących – także z punktu widzenia przekładu – oznaczałoby przekroczenie granic niniejszego eseju. Ograniczmy się zatem do gramatyki. Przedmiotem wiersza jest fakt historyczny, można go zatem łatwo uznać za przypadek historycznej narracji, czyli *écrit historique*: „tam

i wtedy” ludzie skoczyli z okien WTC, „tam i wtedy” ktoś zrobił im zdjęcie. *Powstrzymanie przy życiu* skaczących z okien ofiar zamachu jest jednak tylko skutkiem działania fotografa: wiedza o świecie podpowiada, że to tylko wirtualna egzystencja, mimo że narratorka postanawia *nie dodawać ostatniego zdania*. Czy taka interpretacja nie odpowiada zatem (jak w przykładzie 7.1.) książkowemu użyciu angielskiego czasu *Present Perfect* („czynność przeszła, której skutki trwają nadal”)? Czas teraźniejszy w środkowym wersie sygnalizuje zmianę punktu widzenia: patrzymy z narratorką („tu i teraz”) na fotografię, na której skaczący ludzie trwają zawieszeni w powietrzu. Zarazem od *récit historique* przechodzimy do *discours*. To przejście sygnalizuje bezpośrednie doświadczanie wydarzeń, stwarzając w ten sposób możliwość empatii.

W tłumaczeniu translatorskiego tandemu Clare Cavanagh/Stanisław Barańczak cytowane trzy wersy brzmią tak:

1a They **jumped** from the burning floors

2a The photograph **halted** them in life

5a They’re still within the air’s reach

Czas *Simple Past* w wersie (2.a), zamiast spodziewanego *Present Perfect*, przesuwa ten wers na płaszczyznę *récit historique*, niwelując „miękkie” przejście do płaszczyzny *discours*.

8 Podsumowanie

Najogólniejszy wniosek, jaki płynie z powyższych rozważań jest tak oczywisty, że staje się wręcz banalny: obiektywność jest mitem. Każda narracja jest z samej swojej natury subiektywna, tak jak subiektywny musi być jej przekład. Metafora, która każe widzieć w tłumaczu „przezroczystą szybę”, także jest mitem – trafniejsza byłaby więc może metafora przedstawiająca go jako kolorowy witraż...

Autor każdej narracji może wystąpić w roli historyka, ponieważ za

„historyczną” można uznać każdą narrację, której brak bezpośredniego osadzenia w czasie i miejscu wypowiedzi. Proces przemieszczenia, stanowiący nieodzowny element każdego procesu przekładu, musi oznaczać konieczność przekroczenia granicy między *discours* i *récit historique*. A jak wskazują powyższe przykłady, granica ta jest nieostra, podobnie zresztą jak granica między różnymi odmianami narracji („historyczna” vs. „literacka”). Z punktu widzenia preskryptywnej teorii przekładu, jest to wniosek dość zniechęcający, ponieważ *a priori* wyklucza możliwość formułowania precyzyjnie określonych strategii translatorskich.

I wreszcie hipoteza ogólniejszej natury: to co można powiedzieć o przekładzie narracji tradycyjnie określanej mianem „historycznej”, można także powiedzieć o przekładzie każdego innego typu narracji. Pozostaje bez odpowiedzi niejedno ważne pytanie. Na przykład: czy da się wskazać narrację, która z pewnością nie mogłaby zostać zaklasyfikowana jako narracja historyczna? A zakładając nieuchronny subiektywizm procesu przekładu, jaki stopień subiektywizmu może dopuścić tłumacz, któremu etyka zawodowa podpowiada najważniejszą zasadę – lojalności wobec swojego autora? I wreszcie, jak godzić wymogi lojalności z ideałami, konwencjami i ograniczeniami, jakie narzuca tłumaczowi docelowy język i „docelowa kultura”? Odpowiedzi na te pytania – jeśli w ogóle istnieją – wykraczają jednak daleko poza granice niniejszego eseju.

Bibliografia

- ARNHEIM, Rudolf. 1997 [1954]. *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye*. Berkeley etc.: University of California Press.
- BENVENISTE, Emil. 1966. *Problèmes de linguistique générale*. T. 1. Paryż: Gallimard.
- DAVIES, Norman. 1996. *Europe: a History*. Oxford i New York: Oxford University Press.

- . 1998. *Europa: rozprawa historyka z historią*. Tłum. E. Tabakowska. Kraków: Znak.
- . 1999. *The Isles*. London: Macmillan.
- . 2003. *Rising '44: The Battle for Warsaw*. Tłum. E. Tabakowska. Kraków: Znak.
- . 2004. *Powstanie '44*. Tłum. E. Tabakowska. Kraków: Znak.
- . 2006. *Europe at War, 1939–1945*. London: Macmillan.
- . 2008. *Europa walczy, 1939–1945*. Tłum. E. Tabakowska. Kraków: Znak.
- HUTCHEON, Linda. 2004 [1988]. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London: Routledge.
- JAKOBSON, Roman. 2009 [1959]. *O językoznawczych aspektach przekładu*. Tłum. L. Pszczołowska [w:] Bukowski, Piotr; Heydel, Magda (red.) *Współczesne teorie przekładu*. Kraków: Znak, s. 43–49.
- KAPUŚCIŃSKI, Ryszard. 2007 [2002]. *Lapidarium v*. Warszawa: Czytelnik.
- LANGACKER, Ronald W. 2009 [2008]. *Gramatyka kognitywna. Wprowadzenie*. Tłum. E. Tabakowska, M. Buchta, H. Kardela, W. Kubiński, P. Łozowski et al. Kraków: Universitas.
- POMORSKI, Jan. 2004. *Punkt widzenia we współczesnej historiografii* [w:] Bartmiński, Jerzy; Niebrzegowska-Bartmińska, Stanisława; Nycz, Ryszard (red.) *Punkt widzenia w języku i kulturze*. Lublin: Wydawnictwo UMCS, s. 11–32.
- SZYMBORSKA, Wisława. 2011. *Chwila/Moment*. Kraków: Znak.
- TABAKOWSKA, Elżbieta. 2005. *O relacjach osobowych w przekładzie* [w:] Göbler, Frank (red.) *Polnische Literatur im europäischen Kontext*. München: Verlag Otto Sagner, s. 249–258.
- . 2009a. *Między obrazem a tekstem, czyli o przekładzie intersemiotycznym* [w:] Kwiatkowska, Alina; Jarniewicz, Jerzy (red.) *Między obrazem a tekstem*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, s. 37–48.
- . 2009b. *Tłumacząc się z tłumaczenia*. Kraków: Znak.
- WHITE, Hayden. 1990. *Poetyka pisarstwa historycznego* (red.) Domańska, Ewa; Wilczyński, Marek. Kraków: Universitas.

ANNA ROGULSKA

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

***Kochanie, zabiłam nasze koty,* czyli przekład jako gatunek literacki**

Najnowsza książka Doroty Masłowskiej *Kochanie, zabiłam nasze koty* ukazała się jesienią 2012 roku, poprzedzona intensywną kampanią promocyjną, dzięki której niemal każdy miał okazję o niej usłyszeć. Jej temat, forma i przekaz zostały obszernie objaśnione w licznych wywiadach, recenzjach i programach kulturalnych. O ile jednak wielokrotnie powtarzano, że Masłowska używa tym razem zamerykanizowanej polszczyzny, rzadziej już mówiło się o tym, że w rzeczywistości jest to język słabego przekładu amerykańskiej powieści. Tymczasem książka ta wydaje się świetnym polem do dyskusji o kategorii przekładowości – pojęciu, które przez wielu translatorów uważane jest za błędne i niepotrzebne, tymczasem w kontekście ostatniej książki Masłowskiej nabiera nowych znaczeń. Warto przyjrzeć się, jak autorka osiąga efekt przekładowości oraz czemu służy taka stylizacja. Być może przekład, obok amerykanizacji i globalizacji współczesnej kultury, jest równie istotnym, a często pomijanym, kluczem interpretacyjnym do *Kochanie, zabiłam nasze koty*.

Przekładowość

Według słowackiego translatora Antona Popoviča „przekładowość to odczuwanie przekładu na tle tradycji rodzimej jako produktu ob-

cego, przekładowość manifestowana jest w akcie percepcji jako fakt przynależności do literatury innego narodu” (Kraskowska 1992: 133). Dodatkowo badacz wyróżnia wskaźniki przekładowości, czyli na przykład informacje na karcie tytułowej, fragmenty nieprzełożone lub nieprzekładalne, komentarze, objaśnienia oraz elementy egzotyczne. Translatolodzy gotowi są jednak spierać się co do samego istnienia zjawiska przekładowości. Edward Balcerzan pisał:

Próby stylistycznego wyznaczania „przekładowości” przekładu, odróżniającej rzekomo tekst tłumaczony od tekstu oryginalnego, z góry skazane są na niepowodzenie. Jeśli nie znamy genezy, a więc faktów zewnętrznych wobec dzieła, nie stwierdzimy nigdy ponad wszelką wątpliwość, czy dany tekst to przekład czy oryginał (1985: 148).

Gdyby jednak natrafić teraz gdzieś na strychu na zaczytany harlequin pozbawiony okładki i strony tytułowej, już po kilku stronach dałoby się z pewnością rozpoznać go jako przekład. Początkowo na przekładowy trop naprowadzą czytelnika obco brzmiące imiona i nazwy miejscowe. Niestety, prawdopodobnie będzie to również brak spójności stylistycznej a nawet niepoprawne konstrukcje gramatyczne czy zaburzone związki frazeologiczne. Można się tu zgodzić z Anną Legeżyńską, zdaniem której odpowiedzialność za błędne wyobrażenie o istnieniu przekładowości ponoszą tłumacze: „Rozbudzenie czujności odbiorcy, zwrócenie jego uwagi na przekładowy rodowód tekstu może być efektem nieudolności tłumacza albo też chwytem zamierzonym wpisaniem w strategię tłumacza” (1986: 13).

Wedle tradycyjnych badań przekładoznawczych, w których podstawową kategorią było pojęcie ekwiwalencji, widoczność tłumacza uznawano za błąd. Po zwrocie kulturowym jednak tłumaczowi przyznaje się status autora, a wszelkie techniki podkreślające obcość przekładu wobec kultury rodzimej bywają cenione – chociażby w kontekstach postkolonialnych. Nie bez znaczenia dla pojęcia prze-

kładowości jest również fakt, że w wyniku zwrotu translologicznego w kulturoznawstwie przekład spopularyzował się jako metafora komunikacji międzykulturowej. Tym samym pojęcie przekładowości oraz określenie zespołu cech czyniących dany tekst rozpoznawalnym jako przekład wydaje się coraz istotniejsze w sytuacji, kiedy „[p]rzekład zaczyna stopniowo zyskiwać autonomię jako tekst, gatunek literacki oraz praktyka komunikacyjna” (Heydel 2013: 23).

Przekład jako gatunek literacki

Określenie przekładu mianem gatunku wydaje się propozycją kontrowersyjną tym bardziej, że samo to pojęcie jest trudne do uściślenia. Przyglądając się jednak kilku podstawowym cechom gatunku literackiego, można zauważyć, że realizuje je również przekład. Po pierwsze, w strukturalistycznym ujęciu gatunek charakteryzowany jest przede wszystkim przez zespół dyrektyw, jakie musi spełniać – taki normatywizm (Głowiński 1998: 50–51) nie jest obcy również preskryptywnej krytyce przekładu, która zwykle jasno wskazuje wyznaczniki dobrego i złego tłumaczenia. Po drugie, gatunek (ale i przekład) funkcjonuje w systemie literackim, gdzie stawia się w opozycji lub upodabnia do innych gatunków – podczas gdy na przekład oddziałują relacje z oryginałem, a także parodią, parafrazą czy innymi zjawiskami przekładopodobnymi. Po trzecie, gatunki literackie poddaje się teoretycznym analizom, badającym między innymi zależności między dziełem a gatunkiem (ibid.: 62) czy historię gatunku (ibid.: 60) – równolegle istnieje historia przekładu, zaś krytyka literacka coraz częściej zwraca uwagę nie tylko na przynależność gatunkową interpretowanego dzieła, lecz również na efekty pracy tłumacza. Należy też pamiętać, że „[g]atunek [oraz przekład – przyp. AR] funkcjonuje w pełni wówczas gdy nie tylko określa strukturę dyskursu, ale także jest identyfikowany przez publiczność literacką, a więc staje się współczynnikiem lektury” (ibid.: 57). Współcześnie już nie

tylko Stowarzyszenie Tłumaczy Literatury dba o uwzględnianie nazwisk tłumaczy w przypadku nagród literackich, zapowiedzi spektakli czy prasowych recenzji, ale sami wydawcy skłonni są polecać *Wielkiego Gatsby'ego* raczej jako przekład Jacka Dehnela niż powieść F. Scotta Fitzgeralda.

Można zatem postawić tezę, że przyznanie przekładowi statusu gatunku wiąże się z koncepcją tłumacza jako autora. „«Tłumacz jako autor» to nie przewrót pałacowy, lecz praworządna sukcesja” (Jarniewicz 2013) – przekonywał Jerzy Jarniewicz na Gdańskich Spotkaniach Tłumaczy Literatury, chociaż taki punkt widzenia wciąż jeszcze spotyka się z dużym oporem, nawet samych tłumaczy (na przykład Adama Pomorskiego). Owa sukcesja to jednak przecież nic innego, jak przyznanie, że autorem książki, która trafia do rąk czytelnika, jest tłumacz, a nie autor oryginału. W kontekście „twórczego zwrotu w przekładoznawstwie”, czyli *Creative Turn* (Heydel 2013: 85), tłumacz to autor uprawiający twórczość czy też pisarstwo przekładowe. Jego tekst zyskuje w dodatku miano dzieła.

Praworządną sukcesję dałoby się zatem uargumentować również w przypadku „przekładu jako gatunku” – powołując się między innymi na utwory literackie, które udają przekład. Z różnych względów pewne dzieła nabierały w historii literatury dodatkowych walorów dzięki temu, że wydawano je jako rzekome przekłady z obcych języków – można zaliczyć do nich takie światowej sławy mistyfikacje jak chociażby *Pieśni Osjana* Jamesa Macphersona. Na polskim gruncie wyróżniają się w tym kontekście stylizowane na przekład z łaciny powieści Teodora Parnickiego (*Śmierć Aecjusza, Śmierć Beatrixy*) oraz kryminały o Joe Alexie, w których Maciej Słomczyński pod pseudonimem usiłował przemycić na polski rynek anglosaską formę gatunkową.

Wspomniane tutaj nieliczne z wielu przykłady literatury stylizowanej na przekład są zdaniem Ewy Kraskowskiej istotnym dowodem na istnienie stylu przekładowego oraz konieczność wyróżnienia ka-

tegorii przekładowości (1992: 135). Do najbardziej współczesnych pozycji polskiej literatury najnowszej wykorzystujących przekład jako formułę gatunkową należy z pewnością powieść Doroty Masłowskiej *Kochanie, zabiłam nasze koty*.

Czy czytelnik rozpoznaje tę książkę jako dzieło przekładowe? Oczywiście umieszczone na okładce nazwisko autorki powinno być dobrze znane polskim czytelnikom, na tej samej okładce znajdują się jednak także elementy wywołujące efekt obcości, które jeszcze przed otwarciem książki mogą wprowadzić w lekką konsternację. Już sam tytuł wygląda niekonwencjonalnie – polskie wydawnictwa skłaniają się zwykle ku tytułom krótkim, wymagającym raczej mianownika niż wołacza, unikają też znaków interpunkcyjnych. *Kochanie, zabiłam nasze koty* pobrzmiewa za to w dodatku konotacjami z amerykańską komedią *Kochanie, zmniejszyłem dzieciaki*. To nie jedyne skojarzenie z amerykańską popkulturą – zaraz po otwarciu książki natrafia się na motto ze sztuki *Anioły w Ameryce* Tony’ego Kushnera, dotyczące zresztą słynnego musicalu *Koty*. Na czwartej stronie okładki, obok biogramu autorki, znajduje się zaś *blurb* sugerujący, że powieść Masłowskiej ukazała się wcześniej za granicą i zawierający rzekome recenzje z zagranicznej prasy: „Wciągające... i zabawne! („Washington Review”)” oraz „Najśmieszniejsza powieść od czasu *Wszystko, co chcielibyście wiedzieć o braku seksu, ale boicie się o to zapytać*. („New York Thighs”)”. Drugiej rekomendacji wystarczy przyjrzeć się uważniej, by zauważyć, że nie jest wcale cytatem z „New York Timesa”, „Washington Review” natomiast rzeczywiście istnieje; nie każdy wie jednak, że to pismo poświęcone tematyce społecznej Turcji oraz innych krajów eurazjatyckich... Elementy te są właśnie wyróżnionymi przez Popoviča wskaźnikami przekładowości, a jeśli można mieć jeszcze wątpliwość, czy Masłowska rzeczywiście gra z konwencją przekładu, najwyższa pora zajrzeć do środka.

Językowy obraz przekładu

W czasie poznańskiego spotkania autorskiego w grudniu 2012 roku Dorota Maśłowska wyraziła pogląd, że literatury nie da się tłumaczyć – ponieważ, jak powiedziała, sama podjęła próby w tym kierunku i wychodził jej z tego język bardzo koślawy. Takim właśnie koślawym i dodatkowo zniekształconym w krzywym zwierciadle parodii językiem złego przekładu napisała książkę pełną translatorskich niezręczności i błędów, co zresztą świetnie obrazuje już pierwsze zdanie: *Na ulicy przed domem leżał kot z białym kołnierzykiem, ni to grzejąc się w słońcu, ni to raczej nie żyjąc, wnosząc z faktu, że nie było słońca ani żadnych innych przyczyn, by leżeć wśród pędzących samochodów* (Maśłowska 2012: 5). Charakterystyczne dla angielszczyzny, czy też raczej skażonej angielszczyzną polszczyzny, nagromadzenie imiesłowów, wyśmiane też w innych fragmentach, jak chociażby: *Palisz? – powiedział ten, będąc dziewczyną* (ibid.: 82) albo *To zostawiło ją nieoddychającą* (ibid.: 6); to jeden z popularniejszych sposobów budowania iluzji pseudoprzekładu. Kuriozalności pierwszemu przykładowi dodaje również m.in. brak rozróżnienia między czasownikami określającymi czynności i stany: *grzejąc się – nie żyjąc*; niezgodność podmiotów w zdaniach podrzędnych: *grzejąc – wnosząc*, a także nienaturalnie wysoki styl wprowadzony przez takie spójniki jak *by, ni* lub *wnosząc z faktu, że*. Ponadto druga część zdania jest spójna z trzecim zdaniem składowym, ale z pierwszym i drugim już nie. W drugim ze wspomnianych przykładów powiedział nie pasuje do zdania wprowadzającego ani z uwagi na osobę czasownika, ani znak zapytania w przytoczonej wypowiedzi. Ostatni cytat jest zaś dosłowną kalką metaforycznego wyrażenia *it left her breathless*, czyli *zapało jej dech w piersiach*.

Dobrze w roli kreowania pseudoprzekładu sprawdzają się także czytelne kalki leksykalne, na przykład: *naprawdę cenię, że miałyśmy razem wyjść* (ibid.: 20), *uważała to wszystko za degustujące* (ibid.: 17), *drink dwie podwójne na skałach* (ibid.: 86) lub charakte-

rystyczne pytanie *Czy lubiłaś tę wystawę?* (ibid.: 81). Podobnie jest z przesunięciami semantycznymi: *konfundujące* (ibid.: 104) zamiast *confusing* albo *kuruje* (ibid.: 82) jako ekwiwalent *curates*. Polakom czytelnikowi chropowate powinny wydać się również wyrażenia w rodzaju *Wieczór-Bez-Chrisa-Ale-Mimo-To-Z-Chrisem* (ibid.: 87) albo *Pan Tylko-Się-Nie-Kłóćmy* (ibid.: 97) – są to struktury skonstruowane wedle zasad angielskiego słowotwórstwa, w polszczyźnie zazwyczaj zbędne. Z lektury wytrącają też zwykłe błędy językowe: *kilkadzieścia* (ibid.: 39), *dane przychodziły jedna za drugą* (ibid.: 83) albo *sympatycznych* (ibid.: 105). Czy polskie przekłady naprawdę bywają tak słabe, czy to czysta złośliwość rozgoryczonej pisarki, której nie powiodł się tłumaczeniowy eksperyment?

Styl *Kochanie, zabiłam nasze koty* jest oczywiście sztuczny i przesadzony – podobnie jak w innych utworach Masłowskiej, która dla każdego dzieła syntetyzuje nowy język. Stosowane przez nią zabiegi czytelnik z łatwością rozpozna jako stylizację na przekład – w analogiczny sposób w *Wojnie polsko-ruskiej pod flagą biało-czerwoną* identyfikowano potoczną mowę dresiarzy, a w *Pawiu królowej* – retorykę hip-hopu. Nieco mniej parodystyczną, ale analogiczną stylizację zastosował Maciej Słomczyński w cyklu o Joe Alexie, gdzie pisze niczym „niewprawny w swoim rzemiośle tłumacz. W dodatku jest to tłumacz nieuważny” (Tabakowska 1999: 65). Słomczyński celowo nadużywa zaimków dzierżawczych, wtrąca angielskie zapożyczenia i niezręczne kalki, aby uwiarygodnić swoją mistyfikację. Takie zabiegi literackie zdecydowanie świadczą na korzyść pojęcia przekładowości, bo nie sposób byłoby przekładowe cechy tekstu wykorzystać jako narzędzia stylizacji i sparodiować, gdyby nie dawały się one wyróżnić.

Rola przekładu

Owszem, taka groteskowa stylizacja jak u Masłowskiej może zostać odczytana jako złośliwość wobec tłumaczy. Nietrudno bowiem byłoby

znaleźć powody napięć między nimi a pisarzami – polska literatura rozwija się w peryferyjnym polisystemie literackim, co oznacza, że rynek książki dominują tłumaczenia z języków zachodnich. Najczęściej są to przekłady z angielskiego – w 2011 roku ukazało się ponad 6 razy więcej tłumaczeń z angielskiego niż drugiego w kolejności niemieckiego (Instytut Książki: 8). Wśród literatury pięknej dla dorosłych jeszcze w 2007 roku przeważały tytuły oryginalne, jednak już rok później zaszła znaczna zmiana i obecnie stosunek tytułów polskich do przekładanych utrzymuje się na mniej więcej równym poziomie (ibid.: 3). Należy jednak pamiętać, że najwyższe wyniki sprzedaży osiągają zagraniczne bestsellery – na przykład w 2011 roku m.in. Umberto Eco, George R.R. Martin i Stieg Larsson (ibid.: 8). Polski język literacki kształtują zatem w większości tłumacze – niestety, wraz z wolnym rynkiem lata dziewięćdziesiąte XX wieku przyniosły spadek jakości publikowanych książek, bo przy ogromnym zapotrzebowaniu wystarczyła podstawowa znajomość angielskiego, aby podjąć pracę tłumacza (Fordoński 2000: 137). Obecnie zaś poziom przekładów cierpi z powodu komercjalizacji rynku wydawniczego i pośpiechu towarzyszącego produkcji kolejnych książek. Pisarze rodzimi zostali w pewnym sensie zepchnięci do mniejszości, a wkrótce będą wręcz zmuszeni posługiwać się polszczyzną zanieczyszczoną słabymi przekładami z angielskiego – bo do takiej przywykną czytelnicy. Czas pokaże, czy będzie nią język, który pesymistycznie przepowiada Masłowska.

Nie oznacza to wcale, że autorka *Kochanie, zabiłam nasze koty* bije na alarm i wyśmiewa nieporadnych tłumaczy. Stylizacja w powieści jest bowiem przede wszystkim zabiegiem literackim – w tym przypadku ma na celu spotęgowanie wrażenia obcości. Do czynników wywołujących to wrażenie, a zarazem wskaźników przekładowości, należą oprócz cech językowych również elementy świata przedstawionego, takie jak imiona (*Farah, Sarah*), nazwy ulic (*Royal Barber Street*) i produktów (*daimsy, „Yoga Life”*), których polski czytelnik nie zna lub które utożsamia z kulturą amerykańską. Co więcej, w książce

pojawiają się nawiązania do polskośći traktowanej jako coś obcego i egzotycznego – na przykład tzw. *zgniłe ogórki* lub *borszcz*. Wedle krytyki Maślowska ostrzega przed zagrożeniami, jakie amerykanizacja stanowi dla kultury i języka ojczystego, a więc skłania się ku ideologii prawicowej (por. np. Świącicka 2012). Podkreślane przez pisarkę wyobcowanie lepiej jednak potraktować jako sposób dystansowania się wobec kategorii polskośći, którą, okrzyknięta dawniej specjalistką w tej dziedzinie, jest już wyraźnie zmęczona.

Wypaczenie języka nie uderza w dodatku wcale w tłumaczy, ale w jego użytkowników – polsko-amerykańska językowa papka stopniowo zatracza znaczenie, staje się pustym wypełniaczem, pożywką dla mediów, nie wnosi niczego do codziennej komunikacji międzyludzkiej. Sygnały obcości – czyli, jak wspomniano wyżej, swoisty wskaźnik przekładowośći – nie są zatem uchybieniem, ale pełnią funkcję środków wyrazu. Oczywiście, niepokojąca jest dla tłumaczy obserwacja, że jako podstawowe wyznaczniki przekładowośći rozpoznaje się błędy językowe, jednak może niekoniecznie świadczy to o upadku języka tłumaczeń, ale raczej o sposobie, w jaki wciąż przestrzega się przekład. Tłumaczenia nie są przecież jedynymi tekstami, w których zdarzają się błędy, a chyba żadna inna dziedzina nie jest tak bardzo skupiona na tropieniu i wytykaniu tych błędów jak właśnie krytyka przekładu.

Sam fakt, że Maślowska wykorzystwała cechy gatunkowe przekładu jako narzędzie literackie świadczy raczej o jej afirmatywnej niż krytycznej postawie wobec tłumaczenia. *Kochanie, zabiłam nasze koty* nie tylko jest dzwonkiem alarmowym ostrzegającym przed upadkiem polszczyzny, ale przede wszystkim wykorzystuje przekład jako formę gatunkową. Wpisanie go w rolę narzędzia komunikacji literackiej stanowi także żywe echo zwrotu przekładowego w kulturoznawstwie – jeśli każda komunikacja jest przekładem, to czym jest jej brak lub nieporozumienie w komunikacji? Brakiem przekładu, przekładem wypaczonym, chromym i kalekim?

Napisanie książki takim językiem z pozoru wydaje się niemożliwe. A jednak. „Dorota Masłowska za jednym zamachem napisała kolejną książkę i dokonała polskiego przekładu świetnej amerykańskiej powieści. Dwa w jednym!” (Kobierski 2012). Skoro zaś przekład ten odbierany jest jako pełen uchybień, to może znajdzie się chętny, który przetłumaczy lepiej od Masłowskiej? Czy jednak naprawdę bardziej wartościowa okaże się książka, w której kot z pierwszego zdania powieści będzie po prostu leżał martwy na ulicy – ogołcony z imiesłów i usypiający czujność czytelnika? Zdaje się, że ten kot leżący bez oznak przekładowości straciłby znaczenie.

Bibliografia

- BALCERZAN, Edward. 1985. *Przekład jako cytat* [w:] Balcerzan, Edward; Wyśłouch, Seweryna (red.) *Miejsca wspólne: Szkice o komunikacji literackiej i artystycznej*. Warszawa: PWN, s. 136–159.
- FORDOŃSKI, Krzysztof. 2000. *Polski przekład w warunkach wolnego rynku. Spojrzenie nieobiektywne, prowokacyjne i stronnicze* [w:] „Przekładaniec” 7, s. 131–149.
- GŁOWIŃSKI, Michał. 1998. *Gatunki literackie* [w:] Głowiński, Michał. *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej*. Kraków: Universitas, s. 43–62.
- HEYDEL, Magda. 2013. *Gorliwość tłumacza. Przekład poetycki w twórczości Czesława Miłosza*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- INSTYTUT KSIĄŻKI. 2013. *Rynek książki w Polsce 2012*. Dobrołęcki, Piotr (oprac.). „Biblioteka Analiz” [Dok. elektr.] http://www.institutksiazki.pl/upload/Files/rynek_ksiazki_2012.pdf [2014.01.08].
- JARNIEWICZ, Jerzy. 2013. „Tygodnik Powszechny” 05.06.2013 [Dok. elektr.] <http://tygodnik.onet.pl/1,80554,druk.html> [2013.08.13].
- KOBIERSKI, Radosław. 2012. „Tygodnik Powszechny” 07.11.2012 [Dok. elektr.] <http://tygodnik.onet.pl/1,78532,druk.html> [2013.08.13].

- KRASKOWSKA, Ewa. 1992. *Intertekstualność a przekład* [w:] Ziomek, Jerzy; Sławiński, Janusz; Bolecki, Włodzimierz (red.) *Między tekstami*. Warszawa: PWN, s. 129–145.
- LEGEŹYŃSKA, Anna. 1986. *Tłumacz i jego kompetencje autorskie*. Warszawa: PWN.
- MASŁOWSKA, Dorota. 2012. *Kochanie, zabiłam nasze koty*. Warszawa: Noir sur Blanc.
- ŚWIĘCICKA, Olga. 2012. *Dorota Masłowska, salonowa pisarka uderza w czuły punkt lewicy. Ta obraża się i nazywa ją „córką Rydzyka”*. „na temat” [Dok. elektr.] <http://natemat.pl/35645,dorota-maslowska-salonowa-pisarka-uderza-w-czuly-punkt-lewicy-ta-obraza-sie-i-nazywa-ja-corka-rydzyka> [2014.01.08].
- TABAKOWSKA, Elżbieta. 1999. *Zagadki Joe Alexa* [w:] „Przekładaniec” 5, s. 64–70.

Summary

This article originates from the idea that *Kochanie, zabiłam nasze koty* by Dorota Masłowska can be interpreted both as an originally Polish book and an American book translated into Polish. The novel is written in such a way that it has several features that usually characterise translated works. There are American names of people, streets and food on the one hand and language mistakes that could have easily been made by a lousy translator on the other.

In the article, the author makes an attempt to prove that translation is in fact a literary genre which has several distinctive features. She observes that the fact that there are quite a few literary works which tend to pretend to be translated give evidence for translation being a genre. What is more, it must be remembered that translated books have a huge impact on Polish readers and, consequently, on Polish literature. Thus, Polish literary translators are partially responsible for the development of national literary activity. By writing what is to a degree a parody of a translated novel, Dorota Masłowska does not aim at making fun of unqualified translators.

She warns us against badly translated literature which may destroy Polish literary language, but she also emphasises the role of a translator and the importance of his or her work.

Key words

Dorota Masłowska, parody, stylisation, translator

Literatura i fakty – Ryszard Kapuściński w przekładzie

Wśród najczęściej tłumaczonych polskich autorów można wymienić takie nazwiska jak: Sienkiewicz, Lem, Herbert, Szyborska, Miłosz. Do tego grona należy zaliczyć również Ryszarda Kapuścińskiego. Wielki sukces autora *Cesarza* za granicą oraz walory literackie jego tekstów, nieprzypadkowo stawiające go obok wyżej wymienionych prozaików i poetów i czyniące słowo „reportaż” niewystarczającym dla określenia jego pisarstwa, sprawiają, że warto przyjrzeć się Kapuścińskiemu w przekładzie – z punktu widzenia przekładoznawcy.

Celem niniejszego artykułu jest prezentacja wybranych przykładów tłumaczeń reportażu Kapuścińskiego oraz ich omówienie w kontekście gatunkowym i kulturowym. Metodologią pomocną przy wyborze przykładów było podejście opisujące tak zwane „przesunięcia przekładowe” (*translation shifts*), które w swoich pracach opisują Vinay i Darbelnet (1958), Catford (1965), Van Leuven Zwart (1989). Owe przesunięcia należy rozumieć jako zmiany na poziomie językowym, które zachodzą w procesie przekładu. Są one różnorako uwarunkowane: różnicami w systemach języka oryginalnego i docelowego, brakiem ekwiwalentu, nieprzekładalnością, różnicami kulturowymi. W przypadku reportażu Ryszarda Kapuścińskiego na potrzeby analizy wyróżniłem kilka grup przesunięć, przedstawionych poniżej.

Pierwsza kategoria przesunięć związana jest z literackim charakterem tekstu, z jakim mamy do czynienia w przypadku reportażu Kapuścińskiego, co wiąże się z definicją gatunku. Bo jakie miejsce na osi literatura – fakt zajmuje reportaż, a w szczególności reportaż Ryszarda Kapuścińskiego? Krzysztof Kąkolewski w swej definicji reportażu jako gatunku zwraca uwagę na łaciński źródłosłów: *reportare*, co oznacza „odnosić, donosić, oddać” (1992: 930). Czytamy również, że reportaż „wyrastał ze sprawozdania dziennikarskiego, odpowiadającego na pięć klasycznych pytań: «kto, gdzie, kiedy, jak, dlaczego»” (ibid.). Ponadto reportaż musi zajmować się faktami, czyli prawdą: „Uważa się, że między autorem a odbiorcami istnieje niepisane porozumienie: reportażysta pisze prawdę i tylko prawdę, a czytelnicy czerpią część wzruszenia z przekonania, że czytają o losach ludzi, którzy żyją czy żyli naprawdę” (ibid.).

Ten wymóg autentyczności sprawia, że każdy reportaż należy poprzedzić rzetelnym zbieraniem informacji, docieraniem do źródeł, rozmowami z naocznymi świadkami bądź osobistym uczestnictwem w zdarzeniach. Do tego momentu reportera w gazecie i reportera piszącego książki obowiązują te same zasady. Jednak ten drugi idzie o krok dalej, ponieważ właśnie pisze książki. Jego reportaże są umieszczone w większej ramie, w dłuższej, „książkowej” formie. Stąd właśnie próba zaklasyfikowania ich za pomocą określeń takich jak „literatura faktu”. Kąkolewski podsumowuje to powiązanie treści i formy w zgrabny sposób: „[o]d literatury pięknej oddziela reportaż wymóg autentyzmu, od dziennikarstwa piękno formy” (ibid.: 932). Reportaż jest zatem gatunkiem pogranicza: przedstawia fakty i prawdę o świecie, ale aby fakty te przekazać, stosuje bogactwo formy i twórczo wykorzystany literacki język. Literackość reportażu opiera się na pewnego rodzaju fikcji w niefikcji – artystycznych środkach właściwych prozie zastosowanych po to, aby uformować autentyczny materiał. Wliczają się w to: język, metafory, wybór i uporządkowanie zdarzeń i opisywanych osób, narracja itd. Kazimierz Wolny pisze, że

w reportażu „warstwa dokumentarna jest autentyczna, jak w informacji czy sprawozdaniu, a odzwierciedlenie obrazowe (estetyczne) jest dla reportażu wspólne z opowiadaniem czy nowelą” (1996: 19).

Literackość reportażu doskonale ilustruje przykład *Cesarza* (Kapuściński 2010 [1978]^[1], tłum. W.R. Brand, K. Mroczkowska-Brand, 2006 [1982]). Stylizowany na siedemnastowieczną polszczyznę język jest barwny, bogaty, kwiecisty, słowem – barokowy. Siłą rzeczy w angielskim przekładzie nie pojawią się dokładne ekwiwalenty. Przyjrzyjmy się przykładom [wyróżn. JS]:

Kratowi naciskają cesarza, żeby coś zrobił, zamkniętych odbić **naka-zał**, studentów **gonił**, a spiskowców wieszać **polecił** (121).

The Jailers are pressing the Emperor to do something, to order the rescue **of those who have been imprisoned**, to drive away the **stu-dents**, and to hang the **conspirators** (128).

W powyższym przykładzie w języku polskim widoczna jest konstrukcja paralelna – powtórzenie orzeczeń w pozycji końcowej. W tłumaczeniu powtórzone są dopełnienia. Jest to wymuszone bardziej rygorystycznym zasadami dotyczącymi szyku zdania w języku angielskim. W rezultacie dochodzi do zmiany perspektywy – z cesarza, który wydaje rozkaz i podejmuje decyzje, na przedmiot jego rozkazów; zmiana z dynamicznego na statyczne.

A stołowi mówią, że **ostatnia to chwila**, aby do stołu zasiadać, spi-skowców ugadać, cesarstwo poprawić, ulepszyć (121).

[1] Autor korzystał z wydań: *Cesarz*. Warszawa: Czytelnik. 2010 oraz *The Emperor: Downfall of Autocrat*. London: Penguin. 2006. Odniesienia do numerów stron w dalszej części artykułu będą dotyczyć tych wydań. Cyfry umieszczane w nawiasach po cytatach z dzieł Kapuścińskiego oznaczają numery stron w cytowanym dziele.

The Talkers say that **it's the last chance to sit down** at the table, bringing the conspirators around to one's own point of view, and repair and improve (128).

Ponownie zauważyć można brak wyrazistych powtórzeń orzeczeń w przekładzie. Ponadto wyrażenie *ostatnia to chwila*, w którym zastosowano inwersję i osiągnięto nacechowanie stylistyczne, w przekładzie staje się *it's the last chance to sit down*, czyli zwyczajnym zdaniem.

Aliści protokół imperialny komunikuje, że trudno będzie zaprzysięgać, gdyż połowa ministrów albo już aresztowana, albo za granicę **zbieżała**, albo do pałacu nigdy się nie zgłosiła (121).

However, the Imperial protocol announces that the swearing in will be difficult because half of the ministers have already been arrested, or have **fled** abroad, or have stopped coming near the Palace (128).

W tym przypadku archaiczne wyrażenia *aliści* i *zbieżała* zostały zastąpione przez słowa, które nie wykazują nacechowania stylistycznego i są używane po dziś dzień w neutralnych kontekstach.

Przy twórczym użyciu języka i stylizacji takie straty są nieuniknione. Czasem jednak udaje się ocalić ten język w tłumaczeniu, o czym świadczy poniższy przykład:

Ale widać, przyjacielu, tak to już jest, że im większą kto lojalność objawia, tym się bardziej na kopanie wystawia, bo jeśli mu jakaś frakcja przymłóci, pan go bez słowa porzuci, ale księżna widać tego nie rozumiała, bo w obronie lojalnych stawała (121).

But apparently, my friend, it is the way of the world that the more loyally a person acts, the more of a beating he attracts, because when some faction has him pinned, His Majesty leaves him to twist in the wind (128).

W powyższym fragmencie oryginału uwagę zwracają rymy częstochowskie. W tłumaczeniu również są rymy, które przy lekturze przywodzą na myśl *nursery rhymes*; efekt odebrany przez czytelnika jest więc podobny.

Kolejna grupa przesunięć wiąże się już nie tyle z literackim charakterem tekstu tego gatunku, co z odmiennym postrzeganiem przynależności gatunkowej reportaży Kapuścińskiego w ogóle – w językach źródłowym i docelowym. Przedstawiona powyżej definicja reportażu napisana przez Kąkolewskiego znajduje się w *Słowniku literatury polskiej xx wieku*. Reportaż jest tu oddzielnym gatunkiem; obecność faktów umieszcza go w sferze dziennikarstwa, a forma – w kręgu literatury. Literackość reportażu jest niejako wpisana w jego definicję. W kontekście amerykańskim określenie gatunku okazuje się bardziej problematyczne. Pojawiają się takie nazwy jak: *non-fiction*, *literary journalism*, *creative non-fiction*. Warto zauważyć, że nacisk na literacki charakter tekstu jest położony poprzez dodanie odpowiedniego przymiotnika. Widać tu potrzebę rozgraniczenia pojęć i sfer literatury i faktu. Odmienne postrzeganie reportażu jako gatunku zauważa tłumacz *Cesarza* William R. Brand:

W USA Kapuściński był nowatorem. Istnieli już pisarze tworzący w tym samym nurcie, ale rzadko kiedy wypuszczali się za granicę. Kapuściński mówił o długu wobec nowego dziennikarstwa, z Tomem Wolfem włącznie. Wielu czytelników widziało w nim Huntera Thompsona – twórcę *gonzo journalism* – z tym, że bez kokainy. (...) W Wielkiej Brytanii z kolei Kapuściński wpisywał się w znany model uprawiania dziennikarstwa. Od dawna brytyjscy dziennikarze podróżowali w nieznane rejony świata, cudem unikając śmierci, i wracali do domu, by ironicznie to opisać (2007: 53).

Brand wskazuje na istotny trop: nowe dziennikarstwo – *New Journalism*. Ruch ten funkcjonował w USA od lat 60. do początku lat 80.

i postrzegany był jako radykalny. Marc Weingarten opisuje nowe dziennikarstwo w następujący sposób:

Pierwszą zasadą ruchu, który później stał się znany jako nowe dziennikarstwo, było to, że nie obowiązywały dawne zasady. Wszyscy czołowi przedstawiciele wychowali się na tradycyjnych metodach gromadzenia informacji, lecz zdali sobie sprawę, że dziennikarstwo może być czymś więcej niż zaledwie przedstawieniem obiektywnie powiązanych faktów. Co istotniejsze, zdali sobie sprawę, że sami mogą zrobić coś więcej. Przekonani, że potencjał amerykańskiego dziennikarstwa nie został jeszcze w pełni odkryty, zaczęli myśleć jak pisarze (2005: 7 [tłum. JS]).

W tłumaczeniach reportaży Kapuścińskiego widoczne jest niekiedy to napięcie pomiędzy dwiema wizjami dziennikarstwa. W poniższych przykładach z *Jeszcze dzień życia* (2003 [1976]^[2], tłum. W.R. Brand, K. Mroczkowska-Brand 2001 [1986]) można zaobserwować dążenie do zobiektywizowania tekstu poprzez eksplicytację:

Magazynierzy wołają – gdzie podzieliście amunicję? (...) Myśmy tej wojny nie chcieli. Ale Holden Roberto uderzył z północy, a Jonas Savimbi – z południa. (...) To jest kraj nieszczęśliwy, tak jak są nieszczęśliwi ludzie, którym życie się nie chce ułożyć (36–38).

Ndozi continues his account. The supply officers call: Who did you share your ammunition with? (...) We didn't want this war, **Ndozi insists.** But Holden Roberto struck from the north and Jonas Savimbi from the south. (...) This is an unlucky country, **he continues,** just as there are unlucky people whose lives just don't want to work out (32–35).

[2] Autor korzystał z wydania: *Jeszcze dzień życia*. Warszawa: Czytelnik. 2003 oraz *Another Day of Life*. New York: Penguin. 2001. Odniesienia do numerów stron w dalszej części artykułu będą dotyczyć tych wydań.

Każde z tych zdań pomiędzy opuszczeniami to początek nowego akapitu w relacji *commandante* Ndoziego. W oryginale Kapuściński oddaje głos Ndoziemiu, który snuje swą opowieść w opowieści. Kapuściński przechodzi od narratora-Kapuścińskiego do narratora-Ndoziego płynnie i niezauważalnie. Tłumacze zdecydowali się jednak podkreślić, z czyich ust pada relacja, aby tekst był bardziej obiektywny i stanowił dowód w postaci opowieści świadka wydarzeń.

Podobna tendencja do obiektywizacji treści widoczna jest w innych fragmentach, w których nastąpiło dodanie informacji. Jest to na przykład zamieszczanie pełnych imion i nazwisk w przekładzie czy też bardziej szczegółowe wyrażenie, jak w *Podróżach z Herodotem* (2005 [2004]^[3], tłum. K. Głowczewska 2008 [2007]):

Właśnie ukazała się powieść Erenburga (12).

Ilya Ehrenburg's novel (8).

Prezydent Egiptu Gamal Naser (21).

The Egyptian president Gamel **Abdel** Naser (24).

W Teheranie śledzę i opisuję ostatnie tygodnie Szacha (141).

I am witness in Teheran to the last weeks of the shah's **regime** (146).

Czy też w *Hebanie* (1999 [1998]^[4], tłum. K. Głowczewska 2001), gdzie zauważamy dążenie nie tyle do obiektywności, co do poprawności politycznej:

[3] Autor korzystał z wydania: *Podróże z Herodotem*. Kraków: Znak. 2005 oraz *Travels with Herodotus*. New York: Penguin. 2008. Odniesienia do numerów stron w dalszej części artykułu będą dotyczyć tych wydań.

[4] Autor korzystał z wydania: *Heban*. Warszawa: Czytelnik. 1999 oraz *The Shadow of the Sun: My African Life*. London: Penguin. 2001. Odniesienia do numerów stron w dalszej części artykułu będą dotyczyć tego wydania.

(...) tragedia ludu Banyaruanda, iście **palestyńska** niemożność pogodzenia racji dwóch społeczności (...) (180).

(...) almost **Israeli-Palestinian** inability (...) (170).

Ostatnią wyróżnioną przeze mnie grupą przesunięć są przesunięcia związane z kontekstem kulturowym. W tym miejscu pojawia się pojęcie obcości, stosowane przede wszystkim przez Lawrence'a Venutiego (2004), za Antoine'em Bermanem (2000). Obcość rozumiana poprzez kontekst kulturowy właśnie, który uniemożliwia pełną ekwiwalencję i wymusza strategie udomowienia albo wyobcowania. Reportaż sam w sobie traktuje o Obcym – obcych krajach, kulturach. Reporter jest pośrednikiem, który przybliży nam to, czego on był świadkiem, a my nie. Zarówno polski, jak i anglojęzyczny czytelnik doświadczy obcości: może nie w identyczny sposób, ale na podobnych prawach. W przykładzie pojawia się jednak drugi poziom obcości – związanej z samym Kapuścińskim. Autor *Hebanu* bowiem współdzieli kontekst kulturowy – ten w którym się wychował, w którym żył i w którym pisał – ze swym czytelnikiem. Pewne odniesienia do polskiej kultury są dla polskiego czytelnika oczywiste i łatwe do odkodowania. Dla czytelnika anglojęzycznego będą one jeszcze bardziej obce niż obcość podstawowa reportażu, gdyż ten drugi poziom obcości wpływa na subiektywne odczucia, skojarzenia i interpretację tekstu u polskiego czytelnika.

Niekiedy odwołania Kapuścińskiego są oczywiste i wymagają po prostu eksplicytacji, jak w *Jeszcze dzień życia*:

Luanda ginęła inaczej niż nasze miasta w latach wojny. Nie było nalotów, pacyfikacji, burzenia dzielnicy za dzielnicą (15).

Luanda was not dying the way our **Polish** cities died in the **last** war. There were no air raids, no 'pacification', no destruction of district after district (10).

Podobnie w *Podróżach z Herodotem*:

Był rok 1951, na studia przyjmowano bez egzaminów wstępnych, bo głównie liczyło się to, kto z jakiego pochodził domu – dzieci robotników i chłopów miały najwięcej szans na indeks (8).

It was 1951. University admissions were granted without entrance examinations, family provenance mattering most – **in the communist state** the children of workers and peasants had the best chances of getting in (4).

Można jednak wyróżnić także takie odwołania, w przypadku których w przekładzie zostają zagubione pewne rzeczy. Są to już niuansy związane z polską historią i kulturą oraz biografią autora. W *Podróżach z Herodotem* Kapuściński opisuje swą podróż do Chin, gdzie przydzielono mu „opiekuna”, oficjalnie będącego jego „kolegą”. Nadzór i inwigilacja w komunistycznym kraju to rzeczy nieobce polskiemu czytelnikowi. Dlatego też Kapuściński zręcznie posługuje się dwuznacznym niedopowiedzeniem:

Tu czekał na nas człowiek, którego dziennikarze z „Czungkuo” przedstawili mi jako **kolegę** Li i powiedzieli, że będzie moim stałym tłumaczem (55).

We were met there by a man whom the reporters from *Chungkuo* introduced to me as **Comrade** Li (52).

Słowo *kolega* jest tutaj dwuznaczne, gdyż ma swoje neutralne znaczenie – towarzysz, kompan, przyjaciel, a jednocześnie było często używane w kontekście komunistycznym. Z kolei *comrade* – towarzysz – jest już określeniem jednoznacznie kojarzącym się na Zachodzie z komunistycznymi realiami.

Kolejny przykład z *Podróży z Herodotem* to tytuł rozdziału *Nim rozszarpią go psy i ptaki*, przetłumaczone jako *Before he is torn apart by dogs and birds*. Aluzja do noweli Żeromskiego jest, co nieuniknione, zagubiona w przekładzie. Podobne odwołanie można znaleźć w *He-*

banie, gdzie Kapuściński pisze [wyróżn. JS]: *Biały jest lepszy, silniejszy niż Czarny. Biały to sir, master, sahib, bwana kubwa (...)* (31). Polski czytelnik od razu pomyśli o *W pustyni i w puszczy* Sienkiewicza, natomiast czytelnik anglojęzyczny widzi jedynie określenie w języku suahili, łączące się bezpośrednio z Afryką. Tym samym istniejące w oryginale połączenie polskiej i afrykańskiej rzeczywistości znika w przekładzie.

Ta więź między autorem a czytelnikiem, umożliwiająca wspólne postrzeganie i interpretację świata poprzez pryzmat swojej kultury, zostaje zerwana w przekładzie, co zmusza tłumacza do zmiany relacji z „my” na obiektywne „on”, jak czytamy na samym początku *Hebanu*:

Już na schodkach samolotu spotyka **nas** inna nowość: zapach tropiku. Nowość? Ależ to przecież woń, która wypełniała sklepik pana Kanzmana „Towary kolonialne i inne” przy ulicy Pereca w Pińsku (8).
Something else strikes **the new arrival** as **he** descends the steps of the airplane: the smell of tropics. Perhaps he’s had intimations of it. It is the scent that permeated Mr. Kanzman’s little shop, Colonial and Other Goods, on Perc Street in my hometown of Pińsk (4).

Kapuściński to bez wątpienia interesujący temat dla przekładoznawcy. Jego reportaże to książki wyjątkowe; sam autor określa swoje piarstwo jako „nowy tekst” (Bereś 1996: 82). Ta wyjątkowość opiera się między innymi na subiektywności jego reportaży – Kapuściński przedstawia nam swoją wizję świata, na który patrzy przez pryzmat bagażu polskich doświadczeń, historii i kultury. Buduje tym samym pomost otwierający czytelnikowi drogę do zrozumienia i interpretacji obcych krajów. Droga ta jest często zamknięta dla obcojęzycznego czytelnika, co wyraziście pokazują przesunięcia przekładowe. Dzięki nim widzimy, że problemów z obcością w przekładzie nie da się uniknąć. Przesunięcia, czyli najprościej: zmiany na poziomie językowym, w szerszym rozumieniu są związane z kulturą – odmiennym

postrzeganiem charakteru, gatunku i roli tekstów, jakimi są reportaże oraz odmiennym doświadczeniem i wiedzą czytelnika docelowego. Stanowią próbę poradzenia sobie z tymi kategoriami obcości, tak aby tekst był czytelny. O wartościowaniu obcości – jej akceptacji lub odrzuceniu – pisze m.in. Roman Lewicki (2002: 47–50). Podobnie Elżbieta Tabakowska (omawiając co prawda nieco inne zagadnienie, lecz niosąc niezwykle uniwersalny przekaz) zaznacza, że

[w] kontekście przekładu podstawowe pytanie, które stawia sobie tłumacz, brzmi: czy różnica tła kulturowego, które odbiorca przekładu napotyka w kontakcie z Drugim jest barierą nie do pokonania na drodze zrozumienia Drugiego, czy też może próba zrozumienia owego odmiennego tła ma stać się drogą do zrozumienia Drugiego (2002: 32–33).

Oczywiście czytelnik anglojęzyczny, posiadający inne doświadczenie, historię i żyjący w innym kontekście kulturowym, nie zinterpretuje tekstu Kapuścińskiego tak, jak czytelnik polski, któremu autor interpretację ułatwia, nawiązując do wspólnego kontekstu. Obecność przesunięć pokazuje jednak, że tłumacz odgrywa aktywną rolę mediatora, o której pisze Tabakowska:

Wzajemne zrozumienie oznacza nie tyle zniesienie barier, ile pokojową koegzystencję po obu ich stronach. Tłumacz – zwolennik dialogu ma tę koegzystencję ułatwiać (...) (ibid.: 33).

Brak możliwości interpretacji tekstu w takim stopniu, w jakim mógłby to zrobić polski czytelnik będzie zatem w przypadku reportaży Kapuścińskiego czynnikiem świadczącym o nieuniknionej stracie, jaka zaszła w przekładzie. Jednak tłumacz nadal umożliwia czytelnikowi anglojęzycznemu poznanie punktu widzenia autora i – co istotne – własną interpretację. Jak się okazuje, dzięki temu utworzył

się mimo wszystko pomost pomiędzy autorem a obcojęzycznym czytelnikiem. Jest to jeden z wielu czynników wpływających na wielki sukces, jaki reportaże Kapuścińskiego odniosły na świecie.

Bibliografia

- BEREŚ, Stanisław. 1996. *Lapidarium, czyli „nowy tekst”*. „ODRA” 6 (415), s. 82–85.
- BERMAN, Antoine. 2000. *Translation and the Trials of the Foreign*. Tłum. L. Venuti [w:] Venuti, Lawrence (red.) *The Translation Studies Reader*. New York: Routledge, s. 284–297.
- BRAND, William. R. 2007. *Prawnik zażądał notarialnych poświadczeń z Etiopii*. Tłum. M.R. Brand [w:] Dudko, Bożena (red.) *Podróże z Ryszardem Kapuścińskim – opowieści trzynastu tłumaczy*. Kraków: Znak, s. 41–56.
- CATFORD, John C. 1965. *Linguistic Theory of Translation: an essay in Applied Linguistics*. Oxford: Oxford University Press.
- KAPUŚCIŃSKI, Ryszard. 1999 [1998]. *Heban*. Warszawa: Czytelnik.
- . 2001 [1986]. *Another Day of Life*. Tłum. W.R. Brand, K. Mroczkowska-Brand. New York: Penguin.
- . 2001. *The Shadow of the Sun: My African Life*. Tłum. K. Głowczewska. London: Penguin.
- . 2003 [1976]. *Jeszcze dzień życia*. Warszawa: Czytelnik.
- . 2005 [2004]. *Podróże z Herodotem*. Kraków: Znak.
- . 2006 [1982]. *The Emperor: Downfall of an Autocrat*. Tłum. W.R. Brand, K. Mroczkowska-Brand. London: Penguin.
- . 2008 [2007]. *Travels with Herodotus*. Tłum. K. Głowczewska. New York: Penguin.
- . 2010 [1978]. *Cesarz*. Warszawa: Czytelnik.
- KĄKOLEWSKI, Krzysztof. 1992. *Reportaż* [w:] Brodzka, Alina (red.) *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Warszawa: Ossolineum, s. 930–934.
- LEWICKI, Roman. 2002. *Obcość w przekładzie a obcość w kulturze* [w:] Lewicki, Roman (red.) *Przekład, język, kultura*. Lublin: Wydawnictwo UMCS.

- TABAKOWSKA, Elżbieta. 2002. *Bariery kulturowe zbudowane są z gramatyki* [w:] Lewicki, Roman (red.) *Przekład, język, kultura*. Lublin: Wydawnictwo UMCS.
- VAN LEUVEN-ZWART, Kitty M. 1989. *Translation and Original: Similarities and Dissimilarities*. „Target” 1 (2), s. 151–181.
- VENUTI, Lawrence. 2004. *The Translator’s Invisibility: A History of Translation*. New York: Routledge.
- VINAY, Jean-Paul; Darbelnet, Jean. 1995 [1958]. *Comparative Stylistics of French and English: a Methodology for Translation*. Tłum. i red. J.C. Sager. Amsterdam: John Benjamins Publishing.
- WEINGARTEN, Marc. 2005. *Gang That Wouldn’t Write Straight: Wolfe, Thompson, Didion, and the New Journalism Revolution*. Westminster, MD, USA: Crown Publishing Group.
- WOLNY-ZMORZYŃSKI, Kazimierz. 1996. *Reportaż – jak go napisać?*. Rzeszów: Wydawnictwo Oświatowe Fosze.

Summary

Ryszard Kapuściński is one of the most often translated Polish authors. His great worldwide success and widely recognised literary value of his reportages make Kapuściński a good object of translational study. The article presents excerpts from source and target texts of Kapuściński’s reportages, chosen according to the Translation Shift Approach (Catford 1965, van Leuven-Zwart 1989, Vinay and Darbelnet 1958), and discusses them in terms of literariness, genre and cultural context. First of all, the shifts are unavoidable due to the creative use of language, which contributes to the literary character of Kapuściński’s reportages. Secondly, the reportage as a genre is perceived in a different way in Poland than in the USA. In the American context, the literary character of the reportage is viewed as more radical and avant-garde. Finally, Kapuściński’s texts feature numerous references to the author’s cultural reality, which he doesn’t share with all of his readers. Thus, there are two levels of the foreign – the term used notably by Berman

(2000) and Venuti (2004). The first level is an inherent feature of reportage as such, since reportages depict and bring the foreign closer to us. This level is common for ST and TT readers. The second level of the foreign, however, is related to the author himself. The references to Polish history, culture and the author's own experience are easily decoded by the ST reader and they affect their understanding, impressions and connotations that arise from reading the texts. For the TT reader, though, much of the underlying meaning is lost.

Key words

Kapuściński, non-fiction, reportage, the foreign, translation shifts

DAGMARA HADYNA
Uniwersytet Jagielloński

Kim jest Janina Eyre? Tłumaczenie a kontekst socjopolityczny tłumacza

Wbrew popularnemu przekonaniu tytuł pierwszego polskiego przekładu najbardziej znanej powieści Charlotte Brontë wcale nie brzmi *Dziwne losy Jane Eyre*. W roku 1880 na terenie zaboru rosyjskiego zaczęła ukazywać się w odcinkach *Janina. Powieść z angielskiego*, dołączana jako dodatek do popularnego w Piotrkowie Trybunalskim i okolicach czasopisma „Tydzień”. Ambitna powieść wiktoriańska eksplorująca psychikę namiętnej, lecz niezwykle racjonalnej guwernantki walczącej o zachowanie niezłomności moralnej i niezależności umysłu wbrew konwenansom epoki i nieprzychylnym okolicznościom, została z pełną swobodą zaadaptowana do wymagań czytelnika żadnego prostej, sentymentalnej powieści gotyckiej. Powstała w ten sposób *Janina* jest krótkim, naiwnym romansem, unika wyszukanego słownictwa, intelektualnych wywodów i sprytnych nawiązań do innych arcydzieł literatury; pełno w niej błędów, przeinaczeń i nadmiernego dramatyzmu. Główna bohaterka, Janina Eyre, zdaje się być mocno przekoloryzowaną wersją oryginalnej Jane.

Jednakże warto wziąć pod uwagę, jakie okoliczności miały wpływ na powstanie tego spolszczenia. Nie da się ukryć, że na tłumacza może wpływać wiele czynników pozafilologicznych – chociażby kontekst socjopolityczny, własna ideologia czy oczekiwania wydawców i czytelników. Bardzo dobrze opisała to Tokarz:

Spotkanie dwóch kultur i dwóch osobowości oznacza zawsze konfrontację mechanizmów tożsamościowych jednostki i mechanizmów określających różne wspólnoty, takich jak: normy na poziomie struktury społecznych – organizujących zbiorowość, na poziomie obyczajów, religii, wyznań, mitów, polityki, zachowań, komunikacji; na poziomie języka w jego zasadach kategoryzacji i konceptualizacji świata; na poziomie ekspresji w literaturze i sztuce i wreszcie na poziomie osobowości – jej systemów wartości, zdolności mentalnych, wrażliwości, przynależności społecznej itp. (2003: 13).

Tłumaczenie zawsze powstaje w jakimś kontekście (Bassnett i Le-fevere 1990: 11), a do uformowania właściwej oceny każdego przekładu jest on wręcz niezbędny. Poniżej przedstawiam w dużym skrócie główne cechy charakterystyczne tłumaczenia z 1880 roku, a także kontekst jego powstania, który po części usprawiedliwia wybory tłumaczki.

Trzy tłumaczenia

Przed przystąpieniem *ad rem* potrzebnych jest kilka słów wstępu. Dla przypomnienia, Charlotte była najstarszą z trzech siostr Brontë, urodziła się w 1816 r., a zmarła w 1855 r. Była pisarką i poetką, tworzyła pod męskim pseudonimem Currer Bell. Uznawana za jej szczytowe osiągnięcie *Jane Eyre* została opublikowana w 1847 roku. Powieść ta jest dostępna w Polsce w trzech tłumaczeniach: Emilii Dobrzańskiej z 1881 r. (które w 2006 r. zostało poddane gruntownej redakcji i wydane pod znanym przez czytelników tytułem *Dziwne losy...* przez Hachette Livre Polska), najpopularniejsze i najczęściej wznawiane Teresy Świdorskiej z 1930 r. oraz Gabrieli Jaworskiej z 2007 r., wydawane przez Zieloną Sowę (por. OCLC 2001–2014). To pierwsze leży w centrum zainteresowania niniejszego artykułu, ponieważ tak bardzo różni się od oryginału.

Janina vs. Jane

Po pierwsze, *Janina* Dobrzańskiej jest o ponad połowę krótsza od *Jane Eyre*. Po przeliczeniu wszystkich słów w obu tekstach i porównaniu tych dwóch sum (69 442 słów *Janiny* i 186 191 słów *Jane Eyre* według statystyk programu MS Word), długość tłumaczenia stanowi dokładnie 40% długości oryginalnej powieści. Co ciekawe, najbardziej skrócone fragmenty przekładu dotyczą tych elementów fabuły, które nie są związane z panem Rochesterem, a więc głównym męskim bohaterem powieści (Hadyna 2013: 11–12). Tym samym głównym tematem tłumaczenia stał się wątek romansowy.

Tłumaczka użyła rozmaitych technik, które ułatwiły jej skrócenie oryginalnej powieści. W wielu przypadkach dłuższe fragmenty zostały sparafrazowane, uproszczone lub po prostu wycięte. Dialogi zostały zachowane w znacznie większym stopniu niż passusy zawierające regularną narrację. Niektóre elementy oryginału zostały wyłożone dosłowniej niż było to zamiarem autorki, a reorganizacja treści może także miejscami przyczynić się do dezorientacji odbiorcy. Powieść w dużej mierze utraciła w tłumaczeniu głębię i wartości intelektualne, ponieważ wiele odniesień historycznych, kulturowych, literackich, a także symboli, gier słownych i sformułowań ironicznych zostało pominiętych (ibid.: 14–15). Dla przykładu, gra w kalambury z rozdziału 18 *Jane Eyre* jest w przekładzie zupełnie niezrozumiała:

W pierwszym obrazie, stosownie do potrzebnego w szaradzie wyrazu, przedstawiali rolę oblubieńców. Ona w ślubnej sukni z wieńcem białych róż na głowie; on obok niej, ukłękli przed zaimprovizowanym ołtarzem. Pułkownik Dent grał rolę kapłana, pani Dent i Luiza Esthon role drухen.

W drugim, pan Rochester przedstawił zakutego w więzy zbrodniarza, szaty na nim podarte, twarz uczerniona, wyraz oczów dziki, i ponury, wybornie oddawały postać, którą miał uosobić (Bell 1881: 182).

Oryginalnie w grę wchodziły trzy sceny, pierwsze dwie będące kalamburem, a ostatnia ilustrująca całe słowo, co zostało rzecz jasna wyjaśnione w tekście. I tak pierwsza scenka obrazowała ślub, druga spotkanie przy studni, a trzecia więzienie, dzięki czemu bohaterowie byli w stanie zgadnąć, że chodzi o *Bridewell* (Brontë 1999: 160–161). W innym miejscu z kolei Jane pokazuje panu Rochesterowi swoje symboliczne, enigmatyczne rysunki (ibid.: 110); w tłumaczeniu Dobrzańskiej ich opisy zostały bardzo skrócone – szczególnie cierpi na tym trzeci rysunek. Został on okrojony do jednego zdania, w którym trudno doszukać się oryginalnej zapowiedzi nadchodzącej tragedii czy odwołań do *Raju utraconego* Milтона (Bell 1881: 102).

Kolejnym elementem, który wyróżnia *Janinę* jest niska jakość całej publikacji, której przyczyną mogła być niedbałość zecerów, redaktorów lub samej tłumaczki. Czytelnik natrafia nie tylko na błędy drukarskie, ortograficzne i interpunkcyjne, ale również na całą masę przeinaczeń, nadinterpretacji i fragmentów źle przetłumaczonych. Redakcja swobodnie podchodziła nie tylko do poprawności tekstu, ale również do interpunkcji – w tekście można doliczyć się prawie 200 nieuzasadnionych wykrzykników, 150 wielokropków oraz około 30 zbytecznych znaków zapytania (Hadyna 2013: 20), co dodało tłumaczeniu przesadnego dramatyzmu. W tabeli 1. znajduje się garść przykładowych błędów występujących w przekładzie – pierwsze trzy najprawdopodobniej mogą zostać przypisane zecerowi, czy to ze względu na złe odczytanie pisma ręcznego, czy to niedbałość, dwa ostatnie zaś wydają się oczywistymi przypadkami złego tłumaczenia. Trudno ustalić, co dokładnie było przyczyną każdego pojedynczego potknięcia i choć można podejrzewać tłumaczkę o niestaranność oraz brak wystarczającej wiedzy do właściwego zrozumienia oryginalnego tekstu, nie można wykluczyć celowej stylizacji.

TAB. 1. Przykłady niedbałości i pomyłek w *Janinie*

Jane Eyre	Janina
<i>Gateshead</i>	Tłumaczone zamiennie jako <i>Gateshaed</i> oraz <i>Goteshaed</i>
<i>Fearndean</i>	Tłumaczone zamiennie jako <i>Fearndean</i> oraz <i>Ferndear</i>
<i>Bitternutt Lodge, Connaught, Ireland</i> (Brontë 1999: 221)	<i>z Betternutt-Lodge, w Irlandyi</i> (Bell 1881: 271–271)
<i>First, there was Mrs Eshton and two of her daughters</i> (Brontë 1999: 149)	<i>Pani Esthon (...) weszła pierwsza z dwoma swemi córkami</i> (Bell 1881: 166–167)
<i>I lived long ago with mama; but she is gone to the Holy Virgin</i> (Brontë 1999: 88)	<i>Potem mama pojechała do Wirginii, a mnie zostawiła u państwa Fred-eric</i> (Bell 1881: 64)

Następny problem to zubożenie powieści zarówno pod względem leksykalnym, jak i tematycznym. W przekładzie dominuje pełen powtórzeń i wyświechtanych wyrażen styl naiwnego sentymentalnego romansu. Tłumaczka używała wyłącznie słów takich jak *zamek* i *pałac* w odniesieniu do domu państwa Reed, a także siedzib pana Rochester'a i państwa Eshton, by osiągnąć efekt egzotyki i bogactwa (Hadyna 2013: 42). Podkreślała to, co dramatyczne, romantyczne oraz podniosłe, przez co powieść sprawia wrażenie pretensjonalnej i afektowanej, a także skoncentrowanej przede wszystkim na dreszczyku emocji. Pominięcie głębszych poziomów powieści, o których wspomina chociażby Philip C. Rule – mianowicie psychologicznego i symbolicznego (1985: 166) – pozbawia powieść ponadczasowości.

Co więcej, Janina jako bohaterka różni się znacząco od Jane. W tabeli 2. można znaleźć wybrane fragmenty z oryginału i tłumaczenia, które obrazują te rozbieżności. Janina wydaje się być bardziej zmienna i uczuciowa, co ilustruje pierwszy przykład, a także mniej czytana

i bystra, co pokazuje przykład drugi. Jej charakter jest znacznie płytszy, ponieważ brakuje jej rozrywki, a nie przyjaźni, jak w przykładzie trzecim. Ostatni zestaw wyjątków z obu tekstów udowadnia, że Janina również wygląda nieco inaczej niż Jane, bowiem otwarcie przyznaje się do swojej brzydoty. Rzecz jasna podobnych przykładów można znaleźć o wiele więcej (Hadyna 2013: 52–56).

TAB. 2. Różnice między Janiną a Jane

Jane Eyre	Janina Eyre
<i>her heart is still, [she] didn't want to disconcert it</i> (Brontë 1999: 222)	<i>serce łez pełne</i> (Bell 1881: 272)
<i>La Ligue des Rats: fable de La Fontaine</i> (Brontë 1999: 89)	<i>wiersz jakiś La Fontaine'a</i> (Bell 1881: 65)
<i>With her was gone every settled feeling, every association that had made Lowood in some degree a home to me.</i> (Brontë 1999: 72)	<i>(...) nie czułam też braku rozrywki, dopóki w zakładzie była panna Temple.</i> (Bell 1881: 45)
<i>[She] sometimes regretted that [she] was not handsomer (...)</i> (Brontë 1999: 85)	<i>(...) wydać się o tyle dobrze, o ile pozwalał mi na to brak urody.</i> (Bell 1881: 59)
<i>(...) [she] thought [she] should do respectably enough to appear before Mrs Fairfax (...)</i> (Brontë 1999: 85)	<i>(...) choć nieładna, śmiało pokazać się mogę pani Fairfax (...)</i> (Bell 1881: 60)

W oryginale Jane była postacią niezwykle charyzmatyczną, pociągającą i po prostu pasjonującą. Niestety, jak widać na podanych przykładach, w tłumaczeniu wiele z jej cech jest nazbyt przerysowanych, czasem wręcz aż do przesady. Można podejrzewać, że powodem tych zmian była chęć dodania dramatyzmu i awanturniczności (przykład pierwszy), czasem jednak rezultatem mogła być niedbałość o szczegóły (przykład drugi).

Konteksty

Każdy wybór tłumacza ukazuje jego historię oraz środowisko socjopolityczne, w którym tworzył (Alvarez i Vidal 1996: 5). W przypadku Dobrzańskiej sama decyzja o tym, by tłumaczyć na język polski i w nim publikować w zaborze rosyjskim pod koniec XIX wieku miała dużą wagę ideologiczną. Warto przyjrzeć się, kim była tłumaczka i jak wyglądała jej praca.

Emilia Dobrzańska urodziła się 30 grudnia 1852 roku w Rożenku (Bartczak 2010: 22). Wychowała się w dworku wiejskim należącym do rodziny jej ojca, Franciszka Karczewskiego, a następnie została wysłana na prestiżową pensję dla dziewcząt sióstr Krzywickich, mieszącą się w Piotrkowie Trybunalskim (ibid.). Po jej ukończeniu sama zaczęła tam pracować jako nauczycielka botaniki i języka francuskiego (ibid.). Wkrótce jednak przekonała się w dotkliwy sposób, że dotychczasowe restrykcje obowiązujące w oświacie były stosunkowo łagodne. W 1881 r. kuratorem warszawskiego okręgu szkolnego został Aleksander Apuchtin. Doprowadził on do zamknięcia kultywującej patriotyzm szkoły, która w sekrecie uczyła wychowanki zakazanej, polskiej wiedzy historycznej i kulturalnej (Bartczak 2006: 8–9). W tym samym roku wydawane były kolejne odcinki pierwszego tłumaczenia *Jane Eyre* na polski – język, z którym tak walczyli rusyfikujący okupanci. Dobrzańska, walcząc z opresyjnym systemem, najpierw ustanowiła swoją własną szkołę, a po jej zamknięciu przez władze dwa lata później kontynuowała misję edukacji młodego pokolenia pod przykrywką stancji dla dziewcząt (ibid.).

Mąż tłumaczki, Mirosław Dobrzański, niewątpliwie również miał duży wpływ na jej pracę. Przez prawie 30 lat był redaktorem naczelnym i właścicielem „Tygodnika”, najważniejszego tygodnika kulturalnego w okolicy, wydawanego w latach 1873–1906 (Filipczak 2004). Pismo, nie tylko w myśl zasad pozytywistycznych, krzewiło wiedzę na każdy temat i publikowało wiadomości lokalne i krajo-

we, ale także wspierało życie literackie w okupowanym Królestwie Polskim (ibid.). Współpracowało z wieloma wybitnymi pisarzami, pamiętając jednocześnie o polskiej tradycji literackiej i wychodząc naprzód nowym prądom artystycznym, publikując teksty romantyczne, pozytywistyczne i modernistyczne; na łamach „Tygodnika” można było znaleźć autorów zagranicznych (m. in. Zolę, Maupassanta, Dickensa, Czechowa, Dumasa ojca, Hugo, Puszkina, Heinego czy Ler-montowa), a także ojczystych (choćażby Konopnicką, Orzeszkową, Asnyka, Przyborowskiego, Przesmyckiego i Hoffmanna) (Frycie 1964: 55, 96 i 132; Filipczak 2004). „Tygodnik” szybko zyskał renomę jako narzędzie oporu kulturalnego wobec brutalnej rusyfikacji i niestety został zamknięty w 1906 r. za wywrotową działalność antyrosyjską, choć tak naprawdę chodziło o wspieranie walki o polską oświatę (Frycie 1964: 56).

Jak widać, tłumaczenie Dobrzańskiej było silnie powiązane z walką o polską niepodległość intelektualną i kulturalną, a więc nierozzerwalnie zanurzone w kontekście historycznym, politycznym i ideologicznym. Dodatkowo jednak nie wolno pominąć sytuacji na rynku, a także pewnych niepisanych norm i przyzwyczajęń czytelniczych, którym tłumaczka musiała sprostać, by pomóc promocji tygodnika. *Janina* była publikowana jako lekki, brukowy dodatek powieściowy, który zazwyczaj oscylował między tematyką grozy a romansem i – w celu zwiększenia sprzedaży i walki z konkurencją warszawską – ukierunkowany był na przeciętnego czytelnika (ibid.: 132–133).

Pismo (...) było zmuszone publikować takie teksty, które wprawdzie wzruszały ckliwym sentymentalizmem bądź budziły «dreszczyk» grozy, ale nie należały na ogół do utworów wysokiej rangi artystycznej. Za ten stan rzeczy nie można oczywiście winić wyłącznie redakcji, która wprawdzie, w zakresie tłumaczeń i przekładów dysponowała znaczną swobodą, ale – niestety – swobodą pozorną. Musiała bowiem, jak stwierdziłem wyżej, liczyć się z masowym odbiorcą (ibid.: 133).

Powyższe wytłumaczenie sytuacji tłumaczki pozwala zrozumieć jej poważną ingerencję w strukturę oryginalnej powieści. Mając na uwadze interesy czasopisma redagowanego przez własnego męża, Dobrzańska stworzyła tekst przyciągający rzesze średnio wymagających czytelników i przyczyniający się do większej sprzedaży. Co więcej, kierując się chociażby ukierunkowaną na czytelnika teorią *skoposu* Hansa Vermeera, która zwraca uwagę na to, że za większością wyborów tłumacza stoi intencja zleceniodawcy tłumaczenia (2000: 221), można ocenić tłumaczenie Dobrzańskiej w bardzo pozytywnym świetle. Sytuacja rynkowa i wydawcy są niezwykle ważną siłą wpływającą na jakość powstających tłumaczeń.

Dobra robota!

Choć *Janina* na współczesne standardy wydaje się być osobliwym przypadkiem, badanie okoliczności jej powstania okazuje się fascynującą podróżą w czasie. Przedstawione w drugiej części poniższego artykułu konteksty umożliwiają interpretację tłumaczenia *Jane Eyre* Emilii Dobrzańskiej na tle jej bezpośredniego otoczenia, wzięcie pod uwagę sytuacji politycznej, rynkowej i osobistej, by zrewidować pierwsze wrażenie, jakie robi na czytelniku ten tekst. Szersza perspektywa pozwala na lepszą ocenę i docenienie tłumaczenia. W końcu, jak zauważył Gideon Toury, tłumacze pracujący w różnych warunkach przyjmują odmienne strategie i w rezultacie efekty końcowe ich wysiłków mogą się bardzo różnić (2000: 199). Tłumacze bywają ograniczani przez własną ideologię, poczucie wyższości czy też niższości wobec języków, z którymi pracują, obowiązujące przepisy prawne, oczekiwania związanych z ich pracą podmiotów, wreszcie samą grupę docelową powstałego produktu (Alvarez i Vidal 1996: 6). Zrozumienie mechanizmów kształtujących tłumacza jest niezbędne do właściwego zrozumienia każdego przekładu. Stąd można przyznać, że tłumaczenie Dobrzańskiej, mimo wielu niedociągnięć, to jednak kawał dobrej roboty.

Bibliografia

- ALVAREZ, Román; Rodríguez, M. Vidal. 1996. *Translating: A Political Act* [w:] Alvarez, Román; Rodríguez, M. Vidal (red.) *Translation, power, subversion*. Clevedon, Philadelphia, Adelaide: Multilingual Matters LTD, s. 1–9.
- BARTCZAK, Zenon. 2006. *Biuletyn okolicznościowy wydany z okazji 150-lecia istnienia II Liceum Ogólnokształcącego im. Marii Skłodowskiej-Curie w Piotrkowie Trybunalskim*. Piotrków Trybunalski: II Liceum Ogólnokształcące im. Marii Skłodowskiej-Curie.
- . 2010. *II Liceum Ogólnokształcące im. Marii Skłodowskiej-Curie w Piotrkowie Trybunalskim 1856–2006*. Piotrków Trybunalski: Urząd Miasta Piotrkowa Trybunalskiego [Dok. elektr.] http://lo2piotrkow.eu/data/_uploaded/image/150_lat_biuletyn.pdf [2013.05.12].
- BASSNETT, Susan; Lefevere, André (red.). 1990. *Translation, History, and Culture*. London: Pinter Publishers.
- BELL, Currer. 1881. *Janina. Powieść z angielskiego*. „Tydzień” 38 (1880)–35 (1881).
- BRONTË, Charlotte. 1999. *Jane Eyre*. London: Wordsworth Editions.
- FILIPCZAK, Dorota. 2004. *Czasopiśmiennictwo piotrkowskie do wybuchu pierwszej wojny światowej*. „Warsztaty Bibliotekarskie” 3 (11) [Dok. elektr.] <http://www.pedagogiczna.edu.pl/warsztat/2004/3/040303.htm> [2012.12.08].
- FRYCIE, Stanisław. 1964. „Tydzień” piotrkowski jako czasopismo społeczno-literackie. *Rocznik Naukowo-Dydaktyczny Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Rzeszowie*. „Nauki Humanistyczne” 1, s. 37–141.
- HADYNA, Dagmara. 2013. *A Controversial Translation Justified by the Context: Janina, the First Polish Version of Charlotte Brontë’s Jane Eyre*. Kraków: Uniwersytet Jagielloński.
- OCLC. 2001–2014. Online Computer Library Center, Inc. *WorldCat* [Katalog online]. http://www.worldcat.org/title/jane-eyre/oclc/177277607/editions?sd=desc&referer=br&se=yr&qt=facet_ln%3A&editionsView=true&fq=ln%3Apol [2014.01.11].

- RULE, Philip C. 1985. *The Function of Allusion in „Jane Eyre”*. „Modern Language Studies” 15 (4), s. 165–171 [Dok. elektr.] <http://www.jstor.org/stable/3194660> [2013.06.12].
- TOKARZ, Bożena. 2003. *Między psychologicznym a socjologicznym aspektem przekładu* [w:] Fast, Piotr (red.) *Socjologiczne aspekty przekładu*. „Studia o przekładzie” 16.
- TOURY, Gideon. 2000. *The nature and role of norms in translation* [w:] Venuti, Lawrence (red.) *The Translation Studies Reader*. London: Routledge, s. 198–211.

Summary

If a Polish reader feels an urge to get acquainted with Charlotte Brontë's *Jane Eyre* in his or her native language, Emilia Dobrzańska's version, *Janina*, is undoubtedly the least recommended choice. This translation was published exactly 33 years after *Jane Eyre*, in 1880, and was the first attempt to introduce this novel to the Polish audience. Printed in installments as a supplement to a local weekly periodical called “Tydzień”, freely adapted and heavily abridged, it comprises an abundant collection of glaring errors, mistranslations and editing oversights. A closer look is sufficient to note that the text is also notoriously unfaithful, over-sentimentalised and at times painfully condensed; to rephrase a well-known adage, Dobrzańska's work is neither *belle* nor *fidèle*. Even though *Janina* at first sight may show no merit for modern audience, reading this translation is in fact a fascinating journey in history, politics and contemporary reader's expectations. A translator never works in a void; their decisions are influenced by the existing norms, tendencies and personal circumstances. This article aims to demonstrate that reading a translation in historical and cultural context is crucial to an objective understanding and evaluation of a translator's work. To illustrate this point, the curious case of *Janina* is analysed, a controversial translation which turns out to be an understandable or even most desired option when considered in a broader perspective.

Key words

Charlotte Brontë, English-Polish translation, *Jane Eyre*, literary translation, Victorian literature

KATARZYNA KASZOREK, PIOTR STANIEWSKI
Uniwersytet Gdański

Ze śmiercią im do twarzy, czyli studenci tłumaczą mowy przedśmiertne z XVI i XVII wieku

When he [Sir Henry Hyde – przyp. KK&PS] came upon the Scaffold, he put off his hat to the spectators, deporting himself with great cheerfulness, and undantednesse of spirit: then turning himself about, he desired to see his Coffin, which was accordingly shewed him, a black mourning cloth being also prepared to cover the same (Hyde 1651: 2).

Wprowadzenie

W roku akademickim 2012/2013 Koło Naukowe Laboratorium Przekładu działające przy Uniwersytecie Gdańskim pod opieką naukową doktor Olgi Kubińskiej realizowało projekt tłumaczeniowy związany z karą śmierci w szesnastowiecznej i siedemnastowiecznej Anglii. Studenci studiów pierwszego i drugiego stopnia oraz uczestnicy studiów podyplomowych wzięli na warsztat ponad trzydzieści mów przedśmiertnych wygłoszonych zarówno przez postacie, które zapisały się na kartach historii Anglii (między innymi Karola I Stuarta, Waltera Raleigha czy Olivera Cromwella), jak i te, które reprezentowały ówczesne społeczeństwo (Sarah Elestone czy Williama Andertona).

Projekt miał jak najwierniej odwzorowywać zasady panujące na polskim rynku wydawniczym, dlatego też studenci zajmowali się nie tylko tłumaczeniem, ale także korektą, redakcją naukową, tworzeniem glosariusza i kierowaniem pracami czternastoosobowego zespołu. Niezbędne było wybranie środowiska pracy, które zapewniłoby łatwość komunikacji, płynne przejścia pomiędzy fazami projektu oraz jego spójność merytoryczną. Wymagania zespołu spełniał program XTM Cloud – internetowe narzędzie CAT stworzone przez firmę XTM International specjalnie na potrzeby dużych projektów tłumaczeniowych.

Tematyka: kara śmierci

Z biegiem lat w średniowiecznych państwach europejskich opracowywano coraz skuteczniejsze i okrutniejsze sposoby zadawania bólu i uśmiercania. Stale rosnący repertuar narzędzi tortur oraz powszechnie praktykowane metody odbierania skazanym życia dziś wprawiają w osłupienie, lecz wtedy stanowiły integralną część całego systemu sprawiedliwości. Spektakularne egzekucje przyciągały tłumy i aby zostać wpuszczonym na nabożeństwo przed wykonaniem kary na sławnym przestępcy należało kupić bilet wstępu (Kellaway 2000: 46)! Najbardziej znanym w Anglii miejscem kaźni był londyński plac Tyburn, gdzie w 1571 roku zbudowano stałą szubienicę na planie trójkąta, tzw. *triple tree*, która potrafiła pomieścić jednocześnie aż dwudziestu czterech skazańców. Szacuje się, że w połowie XVIII wieku miejsce to przyciągało nawet do dwustu tysięcy widzów (Lipoński 2006: 344).

Bohaterowie tłumaczonych tekstów tracili życie na wiele różnych sposobów. Wszystko zależało od popełnionego przestępstwa, ich statusu społecznego oraz epoki, w której przyszło im żyć i umrzeć. W Anglii zdecydowanie najbardziej powszechną formą egzekucji było powieszenie – kara, która groziła nie tylko za morderstwo, ale też

za tak pozornie niewinne przewinienia, jak kłusownictwo, kradzież owoców z drzew czy niszczenie sadów. Czarna Ustawa z Waltham, wydana w 1723 roku, sprawiła, że na liście przestępstw karanych szubienicą znalazło się fałszerstwo, podpalanie stogów siana, a nawet wyjście na drogę z twarzą pokrytą sadzą (Kellaway 2000: 44). Nie da się ukryć, że więzienie, nawet za drobne w naszych oczach wykroczenia, należało do rzadkości, a publiczne wykonanie kary miało być ostrzeżeniem dla innych.

Listę kar, z którymi uczestnicy projektu mieli styczność przy okazji tłumaczenia tekstów składających się na całą publikację, uzupełnia egzekucja przez ścięcie, miażdżenie, spalenie na stosie i, w późniejszych czasach, rozstrzelanie. Metody te nie były zarezerwowane tylko dla osób z niższych warstw społecznych. Nawet tak wysoko postawionym osobom jak król Karol I czy sir Walter Raleigh nie udało się uniknąć katowskiego pnia. O powszechności kary śmierci w Anglii najdobitniej świadczą słowa przytoczone przez historyka Paula Johnsona:

Pewien cudzoziemiec na dworze Elżbiety zauważył z niesmakiem, że barbarzyńska angielska arystokracja otwarcie chełpi się swymi przodkami lub krewnymi, którzy skończyli życie na szafocie, klnąc się we właściwy im ohydny i bezbożny sposób, że nikt nie może uważać się za prawdziwego szlachcica, jeśli nie miał w rodzinie skazanego za zdradę lub ofiary sądowego zabójstwa (2002: 142).

Przedstawione informacje to tylko wierzchołek góry lodowej wiedzy i dokumentacji na temat tysięcy istnień ludzkich, które straciły życie za swoje przewinienia. Z punktu widzenia przekładu ich znajomość jest nieodzowna, gdyż inaczej tłumacze często nie byłiby w stanie wyobrazić sobie dokładnego przebiegu zdarzeń, a brak odpowiedniego przygotowania merytorycznego może narazić na ryzyko popełnienia podstawowych błędów.

Poniżej przedstawiono przykładowe problemy tłumaczeniowe, które najlepiej ilustrują powyższą tezę. Najbardziej kontrowersyjną formą egzekucji, jak i jednym z najtrudniejszych w przekładzie pojęć, jest kara za zdradę stanu (*high treason*) ustanowiona w Anglii najprawdopodobniej w 1283 roku, a rozpowszechniona za panowania króla Edwarda III (Kellaway 2000: 50). Jej pełna angielska nazwa brzmi *hanged, drawn and quartered*, a całość tradycyjnie podzielona była na cztery etapy: (1) zawleczenie skazanego na miejsce kaźni, (2) powieszenie i odcięcie ofiary zanim umrze, (3) usunięcie wnętrzności i spalenie ich na oczach skazanego i (4) poćwiartowanie zwłok. Wśród osób, które mogły doświadczyć tej kary był słynny Guy Fawkes czy spiskowcy z Cato Street.

Ponoć przyczyną tak okrutnego i złożonego procesu pozbawienia życia było przekonanie, jakoby zdrada była potrójnym przestępstwem: przeciw Bogu, przeciw ludzkości i przeciw królowi. Stąd też potrójny wyrok. Jednakże do dziś kontrowersje budzi sposób, w jaki należy czytać prawną formułę *hanged, drawn and quartered*. Po pierwsze, nie jest jasne, do czego odnosi się pojęcie *drawn*. Badacze spierają się, czy oznaczało ono akt zawleczenia skazanego na szafot czy usunięcia wnętrzności. Za pierwszą wersją przemawiałby fakt, że czasem karę tę określano w innej kolejności – *drawn, hanged and quartered*. Argumentem przeciwko jest brak pewności, że cała formuła informowała o kolejności wykonywania poszczególnych elementów kary, a w dodatku punkt trzeci przytoczonych powyżej etapów kary nie był zawsze wykonywany. Dlatego też wśród istniejących w literaturze przekładów znajdziemy między innymi: *powieszenie, otwarcie wnętrzności i poćwiartowanie, powieszenie i poćwiartowanie* (gdzie zrezygnowano z tłumaczenia spornej części nazwy) czy nawet *wieszanie, wyciąganie i ćwiartowanie*, odnoszące się zapewne do rozciągania na kole, które miałyby ułatwić katu wykonanie zadania. Inna interpretacja odwołuje się do języka francuskiego i na przykład w akcie skazania Williama Wallace'a wyraźnie rozróżnia się dwa

rodzaje *drawing*, a mianowicie *detrahatur* jako metoda transportu skazanego oraz *devaletur* jako proces usuwania wnętrzości. Jak wiadać, ostateczna decyzja odnośnie tego, jak powinien wyglądać polski odpowiednik tej kary nie jest łatwa i zapewne każdy wybór może być narażony na późniejszą krytykę.

Kolejnym problematycznym terminem, często pojawiającym się w tekstach źródłowych, była drabina (*ladder*, często też w archaicznej pisowni *lauder*), którą można było znaleźć zamiast szubienicy czy szafotu (*gallows* lub *scaffold*). Dopiero dogłębne badania tekstów źródłowych z epoki i opracowań historycznych ujawniły, czemu właściwie miała ona służyć podczas egzekucji. Okazuje się, że często skazany przywiązywany był właśnie do zwykłej drabiny, aby zebrany tłum mógł lepiej przyjrzeć się jego śmierci, a służyła ona najczęściej do wieszania skazańca lub do odprawienia na niej opisanej wcześniej kary za zdradę stanu. Podobnie nietrudno sobie wyobrazić konfuzję tłumacza, gdy natrafia na słowo *sledge* (z ang. *sanie*) w opisach wleczenia skazanego przez ulice miasta na miejsce egzekucji. W większości polskich przekładów termin ten pozostaje w wersji oryginalnej lub jest zamieniany na bezpieczniejsze określenie, na przykład *drewniana rama* lub nawet *wóz drabiniasty*. W rzeczywistości zdarzało się, że przestępcy byli przywiązywani do zwyczajnych sań, ciągniętych przez konie, co odbywało się niezależnie od pory roku. Ostatnim przykładem potwierdzającym, jak ważne jest zdobycie wystarczającej wiedzy z dziedziny, do której odnosi się tekst źródłowy jest *night cap* stosowany zamiennie ze słowem *hood* w znaczeniu kaptura lub nakrycia głowy, które zakładano osobie skazanej. Faktem jest, że nieraz była to zwyczajna szlafmyca (co tłumaczy jej zagadkowy biały kolor, który często uważa się za tradycję o nieznanym pochodzeniu) i w związku z tym takie tłumaczenie można przyjąć za jak najbardziej adekwatne, mimo że na pozór wydaje się ono nie pasować do całej scenerii miejsca egzekucji.

Teksty źródłowe

Przez całe stulecia publiczne egzekucje stanowiły rozrywkę w wielu europejskich krajach. Liczba mów przedśmiertnych dostępnych w zbiorach Biblioteki Brytyjskiej może świadczyć o tym, że rozradowana gawiedź wręcz uwielbiała ich słuchać. Publiczne egzekucje cieszyły się niezwykłą popularnością wśród społeczeństwa, dlatego też ich przebieg był często spisywany. Anonimowe relacje następnie drukowano na cienkiej bibule, czasami opatrywano ilustracjami i sprzedawano w księgarniach oraz przed drzwiami kościołów. Broszury miały przede wszystkim charakter informacyjny, jednak wiele z nich prezentuje wysoki jak na tamten okres poziom literackości, ironii i satyry.

Teksty źródłowe, drukowane na prasie drukarskiej, prezentowały bogaty wachlarz czcionek, a na arkuszach niejednokrotnie można było odnaleźć plamy tuszu, przekręcone czy źle odbite czcionki oraz odbicia sąsiadujących stron. Każdy tłumacz przed przystąpieniem do pracy musiał rozszyfrować i przepisać wybrany przez siebie tekst. Był to pierwszy etap projektu, podczas którego dokonano wnikliwej analizy tekstów źródłowych. Stwierdzono, że przez dwa stulecia cechy formalne broszury uległy niewielkim zmianom. Większość tekstów miała następującą strukturę:

- A strona tytułowa wraz z imieniem i nazwiskiem skazańca, tytułem szlacheckim, stopniem wojskowym, krótkim opisem miejsca egzekucji i dokonanej zbrodni oraz datą,
- B nagłówek,
- C treść główna,
- D modlitwa.

Ponadto w treści głównej tekstów znajdziemy samą mowę osoby skazanej, często uzupełnioną opisami tego, co dzieje się na miejscu kaźni, a nawet krótkimi dialogami między obecnymi tam osobami. Oprócz ustosunkowania się do popełnionej zbrodni, przestępca przyznawał się do winy, wyrażał żal za swoje grzechy i oznajmiał, że wy-

bacza oprawcom. W tym miejscu należy zaznaczyć, że zdarzały się pojedyncze przypadki odejścia od tej konwencji, w których skazańcy wyraźnie zaznaczali, że nie odczuwają żadnej skruchy za popełnione czyny (tak na przykład postąpili sędziowie króla Karola I).

Z punktu widzenia stylistyki w tłumaczonych tekstach dominowały zwroty prawnicze i cytaty z Biblii, przy czym ta druga cecha była zdecydowanie przeważająca i chcielibyśmy poświęcić jej więcej miejsca w tym artykule. Przytoczony poniżej fragment mowy Thomasa Harrisona doskonale ilustruje obecność biblijnych odniesień w tego typu tekstach.

All the Gods of the Nations are but Idols, they have Eyes but see not, and Mouthes but speak not, and cannot face those that trust in them. But my God is the King of Kings, and Lord of Lords, before whom all you here, and all Nations are but as the drop of a Bucket. And he will never leave those that truly trust in him, unto whose Glory I shall surely go, and shall sit on the right hand of Christ in Heaven, it may be to Judge those that have unjustly judged me, *Matth. 25. 33, 34* (...) (1660: 9).

Może się wydawać, że końcowe odwołanie do Ewangelii św. Mateusza dotyczy poprzedzającego zdania. Jednak po dogłębnej analizie całego tekstu okazało się, że powyższy cytat nie widnieje ani w podanym fragmencie, ani w całym tekście i dodatkowo zawiera ukryte cytaty lub odniesienia do innych fragmentów Biblii, i tak kolejno: *Gods of Nations* pochodzi z Księgi Psalmów (Ps 96,5) i w *Biblii Tysiąclecia*^[1]

[1] W przekładzie wszystkich tekstów w publikacji posłużyliśmy się *Biblią Tysiąclecia*. Wyd. IV. 1983. Wybór ten związany jest z przyjętą strategią uwspółcześnienia wszystkich elementów archaicznych występujących w tekstach źródłowych. Stąd teksty docelowe napisane są językiem współczesnym, a występujące w nich cytaty z Pisma Świętego pochodzą z jego współczesnego tłumaczenia.

zostało przełożone jako *bogowie narodów*. *They have Eyes but see not* (...) odwołuje się już do innego fragmentu tej samej Księgi (Ps 135,16) lub do Księgi Jeremiasza (Jr 5,21) i jest tłumaczone następująco: *mają usta, ale nie mówią, mają oczy, ale nie widzą*. Problem skomplikowany komplikuje się jeszcze bardziej w przypadku fragmentów *King of Kings, and Lord of Lords* oraz *all Nations are but as the drop of a Bucket*. Źródłem pierwszego jest Apokalipsa św. Jana (Ap 19,16), a drugiego – Księga Izajasza (Iz 40,15) i ich oficjalne tłumaczenia brzmią następująco: *król królów i pan panów* oraz *wszystkie narody są jak kropla wody u wiadra*. Czym jest więc podane na końcu cytatu odniesienie? Nie wiadomo. Może być to pomyłka osoby spisującej mowę lub jej notatki, które miały zostać, ale ostatecznie nie zostały rozwinięte i stąd zachowały się w tej nieco enigmatycznej formie. Pozostaje jeden wniosek: osoby wypowiadające się w tekstach źródłowych często odwoływały się w ostatnich chwilach swego życia do Pisma Świętego, co oznacza, że w przekładzie należy mieć pewność, czy dany fragment nie jest przypadkiem odniesieniem biblijnym – a jeśli tak jest, przełożyć go zgodnie ze współcześnie akceptowanym przekładem, tak aby to odniesienie nie zaginęło w tekście docelowym.

Z głową w chmurze – xTM Cloud

W przypadku wieloosobowego projektu tłumaczeniowego środowisko pracy tłumacza jest niezwykle istotnym elementem. Zespół Koła Naukowego Laboratorium Przekładu szukał programu, który byłby nie tylko zwykłym narzędziem CAT, ale także programem do zarządzania projektem, ułatwiającym komunikację pomiędzy jego uczestnikami. Program xTM Cloud wydawał się spełniać wszystkie wymagania, chociaż jest to program, który z założenia miał być wykorzystywany do tłumaczeń specjalistycznych.

Po kilku miesiącach pracy w xTM Cloud uczestnicy projektu docenili przede wszystkim dostęp do przekładów innych tłumaczy. Na

bieżąco mogli oni obserwować, jakie postępy w pracy robili uczestnicy projektu i jak radzili sobie z pojawiającymi się problemami tłumaczeniowymi. W przypadku projektu, w którym brało udział czternastu uczestników świetnie sprawdziła się również opcja tworzenia glosariusza. W glosariuszu poza definicją można było umieścić takie informacje jak: referencje, skrót, obraz, uwagi i kontekst. Co więcej, wpisy do glosariusza można było dodawać z kilku poziomów i mógł on być edytowany przez wszystkie osoby zaangażowane w projekt.

Program umożliwił menadżerowi projektu przypisanie uczestnikom dodatkowych funkcji i ułatwić płynne przechodzenie w różne fazy projektu. Gdy etap tłumaczenia zbliżał się ku końcowi, program automatycznie wysyłał e-maile do wszystkich uczestników z informacją o terminie zakończenia tej fazy i rozpoczęcia fazy kolejnej, którą była edycja tekstów docelowych. Poza tym w programie uczestnicy mogli dodawać komentarze do segmentów z tekstami źródłowymi i docelowymi, a także pobierać metryki ze wszystkimi ważnymi zestawieniami i zapisywać swoją pracę w dwóch formatach (PDF i DOC).

Jedyną wadą xTM Cloud (jak i innych programów CAT) jest takie rozpoznawanie formatowania, na przykład wyśrodkowania czy kursywy, które skutkuje tworzeniem znaczników. Na pewien czas wstrzymało to pracę nad projektem. Jeśli bowiem w danym segmencie z tekstem docelowym liczba znaczników się nie zgadzała, tłumaczenie nie było zapisywane. Stanowiło to problem dla tych uczestników, którzy nie usunęli formatowania przed przesłaniem tekstu na serwer programu. Zmagali się oni z segmentami zawierającymi około pięćuset znaczników.

Podsumowanie

Ze względu na specyfikę tekstów źródłowych zespół musiał stawić czoła problemom związanym z ujednoczeniem wspomnianych elementów formalnych, angielszczyzną sprzed ponad czterystu lat oraz

różnicami pomiędzy polskim a brytyjskim systemem sądowniczym. W tym celu powołano zespół zajmujący się przygotowaniem glosariuszy, które zawierały kluczowe dla tekstów pojęcia, oraz ujednoliceniem wszystkich przekładów.

Tłumaczenie tekstów z lat dawnych zawsze stawia przed tłumaczem pytanie związane z formą języka, jakim powinien się on posłużyć w tłumaczeniu. Biorąc pod uwagę przede wszystkim rozrywkowy i informacyjny wymiar mów przedśmiertnych, tłumacze w ostateczności zdecydowali, że teksty docelowe nie będą zawierały archaizmów, gdyż z założenia mają one trafić do jak najszerszego grona odbiorców. Z tego samego powodu zdecydowali się też zaczerpnąć cytaty biblijne z *Biblii Tysiąclecia*, współczesnego przekładu Pisma Świętego, w trosce o to, by tłumaczone odniesienia były czytelne i rozpoznawalne.

Uczestnicy projektu mieli okazję do zapoznania się z procesem wydawniczym na wszystkich jego etapach: od analizy tekstu źródłowego, przez samo tłumaczenie i korektę, po ujednolicenie całej publikacji i przygotowanie tekstu do druku. Choć nie było to łatwym zadaniem, doświadczenie zdobyte przy pracy nad projektem okazało się niezwykle wartościowe w świetle przyszłej kariery zawodowej, a efekty będzie można ujrzeć w zaplanowanej do wydania publikacji.

Bibliografia

BIBLIA TYSIĄCLECIA. 1983. Wyd. IV. Poznań: Pallotinum.

HARRISON, Thomas. 1660. *The speeches and prayers of some of the late King's judges, viz. Major General Harison, Octob. 13. Mr. John Carew, Octob. 15. Mr. Justice Cooke, Mr. Hugh Peters, Octob. 16. Mr. Tho. Scott, Mr. Gregory Clement, Col. Adrian Scroop, Col. John Jones, Octob. 17. Col. Daniel Axtell, & Col. Fran. Hacker, Oct. 19 1660: The times of their death. Together with severall occasionall speeches and passages in their imprisonment till they came to the place of execution. Faithfully and impartially col-*

- lected for further satisfaction.* London: Simon Dover and Thomas Creeke.
- HYDE, Henry. 1651. *The speech and confession, of Sr Henry Hyde (ambassador for the King of Scotland, to the emperour of Turkie) at the place of execution, against the Royal Exchange in Cornhill, on the day the 4 of March, 1651: With the manner of his deportment on the scaffold; his kissing of the ax and block, his prayer; and oration to the people, touching his master the King; as also the manner how he was first taken in Turkie, by the English marchants, and sent prisoner to the Parliament, in the London-Dragon. With the charge exhibited against him at his tryal.* London: druk dla G.H.
- JOHNSON, Paul. 2002. *Historia Anglików.* Gdańsk: Marabut.
- KELLAWAY, Jean. 2000. *Historia tortur i egzekucji.* Poznań: Elipsa.
- LIPONSKI, Wojciech. 2006. *Dzieje kultury brytyjskiej.* Warszawa: PWN.
- Ó DANACHAIR, Donal (red.). 2009. „The Newgate Calendar” 1 [Dok. elektr.] <http://www.exclassics.com/newgate/ng01.pdf> [2013.06.15].
- WARREN, Nicholas. 1696. *The last speech and confession of Nicholas Warren, who was executed on Friday, October 16th. 1696. For murdering of William Pitman, this being a true copy of the paper deliver'd by him at the place of execution: Good people, I am by the just judgment of God brought hither to suffer, and fearing I may not be heard by many, for the sake of those that survive me, I leave this paper with the S-ffs, to be disposed off [sic] according to their discretion for the publick good, with this declaration, that what is contained therein, is really true, as the great God is my witness.* Bristol: Will. Bonny in Tower-Lane.

Summary

The article summarizes the concerted efforts of a group of students from the University of Gdańsk in preparing a publication which comprises a collection of last speeches of various historical figures made before their execution. The whole project involved the translation of English texts into Polish, their

correction and revision, and it took place as a part of the activities undertaken by the “Laboratorium Przekładu” University Academic Group under the supervision of dr Olga Kubińska in the years 2012–2013.

An introduction into the subject of capital punishment is followed by a commentary on the most important translation problems encountered. These include the various linguistic items related to the subject of capital punishment in England, and they illustrate the importance of background research in the work of a professional translator.

Subsequently, the most prominent features of the source texts are discussed: the genre of the pamphlet, recurring themes found in the source texts and the register specific to them; namely, religious and legal language. This is followed by a short discussion on the importance of biblical allusions, which appear throughout the translated texts.

Finally, the article concludes with a description of the work method employed in the project. For this purpose, XTM Cloud software was chosen and the implications of this decision are discussed in the last section of the text.

Key words

capital punishment, CAT tools, death sentence, last speech, pamphlet

BARBARA GALANT
Uniwersytet Łódzki

**No cóż, człowieku,
czyli jak przełożyć na polski hiszpańskie
operatory interakcyjne *pues, bueno i hombre***

Niniejszy artykuł łączy zagadnienia natury socjopragmatycznej z problematyką przekładu literackiego, skupiając się wyłącznie na jednym z aspektów wybranych urywków hiszpańskich powieści, tj. na tłumaczeniu trzech operatorów interakcyjnych: *pues, bueno i hombre*, a więc nie komentując w żaden sposób innych decyzji translatorskich.

Już sam termin, który pojawia się w tytule artykułu, jest dość problematyczny, jako że to, co się pod nim kryje w *Gramatyce interakcji werbalnej* Awdiejewa (2004) w dużym stopniu różni się od tego, co obejmuje analogiczny termin hiszpański, tj. *marcadores discursivos*. Te ostatnie według Portolésa

są nieodmiennymi jednostkami leksykalnymi, nie pełnią funkcji składniowej w ramach predykatu i posiadają analogiczne zadanie: nadzorować, w zgodzie ze swoimi odmiennymi właściwościami morfosyntaktycznymi, semantycznymi i pragmatycznymi, wnioski wyciągane w trakcie porozumiewania się (1998 [w:] Calvi i Mapelli 2004 [tłum. BG]).

Swoją składniową niezależność, podkreślaną w mowie pauzami intonacyjnymi, zawdzięczają procesom metaforyzacji i metonimizacji

cji, które w wielu sytuacjach (kontekstach) uczyniły z nich zwykłe rutyny konwersacyjne. Mimo to nie można uznawać ich za zbędne, ponieważ pomagają słuchaczowi właściwie interpretować postawę i intencje mówiącego. Awdiejew natomiast operatorami interakcyjnymi nazywa wszelkie środki językowe, zarówno formalnie zależne (jak choćby formanty emfaticzne *-no* i *-že* oraz tryb warunkowy), jak i te niezależne (np. leksemy czy frazemy), które wprowadzają akty mowy (ibid.: 45). Ponieważ jednak oba pojęcia dotyczą elementów, które ułatwiają komunikację i ustanawiają relacje między rozmówcami, hiszpańskie *marcadores discursivos* będą nazywane operatorami interakcyjnymi w dalszej części artykułu.

W ostatnich latach współczesne powieści hiszpańskie zaczęły odnosić duże sukcesy na polskim rynku wydawniczym, nie tylko dzięki dobrze skonstruowanym fabułom, ale także ze względu na ich potoczny i dialogizowany styl. Tak też jest w przypadku bestsellerów Eduardo Mendozy (*Sekret hiszpańskiej pensjonarki*, *Oliwkowy labirynt*, *Brak wiadomości od Gurba* i *Prawda o sprawie Savolty*) oraz Carmen Posadas (*Małe niegodziwości*), które zostały wybrane do poniższej analizy właśnie z powodu potocznego języka, który, głównie w dialogach, naśladuje język mówiony, przepełniony zresztą operatorami interakcyjnymi.

W procesie przekładu fragmentów dialogów, a także monologów, które zawierają te jednostki leksykalne, konieczne jest znalezienie ekwiwalencji, która będzie „funkcjonalna, relatywna, dynamiczna i zmienna” (Hurtado Albir 2001: 223 [tłum. BG]). Jak zauważają polscy hispaniści (por. Was 2000: 162; Baran 2010: 121–122), uwarunkowane przez kontekst znaczenie operatorów interakcyjnych często odbiega od znaczenia jego homofonu, a więc tłumacząc, należy szukać nie leksykalnego odpowiednika, lecz ekwiwalentu pragmatycznego. Przykładowo *hombre* to rzeczownik odpowiadający polskiemu rzeczownikom *mężczyzna* lub *człowiek*, często jednak takie „gotowe” rozwiązanie nie oddaje sensu oryginału i, tłumacząc, należy znaleźć polską utartą formułę konwersacyjną.

Na szczęście nie wszystkie funkcje *pues, bueno czy hombre* są równie kłopotliwe dla polskich tłumaczy. *Pues*, pełniące rolę spójnika wynikowego, pokrywa się z użyciem spójników *zatem* i *więc*, które również przyłączają zdanie zawierające skutek lub wniosek wyciągnięty z wcześniejszych wypowiedzi (*Słownik języka polskiego PWN*). Pozostaje jednak pytanie, czy zastosowanie *zatem*, rzadziej pojawiającego się w mowie, przystaje do dość potocznego zwrotu, który pojawia się w ostatnim fragmencie *Oliwkowego labiryntu*:

1 Hice, **pues**, un denodado esfuerzo por alejar lo que a todas luces era una alucinación (...) (*El laberinto de las aceitunas* = LA, 156)^[1].

Zebrałem **zatem** wszystkie siły w śmiałej próbie odrzucenia tego, co najwyraźniej było halucynacją (...) (*Oliwkowy Labirynt* = OL, 109).

2 Maldije, **pues**, mi suerte con expletivos que no reproduciré (...) (LA, 173).

Przekląłem **więc** me szczęście epitetami, których nie będę tu zamieszczał (...) (OL, 122).

3 Te sugiero, **pues**, que no te animes (...) (LA, 202).

Proponuję ci **zatem**, żebyś się już nie podniecał (...) (OL, 104).

Mimo tych gotowych rozwiązań w poniższych przypadkach *pues* zostaje pominięte w tłumaczeniu, co wpływa zarówno na spójność, jak i ciągłość wypowiedzi i nie odzwierciedla relacji przyczynowo-skutkowych w równym stopniu, co oryginał. Jedynie obecny w pierwszym przykładzie zaimek wskazujący *ten* po części spełnia te funkcje.

4 (...) que no recordaba haber puesto allí (...). Ponderé, **pues**, cómo podía haber ido a parar aquella cosa a tal lugar y llegué a la conclusión de que (...) (LA, 236).

[1] Wszystkie wyróżnienia w cytatach – BG.

(...) którego ja sam tam nie włożyłem. Zastanowiwszy się, **Ø** jakim sposobem rzeczony przedmiot mógł trafić w rzeczone miejsce, doszedłem do wniosku, że (...) (OL, 167).

- 5 Algo había que hacer (...). Llamé, **pues**, y oí sonar el timbre con el alma en vilo (*La verdad sobre el caso Savolta* = CS, 167).
Ale coś trzeba było robić (...). Nakręciłem **Ø** numer, usłyszałem dzwonek i opuściła mnie odwaga (*Prawda o sprawie Savolty* = SS, 209).

Pues w reakcji na wcześniejsze twierdzenie, pytanie lub rozkaz może też wprowadzać nowy komentarz ściśle z nim związany, jednocześnie pokazując mniejszą lub większą gotowość do współpracy ze strony mówiącego, zwłaszcza że łagodzi on opinie niezgodne z oczekiwaniami rozmówcy. Stąd w przekładzie polskim pojawia się partykuła *a* odnosząca się do kontekstu i wprowadzająca wypowiedzenia o różnym nacechowaniu, wyrażenie *kiedy to* wprowadzające treść przeciwną oraz częsta w języku potocznym partykuła *to*, jeszcze bardziej emfaticzna ze względu na aglutynację końcówki osobowej *-s*.

- 6 - (...) Además, en esta ocasión no se trata de hacer planteamientos radicales, sino de aceptar una invitación, pasar una tranquila velada y adiós muy buenas.
- **Pues** yo no voy–concluyó María Coral (CS, 239).
- (...) W dodatku to zaproszenie nie wymaga aż tak zasadniczego stawiania sprawy, idzie o spędzenie miłego wieczoru i tyle.
- **A** ja nie pójdę – uparła się Maria Coral (SS, 294).
- 7 - ¡Qué leche, todos decís lo mismo!–rezongó una.
- **Pues** es la pura verdad–corroboró Perico un tanto asustado (CS, 140).
- Co u diabła, wszyscy mówią to samo – rozzłościła się jedna z nich.
- **Kiedy to** święta prawda – poparł mnie z lekka przestraszony Perico (SS, 177).

- 8 – He creído que te gustaría disfrutar del sol.
 – **Pues** has creído mal (CS, 229).
 – Myślałem, że będziesz chciała wyjść na słońce.
 – **Toś** się pomylił (SS, 283).

Analogicznie używa się *pues* w monologach, jednak rozwiązania zastosowane przez tłumaczkę są zupełnie inne. Jedynym w pełni adekwatnym wydaje się być partykuła *no* w przykładzie (10), jako że bezpośrednio nawiązuje do poprzedniego wypowiedzenia lub danej sytuacji. *Cóz*, które pojawia się we fragmencie (9), poza spajaniem dyskursu dodaje odcień niezdecydowania, wahania i pewną dozę rezygnacji, co stanowi rozszerzenie treści oryginału, ale wpisuje się w kontekst. Z kolei przysłówki *wreszcie*, sygnalizujący, że wydarzenie, o którym mowa, nastąpiło później niż tego oczekiwano, ewidentnie pokazuje zniecierpliwienie, a więc zmienia intencje mówiącego.

- 9 Tú te preguntarás, Antonio, porque le mentí de ese modo a la chica diciéndole que estaba escribiendo un libro de escándalos y chismes ajenos cuando yo nunca he pensado hacer tal cosa; **pues** lo hice simplemente para desviar su atención (...) (*Pequeñas Infamias* = PI, 117).
 Pewnie się dziwisz, Antonio, dlaczego nakłamałem tej dziewczynie, mówiąc, że piszę skandalizującą i plotkarską książkę o innych ludziach, gdy tymczasem nigdy mi to nawet przez myśl nie przeszło. **Cóz**, chciałem odwrócić jej uwagę (...) (*Małe niegodziwości* = MN, 111).
- 10 Manda pelotas, ¿me lo habré olvidado con tanta coña en casa de los viejos?, con las prisas, ya no sé ni lo que cogí, **pues** aquí no está (...) (PI, 251).
 Niezły numer, musiałam to, cholera, zostawić u starych, nawet nie wiem, co w tym pośpiechu zabrałam, **no**, ale tu tego nie ma (MN, 236).

11 (...) habría terminado practicando la mendicidad si el cielo no se hubiese apiado de mí. Aconteció, **pues**, lo único que podía sacarme del marasmo en que me hallaba sumido (CS, 324).

(...) w końcu zacząłbym żebrać, gdyby niebo nie zlitowało się nade mną. **Wreszcie** stała się jedna jedyna rzecz, która mogła mnie wyrwać z tego marazmu (SS, 394).

W rozmowach *pues*, podobnie jak pojawiające się w wersji polskiej partykuła *no* oraz potoczny wtręt *tak więc*, może też pełnić funkcje fatyczne, pozwalając rozmówcy zastanowić się i znaleźć właściwe słowa dla wyrażenia swoich myśli i chroniąc przed niezręczną ciszą:

12 - ¿Qué se dice por ahí?—me preguntó.

- ¿Por ahí? ¿Dónde?

- **Pues**, por ahí...(…) (CS, 88).

- Co tu mówią? - zapytał.

- Tu? Gdzie?

- **No** tutaj... (…) (SS, 110).

13 Figúrese, él, tan importante, que había iluminado toda Barcelona con sus inventos. **Pues**, sí, fue el primero en acudir y estaba tan emocionado que sólo le salían palabras en inglés (CS, 21).

Proszę sobie wyobrazić, właśnie on, taki znany, taka ważna osobistość, on, który swymi wynalazkami wstawił całą Barcelonę. **Tak więc** on przybył pierwszy i tak zdenerwowany, że przychodziły mu na usta tylko angielskie słowa (SS, 25).

Ciekawe z punktu widzenia translatorskiego jest też użycie *pues* dla podkreślenia potwierdzenia czy zgody lub przeczenia czy odmowy, które zostało zupełnie pominięte w tłumaczeniu. W języku polskim partykuła *to* służy uwydatnianiu następującego po nim słowa, zatem mogłaby położyć nacisk na partykuły *tak* i *nie*; mimo to nie została

ona w ten sposób zastosowana w poniższych tłumaczeniach. O ile rzeczywiście bardziej emfaticzne jest zanegowanie samego czasownika we fragmencie (14), o tyle w przypadku dialogu (15) umieszczenie *la verdad* na końcu wypowiedzi odpowiada raczej polskiemu wyrażeniu *szczerze mówiąc*, a chcąc je zastosować należałoby jednak odwrócić szyk zdania („szczerze mówiąc, **to** tak”).

- 14 – (...) Con eso, ya sabes lo que quiero decir.
– **Pues** no, no, señora–respondió María Rosa Savolta (CS, 35).
– (...) Chyba wiesz, co mam na myśli.
– Ø Nie wiem, proszę pani – odpowiedziała Maria Rosa Savolta (SS, 43).
- 15 – Parells, usted quiere escurrir el bulto.
– **Pues** sí, la verdad–asintió el financiero (...) (CS, 162).
– Oj Parells, pan chce się wykręcić!
– Ø To prawda – przytaknął wyżej wymieniony (...) (SS, 202).

Kolejny operator, *bueno*, stosowany jest przede wszystkim, aby wyrazić zgodę, stąd w polskich przekładach przysłówek *dobrze*. Reduplikacja tego hiszpańskiego słowa w zależności od kontekstu oraz intonacji nadaje aprobachie ton pobłażliwy czy wręcz pogardliwy albo daje do zrozumienia, że rozmówca przystaje na coś, lecz niechętnie. Dobrotliwe przyzwolenie w polskim przekładzie rozmowy (17) jest jeszcze bardziej uwydatnione przez partykułę *juz*, która, cytując za *Słownikiem Języka Polskiego PWN*, komunikuje, „że to, co się stało, spełnia oczekiwania mówiącego”. Z kolei kolejny fragment zawiera *no cóz* wyrażające zrezygnowanie, z jakim rozmówca ustępuje.

- 16 – (...) ¿Quieren que mientras tanto les pase *Emmanuelle contra los tontos de Almendralejo*?
– **Bueno** (LA, 238).

- (...) Czy chcą panowie, bym w tym czasie puścił wam *Emmanuelle i głupcy z Almendralejo*?

- **Dobrze** (OL, 168).

17 - (...) ¡Qué bochornazo!

- **Bueno, bueno**—dije yo en tono paternal (...) (*El misterio de la cripta embrujada* = CE, 150).

- (...) Jaki wstyd, jaka hańba!

- **Dobrze już, dobrze** — powiedziałem ojcowskim tonem (...) (*Sekret hiszpańskiej pensjonarki* = HP, 123).

18 Pero luego fue cerrando su mano más y más, como quien intenta expresar con un gesto algo que la buena educación no permite formular con palabras.

- **Bueno, bueno**, como quiera—se sorprendió Longstaffe (...) (P1, 93).

Potem jednak zaciskał dłoń coraz mocniej i mocniej, jak ktoś, kto usiłuje wyrazić gestem coś, czego dobre wychowanie nie pozwala mu wyrazić słowami.

- **No cóż, dobrze**, jak pan sobie życzy — odezwała się zdumiona Longstaffe (...) (MN, 87).

Co więcej, to niechętne ustępstwo może też być początkiem sprzeciwu, ponieważ w sytuacji, gdy rozmówca nie chce wprost wyrazić swojej polemicznej opinii, *bueno* ją złagodzi. Wprawdzie partykuła *no* nie pełni takiej funkcji, ale zdaje się dystansować mówiącego od jego słów, sprawiając tym samym, że nie brzmią one tak kategoricznie.

19 - Bah—exclamó el poeta—, con esos no hay que contar (...) no distinguen una opera de Wagner de una revista del Paralelo.

- **Bueno** no hay que exagerar—dijo Pere Parells (...) (CS, 161).

- E tam! — wykrzyknął poeta — z tymi nie ma się co liczyć (...) w grun-

cie rzeczy nie odróżniają opery Wagnera od miesięcznika „Paralelo”.
– **No**, nie przesadzajmy – powiedział Pere Parells (SS, 201).

Bueno często poprzedza przeformułowanie, doprecyzowanie czy poprawienie się, jednak w poniższym fragmencie zostało ono mylnie zinterpretowane przez tłumaczkę, przez co w wersji polskiej zamiast *no*, które w języku potocznym jest stosowane w podobny sposób, pojawia się wcześniej omówiony ekwiwalent, niebędący wprawdzie wyborem nieprawidłowym, ale mniej naturalnym.

- 20 Y de pronto, igual que entonces, allí estaba aquella cara. **Bueno**, quizá no fuera idéntica a la que él había amado (P1, 30).
I nagle zobaczył przed sobą tamtą twarz. **Zgoda**, może niezupełnie taką samą, jaką kochał (SS, 29).

Jako element dynamizujący rozmowę *bueno* poprzedza zmianę tematu, stanowi przerwę w wypowiedzi, pozwalającą na zebranie myśli bądź sygnalizuje, że dobiega ona końca. W wersji polskiej dialogów pojawiają się zwroty i wykrzyknienia naśladujące naturalny bieg potocznej rozmowy, które tak samo jak hiszpańskie operatory utrzymują kontakt z rozmówcą w newralgicznych momentach. W pierwszym przypadku słowami zostaje wypełniona niezręczna cisza, w drugim – nagły koniec opowieści zostaje grzecznie usprawiedliwiony.

- 21 Cuando llegamos a un sitio, hacemos los números viejos, porque nadie nos conoce (...). Pero cuando cambiamos de ciudad... **Bueno**, cuando cambiamos de ciudad hacemos los viejos, ¿entiende?, porque nadie los conoce (CS, 41).
Jak przyjeżdżamy do jakiejś miejscowości, zaczynamy od starych numerów, bo nikt nas jeszcze nie zna (...). Ale jak przyjeżdżamy do nowego miasta... **No więc właśnie**. Jak przyjeżdżamy do innego miasta, odwalamy nasze stare numery, bo nikt ich nie zna (SS, 50).

22 – (...) La suerte viene sola cuando se..., cuando se... **Bueno**, ¿saben una cosa? Ya estoy cansado de hablar. Tengan los sobres (CS, 62).

– (...) Szczęście przychodzi tylko wtedy, kiedy... kiedy... **Ech**, zmęczyłem się tym gadaniem. Proszę, macie (SS, 77).

Ostatni z operatorów, *hombre*, ma największy wpływ na dobre relacje między interlokutorami, ponieważ nadaje rozmowie swobodny, przyjacielski, a nawet poufały ton także w dość formalnych sytuacjach. Tłumaczeniu poniższego fragmentu brakuje serdeczności, jaka łączy bohaterów wciąż jednak niebędących ze sobą na „ty”, dlatego niezupełnie prozaiczny zwrot *aleź nie* można byłoby zastąpić kolokwialnym łączeniem czasownika w drugiej osobie liczby pojedynczej z formą grzecznościową „pan” („Niepotrzebnieś pan sobie sprawił kłopot”).

23 Les doy el regalo que les he comprado (...). **Hombre**, no hacía falta que se molestase. Le habrá costado un pico. Calle, calle señora Mercedes (...) (NG, 103).

Daję im prezent, który im kupiłem (...). **Ależ nie**, nie trzeba było sobie sprawiać kłopotu. Kosztowało to pana chyba fortunę. Proszę nic nie mówić, pani Mercedes (...) (WG, 160).

Hombre może również łagodzić sprzeciw oraz towarzyszące mu oburzenie, a tymczasem w polskim przekładzie dialogu (24) porbrzmiewa raczej przygana niż żartobliwe zagniewanie. Stało się tak dlatego, że tłumaczka wpadła w pułapkę tłumaczenia dosłownego, stosując wołacz, który przywołuje do porządku, zamiast przekornie upomnieć rozmówcę tak, jak zrobiłby to potoczny wtręt *no wiesz co*.

24 – Nada. ¿Por qué no le dijiste la verdad?

– ¡**Hombre!**–dijo mi hermana–, no iba a delatar a tu novia! (LA, 312).

– Nic a nic. Dlaczego nie powiedziałaś im prawdy?

– **Człowieku!** – wykrzyknęła moja siostra. – Nie mogłam przecież wydać twojej narzeczonej! (OL, 225).

Ten operator wprowadza także reakcję na nieoczekiwane zachowanie lub komentarz, minimalizując krytyczny wydźwięk odpowiedzi. Po raz kolejny tłumaczenie dosłowne nie stanowi dobrego rozwiązania, ponieważ nie współgra z rozpoczynającym wypowiedź zdrobniałym *chwileczkę*. W tym przypadku należałoby albo zmienić oba te słowa, np. na zwrot *no co ty*, albo pominąć *hombre* w tłumaczeniu.

25 – Vaya, **hombre**, ¿y ésa es la causa de tu tristeza? (CS, 260).

– Chwileczkę, **człowieku**, i to jest twoje zmartwienie? (SS, 319).

Podobnie jak pozostałe operatory, *hombre* pełni funkcje fatyczne i również tym razem użycie wołacza nie tyle ratuje przed krępującą ciszą, ile służy do zwracania uwagi rozmówcy, zatem słuszniej byłoby zastosować wykrzyknik *no*, który odzwierciedla wahanie i szukanie właściwych słów.

26 – ¿Está usted seguro de que efectivamente se trataba de un ministro?

– **Hombre**, no sé qué decirte (LA, 58).

– Czy jest pan pewien, że faktycznie mieliśmy do czynienia z ministrem?

– **Człowieku**, nie wiem, co ci powiedzieć (OL, 37).

Jak pokazała powyższa analiza, mimo trudności, jakich przysparzają operatory interakcyjne, tłumaczkami w większości przypadków poprawnie rozpoznały ich rolę i znalazły ekwiwalentne słowa bądź wyrażenia, aby oddać te same funkcje w języku polskim, a chociaż nielicznych opuszczeń można było uniknąć, to nie stanowią one poważnego uchybienia wobec oryginału. Najbardziej problematyczny okazał się operator *hombre*, który zaowocował niewłaściwym uży-

ciem wołacza rzeczownika *człowiek*, nieoddającego przyjacielskiej poufałości, która przenika powyższe fragmenty, tak jak mogłyby to zrobić zasugerowane utarte formuły. W przeciwieństwie do języka hiszpańskiego, który w sposób syntetyczny oddaje wyżej wymienione funkcje, język polski daje użytkownikom szeroki wybór analitycznych ekwiwalentów funkcjonalnych przy dość ograniczonej liczbie pojedynczych słów, takich jak *no* czy *ech*. W języku polskim mają one bardziej zawężone zastosowanie za wyjątkiem wcześniej wspomnianych partykuły i wykrzyknika.

Bibliografia

- AWDIEJEW, Aleksy. 2004. *Gramatyka interakcji werbalnej*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- BARAN, Marek. 2010. *Emotividad y convención sociopragmática: una contribución al estudio del ethos comunicativo de la comunidad hispanohablante peninsular*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- CALVI, Maria Vittoria; Mapelli, Giovanna. 2004. *Los marcadores bueno, pues, en fin, en los diccionarios de español e italiano*. „Artifara” 4 [Dok. elektr.] <http://www.artifara.com/rivista4/testi/marcadores.asp> [2012.12.05].
- HURTADO ALBIR, Amparo. 2001. *Traducción y traductología: introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra.
- MENDOZA, Eduardo. 1980. *Prawda o sprawie Savolty*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy. [= SS]
- . 2004. *Sekret hiszpańskiej pensjonarki*. Kraków: Znak. [= HP]
- . 2009. *Oliwkowy labirynt*. Kraków: Znak. [= OL]
- . 2010. *Brak wiadomości od Gurba*. Kraków: Znak. [= WG]
- . 2010. *El laberinto de las aceitunas*. Barcelona: Seix Barral. [= LA]
- . 2010. *La verdad sobre el caso Savolta*. Pamplona: Leer-e. [= CS]
- . 2010. *Sin noticias de Gurb*. Pamplona: Leer-e. [= NG]
- . 2011. *El misterio de la cripta embrujada*. Barcelona: Seix Barral. [= CE]
- PORTOLÉS, José. 1998. *Marcadores del discurso*. Barcelona: Ariel.

POSADAS, Carmen. 2002. *Pequeñas Infamias*. Barcelona: Editorial Planeta.

[= P1]

— . 2003. *Małe niegodziwości*. Warszawa: Muza. [= MN]

SŁOWNNIK JĘZYKA POLSKIEGO PWN [Dok. elektr.] <http://sjp.pwn.pl/> [2013. 04.09–15].

WAS, Małgorzata. 2000. *Aspectos de la traducción del marcador discursivo polaco može al español*. „Quaderns. Revista de traducció” 5, s. 161–177.

Summary

The article analyses the translation of three Spanish discourse markers: *pues*, *bueno* and *hombre* into Polish on the basis of excerpts, mainly dialogues, from five novels by two contemporary writers: Eduardo Mendoza and Carmen Posadas. In the introduction, general characteristics of this word class as well as their grammatical status are briefly described and the Spanish view on the issue is compared to the Polish one, which is rather imprecise and indefinite. As the above study proves, the key to an adequate re-expression is to find a functional equivalent, that is an adverb, a particle, an interjection or a ready-made phrase which, having the same or at least a similar role in an utterance, is commonly used in speech. All the solutions with which the translators came up are closely analysed and, in cases in which they do not transmit the same message or they change the speaker's intention as well as when an omission takes place, another equivalent is given. Whereas *pues* and *bueno* do not pose major problems at the stage of either interpretation or re-expression, *hombre*, often rendered too literally as the Polish vocative *człowieku*, leads to translation errors.

Key words

discourse markers, functional equivalents, pragmatic functions

II. POEZJA I DRAMAT

DR HAB. ANDRZEJ PAWELEC
Instytut Filologii Angielskiej,
Uniwersytet Jagielloński

**Jeden przecinek:
O wierszu Emily Dickinson (J 328)
w przekładzie Stanisława Barańczaka**

Jednym z częściej powtarzanych edukacyjnych komunałów jest stwierdzenie, że w przekładzie (czy szerzej: na niwie czytania i pisanania) ważną rolę odgrywa każdy przecinek. To wezwanie do uważności ma oczywisty sens w czasach, kiedy zdolność do koncentracji na dłuższych tekstach czy wypowiedziach coraz bardziej zanika. Misją nauczyciela jest więc pomagać uczniom w skupieniu uwagi na tych niuansach wypowiedzi – takich jak interpunkcja – które nie rzucają się w oczy, a miewają decydujący wpływ na jej właściwe odczytanie czy adekwatne sformułowanie. Niniejszy tekst jest w pierwszym rzędzie skromnym przyczynkiem do tych chwalebnych starań. Chcę w nim pokazać, korzystając ze swoich wcześniejszych eksploatacji (Pawelec 2012a, 2012b), że obecność w przekładzie Barańczaka jednego przecinka istotnie zmienia znaczenie poetyckiej wypowiedzi Dickinson.

Zarazem jednak moja misja odbiega nieco od zwyczajowej. Na ogół bowiem, pomijając egzekwowanie interpunkcji obowiązkowej, takiej jak przecinek przed *że*, pedagog stara się uzmysłwić uczniom, jak brak przecinka (najczęściej) czy jego obecność (rzadziej) wpływa na zmianę sensu zdania: rodzi wieloznaczność czy zaburza tok wypowiedzi.

dzi. Tymczasem w rozważanym przypadku – by wyprzedzić nieco tok wywodu – przecinek jest postawiony zgodnie z regułami polszczyzny: rozdziela dwie części porównania paralelnego wprowadzonego przez spójniki *tak* i *jak*, w najmniejszym stopniu nie wpływając przy tym na płynność wypowiedzi. Problem polega na tym, że w oryginale nie ma w tym miejscu przecinka, a jest myślnik, którego nie powinno tam być zgodnie ze standardowymi regułami interpunkcji. Wersja oryginalna jest więc osobiwa i wymaga wyjaśnienia. Odmienność mojej misji polega zatem na wykazaniu, że interpunkcja (zwłaszcza w poezji) może służyć nie tylko możliwie klarownemu wysłowieniu myśli, ale również innym – nie mniej istotnym – celom.

Zacznijmy od przyjrzenia się wierszowi J 328 (numeracja według edycji Johnsona), który zaopatrzyłem w możliwie najbardziej dosłowny przekład. Moje tłumaczenie pomija nie tylko typowe środki poetyckie (rym, rytm, asonans), ale także większość cech stylistycznych (wielkie litery, interpunkcję, nowatorskie zabiegi językowe), aby zachować samą treść. Na tym tle spróbuję pokazać te elementy formalne wiersza, które decydują o jego tożsamości i „znaczeniu”.

1	A Bird came down the Walk –	Ptak przyszedł alejką
2	He did not know I Saw –	Nie wiedział, że go widzę
3	He bit an Anglemorm in halves	Rozdziobał rosówkę na połowę
4	And ate the fellow, raw,	I zjadł koleżankę na surowo
5	And then he drank a Dew	A potem wypił jedną rosę
6	From a convenient Grass –	Z dogodnej trawki
7	And then hopped sidewise	A potem uskokczył na bok
	to the Wall	pod ścianę
8	To let a Beetle pass –	Żeby przepuścić żuka
9	He glanced with rapid eyes	Rzucił spojrzenia bystrymi oczami
10	That hurried all around –	Biegającymi na wszystkie strony

talentów, który jednak nie wspierał publikacji Dickinson za jej życia, gdyż styl autorki nie odpowiadał jego konwencjonalnym gustom (por. Sewall 1980: 6), oraz Mabel Loomis Todd – inicjatorka wydania wierszy Dickinson (a zarazem kochanka jej brata), która skłoniła Higginsona do współpracy, ale po sporze z nim już samodzielnie wydała trzeci tom. Redaktorzy napisali we wstępie, że wiersze Dickinson świadczą „o wyjątkowym darze obserwacji i sile wyobraźni, ale mają często – jak się wydaje – kapryśną czy zgoła nieociosaną formę [*rugged frame*]. Wydajemy je tutaj tak, jak zostały napisane, wprowadzając tylko nieliczne i drobne zmiany” (Tinsley 2004 [tłum. AP]). Jak zaraz zobaczymy, w sferze interpunkcji zmiany nie są bynajmniej „nieliczne i drobne”. Barańczak – z właściwą sobie emfazą – napisał nawet: „Wybrane do publikacji wiersze przybrały (...) drastycznie «poprawiony» wygląd: szokująco niekonwencjonalne epitety zastąpiono bardziej utartymi określeniami, starannie wygładzono chropowatości wersyfikacji i intonacyjne załamania, dziwaczną interpunkcję i pisownię (niezliczone myślniki i słowa pisane z dużych liter) przystosowano do ogólnie obowiązujących reguł” (1990: 6). Przyjrzyjmy się zatem pierwszej publikowanej edycji wiersza, któremu redaktorzy nadali konwencjonalny tytuł *W ogrodzie*. Dodajmy, że sama Dickinson nie miała takiego zwyczaju – tylko 24 wiersze spośród niemal 1800 zostały zaopatrzone w tytuły przez autorkę (Sewall 1980: 7).

In the garden

- 1 A bird came down the walk:
- 2 He did not know I saw;
- 3 He bit an angle-worm in halves
- 4 And ate the fellow, raw.

- 5 And then he drank a dew
- 6 From a convenient grass,

7 And then hopped sidewise to the wall
 8 To let a beetle pass.

 9 He glanced with rapid eyes
 10 That hurried all abroad, –
 11 They looked like frightened beads, I thought;
 12 He stirred his velvet head

 13 Like one in danger; cautious,
 14 I offered him a crumb,
 15 And he unrolled his feathers
 16 And rowed him softer home

 17 Than oars divide the ocean,
 18 Too silver for a seam,
 19 Or butterflies, off banks of noon,
 20 Leap, splashless, as they swim. (Dickinson 2004 [1891])

Wbrew opinii Barańczaka w tym akurat wierszu jedyna zmiana (poza interpunkcją, tytułem oraz bardziej „zdroworozsądkową” pisownią neologizmu *angle-worm*) dotyczy *abroad* (w. 10), które zastąpiło *around* z rękopisu i późniejszej edycji Johnsona. Redaktorzy nie wybrali jednak bardziej „utartego” słowa – posłużyli się słowem bardziej poetyckim, które do tego pojawiło się w jednym z manuskryptów, lecz zostało odrzucone przez Dickinson (poetka przepisywała ostateczne wersje utworów do ręcznie zszywanych „książeczek” (*fascicles*) – w pewnym momencie zrezygnowała bowiem ze starań o publikację wierszy i uprawiała specyficzny *samizdat*). Co więcej, redaktorzy nie poprawili „niekonwencjonalnego epitetu” z ostatniego wersu: *plashless*, co świadczy o ich (relatywnej) wstrzemięźliwości. Była to decyzja świadoma. W trakcie pracy nad drugim tomem Higginson napisał do współredaktorki: „Skoro ucho publiczności zostało

już otwarte, zmieniamy tylko to, co konieczne” (za Frye 1963: 200 [tłum. AP]).

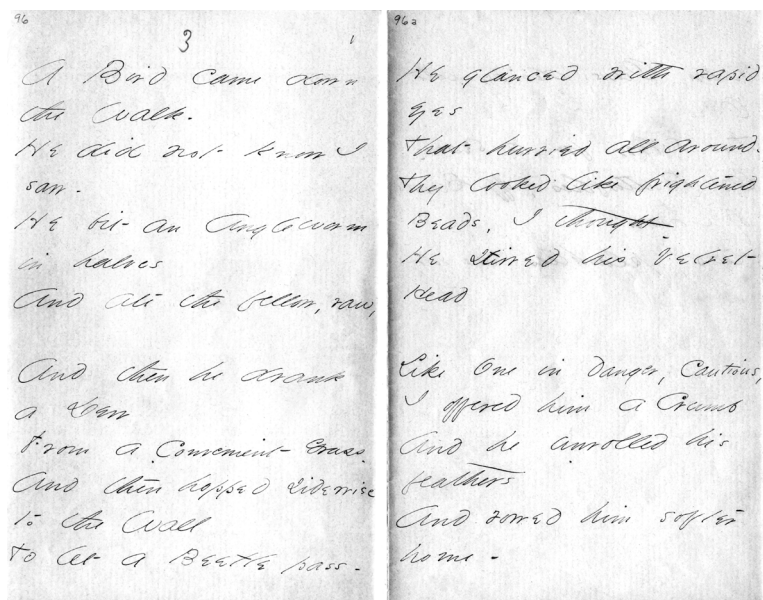
W trakcie lektury wiersza *In the garden* łatwo dostrzec, że jest ona – na skutek wprowadzonych zmian – znacznie bardziej płynna niż w przypadku J 328. Prawie wszystkie myślniki (poza jednym) zostały zastąpione bardziej „logicznymi”, czyli konwencjonalnymi, znakami interpunkcyjnymi. Zabawne, że w tym jedynym przypadku (w. 10), kiedy myślnik wydaje się być na swoim miejscu (sygnalizuje uzupełnienie, *afterthought*), redaktorzy odczuli schizofreniczną potrzebę poprzedzenia go przecinkiem (co jest tak osobliwe, że równie dobrze można podejrzewać chochlik drukarski). W kluczowym dla nas miejscu – pomiędzy wersem 16 a 17 – nie ma znaku przestankowego, gdyż w języku angielskim nie trzeba oddzielać przecinkiem obu części porównania.

Dlaczego zatem w J 328 znajduje się tam myślnik (podobnie jak w sześciu innych miejscach, jeśli uznamy przypadek z wersu 10 za konwencjonalny)? Otóż pytanie jest źle postawione, ale nie dowiedziemy się o tym na podstawie żadnego tradycyjnego – drukowanego – wydania wierszy Dickinson. Dopiero po zajrzeniu do manuskryptów stanie się oczywiste, że poetka z Amherst nie stawiała „myślników”. Możemy się o tym łatwo przekonać sami dzięki udostępnieniu tamtejszych archiwów w sieci.^[1] Manuskrypt analizowanego wiersza, a dokładniej dwóch pierwszych stron obejmujących wersy 1–16, znajdziemy w najbardziej poręcznej formie pod adresem: <http://www.thehistoryblog.com/archives/19511>. Kiedy przyjrzymy się tekstowi, tylko z największym trudem będziemy w stanie zauważyć owe „myślniki” z J 328, które przypominają raczej kropeczki. Wyglądają jak dotknięcia czubkiem ołówka. Zakładam – wczuwając się w trudne położenie redaktorów tekstu – że wybrali myślnik *faute de mieux*:

[1] W wersji okrojonej dla odwiedzających: <https://acdc.amherst.edu/browse/>.

skoro te znaczki nie mogą być kropkami – bo pojawiają się w środku zdania – to muszą być myślnikami.

RYS. 1. Fragment oryginalnego manuskrytu wiersza Dickinson



Czym są te muśnięcia czy drapnięcia ołówkiem? Najprościej chyba powiedzieć, że są to „oddechy” – jak w śpiewaniu. W tych miejscach, gdzie myśl nie jest na tyle ciągła, żeby domagać się konwencjonalnych znaków przestankowych, poetka „bierze oddech” – ołówek spoczywa na papierze: króciutko, bo – jak napisała o sobie w liście do Higginsona – jest „maleńka jak strzyżyk” (por. <http://inamidst.com/dickinson/>). W analizowanym wierszu jest jednak jeden wyjątek. Na końcu wersu 16 pojawia się bowiem drapnięcie, które jest od razu widoczne (taki prawie myślnik...). Czy oznacza ono, że Dickinson wzięła w tym miejscu szczególnie głęboki oddech?

Uważam, że było raczej na odwrót. Mówiąc potocznie: zatkało ją. Przyjrzyjmy się dokładniej wierszowi. Dwie pierwsze strofy są całkowicie regularne i stanowią konwencjonalny opis (jakich wiele w ówczesnej poezji) napotkania w ogródku cywilizowanego gościa, posiadającego się i ustępującego miejsca koledze (może poza wersem 4, mówiącym o konsumpcji koleżanki na surowo, ale przecież ludzie także miewają rozmaite praktyki kulinarne...). W odniesieniu do tej części utworu konwencjonalny tytuł nadany mu przez redaktorów (a konkretnie Higginsona) jest całkowicie adekwatny. Potem jednak obserwatorka dostrzega u gościa niezrozumiałe objawy strachu. Płynna dotąd narracja rwie się: w wersie 12 nie znajdujemy już rymu; nie zamyka on trzeciej strofy, lecz wpisuje się w ciąg zdażeń prowadzących (w wersie 14) do jedynej interwencji narratorki w rzeczywistość – ofiarowania chleba. Ta ofiara okazuje się jednak nie na miejscu, gdyż ptak – niczym łódź – wiosłuje sobie majestatycznie do domu, wprowadzając obserwatorkę w osłupienie, co ujawnia wers 16: *and rowed him softer home* – [wyróżn. AP].

Skąd wiemy, że jest to osłupienie (ogłuszenie, olśnienie)? Każdy, kto obserwował drozda czy kosa w ogródku (rodzime odpowiedniki ptaka, którego napotkała Dickinson), będzie mocno zdziwiony opisem odlotu, który znajdzie w czwartej strofie. Gdyż, po pierwsze, zwyczajny odlot jest błyskawiczny, a po drugie – głośny jak wystrzał, bo niespodziewanie przerywa panującą zazwyczaj w ogrodzie ciszę. Dickinson tymczasem opisuje to zdarzenie jakby w zwolnionym tempie i z wyłączoną fonią. Słowo *softer* wyraża niejako dominantę emocjonalną całego doświadczenia i ujawnia, że poetka (podmiot liryczny) znajduje się w odmiennym stanie świadomości. Jeśli ktoś w to wątpi, wystarczy, że przeczyta ostatnią strofę, zawierającą najgłębiej zapadające w pamięć porównania w całych dziejach poezji. Omawiany myślNIK jest więc tak naprawdę „metafizyczną pauzą” – sygnalizuje przeniesienie się podmiotu lirycznego w inny wymiar doświadczenia.

Potwierdzenia dla tej interpretacji utworu dostarcza lektura o wiele bardziej znanego wiersza, który go poprzedza w edycji Johnsona. Oto jego pierwsza strofa z moim dosłownym przekładem:

Before I got my eye put out
I liked as well to see –
As other Creatures, that have Eyes
And know no other way – (Dickinson 1955 [1862])

Zanim dałam sobie odebrać wzrok
Lubiłam sobie popatrzeć
Tak jak inne stworzenia, które mają oczy
I nie umięją (patrzeć) inaczej (Dickinson 1955 [1862] [tłum. AP])

Ten wiersz (J 327) to elegia na „zgaśnięcie (zwyczajnego) wzroku” (*eye* w liczbie pojedynczej), który został zastąpiony „okiem duszy”. Pierwszy wers nie mówi jednak (a przynajmniej ja nie mam takiej pewności), czy podmiot liryczny sam wyrzekł się wzroku, czy został go pozbawiony (z powodów, które są przedmiotem niekończących się spekulacji komentatorów). A może jedno i drugie, nawet jeśli na pozór wydaje się to wbrew logice: wszak uświadamiając sobie, że droga do normalnego kontaktu ze światem została – nie z naszej woli – zamknięta, możemy *ex post* zinterpretować ten stan rzeczy jako dobrowolną rezygnację. W każdym razie, w 1862 roku (tak datowane są obydwa utwory) postawa wycofania się ze świata, manifestowana w J 327, nie wyklucza jeszcze prób uczestnictwa w świecie, co wyraża J 328. Dopiero z czasem postawa łapczywego obserwatora, a nawet uczestnika zdarzeń – wyrażana jak w dziecinnej, sekwencyjnej narracji za pomocą spójnika *and (then) / i (potem)* – całkowicie ustąpiła miejsca zawieszonemu w czasie pustelnikowi, budzącej grozę bezczasowości (por. Vendler 2004: 64–91).

Czytany w tym biograficznym kontekście J 328 nie jest już po prostu

zapisem spotkania w ogródku pomiędzy nadwrażliwym (bądź – z perspektywy zwykłego zjadacza chleba – przewrażliwionym) podmiotem lirycznym a drozdem, które kończy się niezrozumiałym, mistycznym olśnieniem w chwili ucieczki ptaka. Jest to raczej zapis doświadczenia wewnętrznego, uświadomienie sobie własnego wyobcowania (Bayless 2011, por. Oates 1987). Ten końcowy stan ducha został wyrażony w ostatniej strofie J 327 w taki oto sposób:

So safer – guess – with just my soul
Upon the Window pane –
Where other Creatures put their eyes –
Incautious – of the Sun – (Dickinson 1955 [1862])

Bezpieczniej – chyba – tylko (okiem) duszy
(Patrząc) przez szybę
Niż używać oczu jak inne stworzenia
Które nie uważają na słońce (Dickinson 1955 [1862] [tłum. AP])

W J 328 podmiot liryczny uświadamia więc sobie, że natura go do niczego nie potrzebuje i że próby jej oswojenia są skazane na niepowodzenie. Przyroda – przeszywająca dreszczem czy wprost obezwładniająca swoim blaskiem – jest obcym żywiołem. Odłot ptaka (bo nie ucieczka) ujawnia, jak bezsensowne były myśli i działania narratorki. Przyroda jest ponad jej konwencjonalnymi ludzkimi odruchami. Oddać jej sprawiedliwość można (próbować) dopiero poprzez doświadczenie wewnętrzne. Przyjrzyjmy się na koniec przekładowi Barańczaka (1990: 57):

- 1 Ptak przyskakał po Ścieżce –
- 2 Nieświadom, że go widzę –
- 3 Wpierw rozpołowił dziobem
- 4 I zjadł na surowo Dżdżownicę –

- 5 Potem popił ją Rosą
 6 Z dogodnego źdźbła Trawy –
 7 Pod Mur uskoczył – spłoszony
 8 Jakimś Żukiem niemrawym –
- 9 Bystre oczy strzelały
 10 Dokoła spojrzzeniami –
 11 Czarne Paciorki Trwogi –
 12 Jego Głowy Aksamit
- 13 Drgał, targany przez Groźby –
 14 Rzuciłam ostrożną Ręką
 15 Okruch – rozpostarł pióra
 16 I odpłynął tak miękko,
- 17 Jak Wiosła krojące Ocean –
 18 Zbyt srebrny, by szwy pozostały –
 19 Lub Motyl – co spada bez plusku
 20 Z urwisk Dnia w Bezdenne Upały –

Barańczak pozostaje wierny maksymie sformułowanej w *Małym, lecz maksymalistycznym manifestie translatologicznym*: „«potrafię nie gorzej» (niż autor)” (2004: 16), ale interpretuje ją w sposób powierzchniowy. To „nie gorzej” (a nawet lepiej, bardziej konsekwentnie) dotyczy jedynie najbardziej widocznych cech formalnych twórczości Dickinson bez głębszego wglądu w to, czemu te cechy mogą służyć. Oryginalna sekwencja rymów *abcb* została w przekładzie zachowana – niestety również w trzeciej i czwartej strofie, gdzie nie ma ich u Dickinson (a jest to jeden z sygnałów, że narratorka zmienia swój ogląd sytuacji). Oryginalna interpunkcja zawiera obok pauz również przecinki i kropkę. Barańczak daje niemal same myślniki (trzyście w stosunku do ośmiu w oryginale), ponieważ są one wyróżnikiem

stylu Dickinson. Niestety, w kluczowym dla nas miejscu (w. 16) w zgodzie z regułami polszczyzny zastępuje myślnik – sygnalizujący przeniesienie narracji na *forum internum* – przecinkiem, a w rezultacie utrudnia interpretację wewnętrznej dynamiki wiersza.

Co można zrobić w wersie 16, żeby dać czytelnikowi polskiemu równie wyraźny sygnał „metafizycznej pauzy” jak jedyna długa kreśka w manuskrypcie? Wydaje mi się, że wśród konwencjonalnych znaków przestankowych tę rolę spełni najlepiej wielokropek, który wymusi „zawieszenie” porównania. A nawet więcej: wprowadzi do niego dwuznaczność, gdyż dopiero w wersie 17 okaże się, że mamy jednak do czynienia z porównaniem, a nie po prostu ze stwierdzeniem, skoro fraza *tak miękko...* mogłaby równie dobrze funkcjonować samodzielnie (jak w zdaniu: *Ona wyglądała tak ślicznie...*). W rezultacie czytelnik łatwiej domyśli się, że narratorka przeniosła się z ogródka do swojego pokoju, gdzie ogląda świat już tylko przez szybę – okiem duszy.

Bibliografia

- ARCHIWUM MANUSKRYPTÓW W AMHERST [Zasób elektr.] <https://acdc.amherst.edu/browse/> [2013.10.28].
- BARAŃCZAK, Stanisław. 1990. *Emily Dickinson. Sto wierszy*. Kraków: Arka.
- . 2004 [1992]. *Ocalone w tłumaczeniu: szkice o warsztacie tłumacza poezji z dołączeniem małej antologii przekładów*. Kraków: a5.
- BAYLESS, Ryan S. 2011. *The breakdown of pathetic fallacy in Emily Dickinson's A BIRD CAME DOWN THE WALK*. „The Explicator” 69 (2), s. 68–71.
- DICKINSON, Emily. 1862. *A bird came down the walk* (w. 1–16) [Manuskrypt] [Dok. elektr.] <http://www.thehistoryblog.com/archives/19511> [2013.10.28].
- . 1955 [1862]. *Before I got my eye put out* [w:] Johnson, Thomas H. (red.) *The Poems of Emily Dickinson*. Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press.

- . 2004 [1891]. *A bird came down the walk* [w:] Tinsley, Jim (red.) *Poems: Three Series, Complete, by Emily Dickinson* [Dok. elektr.] <http://www.gutenberg.org/files/12242/12242-h/12242-h.htm> [2014.02.01].
- FELSTINER, John. 2009. *A field guide to nature poems*. New Haven: Yale University Press.
- FRYE, Northrop. 1963. *Fables of identity. Studies in poetic mythology*. New York i Burlingame: Harcourt, Brace & World, Inc.
- JOHNSON, Thomas H. (red.). 1957. *The Complete Poems of Emily Dickinson*. Boston: Little, Brown.
- OATES, Joyce C. 1987. „*Soul at the white heat*”. *The romance of Emily Dickinson’s poetry*, „Critical Inquiry” 13 (4), s. 806–824.
- PALMER, Sean B. *Emily Dickinson Archive* [Zasób elektr.] <http://inamidst.com/dickinson/> [2013.10.28].
- PAWELEC, Andrzej. 2012a. *The somatic approach to poetry* [w:] Gibińska, Marta; Witalisz, Władysław (red.) *Poetry and its language*. Frankfurt am Main: Peter Lang, s. 165–177.
- . 2012b. *Skoro nie można mieć wszystkiego... O trzech przekładach wiersza Emily Dickinson (J 328)* [w:] Piotrowska, Maria et al. (red.) *Kompetencje tłumacza*. Kraków: Tertium, s. 301–314.
- SEWALL, Richard B. 1980. *The life of Emily Dickinson*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- TINSLEY, Jim (red.). 2004. *Project Gutenberg’s Poems: Three Series, Complete, by Emily Dickinson* [Dok. elektr.] <http://www.gutenberg.org/files/12242/12242-h/12242-h.htm> [2013.10.28].
- VENDLER, Helen. 2004. *Poets thinking. Pope, Whitman, Dickinson, Yeats*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

ALEKSANDRA MICHALSKA

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

**Świat zmieścić w objawieniu chwili:
The Epiphanies Jamesa Joyce'a
w tłumaczeniowym kalejdoskopie**

Któż z nas nie zna tego dziwnego uczucia, które czasami, niespodzianie, spływa na człowieka i otwiera w świadomości jakieś inne, pełniejsze światy. Czy to urzekający i godny zapamiętania moment, czy zasłyszany na ulicy fragment zwykłej rozmowy dziwnie odpowiadający naszym własnym myślom, czy też wspomnienie dzieciństwa lub snu. Epifania nie jest obca ludzkiemu doświadczeniu, nawet jeśli czasem pozostaje poza granicami ludzkiego języka.

Greckie słowo *epiphaneia*, czyli *ukazanie się* wiele ma wspólnego ze znaczeniem słowa *fenomen* – *phainomenon*, oznacza bowiem „to, co się jawi”, a więc coś, co staje w polu świadomości nagle i niespodzianie, stanowiąc swego rodzaju zaskoczenie czy też objawienie. W starożytności epifania rozumiana była jako zmysłowe objawienie się boskości. Stamtąd też, z gruntu religii, przedostała się do literatury, gdzie znaczyć zaczęła trochę inaczej, choć nie mniej promiennie (Głowiński 2002: 132). Czesław Miłosz w *Wypisach z ksiąg użytecznych* pisze, że „epifania przerywa codzienny upływ czasu i wkracza jako jedyna chwila uprzywilejowana, w której następuje intuicyjny uchwyt głębszej, bardziej esencjonalnej rzeczywistości, zawartej w rzeczach i osobach” (1994: 17). Epifania jest więc doznaniem nagłym i niespodziewanym, „szarą eminencją zachwytu” (Białoszewski 1987: 57) –

mimowolnym otwarciem się na tajemnicę, szczeliną, przez którą przedziera się światło. W literaturze epifania staje się również sposobem poznania, „miejszem spotkania z rzeczywistością” (Nycz 2001: 13).

Jednak myśląc i mówiąc o epifanii, nie zawsze pamięta się, że to James Joyce odkrył ją dla literatury – tworząc gdzieś pomiędzy rokiem 1900 a 1903 lub 1904 cykl zapisków znanych dziś jako *The Epiphanies*. Notując fragmenty zasłyszanych rozmów i chwytając ulotne oblicza otaczającej go rzeczywistości lub wydobywając z pamięci odłamki wspomnień, pragnął „uzyskać nową formę, której płynność odpowiadałaby drgnieniom duszy”, jak mówi William Butler Yeats, wspominając spotkanie z młodym Joyce’em, który przeczytał mu kilka ze swoich epifanii, nie dbając zgoła o to, czy wielki poeta doceni je, czy też nie.^[1]

Dla samego Joyce’a epifanie miały jednak wartość znaczącą. Choć nigdy nie zostały wydane drukiem przez autora, w *Poetry Collection* State University of New York w Buffalo do dziś można zobaczyć dwadzieścia dwa ich rękopisy, sporządzone starannie przez Joyce’a na oddzielnych kartkach w linie. Dwadzieścia pięć kolejnych rękopisów (w tym siedem duplikatów epifanii z Buffalo) znajduje się w Cornell University – wszystkie prócz jednej to kopie spisane ręką Stanisłausa Joyce’a, brata pisarza. To właśnie jemu Joyce miał powiedzieć, że w wypadku przedwczesnej śmierci kopie zarówno wierszy, jak i epifanii należy rozesłać do wszystkich bibliotek świata, nie wyłączając Biblioteki Watykańskiej. Przypomina to bardzo pewien *passus* z *Ulissesa*, będący fragmentem monologu wewnętrznego Dedalusa:

[1] Jak zauważył M. Delville, definicja Joyce’a, pomimo zamierzonej nowatorskości, brzmi niemal dosłownie jak słynna definicja Charlesa Baudelaire’a, w której mowa „o cudzie prozy poetyckiej, muzycznej bez rytmu i rymu, dosyć giętkiej i skonstruowanej, żeby mogła oddać liryczne drgnienia duszy, falowanie marzeń, skoki świadomości”, a którą Baudelaire formułuje w *Paryskim spleenie* (Delville 2007: 33–34).

Przypomnij sobie swoje epifanie, pisane na owalnych zielonych kartkach, głęboko głębokie, kopie których w wypadku twojej śmierci miały być wysłane do wszystkich bibliotek świata, z aleksandryjską włącznie (Joyce 2013: 52).

Czterdzieści epifanii, które przetrwały, w części zachowane przez Stanisłausa, w części utrwalone w rękopisach Joyce'a, zostało wydanych w osobnym zbiorze dopiero w roku 1965 przez Roberta Scholesa i Richarda M. Kaina pod tytułem *Workshop of Dedalus*. A jednak epifanie znane były czytelnikom anglojęzycznym już znacznie wcześniej, choć czytelnicy ci zdecydowanie nie mogli być tego świadomi. Być może najciekawszą cechą epifanii jest bowiem ich specyficzna intertekstualność, rozumiana jako powtarzalność fragmentów tekstu w obrębie różnych utworów tego samego autora: krótkie epifaniczne szkice stały się podstawowym budulcem kolejnych dzieł Jamesa Joyce'a i nawet ci z krytyków, którzy sceptyczni są wobec przypisywania epifaniom wartości kluczowej, przyznają, że stały się one dla Joyce'a, przede wszystkim zaś dla Joyce'a wczesnego, jakąś szczególną zasadą (*principal building blocks* (Beja 1971: 84)). I tak w wydany w 1944 roku *Stefanie Bohaterze* (*Stephen Hero*), powieści autobiograficznej będącej pierwowzorem *Portretu artysty z czasów młodości*, Morris Beja odnalazł piętnaście wyraźnych użyć epifanii, w *Portrecie* szesnaście, w *Ulissesie* czternaście i trzy w *Finnegans Wake*.

W *Stefanie Bohaterze*, już pod koniec powieści, pojawia się definicja epifanii jako doświadczenia, podporządkowana teorii estetycznej tytułowego bohatera i zarazem artysty, który nosi biograficzne rysy samego Joyce'a. Idąc wieczorem przez Eccles' Street Stefan jest świadkiem następującej sceny:

Młoda kobieta (lekko przeciągając słowa): ...O, tak... byłam... w...
ka... plicy...

Młody mężczyzna (niedostłyszalnie): ...ja... (znów niedostłyszalnie)
...ja...

Młoda kobieta (miętko): ...O... ale ty jesteś... strasz... na... szel... ma...
Ówże banalny dialog sprawił, że powziął myśl o zbieraniu podobnych chwil w księdze epifanii. Pod pojęciem epifanii rozumiał nagłe, duchowe manifestacje, bądź to w pospolitości mowy i gestu, bądź też w godnym zapamiętania stanie samego umysłu. Wierzył, że właśnie człowiek pióra powinien zapisywać owe epifanie z niezwykłą troską, świadom ich niezwykłej delikatności i ulotności (Joyce 1995b: 208)^[2].

Stephen Dedalus nie po raz pierwszy i nie po raz ostatni ulega tu magii języka i czarowi słów. Przejawy fascynacji słowem pojawiają się w *Stefanie Bohaterze* od pierwszych stron i to właśnie duchowa manifestacja w *pospolitości mowy i gestu* (*vulgarity of speech or gesture*) stanie się dla Stephena (i Joyce'a) pierwszym wyznacznikiem epifanii, a on sam zostanie gorliwym podsłuchiwcem ludzkiej mowy, „zbieraczem głosów” i obserwatorem ludzkiego języka:

Godzinami wczytywał się w słownik etymologiczny Skeata, a będąc nazbyt skłonny do popadania w stan zadziwienia przywodzącego na myśl zadziwienie noworodka, często jak oniemiały przysłuchiwał się najzwyczajszym rozmowom. Ze zdumieniem stwierdzał, że ludzie nie mają pojęcia o wartości słów, używanych tak gładko i bez zastanowienia (Joyce 1995b: 18–19).

- [2] Epifanii tej nie ma we właściwym zbiorze, natomiast Stanislaus Joyce wspomina o podobnym zdarzeniu, w którym udział wziął sam Joyce i jego piękna znajoma, Mary Sheehy. Rozmowa dotyczyła księżycy. „Owej najładniejszej z sióstr Sheehy wydał się on łzawy. – Mnie przypomina pyzată, zakapturzoną twarz wesołego, tłustego kapucyna, powiedział Jim. Dziewczyna była w zbyt dobrym humorze, aby okazać zaskoczenie, ale spojrzała na niego z ukosa swymi wielkimi, ciemnymi oczami i powiedziała (...): – Myślę, że jesteś bardzo zepsuty. / – Nie bardzo, powiedział Jim, ale staram się jak umiem” (Joyce 1971: 151).

Epifania to objawienie nagłe i niespodziewane, które trzeba *zapisać z niezwykłą troską*, zanim zdąży rozwiać się w niebycie. Owa nagłość zamyka się w pięknie zatrzymanego czasu, momentu wydartego przemijaniu. Jednak piękno epifanii nie koniecznie musi być pięknem dosłownym. Wiele razy krytycy zauważali, że nie wszystkie epifanie są *głęboko głębokie* – za takie mogą zostać uznane objawienia poetyckie, wewnętrzne, zazwyczaj w formie opisu lub szkicu – mające być zapisem *godnego zapamiętania stanu samego umysłu (memorable phase of mind itself)*: będą to epifanie senne, miłosne, czy zapisy wspomnień z dzieciństwa: tańczący chłopiec, wizja śpiącego miasta, widok świata po deszczu (Joyce 1995b: 208).

Głębokości dosłownej nie sposób jednak przypisać niektórym przynajmniej duchowym manifestacjom w *pospolitości mowy lub gestu*, przybierającym formę krótkiego dialogu ze szczegółowymi didaskaliami. Żywiołem tych epifanii jest trywialność i codzienność, które dopiero pochwycone przez zmysły artysty i artystycznie przetworzone mogą ocalić w sobie to, obok czego przeszlibyśmy obojętnie. Piękno epifanii nie polega tu na pięknie samego doświadczenia, lecz na **pięknie doświadczenia**, doznawania świata, zanurzenia w codzienności i ulotności, która dzięki artyście może zostać przetworzona w wieczność dzieła.

Dla Joyce'a epifaniczne widzenie świata ma wymiar głęboki i wiąże się z rozumieniem roli artysty w świecie. Młody Stephen potrafił odnaleźć epifanie

przypadkowo w sklepach, ogłoszeniach, ustach sunącego chodnikiem tłumy. Przepowiadał je sobie w myślach do czasu, aż traciły wszelkie chwilowe znaczenie i przeistaczały się w cudowne wyrażenia. Postanowił walczyć do upadłego, aby nie znaleźć się w miejscu, które było dlań wówczas samym dnem piekła – innymi słowy w regionie, gdzie wszystkie zjawiska uznawane są za coś jak najbardziej oczywistego (...) (Joyce 1995b: 22–23).

Według Joyce'a zadaniem artysty jest zatem wieczna **walka z oczywistością świata**, ocalanie jego niezwykłości wszędzie tam, gdzie zaczyna się ona z winy ludzkości zacierać. Artysta – kapłan słowa – dzięki sztuce zdolny jest dokonywać konsekracji rzeczywistości, aby codzienne piękno wpisywać w tajemnicę wieczną. W swoich wspomnieniach Stanislaus zanotował następującą wypowiedź brata:

Czy nie sądzisz, zapytał po namyśle, niespiesznie dobierając słów, że istnieje pewne podobieństwo pomiędzy tajemnicą mszy, a tym, czego ja próbuję dokonać? Chcę powiedzieć, że pragnę w moich wierszach dać ludziom pewien rodzaj intelektualnej przyjemności lub duchowego zadowolenia, **przemieniając chleb powszedni ich życia** w coś, co ma trwałe własne artystyczne istnienie... (Joyce 1971: 105 [wyróżn. AM]).

W Polsce pierwsze tłumaczenie cyklu epifanii pojawiło się w roku 1972, wśród *Dzieł zebranych* Joyce'a, w tomie *Utworów poetyckich* w przekładzie Słomczyńskiego, który rok wcześniej przetłumaczył wspomnienia Stanisłausa o Jamesie. Jeszcze przed II wojną światową, w 1931 roku, ukazał się *Portret artysty z czasów młodości* w przekładzie Zygmunta Allana (nowszy przekład Jerzego Jarniewicza z 2005 roku pod tytułem *Portret artysty w wieku młodzieńczym*) – najdłużej czekać trzeba było na *Stefana Bohatera*, który przetłumaczony został przez Krzysztofa Filipa Rudolfa w 1995 roku. Najświeższego tłumaczenia cyklu epifanii, w przekładzie Adama Poprawy, dostarczyła w 2007 roku „Literatura na Świecie”.

The Epiphanies to dla tłumacza przestrzeń wdzięczna i, jeśli można tak powiedzieć, całkiem nawet przyjemna, ale chyba wcale nie tak łatwa, jak można by przypuszczać, nawet jeśli praca to prostsza niż tłumaczenie powieści czy opowiadań autora *Ulissesa*. Każdy z niewielkich szkiców lub krótkich dialogów stanowi odrębną całość, ale brak okalającego kontekstu nie musi być wcale ułatwieniem – choć może

trudno popełnić przy przekładaniu błąd logiczny, merytoryczny czy anachronizm, właśnie stosunkowo niewielka objętość tekstu zmusza tłumacza do wielkiej staranności i wzmożonej uwagi. Brak kontekstu utrudnia zrozumienie niektórych epifanii, szczególnie tych będących zapisem snu lub fragmentem rozmowy – jest tak na przykład w *Epifanii 11*, której sens, pozbawiony swego kontekstu powieściowego, może być niezrozumiały zarówno dla tłumacza, jak i dla czytelnika:

Joyce – Wiedziałem, że masz go na myśli. Ale mylisz się, jeśli chodzi o jego wiek.

Maggie Sheehy – (*pochyla się ku przodowi, żeby przemówić poważnie*)

Jak to, ile ma lat?

Joyce – Siedemdziesiąt dwa.

Maggie Sheehy – Czyżby? (M. Słomczyński)

Joyce – Wiedziałem, że o niego ci chodzi. Ale się mylisz co do jego wieku.

Maggie Sheehy – (*pochyla się do przodu, by zapytać serio*) Tak? No to ile lat sobie liczy?

Joyce – Siedemdziesiąt dwa.

Maggie Sheehy – Myślisz? (A. Poprawa)

Czytając *Epifanię 11* w przekładzie Słomczyńskiego i Poprawy, można powiedzieć tylko, że dialog pomiędzy dwojgiem młodych ludzi – Joyce’em i Maggie Sheehy – dotyczy pomyłki co do czyjegoś wieku. Z tłumaczeń wynika, że pomyliła się Maggie – jednak kto jest przedmiotem rozmowy, jakie są jej okoliczności i przyczyny, pozostaje tajemnicą i gdyby nie intertekstualność Joyce’owych epifanii, zapewne pozostałoby tajemnicą na zawsze. *Epifania 11* pojawia się w *Stefanie Bohaterze* – tutaj uczestnikami dialogu są Stephen i jedna z urodziny panien Daniels (rodzina Danielsów odpowiada rodzinie Sheehy, z którą Joyce przyjaźnił się w rzeczywistości). Pojawiający się w po-

wieści kontekst nie tylko umożliwia zrozumienie sensu rozmowy, ale także, choć nieznacznie, modyfikuje tłumaczenie epifanii.

Dialog między Stephenem a panną Daniels wywiązuje się podczas pewnego wieczorku towarzyskiego, podczas gry w kalambury, polegającej na tym, że jeden z graczy wychodzi z pokoju, a reszta wybiera nazwisko osoby, która ma dla owego gracza szczególne znaczenie, po czym gracz musi zgadywać, o kogo chodzi. Dla opuszczającego pokój Stephensa wybrano „coś odmiennego” niż zagadkę z aluzją matrymonialną. Jednak gdy przyszło do zgadywania i odpowiadania na pytania, nikt nie potrafił nic powiedzieć. Dopiero po konsultacji z przyjacielem Stephensa zebrani udzielili odpowiedzi co do wieku i miejsca zamieszkania tej osoby. Stephen zgadł od razu (chodziło o Henryka Ibsena, którego młody Stephen, podobnie jak młody Joyce, nieskrycie wielbił). Po tym incydencie wywiązała się owa rozmowa pomiędzy Stephenem a panną Daniels, rozmowa, która w tłumaczeniu Krzysztofa Filipa Rudolfa brzmi następująco:

- Jak to się stało, że zgadł pan tak prędko?
 - Wiedziałem, że chodzi o niego. Lecz pomyliliście się co do jego wieku.
- Pozostali usłyszeli te słowa, ona jednak była pod wrażeniem potencjalnego ogromu nieznanego, a równocześnie pochlebiało jej, że może rozmawiać z tym, który rozmawia bezpośrednio jedynie z osobami wyjątkowymi. Pochyliła się, by przemówić z miękką powagą:
- No więc ile on ma lat?
 - Ponad siedemdziesiąt.
 - Naprawdę?
- (Joyce 1995b: 39).

Różnica pomiędzy tłumaczeniami Słomczyńskiego i Poprawy, a przekładem Rudolfa występuje już w liczbie czasownika: w dwóch pierwszych przypadkach było to *mylisz się*, a w cytacie z powieści *pomyliliście się* – różnice tę prosto wytłumaczyć oryginałem, który zarówno

w przypadku epifanii jak i powieści brzmi *you're mistaken* – tłumacze, pozbawieni kontekstu sytuacyjnego wynikającego z powieści, wybrali liczbę pojedynczą, bardzo zresztą słusznie, gdyż wybór liczby mnogiej byłby raczej nieuzasadniony. W kontekście powieści sensu nabierają też didaskalia dialogu, ów sygnał staranności, z jaką Stephen (Joyce) obserwował i podsłuchiwał rzeczywistość. W przekładzie Rudolfa panna Daniels *pochyla się, żeby przemówić z miłą powagą* – ma to głębsze uzasadnienie w jej postawie wobec Stephena: dziewczyna, młodsza i oneśmielona towarzystwem osoby, jak się dowiadujemy, tak znacznej w jej oczach, stara się zaimponować Stephenowi: stąd jej powaga, pragnienie umiejętnego prowadzenia rozmowy. Dlatego wydaje się, że tłumaczeniowe rozwiązania wyrażenia *to speak seriously* zastosowane przez Słomczyńskiego (*pochyla się ku przodowi, by przemówić poważnie*) i Rudolfa są trafniejsze niż przekład Poprawy (*pochyla się do przodu, by zapytać serio*), który mógłby sugerować, że poprzedni fragment rozmowy miał coś wspólnego z żartem i był „niepoważny”, a od teraz Maggie chce już „mówić serio” – jak się wydaje, chodzi tu o inny rodzaj powagi, która wynikać ma z towarzyskiej dojrzałości rozmówczyń.

Ciekawym przykładem przekładowych perypetii jest również pierwsza z epifanii, będąca opisem wspomnienia pewnego zdarzenia z dzieciństwa pisarza, w którym udział wzięli jeszcze matka Jamesa, pani Joyce i pan Vance, przyjaciel ojca i znajomy rodziny. Oto *Epifania 1* w przekładzie Słomczyńskiego i Poprawy:

Pan Vance – (*wchodzi z laską*)... Och, wie pani, będzie musiał wyrazić skruchę, pani Joyce.

Pani Joyce – O tak... Czy słyszysz, Jim?

Pan Vance – Inaczej – jeżeli tego nie zrobi – orzeł przyleci i dziób w oko mu wrazi.

Pani Joyce – Och, ale jestem pewna, że skruchę wyrazi.

Joyce – (*pod stołem, do siebie*)

W oko mu wrazi,
Skruchę wyrazi,
Skruchę wyrazi,
W oko mu wrazi.

Skruchę wyrazi,
W oko mu wrazi,
W oko mu wrazi,
Skruchę wyrazi.

(M. Słomczyński)

Pan Vance – (*wchodzi z laską*)... Oo, wie pani, pani Joyce, on będzie musiał przeprosić.

Pani Joyce – Och tak... Słyszałeś, Jim?

Pan Vance – Bo jak nie – jak tego nie zrobi – przylecą orły i przekłują mu oczy na wskroś.

Pani Joyce – Och, ale jestem pewna, że przeprosi.

Joyce – (*pod stołem, do siebie*)

Oczy na wskroś,

Przepróż,

Przepróż,

Oczy na wskroś.

Przepróż,

Oczy na wskroś,

Oczy na wskroś,

Przepróż.

(A. Poprawa)

Ten krótki dialog można odnaleźć na pierwszych stronach *Portretu artysty* w przekładzie Zygmunta Allana i Jerzego Jarniewicza:

Schował się pod stół. Matka na to:

– O, Stefan się boczy.

A Dante:

– A jeżeli nie przestanie, to orły przylecą
i wydziobią mu oczy.
Wydziobią mu oczy,
Stefan się boczy,
Stefan się boczy,
Wydziobią mu oczy.

Stefan się boczy,
Wydziobią mu oczy,
Wydziobią mu oczy,
Stefan się boczy.

(Z. Allan)

Schował się pod stołem. A matka powiedziała:

– Ach, Stephen jest taki uroczy, na pewno przeprosi.

A Dante na to:

– Tak, bo jeżeli nie przeprosi, nadlecą orlęta
i wydziobią mu oczy.
Wydziobią mu oczy,
Bądź uroczy,
Bądź uroczy,
Wydziobią mu oczy.

Bądź uroczy,
Wydziobią mu oczy,
Wydziobią mu oczy,
Bądź uroczy.

(J. Jarniewicz)

Epifania wpleciona została w kanwę opowieści, z drobnymi jednak zmianami – choć Vance’owie w *Portrecie* wspomniani zostają tuż przed powyższym epizodem, to nie pan Vance wypowiada kluczową kwestę dialogu, ale ciotka chłopca, Dante. Jest to o tyle istotne, że

Dante jest dla Joyce'a uosobieniem zagorzałego katolicyzmu i tego wszystkiego, czego nie uznawał on w religii, która, przyjmowana niewłaściwie, przynosiła dotkliwy paraliż duszy i była jedną z sieci, które krępowały ludzką wolność i przed którymi w końcowych partiach *Portretu* Stephen zdecydował się uciekać za granice Irlandii.

Pan Vance był protestantem, jak dowiadujemy się ze wspomnień Stanisława – i, co trzeba zauważyć, fakt ten znalazł odbicie w jego wypowiedzi: słowa o orle, czy też orłach, które mają przylecieć, by pozbawić niegrzecznego Stephena narządu wzroku, są jawnym cytatem, być może podświadomym, z Pisma Świętego, Księgi Przysłów (Prz 30,17). W przypisie tłumacza informuje o tym Jerzy Jarniewicz, podając odniesienia do Biblii w przekładzie Jakuba Wujka (*Oko, które urąga ojcu i które gardzi rodzeniem matki swojej niech wykłują kruki nad potoków i niech je wyjedzą orłęta*). Wiemy już zatem, że przewinienie małego Joyce'a w epifanii czy małego Stephena w *Portrecie* dotyczyło jakiegoś nieposłuszeństwa wobec matki lub szerzej: wobec dorosłych, przełożonych. „Biblijność” wypowiedzi pana Vance'a i Dante jest ważna nie tylko ze względów ułatwiających zrozumienie sytuacji – przynosi bowiem w sobie całą sferę skojarzeń religijnych, ważnych dla obu wypowiadających się postaci: starotestamentową surowość, poddaństwo, posłuszeństwo, zależność. Jednak nie wszyscy tłumacze zdają się pamiętać o tej istotnej kwestii: przekładowe rozwiązania samej *Epifanii 1* (*orzeł przyleci i dziób mu w oko wrazi Słomczyńskiego i przylecą orły i przekłują mu oczy na wskroś Poprawy*) wydają się zbyt odległe od biblijnego pierwowzoru i chyba za bardzo wydumane, szczególnie zaś *przekłucie oczu na wskroś* jest trudne do wyobrażenia. Obaj tłumacze chcieli zapewne uzyskać dobre pary rymowe. A jednak, epifanijny dialog to rozmowa zwykła, codzienna, tchnąca ową trywialnością i pospolitością, o której mówił artysta ze *Stefana Bohatera* – *wrażanie skruchy i wrażanie dzioba w oko* u Słomczyńskiego to sformułowania dalekie od pospolitej mowy, a wręcz jakoś stylistycznie nacechowane (trudno wyobrazić

sobie codzienną sytuację, w której do niegrzecznego chłopca mówi się: wyraż skrucę). Lepiej w tej kwestii poradził sobie Poprawa, tłumacząc *he'll have to apologise* jako *będzie musiał przeprosić* – niestety jednak, w wypowiedziach wymienianych pomiędzy panią Joyce a panem Vance zatarty został przez to rym (*będzie musiał przeprosić* nijak nie rymuje się z *przekłuję mu oczy na wskroś*) – rym, który mały Joyce o wrażliwym uchu i wyczulonej percepcji słowa natychmiast podchwycił, recytując pod stołem te kilka wyrazów niczym tajemnicze zaklęcie czy groźną inkantację.

Wydaje się, że lepiej poradzili sobie z przekładem tego fragmentu tłumacze powieści, których translacje rymują się nie tylko w sobie, ale także z sobą. *Stefan się boczy / Wydzióbią mu oczy* Allana odbiega wprawdzie od oryginału, gdzie Stefan nie tyle się boczy, co *Stephen przeprosi* (*O, Stephen will apologise*) – zachowana jest jednak na pewno biblijność wypowiedzi Dante, rym w wypowiedziach matki i ciotki, a z pewnością też komizm sytuacji „pod stołem”, właśnie przez owo *boczenie się*. Za najlepsze uznałabym tłumaczenie Jarniewicza z uroczym Stephenem i z przypisem, który sygnalizuje czytelnikowi, być może nieświadomemu, odniesienie do Pisma Świętego.

Zdobyć się na konkluzję dotyczącą tłumaczenia epifanii nie jest łatwo. Bo choć ich niewielkie rozmiary zdają się zachęcać tłumacza, obiecując pracę nie za długą a urozmaiconą, zbyt lekkie podejście do epifanii, mimo całej ich lekkości, grozi wpadnięciem w liczne translatorskie pułapki. I nie o zagrożenie błędem logicznym czy merytorycznym tu chodzi – konteksty powieściowe pozwalają bowiem lepiej odnaleźć się w konkretnej „sytuacji” tłumaczonego fragmentu. Tym, co najbardziej niepokoi jest specyficzne ukształtowanie materii słowa, niezwykła staranność, z jaką Joyce w języku oddaje doświadczaną przez siebie rzeczywistość. Przekładanie epifanii to balansowanie na cienkiej linie, rozpiętej z jednej strony pomiędzy różnymi stylami mówienia o świecie, z drugiej zaś strony pomiędzy niebezpieczeństwem zbytnej poetyzacji tekstu oraz zagrożeniem nadmiernego uproszcze-

nia przekładu i odjęcia mu tym samym owej epifanijnej delikatności, ulotności, która dla Joyce'a mieściła się także w mowie codziennej. A jednak pomimo licznych pułapek, a może właśnie ze względu na nie, tłumaczenie epifanii pozostaje niezwykłą translatorską przygodą.

Tylko dwie z epifanii – 1 i 11 – udało się tu zanalizować dokładnie, pokazując przekładowe, kontekstowe, powieściowe i intertekstualne niuansy. Jeszcze więcej należałoby powiedzieć o innych epifaniach, których nie udało się tu przytoczyć: szczególnie o poetyckich „epifaniach wewnętrznych”, takich jak miłośna *Epifania 24* i jasna jak świat po przelotnym deszczu *Epifania 25*, czy „epifaniach sennych”, w których początek biorą Joyce'owe zainteresowania psychiką uspio-ną i psychologią marzenia sennego.

O cyklu *The Epiphanies* napisano już trochę, ale nie tak znów wiele, jak o innych dziełach Joyce'a. A warto o epifaniach myśleć, gdyż, być może, stanowią one jeden z kluczy danych do twórczości wielkiego pisarza. A jeśli tak jest – są one kluczem pięknym, promiennym i o wyraźnym kształcie.

Bibliografia

- BEJA, Morris. 1971. *Epiphany in the modern novel*. Seattle: University of Washington Press.
- . 1984. *Epiphany and the epiphanies* [w:] Bowen, Zack i Carens, James Francis (red.) *A companion to Joyce studies*. London: Greenwood Press.
- BIAŁOSZEWSKI, Miron. 1987. *Obroty rzeczy; Rachunek zaściankowy; Mylne wzruszenia; Było i było*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- DELVILLE, Michel. 2007. *Epifanie i poematy prozą: James Joyce a poetyka fragmentu*. „Literatura na Świecie” 11–12, s. 33–57.
- ELLMANN, Richard. 1984. *James Joyce*. Tłum. E. Krasieńska. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- GŁOWIŃSKI, Michał. 2002. *Słownik terminów literackich*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

- JOYCE, James. 1957. *Portret artysty w wieku młodzięcym*. Tłum. Z. Allan. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- . 1995a. *Objawienia* [w:] *Utwory poetyckie*. T. 1. Tłum. M. Słomczyński. Kraków: Zielona Sowa.
- . 1995b. *Stefan Bohater*. Tłum. K.F. Rudolf. Poznań: Rebis.
- . 2005. *Portret artysty w wieku młodzięcym*. Tłum. J. Jarniewicz. Kraków: Znak.
- . 2007. *Epifanie*. Tłum. A. Poprawa. „Literatura na Świecie” 11–12, s. 5–24.
- . 2013. *Ulisses*. Tłum. M. Słomczyński. Kraków: Znak.
- JOYCE, Stanislaus. 1971. *Stróż brata mego*. Tłum. M. Słomczyński. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- MIŁOSZ, Czesław. 1994. *Wypisy z ksiąg użytecznych*. Kraków: Znak.
- NYCZ, Ryszard. 2001. *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków: Universitas.
- PISMO ŚWIĘTE STAREGO I NOWEGO TESTAMENTU. 1962 [1599]. Tłum. J. Wujek. Kraków: Wydawnictwo Apostolstwa Modlitwy.
- POPRAWA, Adam. 2007. *Niecałą mahamanwantarę później*. „Literatura na Świecie” 11–12, s. 25–32.

Summary

The article focuses on the cycle of short pieces of prose which are classified among the early works of James Joyce. *The Epiphanies* are a kind of artistic transcript of reality by which the author was surrounded and which was speaking to him through symbols, gestures, behaviour, appearances, phenomena and, most of all, through the alchemy of words and human language. Joyce's epiphanies – poetic pieces in the form of sketch or description, records of *memorable phase of mind itself* or short dramatic dialogues with author's stage directions, sudden manifestations of *vulgarity of speech or gesture* – started the literary career of epiphany. As a separate entirety, a separate piece of work collected and rewritten by Joyce himself scrupulously on separate sheets of paper, some of the epiphanies were also woven

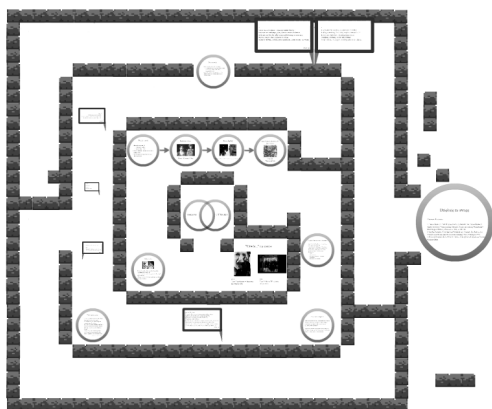
by the author into his narrations and short stories. The epiphanies, slightly changed or in their intact form, became an integral part of Joyce's novels: *Stephen Hero*, *Portrait of the Artist as a Young Man* and *Ulysses*. The article analyses the chosen epiphanies (1 and 11) through the "translation kaleidoscope" and tries to achieve a critical comparison between different Polish translations. Analysing translations of the whole cycle, created by Maciej Słomczyński (James Joyce, *Dzieła zebrane*, vol.1, 1995) and Adam Poprawa ("Literatura na Świecie" 2007: 11–12) and searching for epiphanies hidden in Joyce's great novels translated into Polish by different translators, the article presents *The Epiphanies* in various dimensions, various interpretations and various spaces.

Key words

epiphany in literature, James Joyce, Polish translations

MATEUSZ CHABERSKI
Uniwersytet Jagielloński

Tłumacz uwięziony w labiryncie, czyli pejzaż przekładowy *Utworu o Matce* *i Ojczyźnie* Bożeny Umińskiej-Keff



RYS. 1. Wizualny kształt pejzażu przekładowego

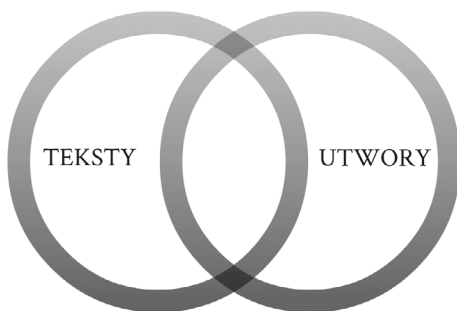
Zamiast definicji punktem wyjścia dla niniejszego artykułu jest materiał wizualny (Rys. 1). Pejzaż przekładowy nie jest bowiem konstruktem teoretycznym służącym do analizy istniejących tłumaczeń. Nie jest on także związany z konkretną metodologią badań przekładoznawczych, co umożliwia wprowadzanie do analizy elementów różnych teorii tłumaczenia. Pejzaż przekładowy ma więc raczej charakter heurystycznego narzędzia, które może posłużyć zarów-

no tłumaczowi, jak i przekładoznawcy do przedstawienia w formie interaktywnego obrazu problemów, na które natrafia w procesie przekładu oraz przy jego analizie^[1]. Dostępność coraz bardziej zaawansowanych programów do mind-mappingu sprawia, że pejzaże przekładowe mogą przyjmować rozmaite formy, wykorzystując różnorodne materiały multimedialne. Umożliwia to ukazanie oryginału i tłumaczenia w szerszym kontekście kulturowym. Przedstawiony tutaj pejzaż przekładowy został wykonany przy użyciu internetowego programu Prezi jako element pracy nad angielskim tłumaczeniem *Utworu o Matce i Ojczyźnie* Bożeny Umińskiej-Keff. Figura labiryntu została zaczerpnięta z artykułu Susan Bassnett *Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre*, w którym badaczka stwierdza, że „obraz labiryntu wciąż najtrafniej oddaje charakter tej najbardziej problematycznej i wciąż nierozwiniętej dziedziny badań przekładoznawczych” (Bassnett i Lefevere 1998: 90 [tłum. m.c]). Niniejszy artykuł ma zatem dwa cele: po pierwsze ma on pokazać funkcjonalność pejzażu przekładowego w procesie tłumaczenia, a po drugie ma on pomóc poszerzyć przekładoznawcze rozważania na temat charakteru współczesnych tekstów dramatycznych i problemów, jakie stawiają one przed tłumaczami.

Pierwszą problematyczną kwestią w przekładzie *Utworu o Matce i Ojczyźnie* jest jego trudna do ustalenia przynależność gatunkowa. Nie mamy tutaj bowiem do czynienia z tradycyjnym dramatem. W tekście Keff brakuje przykładowo *dramatis personae*, które w tradycyjnym dramacie realistycznym nie tylko określają tożsamość postaci i ich miejsce w świecie przedstawionym, ale także dostarczają istotnych informacji na temat relacji między postaciami, na które tłumacz musi zwrócić szczególną uwagę. W przypadku *Utworu* tłumacz wie jedynie, że obcuje z tekstem pisany, który – jak wskazuje jego tytuł – posia-

[1] Interaktywna wersja omawianego pejzażu przekładowego dostępna w Internecie pod adresem: <http://prezi.com/flnbij6wqfbx/landscape-utwor/#>.

da pewne cechy dramatu, jak choćby dialogiczność. Jaki jest jednak związek pomiędzy tekstem, utworem a dramatem? Nie każdy utwór jest bowiem tekstem pisany (np. symfonia bądź koncert), a każdy tekst – utworem (np. instrukcja obsługi). Jak pokazuje Rys. 2, zbiór tekstów i utworów zawiera pewną część wspólną. W tym właśnie miejscu można by umieścić dramat, którego warstwa tekstowa często implikuje określoną formę wizualną, dźwiękową, a także ruchową.



RYS. 2. Czym jest Utwór o Matce i Ojczyźnie?

Status dramatu jako tego rodzaju literackiego, który usytuowany jest na pograniczu różnych mediów odzwierciedla hybrydyczna struktura *Utworu o Matce i Ojczyźnie*. Ten Utwór-Potwór – jak nazywają go krytycy i sama autorka – składa się z 8 części i epilogu, a wśród jego poszczególnych części składowych zamiast scen znajdziemy monolog, dziesięć pieśni, arię i duet. W swojej recenzji dla „Tygodnika Powszechnego” Przemysław Czapliński określił więc *Utwór* jako „skrzyżowanie opery, tragedii i oratorium” (2008: 1). Z jednej strony taka konstrukcja pisanego wierszem tekstu kieruje uwagę tłumacza w stronę muzycznych właściwości tekstu, takich jak rym i rytm, oraz silnie obecnych w tekście elementów prozodycznych, w szczególności aliteracji. Z drugiej jednak strony tłumacz musi rozstrzygnąć, w jaki sposób tłumaczyć pieśni i arie. Formy te zostały przez autorkę zaczerpnięte z operowego libretta, a ich umieszczenie w *Utworze* wska-

zuje, że mamy tu do czynienia nie z utworem scenicznym, a z formą oratoryjną, w której wykonawcy ustawieni są przed orkiestrą i nie wchodzi z sobą w interakcje. Czy wobec tego utwory opatrzone takim tytułem powinny być tłumaczone z myślą o akcji scenicznej, czy wyłącznie do wyśpiewania bądź wyrecytowania?

Odpowiedź na to pytanie nie znajduje się w samym tekście, a w jego teatralnych realizacjach. To właśnie dwie teatralne inscenizacje *Utworu o Matce i Ojczyźnie* przesądziły o tym, że utwór Keff traktowany jest jako tekst dla teatru. Jednak inscenizacyjny kształt obu spektakli pokazuje, że sceniczne przeznaczenie *Utworu* stawia przed tłumaczem kolejne dylematy. Przedstawienie Marcina Libera z 2010 roku wystawione w Teatrze Współczesnym w Szczecinie korzysta bowiem z tradycyjnych, psychologicznych środków wyrazu. Tekst Keff został rozpisany na dwie postaci, Matki i Córki, które prowadzą między sobą intymną rozmowę. W spektaklu Jana Klaty wystawionym rok później we Wrocławiu *Utwór* rozpisany jest na sześcioro aktorów, ubranych w takie same czarne sukienki i czerwone szpilki. Zamiast na relacjach między postaciami, reżyser skupił się bowiem na muzycznej strukturze tekstu, który dopełnia rytmiczna muzyka i żywiołowa choreografia. Obie realizacje *Utworu* wskazują, że – posługując się terminologią zaproponowaną przez Sopię Totzewą – tłumacz ma do czynienia z tekstem o ogromnym potencjale teatralnym. Według bułgarskiej badaczki potencjał teatralny „może być definiowany jako zdolność tekstu dramatycznego do generowania teatralnych znaków i włączania ich w proces inscenizacji w celu uzyskania określonego znaczenia” (1999: 82 [tłum. MC]). Tłumacz musi więc odpowiedzieć sobie na pytanie o to, co sprawia, że tekst Keff pozwala się wpisać w tak odmienne teatralne konwencje i stylistyki.

Utwór o Matce i Ojczyźnie opowiada o trudnej relacji między matką i córką, dla której pierwowzorem była osobista relacja autorki z jej własną matką. Główną oś tekstu stanowi próba wyzwolenia się córki spod symbolicznej władzy matki, która obwinia ją o wszystkie krzyw-

dy, jakich doznała podczas II wojny światowej. Jedynym sposobem wyzwolenia się z wpajanego jej poczucia winy jest stworzenie własnego języka, którym córka może mówić zarówno na temat wojny, jak i swojej relacji z matką. Bożena Keff tworzy taki język, wykorzystując w tym celu różne kulturowe obrazy, które z różnych stron oświetlają trudną relację matka-córka. Trzy najważniejsze dla utworu intertekstualne, a właściwie intermedialne, odniesienia to: Demeter i Kora zaczerpnięte z *Nocy listopadowej* Stanisława Wyspiańskiego, Ripley i Alien pochodzące z filmów Ridleya Scotta oraz Nat Turner i plantatorzy – postaci zaczerpnięte z historii Stanów Zjednoczonych. Z tej właśnie różnorodności odniesień bierze się zaznaczony na początku problem braku spisu postaci i ich niestabilnego statusu ontycznego. Jedynymi bowiem „tradycyjnymi” postaciami są Narratorka i Chór, których język zapożyczony jest przez autorkę z antycznej tragedii. Z prowadzonego przez Narratorkę i Chór dialogu wyłaniają się wymienione powyżej postaci, które przyjmują na siebie Matka i Córka. Każda z tych postaci implikuje zupełnie inny układ kulturowych i interpretacyjnych odniesień. Demeter i Kora wpisują *Utwór* w zapoczątkowaną przez Wyspiańskiego tradycję wykorzystywania antycznych postaci do mówienia o problemach Polski i Polaków. Odwołania do filmowej trylogii *Alien* wprowadzają natomiast do tekstu wątki feministyczne, które wiążą się z klasycznymi już dzisiaj interpretacjami tetralogii Ridleya Scotta^[2]. Odniesienia do dziewiętnastowiecznego powstania niewolników pod przywództwem Nata Turnera przenoszą znów relację matka-córka w postkolonialny układ pan-niewolnik.

Poetycki język *Utworu o Matce i Ojczyźnie* sprawia, że pozornie chaotyczna struktura utworu, oparta na wielości przywoływanych

[2] Taką interpretację trylogii Ridleya Scotta przedstawia między innymi Patricia Meltzer w swojej książce *Alien Constructions. Science Fiction and Feminist Thought*, Austin: University of Texas Press. 2006. Autorka korzysta z feministycznej myśli Donny Haraway i jej koncepcji cyborga jako bytu wymykającego się płciowym różnicom.

w tekście dyskursów, wydaje się tworzyć spójną całość. Każde z omawianych powyżej kulturowych odwołań podlega bowiem językowym przekształceniom, w wyniku których dochodzi do nałożenia na siebie pozornie odległych znaczeń słów. Przykładowo w postaci Demeter kryje się jednocześnie żydowska Meter, a Kora zawiera w sobie odniesienie do KOR-u – Komitetu Obrony Robotników. Ponadto na przestrzeni *Utworu* Kora staje się także *Korusią/Usią, jej córusią* (Keff 2008: 20). Językowe zabiegi, które stosuje Bożena Keff nie mają więc charakteru tradycyjnie rozumianych intertekstualnych strategii. Tłumacz ma tutaj do czynienia z opisywaną przez Josette Féral artystyczną strategią recyklingowania form, w której „dzieło wykorzystuje materiały, przedmioty, odgłosy, dźwięki i formy znajdujące się w obiegu kulturowym, wyjmuje je z dotychczasowych kontekstów, dogłębnie przemienia i włącza w inne dyskursy nadając nowe znaczenia” (2010: 38). W efekcie powstaje nie kolaż tekstów, w którym można łatwo odróżnić poszczególne elementy, ale całkowicie nowy twór, którego poszczególnych części nie da się tak łatwo od siebie oddzielić. Za przykład takiego posługiwania się kulturowym materiałem może posłużyć następujący fragment *Utworu o Matce i Ojczyźnie*:

(...) Alien Meter

przychodzi w środę, zostaje do piątku, znów w sobotę zagląda
i zalega do czwartku. Czyż mój pałac nie jest-że pałacem mej matki? –
pyta siebie Korusia, żonusia Hadesa,
królowna z drewna. **Lecz kosmonautka Ripley podejmuje orestej-
ski zamach.**
Pyta – o ścianę oparta ze strachu –
czy Alien nie mogłaby jej mówić, jak długo będzie na pokładzie (Keff
2008: 26–27 [wyróżn. m.c]).

Tłumacz ma tutaj do czynienia z sytuacją dramatyczną, w której córka prosi swoją matkę o to, by informowała ją, jak długo zostanie

w jej domu. Dom ten jest jednak jednocześnie pałacem mitologicznej żony greckiego boga podziemi, a także statkiem, którym podróżuje filmowa Ripley. W podkreślonym fragmencie najwyraźniej widać nierozzerwalny związek obu fikcyjnych światów, z których powstaje integralna całość. Z tej perspektywy tłumacz musi się zastanowić, w jaki sposób przetłumaczyć pytanie, które zadaje sobie *Korusia, żonusia Hadesa*. Czy fakt, że pytanie przyjmuje archaiczną formę oznacza, że w tłumaczeniu również ma zyskać taki kształt? Jeśli tak, to język jakiej epoki należałoby zastosować? Oba te pytania są elementem szerszego problemu tłumaczeniowego, który sprowadza się do kwestii tego, kto właściwie mówi do czytelnika/widza w *Utworze o Matce i Ojczyźnie*.

Zarysowany w ten sposób świat przedstawiony *Utworu* piętrzy przed tłumaczem dramatu kolejne przeszkody, tym razem związane wprost z jego potencjałem teatralnym. Pejzaż przekładowy pozwala w tym momencie skonfrontować proces tłumaczenia omawianego tekstu z modelem teoretycznym stworzonym przez Sopię Totzewą, który ma służyć pomocą tłumaczowi tekstów dramatycznych. Ze względu na potencjał generowania teatralnych znaków Totzeva wyróżnia szczególnie dwa elementy dramatu: konstrukcje deiktyczne oraz relację tekstu głównego do tekstu pobocznego. Na znaczenie pierwszego elementu wskazywała już Susan Bassnett stwierdzając, że deiksa jest źródłem dyskursu dramatycznego (por. 1985: 94). Dzieje się tak dlatego, że wyrażenia będące punktem odniesienia, nabierające znaczenia w zależności od kontekstu, umożliwiają otwartość tekstu dramatycznego na wszelkie przekształcenia. Deiksa określa bowiem wszystkie najważniejsze dla dramatu relacje: czasowe, przestrzenne i relacje między postaciami oraz pozwala na ich odтворzenie w pozatekstowym kontekście. Ponadto Totzeva stwierdza, że oprócz funkcji określającej wyrażenia deiktyczne spełniają także funkcję konstytuującą (por. 1995: 110). Wyrażenia te są bowiem nośnikiem informacji, która jest niezbędna dla komunikacji wewnątrz-

tekstowej. Dzięki nim postaci mogą się do siebie odnosić, wskazywać na siebie i tym samym zaznaczać swoją obecność w dramacie.

Aby ukazać problematyczny charakter wyrażen deiktycznych w *Utworze o Matce i Ojczyźnie*, wystarczy odwołać się do przykładu wyrażen określających przestrzenne relacje między postaciami, które w modelu Totzevej mogą przekładać się na ruch aktorów na scenie. Rozważmy następujący fragment:

W bagnach Missisipi mrok duszno opary; półprzymotną
na spróchniałej kłodzie niesie mnie prąd i zapewne
doniesie do jej mieszkania na **ulicy Anielewicza**
Mordechaja. Uciec się nie da,
nie da się skoczyć po lianach na drzewo stamtąd w niebo i w samolot,
który leci do zewnętrznego świata; **tu** jest Albo-Albo,
Albo się **Tu** jest – Albo się **Tu** jest. Już się uchylają przede mną wrota
i oto wchodzę do tej samej rzeki, w której byłam przedwczoraj –
(Keff 2008: 13 [wyróżn. MC]).

Szybko staje się jasne, że deiksa *tu*, zamiast określać położenie postaci, zostaje użyta w taki sposób, by nie było wiadomo, gdzie się znajdujemy. Początek monologu wskazuje na kolejną fuzję dwu symbolicznych porządków: bagna Missisipi, w których wybuchł bunt Nata Turnera stapiają się z topograficznym miejscem na mapie Warszawy, które znajdowało się na terenie getta. Stąd zasadne jest pytanie o to, gdzie jest owo *tu*, o którym mówi Usia. Sytuacja jest o tyle skomplikowana, że w cytowanym fragmencie widać również rozróżnienie na *tu* i *Tu*. Może tutaj chodzić zarówno o dwa miejsca: pierwsze metaforycznie odnosi się do sytuacji bez wyjścia, w jakiej znajduje się Usia; drugie natomiast może odnosić się do fizycznego miejsca, w którym znajduje się aktorka. Według modelu potencjału teatralnego bowiem użycie wielkiej litery może być odczytane jako wskazówka dla aktorki, by intonacją zaakcentowała swoją obecność. Może ona w tym

miejscu zmienić swoją pozycję na scenie, bądź pozostać w miejscu, podkreślając brak możliwości ucieczki z opresyjnego świata Matki. Jednak odczytanie tej sceny poprzez jej potencjał teatralny nie przybliży tłumacza do odpowiedzi na pytanie, które z anglojęzycznych wyrażen deiktycznych powinien użyć (*here/there*). Być może odczytywanie deiksy przez pryzmat sceny nie jest najlepszą strategią w przypadku tekstu, którego istotnym elementem jest przecież oscylowanie pomiędzy wyobrażonymi światami.

Jeżeli chodzi o funkcję didaskaliów w tworzeniu potencjału teatralnego w dramacie, niemiecka badaczka wyróżnia trzy typy tekstu pobocznego w zależności od tego, jak funkcjonują one wobec tekstu głównego. Tekst komentujący (*der komentierenden Text*) nie podaje informacji na temat konkretnych działań towarzyszących wypowiedzianym kwestiom. Przekazuje on natomiast informację na temat charakteru danej sceny bądź emocji, z jaką wypowiedziany ma być tekst. Tym samym znajdują się w nim wskazówki zarówno dla odbiorców, jak i potencjalnych wykonawców na temat niewerbalnych znaków, które towarzyszą tekstowi dramatycznemu. Następnym typem tekstu pobocznego jest tekst współtworzący akcję (*der aktionale Text*). Przekazuje on konkretne informacje o pozawerbalnych działaniach zachodzących w tekście. Istotne jest to, że informacje te mają wyłącznie charakter opisowy i nie można ich wykonypować z tekstu głównego. Badaczka wskazuje na szczególnie duży potencjał teatralny dramatu, gdy tekst poboczny nie stanowi dokładnej ilustracji tekstu głównego (por. Totzeva 1995: 165). Wówczas tekst dramatyczny staje się na tyle dwuznaczny, że pozwala na różnorodność interpretacji w zależności od zamysłu inscenizacyjnego twórcy. Trzecim typem tekstu pobocznego jest tekst zredukowany (*der ausgesparte Text*). Informacje dotyczące niewerbalnych znaków zapisane są w tekście głównym. Odbywa się to zarówno poprzez jednostki leksykalne, jak i przez środki prozodyczne, a w szczególności przez zastosowaną strukturę rytmiczną.

Według powyższego modelu, oszczędne posługiwanie się tekstem pobocznym w tekście Keff wskazywałoby na obecność zredukowanego tekstu pobocznego. Jednak, jak widać na przykładzie deiksy *tu*, tłumacz *Utworu o Matce i Ojczyźnie* musi być niezwykle ostrożny w formułowaniu takich sądów. Co więcej, również w momencie, gdy tekst poboczny pojawia się w omawianym utworze, nie poddaje się on tak łatwo klasyfikacji Totzevej. Weźmy przykładowo towarzyszące jednej z pieśni Matki didaskalium *bas matki* (Keff 2008: 14). Z jednej strony ma ono charakter tekstu współtworzącego, gdyż wprost określa, jakim głosem ma być śpiewana dana pieśń. Z drugiej jednak strony *bas* jest najniższym głosem męskim, a więc nie jest możliwe, by aktorka była w stanie zaśpiewać w ten sposób. Można więc zinterpretować ten fragment jako tekst komentujący, który wskazuje na ton, w jakim powinna być utrzymana cała pieśń, która w warstwie treściowej składa się z litanii oskarżeń skierowanych w stronę córki. Wreszcie omawiane didaskalia mogą być zinterpretowane jako wskazówka obsadowa, aby jedno z wcieleń Matki grał aktor. Ten element potencjału teatralnego wykorzystano w omawianym wyżej spektaklu Jana Klasy, gdzie jedną z matek-córek grał ubrany w damski kostium aktor. Tym samym tłumacz staje przed wyborem, czy traktować omawiane didaskalium jako współtworzącą akcję (*singing in bass voice*), czy podkreślić komentujący charakter fragmentu (*mother's bass voice*).

Podsumowując, pejzaż przekładowy z pewnością nie służy uzyskaniu konkretnych rozwiązań w przekładzie, ale stawianiu kolejnych pytań, na które musi odpowiedzieć sobie tłumacz *Utworu o Matce i Ojczyźnie*. Zaprezentowane narzędzie może jednak wykształcić w tłumaczu swoisty rodzaj myślenia obrazem, które może otworzyć nowe, niespodziewane ścieżki, dzięki którym ominie on ślepe uliczki i pułapki czekające na niego w labiryncie tekstu Bożeny Keff. Pejzaż wymaga bowiem uważnego podchodzenia zarówno do teorii tłumaczenia dramatu, jak również do samej językowej materii przekładanego tekstu.

Bibliografia

- BASSNETT, Susan. 1985. *Ways Through the Labyrinth. Strategies and Methods for Translating Theatre Texts* [w:] Hermans, Theo (red.) *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*. New York: St. Martin's Press, s. 87–102.
- BASSNETT, Susan; Lefevere, André (red.). 1998. *Constructing cultures: essays on literary translation*. Clevedon: Multilingual Matters.
- CZAPLIŃSKI, Przemysław. 2008. *Mausoleum*. „Tygodnik Powszechny” [Dok. elektr.] <http://tygodnik.onet.pl/33,0,14430,3,artykul.html> [2013.08.12].
- FÉRAL, Josette. 2010. *Odpadki i zagadki: od Mony Lisy do Rambo*. „Didaskalia” 95, s. 36–41.
- KEFF, Bożena. 2008. *Utwór o Matce i Ojczyźnie*. Kraków: Korporacja Ha!art.
- TOTZEVA, Sophia. 1995. *Das theatrale Potential des dramatischen Textes. Ein Beitrag zur Theorie von Drama und Dramenübersetzung*. Tübingen: Gunter Narr.
- . 1999. *Realising Theatrical Potential. The Dramatic Text in Performance and Translation* [w:] Boase-Beier, Jean; Holman, Michael (red.) *The Practices of Literary Translation. Constraints and Creativity*. Manchester: St. Jerome Publishing, s. 81–90.

Summary

The aim of this paper is to present translation landscape as an efficient means of conceptualizing problems occurring during translation process and analysis. Using contemporary mind-mapping software, both translator and TS scholar may draw a quasi-cartographic image of their work which would enable them to gather not only textual, but also extratextual material (photos, video clips, audio recordings). The translation landscape discussed here is used in the process of translating the Polish contemporary drama *Utwór o Matce i Ojczyźnie* (*A Piece on Mother and Fatherland*) by Bożena Umińska-

-Keff. Following Susan Bassnett's remarks on translating drama, the visual form of the landscape is that of a labyrinth which reflects the complex nature of a dramatic text being situated between the page and the stage. Firstly, in the face of the contemporary artistic strategy of recycling cultural material, the author scrutinizes the hybrid dramatic form of Keff's piece ranging from Ancient tragedy to libretto. Secondly, elements of the text (deixis, side text) are analysed according to Sophia Totzeva's theoretical model of the Theatrical Potential of drama. The analysis has shown that Keff's piece challenges the theoretical framework and that the translator must search for different strategies in order to face the problems posed by the text. Thus, translation landscape may serve as a heuristic tool that would facilitate new perspectives in translating contemporary drama.

Key words

recycling of forms, theatrical potential, theory of drama translation, translation landscape

ANNA FILIPEK
Uniwersytet Jagielloński

Być albo nie być tłumacza dla teatru: *Hamlet* Szekspira, Słomczyńskiego, Swinarskiego

Niniejszy artykuł stanowi próbę odpowiedzi na pytanie, z czym wiąże się przekład sztuki przez tłumacza dla teatru i co oznacza dla reżysera. W tym celu najpierw zostaną przedstawione wybrane zagadnienia z zakresu dotychczasowej teorii badań nad tłumaczeniem dla teatru. Następnie teoria ta zostanie zastosowana w praktyce na przykładzie *Hamleta* w oryginale Williama Szekspira, tłumaczeniu Macieja Słomczyńskiego i realizacji Konrada Swinarskiego. Przedstawienie tematyki przekładu dla teatru z teoretycznego punktu widzenia nie jest łatwym zadaniem, ponieważ ta dziedzina przekładoznawstwa do dziś nie doczekała się ani precyzyjnych modeli procesu tłumaczenia, ani nawet jednoznacznej terminologii, która miałaby zastosowanie w kontekście pracy tłumacza. Ciekawa w tym kontekście jest wypowiedź Jana Błońskiego, byłego kierownika literackiego w Teatrze Starym w Krakowie. Błoński trafnie charakteryzuje sposób pracy Konrada Swinarskiego – jednego z największych polskich reżyserów – w następujących słowach:

Założenie Swinarskiego, iż tekst jest mądrzejszy od reżysera, jest bardzo pokorne, ale i bardzo mądre. Kiedy dramaturgowie tworzą sztuki, **widzą** niejako całe przedstawienie, ale zapisują tylko jego drobną część. To jest właśnie tak niezwykle i rzadkie w talencie dramatur-

ga. Widzieć całą scenę, całego człowieka, jego zachowanie w zbliżeniu albo w ansambli – a potem zawrzeć to w jednym zdaniu! Swinarski potrafił odczytać to **widzenie** dramaturga, potrafił wyczuć, gdzie ukrywa się aluzja, podtekst, to, co dla dramaturga oczywiste, ale nie zapisane. Nie – zrozumieć, co autor napisał, ale odszukać to, co autor widział pisząc (Błoński [w:] Opalski 2000: 86).

Ten opis działania – poszukiwanie „wizji” kryjącej się za tekstem sztuki – można zastosować przy próbie zdefiniowania wyzwań, z jakimi musi się zmierzyć tłumacz dla teatru. Błoński, świadomie czy nieświadomie, odwołuje się do teorii tzw. „ukrytego znaku” (*latent sign*) Paoli Pugliatti (1976). Według Pugliatti tekst jest pełen ukrytych znaków – potencjału scenicznego, niedopowiedzeń, aluzji – które dostrzeże i przedstawi na scenie tylko wyjątkowo uważny czytelnik-reżyser. Są one bowiem skondensowane, zawarte w minimum środków wyrazu. W ten sposób reżyser dostaje do ręki jedynie zbiór zapisanych wskazówek, które musi samodzielnie zinterpretować, wydobywając w przedstawieniu ich potencjał sceniczny. W tym momencie pojawia się pojęcie sceniczności, które – jak zgadza się większość krytyków – jest kluczowe dla zrozumienia przekładu dla teatru, ale jednocześnie nadal nie zdefiniowano go w sposób jednoznaczny. Sama Susan Bassnett wielokrotnie zmieniała własne rozumienie tego pojęcia, chociaż zawsze za kluczowe uznawała uwzględnienie naturalnej intonacji i rejestrów adekwatnych do sytuacji (por. np. 1985, 1998).

Jednak sceniczność tekstu przekładu nie może ograniczać się wyłącznie do płynności jego brzmienia. Tłumacz dla teatru musi dodatkowo wziąć pod uwagę sposób przedstawienia czasu i miejsca akcji, idiolekty poszczególnych postaci, przenikanie się znaków werbalnych i niewerbalnych, odniesienia pozatekstowe i kontekstowe oraz odbiorców sztuki, czyli widzów (por. Fernandes 2010: 123). Dodatkowo pojawia się kwestia interpretacji reżyserskiej (czyli na przykład historyczne lub uwspółcześnione przedstawienie wydarzeń). Dla

reżysera decyzja o ewentualnym uwspółcześnieniu realiów sztuki pociąga za sobą zmiany w wielu elementach przedstawienia teatralnego – kostiumach, dekoracji, oświetleniu, muzyce, a nawet sposobie gry aktorskiej. W przeciwieństwie do niego tłumacz ma do dyspozycji wyłącznie jedno medium, za pomocą którego może wyrazić taką czy inną decyzję: język sztuki. Jednak i jeden, i drugi, przy pomocy różnych środków przekazu, musi podjąć próbę „przekładu” wielu kodów, którymi posługuje się język teatru.

Ponieważ przekład zawsze nierozzerwalnie wiąże się z interpretacją, można powiedzieć, że w ten sposób sztuka zostaje przepuszczona przez swego rodzaju „filtr” tłumacza i „filtr” reżysera. Czy jednak są to jedyne takie filtry w procesie, który przechodzi dzieło od momentu stworzenia oryginalnej wersji do momentu odczytania jej przez docelowego odbiorcę? Otóż w zasadzie można powiedzieć, że filtrów jest o wiele więcej (por. Gostand 1980: 1). W przypadku *Hamleta*:

- 1 wydarzenia historyczne przeszły przez filtr interpretacji Szekspira,
- 2 ta interpretacja przeszła przez reżyserski filtr, który przystosował ją do wymogów teatralnych,
- 3 akcja przystosowana do wymogów teatralnych przeszła przez filtr zapisu w formie tekstu,
- 4 ten tekst przeszedł przez filtr tłumaczenia na inny język,
- 5 tłumaczenie znalazło się w rękach współczesnego reżysera (oczywiście ten filtr może znajdować się przed filtrem tłumacza), by przejść przez filtr interpretacji w kontekście realiów danej epoki i wrażliwości odbiorcy innej, niż szesnasto- i siedemnastowieczna,
- 6 interpretacja reżysera przeszła przez filtr gry aktorskiej,
- 7 gra aktorska przeszła przez filtr odbiorcy, zajmującego miejsce na widowni i najczęściej zupełnie nieświadomego złożoności procesu, którego efekt końcowy ma wywołać w nim określone emocje i przemyślenia.

Tak naprawdę ilość filtrów można dalej zwiększać, rozbudowując powyższy model o kolejne aspekty, które wywierają określony wpływ na interpretację oryginału (tutaj można również spierać się o to, co tak naprawdę jest „oryginałem” i punktem wyjścia). Jednak najbardziej podstawowe ogniwa w tym złożonym procesie to: dramatopisarz, tłumacz, reżyser i odbiorca. Szekspir, Słomczyński i Swinarski – każdy z nich zapewne miał inną wizję całościowego spojenia wszystkich elementów przedstawienia.

W kontekście spajania wszystkich elementów sztuki nie sposób nie wspomnieć o jeszcze jednym modelu tłumaczenia dla teatru, o którym pisze Mary Snell-Hornby. Jest to model partytury, zgodnie z którym zadaniem tłumacza jest utworzenie „nowej dramatycznej «partytury» przedstawienia, która jest spójna i możliwa do przyjęcia w kulturze docelowej” (1997: 195). Taka partytura ma zatem uwzględniać zapis nut dla poszczególnych instrumentów, fizyczne rozmieszczenie instrumentów i wreszcie samych muzyków; o harmonijność brzmienia wszystkich elementów podczas gry musi zadbać doświadczony dyrygent. Model ten jest o tyle trafny, że uwzględnia wieloaspektowość przekładu dla teatru i dodatkowo wprowadza analogię z inną, również niezwykle skomplikowaną dziedziną sztuki. Rola tłumacza zdaje się jednak nabierać tutaj większej wagi od roli reżysera (dyrygenta), ponieważ staje się on twórcą niemalże na równi z autorem oryginalnego tekstu (partytury) – co nie do końca jest zgodne z prawdą. Co więcej, przedstawienie teatralne z natury zawiera element nieprzewidywalności, czego nie można powiedzieć o zsynchronizowanym, wieloinstrumentowym utworze muzycznym.

Przyjrzyjmy się teraz, jak powyższe modele teoretyczne da się zastosować do analizy konkretnego przykładu tłumaczenia dla teatru. *Hamlet* Konrada Swinarskiego zaczął powstawać w 1974 r.; Swinarski był wówczas reżyserem w krakowskim Teatrze Starym, słynnym ze swojej interpretacji scenicznej *Dziadów* Mickiewicza i *Wyzwolenia* Wyspiańskiego. Po tych dwóch przedstawieniach, które już wtedy

stawały się klasyką polskiego teatru, presja wywierana na Swinarskiego – oczekiwanie na kolejny wielki sukces – była ogromna; być może dlatego próby *Hamleta* przeciągały się, a data premiery była ciągle odkładana. Ten *Hamlet*, tak długo i szczegółowo przygotowywany, miał stać się *opus magnum* reżysera i zapewne osiągnąłby taki status, gdyby pracy nad spektaklem nie przerwała katastrofa lotnicza. O wielkości przedstawień Swinarskiego decydowała jego metoda pracy: szukanie oryginalnej wizji, która kryła się za tekstem sztuki, ale także bardzo dokładne przygotowanie – niezwykle szczegółowa analiza tekstu, nowatorska interpretacja i praca z aktorem, dzięki której każda, nawet najmniej istotna postać na scenie stawała się wyrazista.

Co istotne, Swinarski nie ograniczał się do biernego przyjmowania tekstu tłumaczenia Słomczyńskiego, ale aktywnie je zmieniał i modyfikował – a drobne szczegóły, dobór takiego czy innego synonimu, przyczyniały się do budowania określonych całościowych interpretacji. Tak na przykład Swinarski długo zastanawiał się, czy Hamlet ma mówić do Poloniusza: *sprzedajesz ryby czy kupczysz rybami* (Radziwiłowicz [w:] Opalski 2000: 208). Tym samym próbował odczytać w tekście sztuki to, co Pugliatti określa jako ukryte znaki: klucze do pełniejszej interpretacji postaci, które są niewidoczne w pobieżnej lekturze; próbował odgadnąć, jakiego Poloniusza miał przed oczami Szekspir, gdy tworzył *Hamleta*. Bardzo często jednak reżyserskie poprawki Swinarskiego miały na celu zwykłą korektę tekstu Słomczyńskiego, któremu daleko jest do ideału. Ten problem analizuje szerzej Anna Staniewska, która w Wydawnictwie Literackim redagowała przekłady Słomczyńskiego (por. 1983). Jako przykład nieporadności tłumacza i tego, co nazywa „kamiennym uchem”, podaje piosenkę Grabarza z *Hamleta*. Ten fragment kolejno u Szekspira, Paszkowskiego i Słomczyńskiego przedstawia się następująco:

In youth when I did love, did love,
Methought it was very sweet,

To contract O the time for a my behove,
O, methought there was nothing meet. (Shakespeare 2002: 133)

Za młodu – o gdyby ten wiek mógł powrócić!
Miłostki mym były żywiołem;
Pokochać, odkochać, uścisnąć, porzucić,
To u mnie zwyczajnym szło kołem. (Shakespeare 1997: 180)

Za młodu kochałem, kochałem,
Myśląc, że jest to grzecznie
Spędzać, och, czas tak, jak, ach, chciałem,
I że tak będzie wiecznie. (Shakespeare 1999: 265)

U Słomczyńskiego i u Paszkowskiego widać zupełnie odmienne podejście do oryginalnego tekstu. Słomczyński trzyma się go ściśle, oddając wszystkie *och* i *ach* – zresztą podobna dokładność ogólnie charakteryzuje jego pracę – natomiast Paszkowski pozwala sobie na adaptację, która „wygładza” rytm języka, dopasowując go do metrum piosenki. Co zatem robi Paszkowski, czego nie robi Słomczyński? Otóż Paszkowski pamięta o **sceniczności** tekstu sztuki w rozumieniu Bassnett; bierze pod uwagę to, że powyższy czterowiersz będzie śpiewany na scenie i aktor musi sobie z nim poradzić. Dzięki swojej wierności wobec oryginału przekład Słomczyńskiego jest nastawiony raczej na czytelnika, co jest o tyle paradoksalne, że przecież jego tłumaczenie powstało na specjalne zlecenie Swinarskiego (por. Opalski 2000: 184–188). Być może kluczem do zrozumienia problemu jest tempo powstawania przekładu, którego ukończenie zajęło zaledwie 20 dni (Staniewska 1983). W tak krótkim czasie tłumacz oczywiście nie mógł pozwolić sobie na dbałość o szczegóły.

Brak sceniczności przekładu wydaje się niestety cechą wiodącą tłumaczenia Słomczyńskiego, co szczególnie dobrze widać na przy-

kładzie postaci Ofelii. W Akcie II, scenie 1. Ofelia relacjonuje Poloniuszowi swoje spotkanie z księciem:

Szekspir

He took me **by the wrist** and held me hard;
Then goes he to the length of all his arm,
And, **with his other hand thus o'er his brow**,
He falls to such perusal of my face,
As he would draw it. (Shakespeare 2002: 67)

Paszkowski

Ujął mnie **za rękę**,
Nie mówiąc słowa, i usilnie ją trzymał;
Cofnął się potem na długość ramienia
I, **drugą rękę przytknąwszy do czoła**,
W twarz moją wlepił oczy tak badawczo,
Jak gdyby ją chciał narysować. (Shakespeare 1997: 65)

Słomczyński

Kiść mojej dłoni chwycił z wielką mocą,
Cofnął się później na długość ramienia
I, drugą **ręką** oczy przysłaniając,
Zaczął przyglądać mi się tak badawczo,
Jak gdyby lico me pragnął rysować. (Shakespeare 1999: 85)

Swinarski

Przegub mej ręki chwycił z wielką mocą,
Cofnął się później na długość ramienia
I, drugą **dłonią** oczy przysłaniając,
Zaczął przyglądać mi się tak badawczo,
Jak gdyby lico me pragnął rysować. (Opalski 2000: 153)

Te cztery fragmenty pokazują w miniaturze tendencje widoczne w poszczególnych przekładach sztuki. Tłumaczenie Paszkowskiego jest dokładne, technicznie i merytorycznie poprawne, a także uwzględnia sceniczność tekstu, jednak dziewiętnastowieczny język współczesny Paszkowskiemu brzmiał już w 1974 r. archaicznie (por. imiesłów uprzedni *przytknąwszy*). Dlatego właśnie Swinarski nie mógł z niego skorzystać. Słomczyński natomiast tłumaczy nie dbając o naturalność idiomatyki czy idiolekt poszczególnych postaci, które – może poza Hamletem – nie miały przecież wszystkie mówić tym samym literackim językiem. Dlatego Swinarski przerabia tekst Słomczyńskiego, cały czas mając przed oczami gesty postaci, które będą towarzyszyć wypowiedzanym słowom. Stąd archaiczna i brzmiąca niemal metaforycznie *kiść mojej dłoni* przeobraża się w bardziej obrazowy *przegub mej ręki*, a Hamlet przystania oczy nie *ręką* – jakby ocierał pot z czoła – a *dłonią*, jakby chciał się Ofelii dokładniej przyjrzeć, co faktycznie robi: *zaczął przyglądać mi się tak badawczo*. Tym samym reżyser stosuje rozszerzoną definicję sceniczności, która uwzględnia sposób przedstawienia akcji, wzajemne przenikanie się znaków werbalnych i niewerbalnych, a także odrębne idiolekty poszczególnych postaci („książkowym” językiem mówi u niego tylko Hamlet).

Z kolei w Akcie IV, scenie 5. szalona Ofelia śpiewa następującą piosenkę:

Szekspir

To-morrow is Saint Valentine's Day,

All in the morning betime, (...)

Quoth she, before you tumbled me,

You promised me to wed. (...)

So would I ha' done, by yonder sun,

An thou hadst not come to my bed.

(Shakespeare 2002: 120)

Paszkowski

Dzień dobry, **dziś** święty Walenty.
Dopiero co świtać poczyna; (...)
Wszak **nimeś** cel życzeń otrzymał,
Przysiągłeś się ze mną ożenić! (...)
I **byłbym był** słowa dotrzymał,
Lecz trzeba ci było się cenić. (Shakespeare 1997: 157)

Słomczyński

Dziś dzień Świętego Walentego
Od samego rana (...)
Powiada ona: Sięgając łona
Rzekłeś, że ślub złączy nas. (...)
Na słońce w niebie, **pojąłbym** ciebie,
Lecz łożo moje już znasz. (Shakespeare 1999: 227)

Swinarski

Dziś dzień Świętego Walentego
Od samego rana (...)
Powiada ona: Sięgając łona
Rzekłeś, że wezmiesz ślub. (...)
Na słońce w niebie, **wziąłbym ja** ciebie,
Lecz byłeś już w łożu tu. (Opalski 2000: 160–161)

W tym fragmencie u Paszkowskiego bardzo wyraźne są przede wszystkim struktury gramatyczne, które – choć dla tłumacza były zapewne neutralnym, współczesnym mu językiem – dla dzisiejszego czytelnika brzmią już zdecydowanie archaicznie (por. *nimeś*, *byłbym był*). Drugą widoczną tutaj cechą przekładu Paszkowskiego – która jednak wydaje się u niego odstępstwem od normy – jest brak uwzględnienia sceniczności tekstu, który jest trudny do wymówienia, a tym bardziej – do wyśpiewania (por. *wszak nimeś cel życzeń otrzymał*,

byłbym był). O wiele ciekawszy jest jednak proces widoczny w wersji Swinarskiego. Wers *rzekłeś, że weźmiesz ślub* wyraźnie narzuca akcent na ostatnią sylabę, co może dziwić w późniejszej wersji, który ma mieć takie samo metrum: *lecz byłeś już w łóżu tu*. Dlaczego akcentowane ma być *tu*, które – jako zaimek – zasadniczo akcentowane być nie powinno? Do czego ma odnosić się ta deiksa? Z odpowiedzią spieszony Anna Dymna, która miała grać Ofelię w tamtym przedstawieniu. Jednocześnie wyjaśnia zamianę *to-morrow* na *dziś*: „(...) to bardziej pasowało do tego, co robiłam: leżałam rozkraczona i chciałam się prawie onanizować, para królewska i Horacy patrzyli na mnie przeżeni” (Opalski 2000: 161). Stąd *byłeś już w łóżu tu* w kontekście gry scenicznej Ofelii należy interpretować bardzo jednoznacznie. Dlatego właśnie Swinarski zmodyfikował piosenkę Słomczyńskiego – tak aby bardziej zespolić słowo z obrazem scenicznym i wydobyć brutalność tej sceny zarówno na poziomie gry aktorskiej, jak i tekstu sztuki; używając metafory Snell-Hornby – aby i nuty, i instrumenty były ze sobą ściśle zsynchronizowane. Brutalność zaznacza się tutaj przez jeszcze jedną zmianę wprowadzoną do przekładu Słomczyńskiego: chłopak z piosenki nie mówi z elegancją *pojąłbym ciebie*, ale bardziej bezpośrednio **wziąłbym ja ciebie**, co wiąże się ze zdecydowaniem fizycznym rozumieniem jego intencji. Znow można tu mówić o ukrytym znaku, który Swinarski odnalazł w tekście Szekspira i postanowił wydobyć na światło dzienne w swoim przedstawieniu.

Wszystkie powyższe przykłady jasno pokazują, jak dokładna była praca Swinarskiego z tekstem: bardzo szczegółowo analizował i porównywał niemalże każde słowo. Gdy język przekładu przez swoją niezgrabność stawał się barierą dla bezpośredniego przekazu emocji, reżyser modyfikował tekst w taki sposób, by usunąć tę barierę; by aktor koncentrował się nie na poprawnym wyrecytowaniu tekstu tłumaczenia, ale na swoich emocjach, które miały wywołać u niego odpowiednią grę sceniczną. Jest to zresztą ogólna zasada, którą można zastosować do całości tekstu *Hamleta* w reżyserii Swinarskiego.

Podsumowując, przekład *Hamleta* był niewątpliwie wielkim wyzwaniem – i to zarówno przekład samego tekstu z języka angielskiego na polski, jak i bardziej ogólne „tłumaczenie” przekazu, który niesie ze sobą sztukę, między różnymi mediami i środkami wyrazu. Główne wyzwanie, przed jakim stanął tłumacz, to zachowanie w tekście oryginalnej wizji i ukrytych znaków interpretacyjnych, a także sceniczności tekstu w całym różnorodnym rozumieniu tego pojęcia. Niestety, Słomczyński nie wydobyl sceniczności przekładanego tekstu pisanego, w wyniku czego klarowne obrazy giną w zagmatwanych konstrukcjach zdaniowych, a słowo rozmija się z grą aktorską. Z tego względu reżyser był zmuszony wprowadzić do tekstu wiele zmian – tak, aby to czujny dyrygent mógł uratować orkiestrę przed rozsynchronizowaniem i utratą harmonii. Jednak Swinarski dodawał też do tłumaczenia własne modyfikacje, których celem było podkreślenie konkretnych interpretacji; tym samym „filtr” reżyserski był w przypadku *Hamleta* wyjątkowo silny. Tym bardziej szkoda, że prób do przedstawienia nigdy nie udało się sfinalizować i *Hamlet* nie zaistniał na scenie przed publicznością, bo byłoby to na pewno niezwykle interesujące wydarzenie w historii polskiego teatru.

Bibliografia

- BASSNETT-MCGUIRE, Susan. 1985. *Ways Through the Labyrinth. Strategies and Methods for Translating Theatre Texts* [w:] Hermans, Theo (red.) *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*. Worcester: Billing & Sons, s. 87–102.
- . 1998. *Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre* [w:] Bassnett, Susan; Lefevre, André (red.) *Constructing Cultures: Essays in Literary Translation*. Clevedon: MPG Books, s. 90–108.
- FERNANDES, Alinne. 2010. *Between Words and Silences: Translating for the Stage and the Enlargement of Paradigms*. „Scientia traductionis” 7, s. 119–133.

- GOSTAND, Reba. 1980. *Verbal and non-verbal communication: Drama as translation* [w:] Zuber, Ortrun (red.) *The Languages of Theatre. Problems in the Translation and Transposition of Drama*, s. 1–9.
- OPALSKI, Józef. 2000. *Rozmowy o Konradzie Swinarskim i „Hamlecie”*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- PUGLIATTI, Paola. 1976. *I segni latenti: Scrittura come virtualità scenica in „King Lear”*. Messina/Firenze: D'Anna.
- SHAKESPEARE, William. 1997. *Hamlet*. Tłum. J. Paszkowski. Kraków: Kama.
- . 1999. *The Tragedy of Hamlet Prince of Denmark. Tragiczna historia Hamleta, księcia Danii*. Tłum. M. Słomczyński. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- . 2002. *Hamlet*. Ware: Wordsworth.
- SNELL-HORNBY, Mary. 1997. *Is this a dagger which I see before me? The non-verbal language of drama* [w:] Poyatos, Fernando (red.) *Nonverbal Communication and Translation*. London: Benjamins, s. 187–202.
- STANIEWSKA, Anna. 1983. *Maciej Słomczyński vs. William Shakespeare*. „Puls” [Dok. elektr.] <http://serwistlumacza.com/content/view/25/32/> [2013.04.06].

Summary

In a brief analysis of *Hamlet* in its translation prepared by Maciej Słomczyński and performance directed by Konrad Swinarski, the article attempts to outline the challenges awaiting a translator for the theatre. The translation in question was commissioned by Swinarski, one of the greatest Polish stage directors, once he realised the translation he was using for his production did not work on stage; Słomczyński completed the commission in 20 days. However, the director introduced numerous modifications to this text, which he considered necessary to preserve both the play's performability and his own lines of interpretation. Thus, the story of Hamlet was filtered through the visions of the playwright, the translator and the director; it should also have been filtered through the actors' play on stage, to reach its final recep-

tion in the audience. In an analysis of the material that was left from the rehearsals, it is possible to see how far each of these filters modified the original message. The translation was far from limited to simple text transposition; it also encompassed 'translation' between different media – the vision, written word, spoken word and gesture. Anyone who undertakes the task of translating for the theatre should bear this multimodality well in mind. Did Słomczyński do that? *That is the question...*

Key words

filter, latent sign, multimodality, performability, translation for the theatre

ANNA BELCAR
Uniwersytet Jagielloński

Humor i gra słów w komedii Szekspira *Wiele hałasu o nic* – porównanie tłumaczeń Leona Ulricha i Stanisława Barańczaka

Jak tłumaczyć humor Szekspira? (...) Tak, aby śmieszyl
(Barańczak 2004: 234).

Powyższy cytat rozpoczyna esej Stanisława Barańczaka, w którym rozprawia on o zawiłościach tłumaczenia komedii barda ze Stratfordu, najwięcej miejsca poświęcając znaczeniu trafnego i pomysłowego przekładu humoru. Według niego efekt komiczny stanowi „piątą ścianę” dramatu, w szczególności Szekspira. Pojawia się on często w środku sceny i rolą góruje nad resztą istotnych elementów tłumaczenia, takich jak zrozumiałość, poetyckość, sceniczność i przede wszystkim wierność (Barańczak 2004: 247). Od wyborów tłumacza zależy, czy czytelnik lub widownia teatralna wyczuje żart tam, gdzie czyniła to pierwsza publiczność w czasach elżbietańskich.

Jedną z najbardziej znanych i najczęściej wystawianych komedii Szekspira jest *Wiele hałasu o nic*. Przedstawia historię dwojga kochanków, Beatrice i Benedicka, których podstęp zmusza do przeciężenia uporu i przekory. Razem muszą także rozpoznać nikczemny spisek Don Johna przeciwko parze ich przyjaciół, Hero i Claudiowi. Tekst sztuki doskonale ilustruje wyzwania, przed którymi stoi tłu-

macz. Jedno z nich stanowi odtworzenie dwóch typów komizmu słownego w języku docelowym, które determinuje w dużej mierze powodzenie przekładu. Pierwszym typem jest świadoma gra słowna, tj. kalambury, których pełno w potyczkach słownych między wykształconymi i wyrafinowanymi bohaterami, np. główną parą postaci. Z kolei nieporadny służbista, komendant Dogberry, którego niezręczność jest głównym napędem fabuły, reprezentuje drugi typ komizmu, tzw. malapropiczny. Dogberry wdzięcznie a nieświadomie przekręca i zniekształca słowa, ich fonologię i morfologię. Jego przejęzyczenia stają się śmieszne dopiero wtedy, gdy odbiorca rozpozna właściwy „model”; znikome podobieństwo języka polskiego i angielskiego zmusza tłumacza *Wiele hałasu o nic* do wyjątkowej inwencji przy pracy nad wypowiedziami tej postaci (ibid.: 252–255). Drugim problemem translatorskim tej sztuki są liczne odniesienia do kultury obszaru anglosaskiego, często takie, które wyszły z użycia i ich znaczenie dla osiągnięcia efektu komicznego stanie się zrozumiałe dopiero po zajrzeniu do specjalistycznych przypisów czy glosariuszy.

W niniejszym referacie zaprezentuję przykłady tego, jak z wyżej wymienionymi zagadnieniami poradziło sobie dwóch tłumaczy, których wyniki pracy dzieli prawie 150 lat. Autorem pierwszego przekładu jest Leon Ulrich, który wyemigrował do Anglii po powstaniu listopadowym. Obok Józefa Paszkowskiego i Stanisława Koźmiana należał do trójki twórców pierwszych kompletnych tłumaczeń Szekspira. Ich skompilowane prace opublikował w 1875 roku Józef Ignacy Kraszewski. Natomiast drugiego przekładu dokonał w latach 90. XX wieku Stanisław Barańczak, którego tłumaczenia wywołują wiele emocji wśród odbiorców i znawców dzieł Szekspira (por. Fabisiak 2003: 50–52). Biorąc pod uwagę odległość historyczną i kontekstową między tymi przekładami, niniejsze porównanie stanowi ilustrację zmian konwencji, wrażliwości i wiedzy kulturowej oraz rozwoju i tendencji w polskiej translatoryce.

Jednym z przejawów kalamburowego typu komizmu w *Wiele hałasu o nic* są znaczące przezwiska, które nadają sobie bohaterowie, zazwyczaj wytykające przywary lub charakterystyczne zachowania. Celuje w tym para głównych bohaterów. Beatrice pyta, czy Benedick przybył już do Messyny, słowami: *is Signior Mountanto returned from the wars or no?* (Shakespeare 2011: 1.1.28–29). *Mountanto* pochodzi z włoskiego, jest nazwą pchnięcia w szermierce. Bohaterka nawiązuje tutaj do żołnierskiej profesji Benedicka, czyniąc także aluzję do przeszłych potyczek słownych między tą parą. U Ulricha powyższy fragment brzmi następująco: *czy i pan Zawadiaka z wojny powrócił?* (Shakespeare 2000: 96)^[1], a u Barańczaka: *czy signor Riposta wrócił z wojny, czy też nie?* (Shakespeare 1994: 12). Zdecydowanie różnią się wydźwiękiem: w pierwszym zupełnie brak nawiązania do sztuki fechtunku oraz tłumacz spolszczył włoskie *signor*, zaś wersja Barańczaka brzmi bardziej pogardliwie.

Później Benedick wita panią wcale nie lepiej: *My dear Lady Disdain, are you yet living?* (Shakespeare 2011: 1.1.109). Barańczak kontynuuje strategię egzotyzacji, a także dosłownie przekłada *disdain*: *Kogóż to ja widzę? – moja droga signorina Pogarda! Jak to, pani wciąż żyje?* (Shakespeare 1994: 16). Natomiast u Ulricha słychać staropolski wydźwięk przezwiska, jak w „Zawadiace”: *A, droga pani Wzgardnicka, czy jeszcze przy życiu?* (Shakespeare 2000: 100).

W innym przypadku tłumacze przyjęli odmienną strategię: Benedick, bardzo rozeźlony krytyką Beatrice pod swoim adresem, odgraża się: *O God, sir, here's a dish I love not: I cannot endure my Lady Tongue* (Shakespeare 2011: 11.1.250). W przekładzie Ulricha ginie przezwisko: *Jest tu potrawa, panie, wcale mi nie do smaku. Nie jestem w stanie znieść pani języka* (Shakespeare 2000: 122). Być może po-

[1] Z powodu braku numeracji wersów w cytowanych polskich tłumaczeniach podaję numery stron, na których pojawiają się cytaty.

wód ku temu leży w wersji oryginału, którą się posługiwał – trudno to wykluczyć. Natomiast Barańczak oferuje zgoła inne rozwiązanie: *Boże, jak ja nie znoszę tej potrawy! Nasza Pani Ozór w chrzanowym sosie swojej uszczypliwości!* (Shakespeare 1994: 47). Uwagę zwraca tutaj dość niski rejestr: „ozór”, a nie neutralny „język”. Tłumacz dość swobodnie wprowadza dodatkową metaforę, która ma podkreślić ostry język Beatrice, a także dość swojski element polskiej kultury, jakim jest chrzan.

Skupmy się teraz na strategiach przyjętych przez obu tłumaczy w celu przekazania komizmu malapropicznego, ukazanego w osobliwym stylu wypowiedzi komendanta Dogberry’ego. Charakteryzują go nie tylko przejęzyczenia, lecz także subtelnie niezręczna składnia i gubienie wątku wypowiedzi przy zachowaniu śmiertelnej powagi i wiary w słuszność tego, co mówi. Przed tłumaczem stoi zadanie przełożenia potknięć w języku angielskim na pomyłki charakterystyczne dla języka polskiego.

Oto fragment, w którym przekład malapropizmu wydaje się mało problematyczny: *for the watch to babble and to talk is most tolerable and not to be endured* (Shakespeare 2011: III.3.34–35). Dogberry przekręca przymiotnik *intolerable* na jego antonim *tolerable*. W wersji Ulricha: *bo gdy straż papie i rozmawia, to rzecz znośna i nie do wytrzymania* (Shakespeare 2000: 150). Tłumacz podąża dokładnie tropem oryginału, gdzie niezręczność Dogberry’ego jest dość subtelna. Barańczak wykorzystuje natomiast tę okazję, aby popisać się pomysłowością i tworzy zupełnie nową frazę oraz dodatkową grę słowną opartą na frazeologizmie „wyrwać, wyplenić coś z korzeniami”: *Pogaduszki i pogawędki straży to niedopuszczalny obyczaj, który będziemy tolerować z korzeniami* (Shakespeare 1994: 85). Biedny komendant zdaje się kompletnie plątać w słownictwie, którego używa.

Kolejnym przykład składniowej zawikości stylu Dogberry’ego jest fragment: *an there be any matter of weight chances, call up me* (Shake-

speare 2011: III.3.80–81). Niewielka komplikacja składni angielskiej u Ulricha brzmi zupełnie poprawnie, neutralnie: *Jeśli się zdarzy co ważnego, zawołajcie mnie* (Shakespeare 2000: 152). Dla Barańczaka jest to okazja do wtrącenia kolejnego dowodu na kiepską sprawność językową komendanta: *Jakby się coś zdarzyło, jakieś nie cierpiące zwłoki – wezwać mnie* (Shakespeare 1994: 88). Przysłowiowe *sprawy niecierpiące zwłoki* stają się samymi zwłokami, co jest odrobinę makabrycznym żartem.

Na zakończenie przytoczę jeden z nieudanych komplementów Dogberry'ego: *for I hear as good exclamation on your worship as of any man in the city; and though I be but a poor man, I am glad to hear it* (Shakespeare 2011: III.5.23–26); w oryginale wybija się malapropizm *exclamation / acclamation*. U Ulricha brak malapropizmu – jest tu fraza: *wygadują takie rzeczy*, która zwyczajowo ma pejoratywne znaczenie: *bo po mieście gadają takie rzeczy o jaśnie panu, że choć biedak, raduję się, ilekroć gadanie to słyszę* (Shakespeare 2000: 161). Barańczak czyni domniemany komplement jeszcze bardziej szalonym i nedorzecznym, zmienia go w potok słów: *nie ma drugiego pana, co by w mieście wzbudzał tyle czołobitnego despektu i admiralicji. Ja sobie mogę być ubogi człowiek, ale rad słyszę, jak wszyscy mówią o tobie, panie, z pełną akrobatą* (Shakespeare 1994: 100). Po analizie wypowiedzi polskich Dogberrych można zaobserwować, że Ulrich kierował się głównie zasadą wierności oryginałowi, zaś Barańczak napisał kwestie tej postaci niemal od nowa, dodając mnóstwo przejęzyczeń, których próżno szukać w szesnastowiecznym tekście.

Silne wypełnienie sztuki odniesieniami do ówczesnych realiów kulturowych, symbole, na których polega siła żartu, a nawet sens dialogu w *Wiele hałasu o nic* wymagają od tłumaczy zastosowania przemyślanej strategii. Już na płaszczyźnie imion bohaterów muszą oni zdecydować się na domestykację lub egzotyzyzację o różnym nasileniu.

TAB. 1. Imiona wybranych bohaterów

Wersja oryginalna (1598^[2])	Przekład Ulricha (1875^[3])	Przekład Barańczaka (1994)
Benedick	Benedyk	Benedick
Beatrice	Beatryks	Beatrycze
Claudio	Klaudio	Claudio
Conrade	Konrad	Conrade
Dogberry	Ciarka	Morwa
Verges	Kwasek	Kwasik

Ulrich konsekwentnie spolszcza imiona bohaterów w dość oczywisty sposób. Tak oto z Benedicka powstał Benedyk, z Beatrice – Beatryks. W reszcie imion dokonał naturalnego spolszczenia. Patrząc dalej na zestawienie, widać, że Barańczak zdecydował się zachować włoskie brzmienie imion, prawdopodobnie zakładając wystarczającą znajomość wymowy tychże imion u polskiego odbiorcy. Benedick pozostał Benedickiem, a Beatrice stała się Beatrycze, co jest bardziej współczesnym tłumaczeniem. Ciekawa kwestia dotyczy imion bohaterów komicznych, komendanta Dogberry’ego i jego podwładnego Vergesa. Dogberry, jak w czasach elżbietańskich zwano dziki dereń (Boyce 1990: 158), nie został tymże właśnie dereniem, lecz obaj tłumacze użyli innych nazw z tego samego pola semantycznego, bardziej rozpoznawalnych dla danej epoki i kręgu kulturowego. Ciarka to regionalne określenie owocu śliwy tarniny, zaś morwa to gatunek krzewu. Z kolei angielskie *Verges* zawiera w sobie dwa znaczenia: jest to wariacja wy-

[2] W dalszych odniesieniach podawane będą numery wersów w wydaniu z 2011 r. (*Much Ado about Nothing*. London: Collins).

[3] W dalszych odniesieniach podawane będą numery stron w wydaniu z 2000 r. (*Wiele hałasu o nic*. Tłum. L. Ulrich. *Komedie*. T. 2. *Dzieła dramatyczne*. Warszawa: Prószyński i S-ka).

mowy słowa oznaczającego sok z niedojrzałego owocu, a także może oznaczać podwładnego, który nosi za swoim przełożonym rzeczony *verge*, tj. symbol władzy (ibid.: 785). Jednakże w obu wersjach widzimy bardzo podobnie oddane tylko to pierwsze znaczenie.

Kontynuując wątek kulturowy, należy wspomnieć, że często w oryginale błyskotliwość, a wręcz cały sens sceny, opiera się na udanym odniesieniu do przysłowia lub symbolu kulturowego, który najczęściej nic nie mówi odbiorcom z innego kręgu lub też pozbawia scenę sensu lub komizmu. Jedną z możliwości jest tutaj domestykacja, która jednak nie- sie ze sobą ryzyko znacznego odejścia od sensu zawartego w oryginale, a wręcz jego zupełną zmianę. W rozmowie ze swym wujem Leonatem Beatrice porównuje miłość w życiu człowieka do tańców z epoki:

For, hear me, Hero: wooing, wedding, and repenting, is as a **Scotch jig**, a measure, and a cinquepace: the first suit is hot and hasty, like a Scotch jig, and full as fantastical; the wedding, mannerly-modest, as a **measure**, full of state and ancientry; and then comes repentance and, with his bad legs, falls into the **cinquepace** faster and faster, till he sink into his grave (Shakespeare 2011: II.1.65–72).

U Ulricha obserwujemy pełną domestykację metafory Beatrice z użyciem tradycyjnych tańców staropolskich:

Bo słuchaj mnie, Hero, umizgi, ślub i żal to jest mazurek, polonez i **kozak**. Pierwsze oświadczenie jest gorące i namiętne jak **mazurek**, pełne fantazji i ognia; zaślubiny uroczyste i skromne, jak **polonez** pełne senatorskiej powagi; aż przychodzi żal, który na krzywych nogach coraz żwawiej i żwawiej wywija kominki, aż w grób zapadnie (Shakespeare 2000: 114).

Barańczak także odchodzi od oryginału, jednak wybiera egzotyzację w kierunku możliwie najbliższym dla polskiego odbiorcy:

Bo też musisz wiedzieć, Hero, że zaloty, zaślubiny i zawód znajdowany w małżeństwie są jak trzy tańce w trzech różnych taktach. Zaloty to żywy, namiętny i pełen fantazji **menuet**; zaślubiny – dostojna, w umiarkowanym tempie utrzymana **sarabanda**; a końcowy zawód to obłąkana **tarantela**, którą tańczymy na chwiejnych nogach coraz szybciej i szybciej, aż zwalimy się w głąb grobu (Shakespeare 1994: 38).

Obydwa wybory wydają się pasować do tonu dramatu obranego przez każdego tłumacza: przekład Ulricha jest przesiąknięty atmosferą szlacheckiego dworu, natomiast Barańczak stara się utrzymać klimat włoski; nie znajdziemy u niego „waćpanien”. Można dyskutować, czy obydwaj nie wkraczają już raczej w domenę adaptacji niż przekładu, zważywszy na anachronizmy, jakie wprowadzają.

Kolejny przykład stawia jeszcze większe wyzwanie przed odbiorcą oryginału. Benedick podśmiewa się z Claudia i z tego, że to książę zamierza poślubić Hero:

Even to the next **willow**, about your own business, county. What fashion will you wear the **garland** of? about your neck, like an usurer's chain? or under your arm, like a lieutenant's scarf? You must wear it one way, for the Prince hath got your Hero (Shakespeare 2011: II.1.171–175).

Cytat nawiązuje do tego, że w czasach elżbietańskich wierzba była symbolem porzuconej, niespełnionej miłości. Benedick pyta Claudia, czy ten przybierze żałobę po straconej miłości (Brewer 1898).

Do pierwszej **wierzby**, w twoim własnym interesie. Jak będziesz nosił swój **wianek**? Czy na szyi jak łańcuch lichwiarza, czy przez ramię, jak szarfę porucznika? Czy tak, czy owak musisz go nosić, bo książę podbił twoją Hero (Shakespeare 2000: 119).

Do najbliższej gospody – skoro tutaj tak całkiem o tobie zapomnieli, że nikt ci nawet nie poda **czarnej polewki**. Jak ją sobie każesz przyrządzić? Na ciepło, czy może na zimno? Posoloną, czy może przyprawioną piotunem? Musisz się na coś zdecydować, bo bez czarnej polewki się nie obejdzie: twoja Hero dostała się księżciu (Shakespeare 1994: 44).

Ulrich wiernie przekłada całość, a we współczesnym wydaniu istotę fragmentu wyjaśnia przypis, jednak istota kpiny Benedicka pozostaje niewidoczna dla polskiego odbiorcy. Barańczak diametralnie zmienia „wierzbowy wianek” na „czarną polewkę”, która staropolskim zwyczajem symbolizuje odmowę wydania panny za mąż. Wydaje się, że widzimy tutaj tylko sens odrzucenia kawalera, choć tak naprawdę o rękę Hero dla Claudia starał się pośrednio książe. „Czarna polewka” jest natychmiastowo rozumiana przez Polaków, nie przekazuje jednak miłosnych cierpień kawalera.

Podsumowując, każde z zaprezentowanych tłumaczeń odzwierciedla nie tylko epokę, w których powstały, lecz także priorytety, którymi kierowali się Ulrich i Barańczak. U tego pierwszego jest to wierność oryginałowi z częstym poświęceniem „efektu komicznego”, przemieszana jednak z chęcią przybliżenia utworu ówczesnym odbiorcom poprzez nawiązania do kultury staropolskiej. Z kolei Barańczak postępuje według tez, które przedstawił w cytowanym na początku artykułu eseju *Jak tłumaczyć humor Szekspira?: komedia ma śmieszyć i być zrozumiana w lot niemal za wszelką cenę*, co jednak wiąże się z częstym ryzykiem odejścia od oryginalnych sensów, a nawet nadwyżką tekstu. Wybór między wiernością a komizmem w przekładzie sztuk Szekspira będzie bardzo trudny dla każdego, kto podejmie taką próbę.

Bibliografia

- BARAŃCZAK, Stanisław. 2004. *Jak tłumaczyć humor Szekspira?* [w:] *Ocalone w tłumaczeniu: szkice o warsztacie tłumacza poezji z dołączeniem małej antologii przekładów*. Kraków: a5, s. 234–261.
- BOYCE, Charles. 1990. *Shakespeare A to Z. The Essential Reference to His Plays, His Poems, His Life and Times, and More*. Oxford, New York: Facts On File.
- BREWER, E. Cobham. 1898. *Dictionary of Phrase and Fable*. Philadelphia: Henry Altemus Company [Dok. elektr.] <http://www.bartleby.com/81/17505.html> [2013.05.03].
- FABISIAK, Jacek; Gibińska, Marta; Kapera, Marta. 2003. *Szekspir. Leksykon*. Kraków: Znak.
- SHAKESPEARE, William. 1994. *Wiele hałasu o nic*. Tłum. S. Barańczak. Poznań: W drodze.
- . 2000. *Wiele hałasu o nic*. Tłum. L. Ulrich. *Komedie*. T. 2. *Dzieła dramatyczne*. Warszawa: Prószyński i S-ka.
- . 2011. *Much Ado about Nothing*. London: Collins.

Summary

The article discusses excerpts from two Polish translations of William Shakespeare's play *Much Ado about Nothing* with a focus on the methods of rendering the original humour and wordplay in the Polish versions of the play. Differences arise from the historical background of each translation as well as from different approaches to recreating Shakespeare's hilarity in Polish.

The paper presents some examples of the three most important elements of Shakespeare's comedy. Firstly, the deliberate puns the characters such as Benedick and Beatrice make are shown in the translations of Leon Ulrich and Stanisław Barańczak. The focus is also placed on playful nicknames the protagonists are so fond of inventing. Secondly, the article presents the peculiar speech of Dogberry, full of malapropisms and awkward syntax. Its

translation is particularly troublesome and the presence or absence of comical effect depends on the translator's approach to translation fidelity.

Finally, tackled are multiple issues concerning translation of the cultural references which are obscure to the Polish audience. Various techniques of translation are exemplified, including domestication, employed by Ulrich and Barańczak.

Key words

cultural translation, malapropism, *Much Ado about Nothing*, Stanisław Barańczak, William Shakespeare

III. PRZEKŁAD MULTIMODALNY

DR BOGUSŁAWA WHYATT

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

O procesie tłumaczenia, czyli jak naukowcy zagląдают do umysłu tłumacza

Historia badań procesu przekładu nie jest długa. Sięga lat osiemdziesiątych, a zatem jest niewiele krótsza od historii współczesnych nauk o przekładzie (*Translation Studies*) jako odrębnej dyscypliny naukowej. Aby zrozumieć możliwość sformułowania pytań o to, co dzieje się w umyśle tłumacza, który dokonuje przekładu tekstu, trzeba zauważyć, że lata osiemdziesiąte to również rewolucja w językoznawstwie, czyli matczynej dziedzinie, z której (obok literaturoznawstwa) w znacznej mierze wywodzą się dzisiejsze nauki o przekładzie (Piotrowska i Dybiec-Gajer 2012: 54). To właśnie we wczesnych latach osiemdziesiątych doszły do głosu nowe dziedziny, które stwarzały podstawy do badań procesu przekładu, takie jak psycholingwistyka i nauki kognitywne. Zainteresowania naukowe językiem, nie tylko jako systemem złożonym z wyrazów i zasad rządzących ich dopuszczalną kombinacją w zdania, ale również mechanizmami i procesami w umyśle indywidualnych użytkowników, które prowadzą do użycia języka, stworzyło warunki do badań nad procesem myślowym, bez którego nie powstałoby tłumaczenie. Jak podejrzeć te procesy, jak prześledzić tok myślowy, w trakcie którego tłumacz raz szybko rozwiązuje problemy, aby za chwilę mozolić się nad przełożeniem frazy, dla której brak i środków językowych, i odniesień konceptualnych w języku i kulturze odbiorcy tłumaczenia – było i jest dużym wyzwaniem metodologicznym.

Nauka dysponuje ograniczonym, chociaż ciągle rosnącym, zestawem narzędzi badawczych, za pomocą których badacze procesu przekładu starają się zajrzeć do umysłu tłumacza. Metaforycznie, mówiąc o tym, co dzieje się w głowie tłumacza, często używa się określenia „czarna skrzynka” (*black box*). Określenie to przemycia istotny przekaz, mianowicie, że kompletnie i jednoznacznie do umysłu tłumacza zajrzeć się nie da. Wobec tego jeśli uda się chociaż podejrzeć pewne elementy procesu przekładu, albo sformułować racjonalne przypuszczenia dotyczące natury przetwarzania informacji i podejmowania decyzji przez tłumacza, to już będzie istotny krok naprzód.

Pierwsze próby, czyli protokoły głośnego myślenia

James Holmes, uważany za ojca współczesnych nauk o przekładzie, nie miał wątpliwości co do tego, jak ważne jest badanie procesu przekładu dla kształcenia tłumaczy. Jego słowa: „[u]ważam, że zanim dowiemy się, jak kształcić tłumaczy, powinniśmy wiedzieć, co się dzieje w trakcie procesu przekładu” (1988: 95–96 [tłum. BW]) stały się często cytowanym zaproszeniem do badań. Pierwszą techniką badania procesu przekładu czysto empiryczną, a zatem nie, jak do tej pory, opartą na analizie produktu oraz inferencji przyczyn i sposobu popełnienia błędu przez tłumacza (*error analysis*) były tzw. Protokoły Głośnego Myślenia (*Think Aloud Protocols* – TAPs).

Protokoły głośnego myślenia (szczegółowy opis w Börsch 1986) opierały się na metodzie obserwacji bezpośredniej za pomocą introspekcji (patrzenia w siebie) zaczerpniętej z psychologii. Introspekcję wprowadził do psychologii w XIX wieku Wilhelm Wundt, uważany za ojca psychologii eksperymentalnej. Tak zwane głośne myślenie osoby badanej, najczęściej związane z wykonywaniem jakiegoś zadania, pozwala na wgląd w świadome procesy myślowe, jakie w jego trakcie mają miejsce w umyśle badanej osoby. Pozyskane w ten spo-

sób werbalizacje spisuje się w protokoły, które odtwarzają często dość szczegółowy tok myślowy towarzyszący wykonywaniu zadania. Protokoły głośnego myślenia są często stosowane w badaniu obsługi nowych urzędzeń i aplikacji przez potencjalnych użytkowników (Lewis 1982). W latach osiemdziesiątych Ericsson i Simon (1980) opisali techniki analizy protokołów głośnego myślenia jako istotnych danych opisujących strategie stosowane przy rozwiązywaniu problemów i podejmowaniu decyzji prowadzących do wykonania zadania.

Badacze procesu przekładu, zwłaszcza o podejściu psycholingwistycznym (Krings 1986; Lörcher 1991; Kussmaul 1995), zastosowali głośne myślenie w swoich badaniach, aby chociaż częściowo zajrzeć do umysłu tłumacza. Badani otrzymywali tekst lub zdania do przetłumaczenia i byli proszeni o werbalizowanie wszelkich problemów i dylematów, jakie napotkają w trakcie tłumaczenia tekstu. Na przykład podczas tłumaczenia fragmentu tekstu: *to be ecologically sound green tourism must define an approach not a product* powstał następujący fragment protokołu (w nawiasach kwadratowych znajdują się analizy werbalizacji):

to be ecologically sound, sound [powtarza problem] to chyba znaczy *przekonywujący* [zgaduje], *sound...* muszę to sprawdzić, ponieważ wydaje mi się, że to znaczy: *aby być naprawdę ekologicznym*, ale nie jestem pewna, więc muszę sprawdzić czy rozumiem dobrze znaczenie słowa *sound* w tym kontekście [świadomie wybiera strategię i sprawdza w słowniku angielsko-polskim] *sound* – zdrowy, nietknięty [czyta głośno definicje w słowniku] *to be ecologically sound* [powtarza problem] ... *reliable* [parafrazuje problematyczny wyraz] pewny, [proponuje polski ekwiwalent] *to be ecologically sound* [powtarza problem]. Myślę, że to znaczy: *aby być naprawdę ekologicznym* [podejmuje ostateczną decyzję].^[1]

[1] Przykład z mojej pracy doktorskiej (Whyatt 2000).

Powyższy fragment pozwala zauważyć, co stanowiło problem i jakie strategie przyjęła osoba tłumacząca, aby go rozwiązać. A zatem protokoły głośnego myślenia pozwalają na rekonstrukcję procesu tłumaczenia z danych pozyskanych w formie werbalizacji towarzyszących tłumaczeniu. Pojawiły się jednak uwagi, iż konieczność werbalizacji równocześnie z wykonywaniem tłumaczenia może zasadniczo zmienić sam proces wykonywania zadania, a tym samym nie spełnia warunku tzw. trafności ekologicznej (*ecological validity*).

Pomimo krytyki metody, badania porównawcze nowicjuszy i doświadczonych tłumaczy wykazały, że doświadczeni tłumacze znacznie mniej werbalizowali w trakcie tłumaczenia. Jak zauważyli Ericsson i Simon (1980), tłumaczący tekst nie werbalizują decyzji, które podejmują bez zaangażowania świadomości, tzn. automatycznie, a jedynie to, co stanowi uświadomiony problem, przeszkodę na drodze do wykonania zadania. To wyjaśniało, dlaczego doświadczeni tłumacze znacznie mniej werbalizowali: po prostu ze względu na lata doświadczeń znacznie szybciej przetwarzali informacje i wyszukiwali odpowiednie ekwiwalenty w języku docelowym. Werbalizowali tylko to, czego nie mogli przetłumaczyć bez świadomego poszukiwania najbardziej adekwatnego odpowiednika. Chociaż stało się jasne, że wgląd do umysłu tłumacza poprzez protokoły głośnego myślenia jest tylko częściowy, przez dziesięć lat była to jedyna metoda badań empirycznych stosowana przez badaczy przekładu (Tirkkonen-Condit i Jääskeläinen 2000; Jääskeläinen 2002). Jak zauważył Michael Cronin:

Protokoły Głośnego Myślenia (TAPS) wydają się przekonujące, ponieważ (pomimo całej niedoskonałości) stanowią pewien sposób, za pomocą którego można zobaczyć, co dzieje się w głowie tłumacza i w ten sposób pozwalają nam na sformułowanie, nieważne jak ostrożnie, psychologicznie relewantnego opisu czynności tłumaczenia (2005: 251).

Pomimo wspomnianych niedoskonałości udało się zwrócić uwagę na istotne aspekty procesu przekładu, który zaczęto postrzegać nie jako tajemną umiejętność utalentowanych tłumaczy, ale jako proces rozwiązywania problemów i podejmowania decyzji. Zwrócono uwagę na szeroki repertuar strategii, jakich tłumaczący używa, aby rozwiązać problem tłumaczeniowy. Zauważono, że doświadczeni tłumacze postrzegają tekst bardziej globalnie i stosują makrostrategie, podczas gdy początkujący tłumacze skupiają się na mikrostrategiach i brak im myślenia strategicznego nastawionego na odbiorcę i funkcję, jakiej ma służyć tłumaczenie.

Translog jako uzupełnienie protokołów głośnego myślenia

Pod koniec lat dziewięćdziesiątych prof. Arnt Lykke Jakobsen z Copenhagen Business School wprowadził nowe narzędzie do badania procesu przekładu tekstu, które w zamyśle miało być uzupełnieniem protokołów głośnego myślenia (2006). Program komputerowy o nazwie Translog powstał na bazie programów zapisujących aktywność na klawiaturze (tzw. *keylogger*) w czasie pisania tekstu (Sullivan i Lindgren 2006). Jego niewątpliwą zaletą była nieinwazyjność w sam proces tłumaczenia tekstu. Pracując w Translogu, tłumaczący tekst widzi tekst źródłowy w górnej połowie ekranu, a swoje tłumaczenie zapisuje w dolnej połowie. Tekst źródłowy wyświetla się w momencie wybrania polecenia *start logging* i od tego czasu wszelka aktywność na klawiaturze oraz myszce jest zapisywana w odrębnym pliku. Program mierzy również czas wykonywania zadania i wszelkie przerwy w zapisie tłumaczenia. Co więcej, widoczne są również skasowane fragmenty i poprawki wprowadzone do tekstu tłumaczenia zarówno w trakcie pisania, jak i po zakończeniu pierwszej wersji tłumaczenia. Jak wyraził to Jakobsen (2006: 96), „zapis aktywności na klawiaturze stanowi swoiste okno na sam proces, [ponieważ] można go zapi-

sać w czasie realnym i poddać analizie. Proces zapisywania tekstu tłumaczenia jest odzwierciedleniem warunkujących go procesów w umyśle tłumacza” [tłum. BW]. Na przykład, dzięki zapisowi procesu tłumaczenia fragmentu tekstu z języka polskiego (1) na język angielski w Translogu (2) otrzymujemy wgląd w proces zapisywania tekstu tłumaczenia (3)^[2]:

- 1 Film oparty na opowiadaniu Jarosława Iwaszkiewicza, wydaje się być subtelną i wzruszającą historią o niemożliwej miłości. Jednak Andrzej Wajda idzie dalej, tworząc wielowymiarową opowieść o miłości, która przychodzi za późno i o śmierci, która zawsze przychodzi za wcześnie.
- 2 [Start] [*49.875]”*Tar☒tarak”**☞☞***The•film•based•on
 ♦the♦story♦of♦*Jaros*łam*Iwaszkiewicz*****seems
 ♦to•be♦[*12.805]subtle•and♦[*18.113]history♦*☒*☒*☒*
 ry♦of♦***an♦*****impossible♦love**.*However,
 ♦Andrzej♦Wajda***goes♦fut**☒rther***,♦♦♦♦creating♦a♦
 *****mutlidimensional♦♦♦♦story♦about♦love♦♦♦♦which
 ♦♦comes♦late♦♦and♦death♦♦♦♦which♦always♦♦comes♦too♦early.
- 3 The film based on the story of Jarosław Iwaszkiewicz seems to be a subtle and touching history of an impossible love. However, Andrzej Wajda goes further, creating a multidimensional story about love which comes late and death which always comes too early.

Podany przykład zapisu procesu pisania tekstu w Translogu pokazuje, że tłumaczący, zanim rozpoczął zapisywanie tłumaczenia, poświęcił 49 sekund 875 milisekund na przeczytanie całego tekstu ([*49.875]). Podczas tłumaczenia nastąpiło 6 przerw krótszych niż 10 sekund ((* oznacza jedną sekundę) i dwie dłuższe przerwy (ok. 18 i 12 sekund). Można wnioskować, że dwie dłuższe przerwy wiązały się z konieczno-

[2] Podane przykłady zaczerpnięto z Whyatt (2012: 430).

ścią rozwiązania problemu przełożenia na język angielski wyrażenia *subtelną i wzruszającą historią*. Tłumacz najpierw szukał ekwiwalentu dla przymiotnika *subtelny*, potem przypuszczalnie dla przymiotnika *wzruszający*, który w końcu pominął i uzupełnił tłumaczenie dopiero po zakończeniu pierwszej wersji. Z zapisu Translogu widać również, że tłumacz zaabsorbowany poszukiwaniem przymiotników nie zauważył, że padł ofiarą negatywnego transferu z języka ojczystego, tłumacząc *historia o niemożliwej miłości* na angielski jako *history of impossible love*. Oczywiście nie chodzi tu o zapis historyczny nieszczęśliwej miłości, ale o jej przebieg (*story*). W trakcie pisania tłumaczenia tłumaczący rzadko kasował zapisany tekst (⊠⊠), co pozwala przypuszczać, że tłumacz jest dość pewny siebie i w przedstawionym fragmencie nie zmieniał decyzji co do wyboru słów i ich kombinacji. A zatem w istocie Translog potrafi uchwycić to, czego nie widzimy, patrząc na przetłumaczony już tekst. Przede wszystkim wiemy, które fragmenty tekstu okazały się trudne do przełożenia, jak zmieniały się wersje rozwiązań i które fragmenty zostały zmienione podczas autokorekty, zanim tłumaczący zdecydował, że tłumaczenie jest gotowe i zapisał je, wybierając polecenie *stop logging*. Co więcej, chociaż Translog nie zrobi tego automatycznie, możemy poprosić osobę badaną, aby, zanim skorzysta ze słownika lub z informacji w Internecie, zaznaczyła ten fakt symbolem (np. „b” – dla słownika bilingwalnego, „m” – dla słownika monolingwalnego i „i” dla Internetu). Ta informacja pozwoli nam zobaczyć, jak często i jak długo tłumacz korzystał z pomocy w formie słowników lub baz danych.

Translog posiada jeszcze dwie istotne funkcje. Dostarcza podstawowych danych statystycznych dotyczących aktywności na klawiaturze, takich jak: czas wykorzystany na tłumaczenie, produkcja tekstu na minutę, liczba skasowanych liter oraz aktywność kursora i myszki. Druga ważna funkcja to możliwość odegrania procesu pisania tekstu tłumaczenia w czasie realnym lub przyspieszonym. Ta właśnie funkcja pozwala na łączenie analizy danych pozyskanych w Translogu

z protokołami głośnego myślenia w formie retrospekcji. Widząc, jak powstawało tłumaczenie, badany przypomina sobie, jaki miał wtedy problem i opowiada o tym, jak ostatecznie podjął decyzję. Tak powstałe wywiady retrospekcyjne (*retrospective interviews*) dostarczają dodatkowych informacji na temat przebiegu procesu decyzyjnego tłumacza i uzupełniają interpretację danych w Translogu.

Reasumując, główną zaletą Translogu jest to, że może dostarczyć danych jakościowych i ilościowych nie angażując w żaden sposób świadomości tłumacza, jak miało to miejsce w protokołach głośnego myślenia. Możliwość zgromadzenia licznych danych ilościowych wydaje się ogromną zaletą programu dla badań nad procesem przekładu, który do tej pory opierał się na czasochłonnym studium przypadku lub na przypuszczeniach wysnutych na bazie doświadczeń, bez twardych danych statystycznych. Translog, pozwalając zebrać liczne dane na temat przebiegu procesu tłumaczenia tekstu, wydaje się wielce obiecującym narzędziem badawczym. Jednak nie ulega wątpliwości, że program ten zbiera dane tylko z etapu zapisu tłumaczenia – na ich podstawie możemy przypuszczać, poprzez inferencję, jakie problemy wystąpiły w trakcie przekładania. Nie mamy jednak informacji o podłożu tychże problemów i nie wiemy, czy ich źródło tkwiło w trudności odczytania znaczenia z tekstu źródłowego, czy raczej wyniknęły z różnic językowych i kulturowych pomiędzy językiem źródłowym i językiem przekładu. Aby uzupełnić ten brakujący element, Translog połączono z okulografem.

Okulograf w badaniu procesu przekładu

Kahneman (2011: 35) w swojej książce *Thinking fast and slow* podaje doskonały przykład zadania, które ilustruje korelację pomiędzy obserwacją oka i wysiłkiem kognitywnym podejmowanym przez umysł człowieka. Weź czterocyfrową liczbę i do każdej cyfry w pamięci dodaj 3, podaj wynik i powtórz zadanie. Jeśli chcesz zobaczyć, co robi

oko, kiedy umysł pracuje nad zadaniem, ustaw kamerę i zobaczysz, jak podczas wykonywania pamięciowych obliczeń źrenica rozszerza się o ok. 50%. Zasada leżąca u podstaw okulografii (*eye-tracking*) to założenie, że istnieje bliski związek pomiędzy wysiłkiem kognitywnym i zachowaniem naszych gałek ocznych (*eye-mind hypothesis*, por. Just i Carpenter 1980). Okulografia, zapoczątkowana w XIX wieku, zajmuje się rejestracją ruchu gałek ocznych za pomocą kamery wykorzystującej podczerwień. Dane zebrane przez okulograf zawierają informacje o punktach skupienia i zatrzymania wzroku (tzw. fiksacjach) oraz sakadach (ruchach gałki ocznej pomiędzy fiksacjami) przy założeniu, że i punkty skupienia, i ruchy pomiędzy fiksacjami odzwierciedlają procesy myślowe i wysiłek kognitywny. Zainteresowanie okulografią w psychologii i naukach kognitywnych wzrosło w latach siedemdziesiątych, kiedy to pojawiły się publikacje badań z użyciem okulografu dotyczące procesu czytania i przetwarzania informacji (Rayner 1978, 1998).

W badaniu procesu przekładu połączenie okulografu z Translogiem jest metodologicznie bardzo obiecujące. Niewątpliwym prym w tego typu badaniach wiedzie ośrodek badawczy CRITT (*Centre for Research and Innovation in Translation and Translation Technology*), prowadzony przez zespół prof. Jakobsena w Copenhagen Business School. Punktem wyjścia jest założenie, że dane dotyczące ruchu gałki oka tłumacza zebrane przez okulograf, zwłaszcza fiksacje i sakady, odzwierciedlają procesy myślowe zamknięte w umyśle tłumacza. Skupienie wzroku na określonej frazie, rozszerzenie źrenicy, określenie dokładnej ścieżki ruchu gałki oka pomiędzy elementami tekstu źródłowego i tekstu docelowego pozwalają wnioskować, które elementy tekstu wymagały od tłumacza szczególnego wysiłku i opóźniały podejmowanie decyzji (O'Brien 2006; Göpferich et al. 2008). Na przykład Pavlović i Jensen (2009) wykorzystując okulograf badali wysiłek umysłowy w tłumaczeniu na język ojczysty i w tłumaczeniu na język obcy. Biorąc pod uwagę liczne ograniczenia metodologiczne

(np. małą liczbę badanych), doszli do wniosku, że dane zebrane za pomocą okulografu nie wskazują, iż tłumaczenie na język obcy jest z założenia trudniejsze i wymaga większego wysiłku. Sharmin et al. (2008) badając studentów programu tłumaczeniowego za pomocą okulografu zauważyli, iż na tym etapie rozwoju kompetencji tłumaczeniowych pisanie bezwzrokowe nie gwarantuje szybszego wykonania tłumaczenia, jeśli czas wykonania zadania jest ograniczony. Zastosowanie okulografu, zwłaszcza w połączeniu z Translogiem, chociaż obiecujące, nie jest pozbawione ograniczeń i wątpliwości. Hoffman (1988) zauważył, że uwaga tak naprawdę nieznacznie wyprzedza ruch oka, a samo zachowanie oka nie przekłada się na konkretne decyzje. Pomimo ograniczeń metodologicznych okulograf, zwłaszcza w połączeniu z innymi narzędziami badawczymi (tzw. triangulacja danych), może przyczynić się do pogłębienia wiedzy zwłaszcza na temat procesu rozumienia tekstu źródłowego i koordynacji procesu interpretacji sensu z przeniesieniem go na tekst docelowy. Obiecujące są również badania nad różnicami pomiędzy początkującymi adeptami przekładu i doświadczonymi tłumaczami, których wyniki będą znaczące dla zrozumienia procesu tłumaczenia i zastosowania pogłębionej wiedzy do ulepszenia dydaktyki przekładu.

Proces tłumaczenia, oprócz etapu czytania tekstu źródłowego i pisanie tekstu docelowego, składa się również z często czasochłonnego poszukiwania brakujących informacji pomiędzy czytaniem a pisanem. Przyznać trzeba, że ten etap procesu przekładu, dobitnie opisany przez Elżbietę Tabakowską (2003; 2009) w dwóch monografiach poświęconych temu, jak powstawały wykonane przez nią tłumaczenia książek Normana Daviesa, nie przyciągnął zbytnio uwagi badaczy. To, z jakich pomocy korzysta tłumacz w trakcie swojej pracy nad tekstem docelowym, ile czasu zajmuje mu tropienie źródeł i wyszukiwanie podpowiedzi, które pomogą mu rozwiązać problem i z czystym sumieniem podjąć ostateczną decyzję, może dostarczyć istotnych informacji o przebiegu procesu tłumaczenia. A skoro w dzisiejszym

świecie jeśli nie wszyscy, to z pewnością większość tłumaczy pisze na komputerze, również za pomocą komputera korzysta ze słowników elektronicznych i poszukuje w Internecie brakujących informacji, komputerowy szpieg ekranu może wykryć, gdzie i czego szukał tłumacz oraz co okazało się pomocne.

Komputerowy szpieg ekranu

Ta bardzo prosta aplikacja pozwala zapisać wszystkie strony, na których tłumacz poszukiwał informacji, a które w jakiś sposób były mu potrzebne do rozwiązania problemu, z którym sam nie mógł sobie poradzić. Zrzuty ekranu z czasem wyświetlania danej strony pozwalają badaczowi wywnioskować, jakich informacji poszukiwał tłumacz; czy było to poszukiwanie słowa, czy też konkretnych informacji, bez których nie mógł odczytać znaczenia wyrazu lub frazy w tekście źródłowym. Połączenie monitoringu ekranu z Translogiem i okulografem (triangulacja danych), wydaje się dobrym wyjściem. Okulograf zapisze dane dotyczące pracy oka, badacz wie, na co i jak długo patrzył tłumacz, zanim rozpoczął pisanie tłumaczenia. Translog zanotuje, kiedy i na jak długo zatrzymał się w procesie pisania tekstu docelowego, a zrzuty ekranu pokażą, jakiej pomocy poszukiwał w źródłach, kiedy jego własna pamięć nie wystarczała, aby przełożyć fragment tekstu. Takie połączenie narzędzi badawczych pozwala na kompleksową analizę trzech etapów procesu przekładu: czytania i rozumienia tekstu wyjściowego, interpretacji znaczenia oraz zapisu tekstu docelowego^[3]. Sceptycznie nastawieni do metod behawioral-

[3] Taka triangulacja danych dotyczących procesu przekładu jest wykorzystywana w projekcie badawczym „Procesy decyzyjne w parafrazie i tłumaczeniu – projekt ParaTrans”, prowadzonym obecnie na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, finansowanym przez Narodowe Centrum Nauki (numer projektu: 2012/07/E/HS2/00661).

nych (opartych na obserwowaniu zachowania i aktywności tłumacza) powiedzą, że i tak nie wiadomo, co w danym momencie dzieje się w umyśle tłumacza (House 2013: 6). Inni, bardziej zainteresowani twardym dowodem naukowym, powiedzą, że najlepiej zająć się do umysłu tłumacza bezpośrednio.

Badanie aktywności mózgu

Metody neurolingwistyczne szukają dowodów na przebieg procesów decyzyjnych poprzez obserwację aktywności mózgu. Należą do nich badania z użyciem elektroencefalografu (EEG), który za pomocą elektrod umieszczonych na głowie zapisuje bioelektryczną czynność mózgu. Naukowcy interpretują zapis potencjałów elektrycznych i wnioskuje, w jakiej części mózgu określone zadanie wywołało szczególną aktywność neuronów. Metoda ta, znana jako badanie potencjałów wywołanych (*event-related potentials* – ERP), pozwala na nieinwazyjne obserwowanie pracy mózgu również w trakcie przetwarzania informacji językowych. Zaobserwowano na przykład, że w trakcie czytania zdania, które jest niegramatyczne, pojawia się potencjał określany mianem N400, charakterystyczny dla sytuacji, w której występuje konflikt pomiędzy oczekiwaniami czytelnika i napotkanym utrudnieniem w zrozumieniu sensu spowodowanym niezgodnością z zasadami gramatycznymi (Kuperberg 2007: 24). Kurz (1994) opisuje eksperyment z wykorzystaniem EEG, podczas którego badano proces tłumaczenia symultanicznego. Badany z dwunastoma elektrodami na głowie tłumaczył symultanicznie czterominutowy tekst z języka angielskiego na niemiecki i odwrotnie. Badanie wykazało, że w tłumaczeniu na język ojczysty aktywacja skupiała się w lewej półkuli, podczas gdy w tłumaczeniu na język obcy widoczna była wzmożona aktywacja również w prawej półkuli. Zaobserwowane różnice w zapisie fal mózgowych zinterpretowano jako świadczące o tym, że tłumaczenie symultaniczne na język obcy wymaga od tłu-

macza większego wysiłku kognitywnego. Trzeba jednak zauważyć, że tłumaczenie – jak zaznacza Kurz (1994: 203) – było wykonane „mentalnie”, bez wypowiedzania słów, ponieważ artykulacja zakłóciłaby pracę elektroencefalografu.

Kolejnym narzędziem z dziedziny neuroobrazowania, które można wykorzystać do badań nad procesem przekładu, jest funkcjonalny rezonans magnetyczny (*functional magnetic resonance imaging* – fMRI), który rejestruje pracę mózgu. Price et al. (1999) za pomocą tomografii komputerowej (*positron emission tomography* – PET) wykonali skany mózgów osób umieszczonych w tubie tomografu, które tłumaczyły wyrazy (bezgłośnie, aby nie zakłócić pracy tomografu) z języka niemieckiego na angielski i odwrotnie, bądź czytały wyrazy raz w jednym, raz w drugim języku. Naukowcy wywnioskowali, że tłumaczenie w przeciwieństwie do czytania wywołuje wzmożoną aktywność w ośrodku odpowiedzialnym za kognitywną kontrolę, co świadczy o konieczności inhibicji języka źródłowego w procesie tłumaczenia, podczas którego rozumienie opiera się na przetwarzaniu informacji wyrażonych w jednym języku, a produkcja przebiega w drugim języku (języku docelowym) (ibid. 1999: 2233).

Jak słusznie zauważa House (2013: 6), istnieją poważne ograniczenia metod badawczych opartych na badaniach aktywności mózgu. Przede wszystkim badania te opierają się głównie na przetwarzaniu i tłumaczeniu wyrazów bez kontekstu, podczas gdy tłumaczenie jest wykonywane na całych tekstach. Ze względu na poważne ograniczenia natury technicznej, badania te ingerują w naturalne środowisko pracy tłumacza i nie spełniają zasady trafności ekologicznej (jak można tłumaczyć w tubie tomografu lub w czepku EEG?). Reasumując, obserwacja aktywności mózgu tłumacza w trakcie wykonywania zadań tłumaczeniowych na chwilę obecną nie pomaga nam odpowiedzieć na pytanie: „Co dzieje się w głowie tłumacza?”, postawione przez jednego z pionierów badań nad procesem przekładu, Paula Kringsa w 1986 roku.

Podsumowanie

Przedstawiony w niniejszym artykule krótki przegląd metod oraz narzędzi badawczych stosowanych w badaniach nad procesem przekładu demonstruje wysiłki badawcze odpowiedzi dążące do odpowiedzi na pytanie dotyczące procesu tłumaczenia, który prowadzi do powstania przekładu jako produktu. Zaglądać do umysłu tłumacza można poprzez introspekcję lub retrospekcję, można wykorzystać metody behawioralne i obserwować tłumacza podczas pracy. Można mu patrzeć na ręce zajęte pisaniem tłumaczenia, obserwować pracę oka i wnioskować, nad czym i jak długo skupia się jego uwaga. Można szpiegować strony internetowe, z których korzystał w trakcie pracy, szukając pomocy i podpowiedzi, jak rozwiązać trudny problem z przeniesieniem sensu wyrażonego w języku źródłowym na język docelowy. Za pomocą Transloga można prześledzić, jak zapisywał i ulepszał swój tekst (poprawiał, edytował), zanim zdecydował, że stanowi on nie tylko rzetelne tłumaczenie, ale i dobry tekst, który odbiorca zrozumie i wykorzysta wedle potrzeby. Można wreszcie zastosować metody neurolingwistyczne, które pozwalają na monitorowanie funkcjonowania mózgu podczas wykonywania zadań tłumaczeniowych.

Każdy badacz musi jednak pamiętać, że pozyskanie danych to dopiero pierwszy krok. Dane trzeba zinterpretować i wykorzystać do weryfikacji postawionych hipotez. Zarówno na etapie zbierania danych, jak i ich interpretacji, konieczna jest przejrzystość i rzetelność metodologiczna, tak aby uzyskane wyniki można było potwierdzić lub odrzucić poprzez replikacje wykonanego badania przez innych badaczy.

Nie ulega wątpliwości, że badanie procesu przekładu jest niezwykle trudne z powodu jego złożoności. Tłumacz, jak zauważył Holmes (1988: 88), już podczas czytania tekstu wyjściowego tworzy w swoim umyśle mapę tekstu docelowego. Przetwarzanie informacji językowych i interpretacja sensu odbywają się na różnych poziomach

i angażują różne struktury pamięci, tworząc kaskadę myśli, które prowadzą do decyzji (Piotrowska 2007). Jak zauważa House (2013), dotychczasowe badania nad procesem tłumaczenia wskazują przede wszystkim na istotne różnice indywidualne, które utrudniają wyciąganie jednoznacznych wniosków statystycznych pozwalających na uogólnienia, tak bardzo pożądane w naukowym podejściu do tego procesu. Zagłębienie do umysłu tłumacza i zbieranie danych dotyczących procesu przekładu niewątpliwie powinno być połączone z analizą produktu, który powstaje w jego wyniku. Jak można sobie wyobrazić, są to badania równie interesujące, co pracochłonne, które mają szanse powodzenia, jeśli prowadzone są nie przez jednostki, ale przez zespoły badawcze, najlepiej złożone ze specjalistów różnych dyscyplin. Poszerzona wiedza płynąca z badań nad procesem tłumaczenia może być zastosowana w sposób praktyczny w dydaktyce przekładu.

Bibliografia

- BÖRSCH, Sabine. 1986. *Introspective methods in research on interlingual and intercultural communication* [w:] House Juliane; Blum-Kulka, Shoshana (red.) *Interlingual and intercultural communication*. Tübingen: Narr, s. 195–209.
- CRONIN, Michael. 2005. *Deschooling translation* [w:] Tennent, Martha (red.) *Training for the new millennium*. Amsterdam: John Benjamins, s. 249–265.
- ERICSSON, Karl A.; Simon, Herbert A. 1980. *Verbal reports as data*. „Psychological Review” 87, s. 215–251.
- GÖPFERICH, Susanne; Jakobsen, Arnt L.; Mees, Inger M. (red.) 2008. *Looking at eyes*. „Copenhagen Studies in Language” 36. Copenhagen: Samfunds Litteratur.
- HOFFMAN, James E. 1998. *Visual attention and eye movements* [w:] Pashler, Harold (red.) *Attention*. Hove: Psychology Press, s. 119–154.

- HOLMES, James. 1988. *Translated! Papers on literary translation and Translation Studies*. Amsterdam: Rodopi.
- HOUSE, Juliane. 2013. *Towards a new linguistic-cognitive orientation in translation studies*. „Target” 25 (1), s. 46–60.
- JAKOBSEN, Arnt L. 2006. *Research methods in translation – Translog* [w:] Sullivan, Kirk P.H.; Lindgren, Eva L. (red.) *Computer keystroke logging and writing: methods and applications*. Oxford: Elsevier, s. 95–105.
- JÄÄSKELÄINEN, Riitta. 2002. *Think-aloud protocol studies into translation: An annotated bibliography*. „Target” 14 (1), s. 107–136.
- JUST, Marcel A.; Carpenter, Patricia A. 1980. *A theory of reading: from eye fixation to comprehension*. „Psychological review” 87, s. 329–354.
- KAHNEMAN, Daniel. 2011. *Thinking fast and slow*. New York: Farrar, Straus & Giroux.
- KRINGS, Hans. P. 1986. *Was in den Köpfen von Übersetzern vorgeht*. Tübingen: Gunter Narr.
- KUPERBERG, Gina. 2007. *Neural mechanisms of language comprehension: Challenges to syntax*. „Brain Research” (Special Issue) 1146, s. 23–49.
- KURZ, Ingrid. 1994. *A look into the „black box” – EEG probability mapping during mental simultaneous interpreting* [w:] Snell-Hornby, Mary; Pöchhacker, Franz; Kaindl, Klaus (red.) *Translation Studies: an interdisciplinary*. Amsterdam: John Benjamins, s. 199–207.
- KUSSMAUL, Paul. 1995. *Training the translator*. Amsterdam: John Benjamins.
- LEWIS, Clayton H. 1982. *Using the „Thinking Aloud” method in cognitive interface design*. Yorktown Heights: IBM Research.
- LÖRSCHER, Wolfgang. 1991. *Translation performance, translation process and translation strategies*. Tübingen: Narr.
- MEES, Inger M.; Alves, Fabio; Göpferich, Susanne. 2009. *Methodology, technology and innovation in translation process research*. „Copenhagen Studies in Language” 38. Copenhagen: Samfundslitteratur.
- O’BRIEN, Sharon. 2006. *Eye-tracking and translation memory matches*. „Perspectives: Studies in Translatology” 14 (3), s. 185–203.
- PAVLOVIĆ, Nataša; Jensen, Kristian T.H. 2009. *Eye tracking translation direc-*

- tionality. Translation Research Projects 2* [w:] Pym, Anthony; Pere-krestenko, Alexander (red.) *Tarragona: Intercultural Studies Group*, s. 93–109.
- PIOTROWSKA, Maria. 2007. *Proces decyzyjny tłumacza: podstawy metodologii nauczania przekładu pisemnego*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej.
- PIOTROWSKA, Maria; Dybiec-Gajer, Joanna. 2012. *Verba volant scripta manent*. Kraków: Universitas.
- PRICE, Cathy J.; Green, David; von Studnitz, Roswitha. 1999. *A functional imaging study of translation and language switching*. „Brain” 122 (12), s. 2221–2235.
- RAYNER, Keith. 1978. *Eye movements in reading and information processing*. „Psychological Bulletin” 85, s. 618–660.
- . 1998. *Eye movements in reading and information processing*. „Psychological Bulletin” 124, s. 372–422.
- SHARMIN, Selina; Oleg Špakov; Kari-Jouko Räihä; Jakobsen, Arnt L. 2008. *Where on the screen do translation students look while translating, and for how long?* [w:] Göpferich, Susanne; Jakobsen, Arnt L.; Mees, Inger M. (red.) *Looking at eyes*. „Copenhagen Studies in Language” 36. Copenhagen: Samfunds Litteratur, s. 31–51.
- TABAKOWSKA, Elżbieta. 2003. *O przekładzie na przykładzie*. Kraków: Znak.
- . 2009. *Tłumacząc się z tłumaczenia*. Kraków: Znak.
- TIRKKONEN-CONDIT, Sonja; Jääskeläinen, Riitta (red.). 2000. *Tapping and mapping the process of translation: Outlooks on empirical research*. Amsterdam: John Benjamins.
- WHYATT, Bogusława. 2000. *A psycholinguistic investigation into the processes of comprehension and production: a decision making approach towards the preservation of meaning in translation*. Niepublikowana praca doktorska. Poznań. Uniwersytet im. Adama Mickiewicza.
- . 2012. *Translation as a human skill. From predisposition to expertise*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.

Nieprzezroczyta szyba: o poezji wizualnej i problemie jej przekładu

Wielbiciel poezji, pochylając się nad ulubionym utworem, raczej nie zwróci uwagi na jego właściwości fizyczne, takie jak kształt, sposób rozmieszczenia na stronie czy odległości między wersami. Być może uzna je za przypadkowe i mało znaczące. Istnieją jednak takie wiersze, których aranżacja przestrzenna stanowi ważny, często wręcz nieodłączny, element znaczeniowtwórczy. W niniejszym artykule zajmę się zagadnieniem poezji wizualnej oraz problemem jej przekładu. Skontrastuję ze sobą tradycyjne *shaped verses* i współczesną poezję wizualną oraz spróbuję wyjaśnić, jak bardzo w obu przypadkach różni się podejście do kwestii tłumaczenia.

Naszą wędrówkę po krainie poezji wizualnej warto rozpocząć od XVII-wiecznej Anglii, która odegrała istotną rolę w odrodzeniu tego znanego już w starożytności gatunku. Angielscy poeci tworzyli tzw. *shaped verses*, wiersze ikoniczne wyobrażające swoim kształtem skrzydła, kolumny czy ołtarze. Najważniejszym poetą angielskim związanym z tą tradycją był George Herbert, autor zbioru *The Temple* (*Świątynia*), zawierającego 169 utworów o tematyce religijnej. Według Stanisława Barańczaka, tłumacza wierszy Herberta, „*Świątynia* to tom, który **jest** świątynią, poetyckim emblematem kościoła, strukturalnym odwzorowaniem architektury i funkcji religijnego przybytku. (...) [N]astępowanie kolejnych wierszy po sobie tworzy misterną

trójwymiarową sieć związków przestrzennych (...), czasowych (...) oraz teologicznych (...)" (1997: 7). To właśnie ze zbioru *The Temple* pochodzi jeden z najśłynniejszych przykładów *shaped verses*, a mianowicie utwór *Easter Wings* (*Skrzydła wielkanocne*). Naczelną ideą tego ikonicznego wiersza-modlitwy jest metafora lotu, która funkcjonuje w trzech warstwach: wizualnej, dźwiękowej oraz werbalnej.

Easter-wings.
LOrd, who created man in wealth and store,
 Though foolishly he lost the same,
 Decaying more and more,
 Till he became
 Most poore:
 With thee
 O let me rise
 As larks, harmoniously,
 And sing this day thy victories:
 Then shall the fall further the flight in me.

 My tender age in sorrow did beginne:
 And still with sicknesses and shame
 Thou didst so punish sinne,
 That I became
 Most thinne.
 With thee
 Let me combine
 And feel this day thy victorie:
 For, if I imp my wing on thine,
 Affliction shall advance the flight in me.

RYS. 1. George Herbert,
Easter Wings

Warstwa wizualna dotyczy graficznej aranżacji tekstu. Utwór składa się z dwóch zwrotek, przypominających kształtem dwie pary skrzydeł. Intencją autora było najprawdopodobniej ukazanie skrzydeł anielskich, o czym świadczą starsze wydania, w których zarówno pionowe ułożenie wersów, jak i różnice w kącie nachylenia poszczególnych połówek wiersza niejako narzucają taką interpretację (Rys. 2). Obecnie utwór Herberta bywa drukowany w postaci poziomej, przypominającej klepsydre, z wersami rozłożonymi równomiernie po obu stronach „osi” kompozycji. Wybór takiego układu tekstu sprawia, że oryginalne podobieństwo do skrzydeł anielskich staje się nieco mniej widoczne. Metafora lotu zostaje jednak zachowana dzięki skracaniu oraz wydłużaniu odpowiednich wersów – w ten sposób aranżacja

przestrzenna odzwierciedla temat utworu, którym są wzlot i upadek. W pierwszej części każdej ze strof linijki stają się stopniowo coraz krótsze, co można odczytać jako symbol ludzkiej grzeszności. Drugie połówki obu zwrotek wykazują natomiast tendencję odwrotną – coraz dłuższe wersy metaforycznie oddają wzrost duchowy osoby mówiącej, jej pragnienie jedności z Bogiem.

34 *The Church.*
¶ Easter wings.

Each who created man in words and deeds,
Though fondly he had the cause,
Dying more and more;
Till he became
Methinks,
With thee
O let me rise
At length, harmoniously,
As long as thy dry robes:
Then shall the fall feather the flight in me.

Easter

The Church.
¶ Easter wings.

My tender age in George's day
And full well I should have known
That I became
Methinks,
With thee
Let me combine,
And let thy dry robes be:
For if I step on thine,
Affliction shall advance the flight in me.

H. B.

35 RYS. 2. George Herbert,
Easter Wings w wydaniu
z 1633 r.

Metafora lotu obecna jest również w warstwie dźwiękowej. Czytając wiersz na głos, łatwo zaobserwować stopniową zmianę długości wersów, która pociąga za sobą różnice w rytmie. Dla przykładu, pierwsza linijka wiersza ma pięć zestrojów akcentowych, druga – trzy, a czwarta – tylko dwa. Te różnice czasowe, podobnie jak różnice w aranżacji przestrzennej, również tworzą obraz wzlotu i upadku. Ikoniczność utworu *Easter Wings* nie sprowadza się zatem wyłącznie do jego cech graficznych, ale i akustycznych.

Po tej krótkiej analizie organizacji przestrzennej i dźwiękowej utworu przyjrzyjmy się, jak metafora lotu funkcjonuje w najistotniejszej warstwie: warstwie werbalnej. Autor używa licznych wyrażeń poetyckich odnoszących się do lotu, jak na przykład: porównanie siebie i Boga do dwóch skowronków w harmonijnym locie (*With*

thee / O let me rise / As larks, harmoniously), postrzeżenie wzrostu moralnego w kategorii lotu (*Then shall the fall further the flight in me*) czy stworzenie obrazu człowieka, który wspiera swoje „skrzydło” na „skrzydle” Boga (*if I imp my wing on thine*). Interesujący jest również fakt, że temat lotu oraz wzrastania pojawia się wyłącznie w drugiej części każdej ze strof, a więc tam, gdzie wersy stopniowo się wydłużają. W ten sposób raz jeszcze dostrzegamy ikonizację wiersza, a mówiąc dokładniej, współistnienie jego części graficznej z językiem poetyckim.

Zbadajmy teraz, jak ta ikonizacja, wyrażająca się w złożonej metaforze wlotu i upadku, została zachowana w przekładzie Stanisława Barańczaka. Na pierwszy rzut oka widać, że tłumaczowi udało się zachować aranżację graficzną utworu: jak u Herberta, tak i u Barańczaka wiersz *Skrzydła wielkanocne* ma istotnie kształt dwóch par skrzydeł. Należałoby zatem poddać dokładniejszej analizie dwa pozostałe i mniej oczywiste aspekty wiersza, w których uwidacznia się metafora lotu: warstwę akustyczną i werbalną.

RYS. 3. George Herbert,
Skrzydła wielkanocne,
tłum. Stanisław Barańczak

Panie, coś stworzył nas w dostatkach błogim,
Choć człowiek szasta nim i gardzi,
Grzeżąc w upadku stroim,
Aż jest najbardziej
Uboгим;
Daj, Boże,
Wzlecieć przy Tobie;
Niech skrzydła dziś otworzę
I śpiewem tryumf Twój ozdobię.
Nawet upadek w locie mi pomoże.

W smutku się poczęł mój wiek niedojrzały:
Przebie grzeszyłem coraz hardziej,
Aż, wstydem plonąc cały,
Jestem dziś bardziej
Niz mały.
Dziś, Boże,
Wzlecdny we dwoje,
Niech tryumf Twój pomozę:
Gdy skrzydłem swoim wespiesz moje,
Nawet uboność w locie mi pomoże.

Jeśli chodzi o warstwę dźwiękową utworu, metafora lotu zostaje oczywiście zachowana, ponieważ, podobnie jak w wersji oryginalnej, długość wersów i stopniowe zmniejszanie, a następnie zwiększanie

liczby akcentowanych sylab zależy od fizycznego kształtu wiersza. Należy tu dodać, że polska wersja ma nieco inny rytm niż oryginał, co w znacznej mierze wynika z obecności rymów żeńskich, a nie męskich, jak ma to miejsce u Herberta. Wybór ten Barańczak uzasadnia ideą wierności stylowi epoki: „Przy tłumaczeniu na język polski wiersza z czasów przedoświeceniowych wiele rzeczy można zmodernizować, ale rym, trudno darmo, może być tylko dokładnym rymem żeńskim. Co za tym idzie, musi obejmować identycznym współbrzmieniem co najmniej półtorej sylaby” (2004: 19)^[1].

Skupmy się teraz na warstwie słownej i frazeologii *Skrzydła wielkanocnych*. W polskiej wersji utworu podmiot liryczny nie przyrównuje się do skowronka ani żadnego innego ptaka; mimo to pozostałe metafory zostają zachowane, np. *Daj, Boże, / Wzlecieć przy Tobie; Gdy skrzydłem swoim wesprzesz moje, / Nawet ułomność w locie mi pomoże*. Co ciekawe, w przekładzie pojawia się jedno „dodatkowe”, nieobecne u Herberta, wyrażenie obrazujące lot – Barańczak oddaje bowiem frazę *With thee / Let me combine*, w której nie ma żadnego odniesienia do lotu, jako *Dziś, Boże, / Wzlećmy we dwoje*. Tłumaczowi ponadto udaje się znakomicie ukazać symetrię pomiędzy obiema strofami poprzez zastosowanie powtórzeń i struktur paralelnych, jak np. w wersach *Niech skrzydła dziś otworzę i Niech tryumf Twój pomnożę* (trzecia linijka od dołu odpowiednio: w pierwszej i drugiej zwrotce).

W utworze *Easter Wings* George Herbert w niezwykle plastyczny sposób ukazuje mechanizm podźwignięcia się człowieka z upadku moralnego. Skonstruowana przez poetę metafora wykracza poza sferę środków stylistycznych, obejmując również poziom graficzny i dźwiękowy. Tę trójdzielność musiał wziąć pod uwagę w swoim tłumaczeniu Stanisław Barańczak. Jego zadanie polegało nie tylko

[1] Przytoczony fragment *Manifestu translatologicznego* odnosi się do tłumaczenia wiersza Edwarda Herberta *Echo in a Church*, jednak problem przekładu rytmu utworów siedemnastowiecznych pozostaje ten sam.

na oddaniu treści utworu oraz podjęciu decyzji dotyczących wersyfikacji i rymów, lecz także na dopasowaniu warstwy werbalnej do graficznych wymogów wiersza.

Nie ma wątpliwości, że utwór George'a Herberta *Easter Wings* jest ikoniczny, jednak aranżacja wizualna nie jest jego jedynym istotnym elementem. Efekt wzlotu i upadku, tak znakomicie przedstawiony graficznie, uwidacznia się bowiem również w warstwie akustycznej i werbalnej. Zdaniem krytyka R.P. Drapera „[m]ożna obejść się bez obrazu wizualnego, ponieważ metaforę lotu wystarczająco dobrze tworzy ta kombinacja dźwięku, sensu i rytmu, która została już określona jako domena poezji tradycyjnej” (1971: 330 [tłum. MH]). Graficzne przedstawienie wiersza wcale nie nadaje mu nowego znaczenia, lecz w wyszukany sposób omawia coś, co już w nim jest. Aby „zobaczyć” ikoniczność tego utworu, nie trzeba więc wcale na niego „patrzeć”. Wystarczy go przeczytać, najlepiej na głos, a więc potraktować go w taki sam sposób, w jaki przez wieki traktowano tradycyjną poezję.

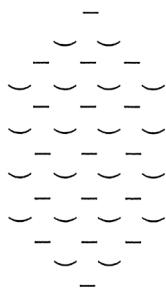
W XX wieku odrodziło się zainteresowanie poezją wizualną. Elementy tekstu, takie jak zdania, wyrazy, a nawet pojedyncze litery, zaczęły być ze sobą łączone w sposób oryginalny i innowacyjny. Naczelną ideą tej „nowej” poezji wizualnej stał się nacisk na materialną naturę języka. Jak pisze Waltraud Wende: „[j]eśli barokowe kaligrama przedstawiają wiersze miłosne w postaci serca, a wiersze religijne w kształcie krzyża (...) to tematem «poezji wizualnej» jest materia języka” (2006: 224). Znaki językowe są zatem istotne same w sobie, a nie stanowią jedynie sposobu nazywania i określania przedmiotów w rzeczywistości pozajęzykowej.

W tym miejscu należałoby wprowadzić termin „poezja konkretna”. Początkowo odnosił się on jedynie do wierszy metajęzykowych tworzonych w krajach niemieckojęzycznych i Brazylii; później zakres odniesienia tego pojęcia znacznie się rozszerzył. Aby nieco uprościć tę skomplikowaną kwestię, wprowadzę, za Jerzym Jarniewiczem, definicję szerszą, mówiącą, że poezja konkretna to „sztuka języka,

w której słowo nie ukrywa swojej materialności, a przeciwnie – odsyła do siebie w swoim dźwiękowym (poezja foniczna) lub graficznym (wizualna) wymiarze” (2006: 54). Oto, jak Jarniewicz odnosi się do kwestii języka poezji konkretnej: „Jeśli język porównywano do szyby, dzielącej nas od świata rzeczy, to język poezji konkretnej chce być szybą nieprzezroczystą – zamiast pokazywać, co za nią jest, ujawnia tej szyby grubość i nierówności, barwę i chropowatość (...)” (ibid.: 55). Poniżej zaprezentuję kilka przykładów współczesnej poezji wizualnej, równocześnie omawiając związane z nimi kwestie translatorskie.

Zadanie tłumacza nowszej poezji wizualnej może ograniczać się do przełożenia samego tylko tytułu^[2]. Dzieje się tak, gdy „tekst” (poniższy przykład wyjaśni, skąd cudzość) nie wymaga tłumaczenia na żaden język docelowy. Sytuacja taka ma miejsce w przypadku wiersza Christiana Morgensterna *Nocna pieśń ryby* (tłumaczonego również jako *Nocny śpiew ryby*, oryg. niem. *Fisches Nachtgesang*, 1905). Jest to dość dziwny utwór, ponieważ nie ma w nim ani jednego słowa czy nawet litery. Zamiast tego składa się on z klasycznych symboli oznaczających długie i krótkie sylaby, przy czym „w języku niemieckim nie do pomyślenia jest szyk wyrazów, który pasowałby do przedstawionego schematu metrycznego” (Segebrecht 1978: 113), a zatem wiersz pozostaje bezdźwięczny, zupełnie jak tytułowa „muzyka” ryby. Utwór Morgensterna jest ikoniczny, podobnie jak *Easter Wings* Herberta, z tą różnicą, że ten drugi może być bez trudu przeczytany na głos, podczas gdy pierwszy nadaje się wyłącznie do oglądania, niczym dzieła sztuki. Przedstawiony zestaw symboli metrycznych, pomimo swojej osobliwości, jest dość uniwersalny, więc nie ma mowy o tłumaczeniu wiersza na inny język. Jedyne, co można przełożyć, to tytuł. Autorem polskiej wersji – *Nocna pieśń ryby* – jest Andrzej Kopacki.

[2] Warto w tym kontekście wspomnieć Leszka Engelkinga, który tak oto odnosi się do kwestii tłumaczenia samego tytułu: „Czasem zresztą i to nawet nie jest potrzebne, gdyż tytuł stanowi liczba albo nazwa własna” (2006: 216).



RYS. 4. Christian
Morgenstern, *Fisches
Nachtgesang*

Są sytuacje, w których tłumacz współczesnej poezji wizualnej musi przełożyć tylko jedno słowo, które jest później wielokrotnie powtarzane. Problem ten doskonale ilustruje wiersz Eugena Gomringera [*schweigen*] (niem. *milcząc*). Kompozycja składa się z czternastu powtórzeń słowa *schweigen*; luka w środku zajmuje dokładnie tyle samo miejsca, ile zajmowałoby brakujące słowo. A zatem przedstawiony wiersz „przemawia najbardziej elokwentnie tam, gdzie nie przemawia wcale”, a, co jeszcze ciekawsze, „luka nie mogłaby nic powiedzieć gdyby nie otaczające ją słowa” (Draper 1971: 330 [tłum. MH]). Cisza nie jest więc postrzegana akustycznie, lecz wizualnie. „To właśnie w dziele Eugena Gomringera można zacząć odkrywać użyteczność przestrzeni, której nie da się przełożyć na żaden inny wymiar” (ibid.). Przestrzeń i jej aranżacja są istotnie nieprzekładalne; jedyne, co można więc „przełożyć”, nie tyle na inny wymiar, co na inny język, to słowo. W polskim tłumaczeniu, autorstwa Kopackiego, niemieckie *schweigen*^[3] zostało zastąpione polskim *milcząc*, bez jakiegokolwiek zmiany organizacji przestrzennej.

[3] Wiersz Gomringera bywa również cytowany w swojej wersji hiszpańskojęzycznej (por. Lang 1979: 107; Malmkjaer 1987: 38). Nie mogę zatem stwierdzić z absolutną pewnością, z którego języka został przełożony na polszczyznę, choć bardziej prawdopodobne wydaje się tłumaczenie z niemieckiego.

schweigen schweigen schweigen
schweigen schweigen schweigen
schweigen schweigen
schweigen schweigen schweigen
schweigen schweigen schweigen

RYS. 5. Eugen Gomringer,
[schweigen]

milcząc milcząc milcząc
milcząc milcząc milcząc
milcząc milcząc
milcząc milcząc milcząc
milcząc milcząc milcząc

RYS. 6. Eugen Gomringer,
[milcząc], tłum. Andrzej
Kopacki

Powyższe przykłady wskazują, jak dziecinnie proste może być zadanie tłumacza poezji wizualnej. Jednak nie zawsze tak jest; czasem tłumacz musi wykazać się większą dozą inwencji i kreatywności, jak choćby przy przekładzie wiersza Jiříego Kolářa *Co znamená písmeno* (czes. *Co znaczy litera*). Utwór ten składa się z nazw części ludzkiego ciała oraz zmysłów, przy czym w każdej z nich jedna litera została zamieniona. Powstałe w ten sposób nowe wyrazy dzielą się na dwie grupy: istniejące oraz kompletnie pozbawione sensu. „Analogicznie musi to wyglądać w przekładzie – pisze autor polskiej wersji, Leszek Engelking. – Powinien też być mniej więcej zachowany ten sam stosunek słów znaczących do bezsensownych” (2006: 217).

słowa spawy wamię kalec bzrok szoło
derce mostka pręgosłup sątropa złuch ocho
wogi wezyk motyllica terka kęch szęsa
tęce dęby nebra dółć kotyk płoteczek
fierś goładek wiodro drtań lęzyczek utrzymiaczko
plon mewka oda grzeiłyk modniebienie cowadeiiko
czczęka werwy nydka dość bigdały trzepona
uczy biednica koleń bózg bziaślo brenica
bos wkóra polano druczol pańka wecherz
targi głosy mięta iskrzela jęczówka fiszka
czyrja bokieć błoń wowieka drew zardło
pięsień ocięgnó kopatka wadgarstek ekroń wlecy

RYS. 7. Jiří Kolář,
Co znaczy litera,
tłum. Leszek Engelking

Teraz zapraszam czytelników do pójścia o krok dalej i wkroczenia na niebezpieczną ścieżkę nieprzekładalności. Niektóre z wierszy

drown – *row*. Co więcej, zachowana zostaje symetria, a więc krótsze słowo powstaje przez usunięcie dokładnie po jednej literze z początku i końca dłuższego słowa. Analizując wiersze dokładniej, można zauważyć ciekawe związki semantyczne i zastanowić się nad możliwościami interpretacyjnymi.

MEADOW PEACE

```

      clover
    c love r
  c  love  r
c   love  r
c   love  r

```

RYS. 9. Ernst Jandl,

Meadow Peace

Tłumaczenie takich wierszy, jak przedstawione wyżej kompozycje Jandla przysparza nie lada trudności. Nie wchodzi w grę przekład dosłowny, ponieważ w języku docelowym odpowiednik słowa *nicht* wcale nie musi zawierać odpowiednika słowa *ich*, a relacja między ekwiwalentami *clover* i *love* może być (i najprawdopodobniej jest) całkiem inna niż w języku angielskim. Być może rację ma Jerzy Jarniewicz, który opowiada się za nieprzekładalnością tego typu poezji i stwierdza, że „[t]łumacz może co najwyżej napisać nowy wiersz, stosując podobny zabieg wyodrębniania słowa w słowie (...)” (2006: 55, komentarz do wiersza Aliny Kwiatkowskiej).

Podsumowując niniejsze rozważania, chciałabym jeszcze raz zwrócić uwagę na to, jak szerokim i zróżnicowanym pojęciem jest poezja wizualna. Należą do niej nie tylko XVIII-wieczne *shaped verses*, bazujące na tradycji starożytnej utwory, które poprzez formę graficzną oddają swój temat czy motyw przewodni, lecz również nowatorskie kompozycje współczesne (wiersze „konkretne”), wykorzystujące materialny aspekt języka i przełamujące ograniczenia semantyczno-składniowe. W przypadku tych pierwszych, aranżacja przestrzenna stanowi jedynie dodatek, komentarz czy wskazówkę interpretacyjną, podczas gdy większość wierszy nowoczesnych nie mogłaby ist-

nieć bez swojej formy. Ta istotna różnica może również znaleźć odzwierciedlenie w przekładzie. W przypadku *shaped verses* większość osób uznających przekładalność poezji z pewnością stwierdzi, że takie utwory również znakomicie nadają się do tłumaczenia. Posiadają przecież warstwę dźwiękową oraz zawierają środki poetyckie, a zatem są pod tym względem całkiem „tradycyjne”. Starałam się tego dowieść na przykładzie wiersza George’a Herberta *Easter Wings*, w którym warstwa graficzna współistnieje z warstwami werbalną i dźwiękową i niejako je uzupełnia. Obecność trzech warstw, a nie wyłącznie dwóch, była z pewnością dodatkowym wyzwaniem dla Stanisława Barańczaka. Jednakże w przypadku poezji konkretnej tłumacz może w ogóle okazać się zbędny. Przedstawione wyżej przykłady wskazują, że czasami wystarczy przełożyć sam tytuł (jak w *Nocnej pieśni ryby* Morgensterna) lub dodać przypisy, bez jakiegokolwiek ingerencji w tekst. A zatem nawet jeśli tłumacz ma określone zadanie do wykonania, jego rola jest mocno ograniczona (może z wyjątkiem takich przypadków, jak przekład wiersza *Co znaczy litera* Kolářa) i nie może on w pełni realizować swojego potencjału. Wobec tego pojawiają się wątpliwości, czy takie tłumaczenie nadal można nazwać sztuką. A może najlepiej byłoby, gdyby tłumacze skonfrontowani z poezją wizualną posłuchali sugestii Jerzego Jarniewicza i najzwyczajniej w świecie „poszli na urlop”? Ciekawe tylko, czy taki urlop byłby dla nich odpoczynkiem czy raczej wiązał się z wymuszoną kapitulacją...

Bibliografia

- BARAŃCZAK, Stanisław. 1997. *Kościół wzniesiony ze słów* [w:] Herbert, George, 66 wierszy. Wybór, tłum., wstęp i oprac. S. Barańczak. Kraków: Znak, s. 5–11.
- . 2004. *Mały, lecz maksymalistyczny manifest translatologiczny* [w:] *Ocalone w tłumaczeniu: szkice o warsztacie tłumacza poezji z dołączeniem małej antologii przekładów*. Kraków: a5, s. 13–62.

- BOHN, Willard. 2006. *Kryzys znaku*. Tłum. K. Majer. „Literatura na Świecie” 11–12, s. 5–25.
- BROWN, C.C.; Ingoldsby, William P. 1972. *George Herbert’s „Easter-Wings”*. „Huntington Library Quarterly” 35 (2), s. 131–142.
- COBBING, Bob; Mayer, Peter. 2006. *Niektóre mity o poezji konkretnej*. Tłum. A. Szuba. „Literatura na Świecie” 11–12, s. 84–87.
- DRAPER, Ronald Philip. 1971. *Concrete Poetry*. „New Literary History” 2 (2), s. 329–340.
- ENGELKING, Leszek. 2006. *Konkretne decyzje tłumacza*. „Literatura na Świecie” 11–12, s. 215–218.
- GOMRINGER, Eugen. 2006. [milcząc] [w:] *Wiersze*. Tłum. A. Kopacki. „Literatura na Świecie” 11–12, s. 221 (oraz objaśnienia, s. 387).
- HERBERT, George. 1633. *The Temple*. Cambridge: Thomas Buck and Roger Daniel.
- . 1997. *66 wierszy*. Wybór, tłum., wstęp i oprac. S. Barańczak. Kraków: Znak.
- HOLLANDER, John. 1975. *Vision and Resonance: Two Senses of Poetic Form*. New York: Oxford Univeristy Press.
- JARNIEWICZ, Jerzy. 2006. *Tłumacze na urlop!* „Literatura na Świecie” 11–12, s. 54–58.
- KOLÁŘ, Jiří. 2006. *Co znaczy litera* [w:] *Wiersze*. Tłum. L. Engelking. „Literatura na Świecie” 11–12, s. 214.
- KREMER, Aleksandra. 2013. *Konkretystyczna książka poetycka. Gomringer – Gappmayr – Finlay – Drózd – Wirpsza*. Rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem dr. hab. Witolda Sadowskiego. Uniwersytet Warszawski.
- LANG, George. 1979. *From the Pictograph to the Metapoem: Realms of Concrete Literary Reference in Brazilian Concrete Poetry*. „Revista Canadiense de Estudios Hispánicos” 3 (2), s. 101–120.
- MALMKJAER, Kirsten. 1987. *Translating Concrete Poetry*. „Ilha do Desterro: A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies” 17, s. 33–46.
- MORGENSTERN, Christian. 2006. *Nocna pieśń ryby*. Tłum. M. Siwik. „Literatura na Świecie” 11–12, s. 4 (oraz objaśnienia, s. 387).

- SEGEBRECHT, Wulf. 1978. *J.W. Goethe „Über allen Gipfeln ist Ruh“ – Texte, Materialien, Kommentar*, s. 113 [za:] Wende 2006, s. 225.
- WENDE, Waltraud. 2002. *Sehtexte – oder: Vom Körper der Sprache [w:] Über den Umgang mit der Schrift*. Würzburg: Königshausen & Neumann, s. 302–335.
- . 2006. *Poezja wizualna: Atak na kodeks poprawności językowej*. Tłum. M. Siwik. „Literatura na Świecie” 11–12, s. 223–237.

Summary

The present article discusses and contrasts two different types of visual poetry: shaped verses and modern visual compositions. The former are inseparably connected with the poetic tradition of the 17th-century England, most notably with the work of George Herbert. His religious poem *Easter Wings* consists of two stanzas, which physically resemble two pairs of wings. The choice of such a form is well-motivated since the poem presents the theme of spiritual flight. The “flight metaphor” actually exists on three levels: visual, auditory and verbal. In the article I have tried to examine how these levels are preserved in Stanisław Barańczak’s translation into Polish.

Herbert’s poem creates the effect of flight even if its graphic arrangement is disregarded and one focuses only on the content and sound. Modern visual poems are completely different in this respect since they are intended to be watched, and not so much read. Focusing on a selection of 20th-century poems by Morgenstern, Gomringer, Kolář and Jandl, I have tried to establish the role of the translator. In some of the cases his or her task is remarkably easy, for instance when he or she has to translate the sole title. It often happens, however, that the poet plays with the arbitrariness of language to such an extent that the composition is virtually untranslatable.

Key words

concrete poetry, German-language countries, iconicity, shaped verses, visual poetry

KAROLINA CZAJKA
Uniwersytet Jagielloński

***Missed Connections* reconnected.**

O trudnościach przekładu tekstu multimodalnego

W świecie, w którym znaczenie ma mnogość wrażeń doznawanych jednocześnie, coraz rzadziej obiekt mający trafić do masowego odbiorcy wykorzystuje tylko jeden kanał przekazu. Sztuka i technika angażujące wszystkie zmysły naraz stanowią niewątpliwą część współczesnej kultury. W badaniach przekładoznawczych i praktyce tłumaczeniowej wielokanałowość przekazu oraz zsyntetyzowany odbiór bodźców jako pewnej całości jest istotnym, jeśli nie najważniejszym, problemem przy tłumaczeniu filmów, lecz nie tylko. Niniejszy artykuł ma na celu przedstawienie krótkiej charakterystyki trudności związanych z przekładem wybranego przez autorkę tekstu multimodalnego – ilustrowanego albumu, w którym wzajemnie przeplatają się głównie dwa typy dyskursu: obraz i słowo.

Album *Missed Connections. Love, Lost & Found*, którego autorką jest znana w Stanach Zjednoczonych ilustratorka książek dla dzieci Sophie Blackall, został wydany w 2011 nakładem Workman Publishing. Zawiera ponad pięćdziesiąt kompozycji, które tworzą ilustracje (wykonane akwarelami i tuszem chińskim) z krótkimi notkami na sąsiednich stronach. Każda z nich stanowiła dla autorki źródło inspiracji do stworzenia towarzyszącego jej obrazu; niekiedy notki te zostały w pełni wpisane w obraz, innym razem autorka wykorzystała

jedynie ich fragmenty; niemniej jednak związek słowa i obrazu zawsze jest w nim nierozzerwalny, zarówno w kwestii formy, jak i znaczenia.

Podejmując się przekładu albumu autorstwa Blackall, tłumacz napotyka szereg trudności, niemniej jednak to główne założenie przyświecające ilustratorce jest tym, co determinuje, ale i w dużej mierze ogranicza pracę tłumacza. Posty, które co minutę pojawiają się na Craigslist (<http://newyork.craigslist.org/laf/>) – internetowym portalu ogłoszeń drobnych zamieszczanych przez mieszkańców większych miast (w tym przypadku Nowego Jorku) – posłużyły Blackall jako kanwa tworzonych przez nią ilustracji. Od nich też pochodzi tytuł albumu – posty te zwyczajowo nazywane są *missed connections*. Ich forma, ale i przestrzeń, do której trafiają (Internet), okazały się wyznacznikami, których tłumacz w żaden sposób nie mógł pominąć, próbując uzyskać zarówno formalną, jak i komunikacyjną ekwiwalencję w kulturze docelowej.

Już na samym początku problemem okazuje się medium przekazu, tj. Internet, w którym normy regulujące formę oraz rejestr wypowiedzi w języku polskim nie są jednoznacznie ustalone. W języku angielskim rejestr postów jest bardzo zróżnicowany, przeważa jednak język potoczny, skrótowy, w dużej mierze opierający się na kontekście kulturowym. Problem w tłumaczeniu stanowi fakt, że większość internautów w Polsce posługuje się językiem o o wiele niższym rejestrze, często niedbałym, na granicy wulgarności. Strony polskie o podobnych założeniach jak Craigslist nie mogą posłużyć za model z dwóch dość istotnych powodów – ich zdecydowanie mniejszej liczby i popularności wśród internautów oraz przeważającej monotematyczności postów, czego z pewnością nie można powiedzieć o angielskim pierwowzorze.

Ponadto, mając do czynienia z tekstem wyjściowym funkcjonującym w przestrzeni wirtualnej, istotnym czynnikiem w przekładzie pod względem formy są narzucane przez nią ograniczenia. Mówiąc o ograniczeniach formalnych, należy mieć na uwadze, że post interne-

towy jest wypowiedzią bardzo zwięzłą, skrótową oraz spontaniczną. Nierzadko również błyskotliwą i dowcipną. Z jednej strony skutkuje to pozornym uproszczeniem przekazu, z drugiej jednak – znacznym ograniczeniem kontekstu, a zatem wysoką niejasnością lub wieloznacznością, co można zauważyć na przykładzie krótkiego zwrotu *Are You Scared of Birds or Something?* (Blackall 2011: 44–45). Istotne jest jednak, by w przekładzie post pozostał postem, a nie luźnym wywodem czy zbędną charakterystyką osoby, której spotkanie stało się jego inspiracją.

Kolejną cechą tej formy komunikacji, tj. postu internetowego, jest nieokreśloność nadawcy i odbiorcy. Z jednej strony wszystkie posty łączą pewne cechy wspólne o charakterze uniwersalnym. Należą do nich wspomniane już skrótowość, potoczność, zwięzłość oraz spontaniczność wypowiedzi, które powinny zostać zachowane w przekładzie, ponieważ są wyznacznikami formy dyskursu. Z drugiej strony jednak pojawia się problem zróżnicowania języka, tj. idiolektów internautów – autorów postów. Oddanie tego językowego zróżnicowania w przekładzie wydaje się istotne, zwłaszcza że we wstępie do albumu autorka przyznała, że to właśnie mieszkańcy Nowego Jorku – niezwykła mieszanka kultur, ludzkich charakterów, wyglądów i zachowań – stanowili dla niej główne źródło inspiracji. Wielogłosowość wypowiedzi w języku angielskim powinna zatem przemawiać również w ich polskich tłumaczeniach, co przy tak znaczącej kondensacji treści i ograniczonej kontekstowości jest niekiedy bardzo trudne do uzyskania. Aby zilustrować ten problem, posłużmy się dwoma przykładami (zapis zgodny z oryginałem):

1 Are You Scared of Birds or Something? – m4w – 20 (williamsburg)

Well, whatever the case, it was cute. Do you live on N7th too?

We could hang out (Blackall 2011: 44–45).

I dla kontrastu:

2 **Long Curly Brown Hair on the Q - m4w - 36**

You had pink fingernails and got on the Q train at Atlantic (if not Dekalb). I felt an irrational desire to invite you out to dinner. I found you stunningly beautiful, but you'll probably never know. I think you changed trains at Times Square and I watched as you stepped between closing doors and disappeared. If for some reason you check this, it'd be nice to hear from you. Either way, I hope you're well (ibid.: 24-25).

Tymczasem w przekładzie mogą one brzmieć następująco [tłum. KC]:

1 **Boisz się ptaków, czy co? - M<K - 20 (dzielnica Williamsburg)**

W każdym razie – to było słodkie. Też mieszkasz przy siódmej ulicy na Williamsburg? Moglibyśmy gdzieś razem wyskoczyć.

Oraz:

2 **Do brunetki z długimi kręconymi włosami w pociągu linii Q - M<K - 36**

Miałś różowy lakier na paznokciach i wsiadłaś do pociągu linii Q na stacji Atlantic (a może Dekalb?). Miałem niezmierną ochotę zaprosić cię na obiad. Wydałaś mi się oszałamiająco piękna, choć pewnie nigdy się o tym nie dowiesz. Przesiadłaś się chyba na stacji Times Square, a ja patrzyłem, jak przemknęłaś między zamykającymi się drzwiami, po czym zniknęłaś. Jeśli jakimś cudem tu weszłaś i czytasz moją wiadomość, byłoby miło, gdybyś się do mnie odezwała. W każdym razie – mam nadzieję, że u ciebie wszystko w porządku.

Tym, co już na wstępie przyciąga naszą uwagę, jest różnica w długościach postu, zaraz za nią jednak zauważamy zróżnicowanie językowe – pierwszy post ma typowo konwersacyjny charakter z raczej potocznymi zwrotami, takimi jak *or something* czy *whatever the case*. Drugi z kolei przedstawia opis dużo bardziej poetycki i wyszukany.

Paradoksalna nieokreśloność adresata cechująca posty na stronie Craigslist stanowi kolejny problem dla tłumacza. Paradoks ten zaszczepa się na zdefiniowaniu przez nadawcę postu jednostkowego adresata, którym może stać się każdy użytkownik Internetu. Choć relacja jednostkowy adresat-masowy odbiorca pozornie wydaje się nieważna przy przekładzie postów, w praktyce okazuje się ona ważnym znacznikiem nacechowania emocjonalnego języka nadawcy, który doborzem odpowiednich słów i wyrażen ujawnia swoje nastawienie do adresata postu. Gdyby praca polegała jedynie na przekładzie tekstu, nie zaś i tekstu, i towarzyszących mu obrazów, to do tłumacza należałoby zdefiniowanie konkretnego odbiorcy pod względem charakterologicznym (płeć i wiek są zawsze zaznaczone za pomocą akronimów, np. – *m4w* – 20). W tym przypadku jednak to sama Blackall za pomocą obrazu (będącego poniekąd jej własnym wyobrażeniem) „dopowiada”, kim jest odbiorca, w dużej mierze ograniczając wolność wyboru tłumacza.

Mówiąc o przekładzie tekstów multimodalnych, w których występuje szczególnie relacja między słowem a obrazem, warto sięgnąć do teorii Riitty Oittinen, fińskiej tłumaczki i ilustratorki książek dla dzieci. Oittinen zwraca uwagę na, jej zdaniem, kluczowe słowa w tłumaczeniu tego typu form literackich, którymi są tekst i kontekst. Jak sama przyznaje: „Słów i obrazów nie można odseparować od kontekstu słów, i *vice versa*: gdy tłumaczymy książkę obrazkową, to właśnie ten całokształt słowności i obrazowości musimy przełożyć (2003: 132 [tłum. KC]). Konieczność uzyskania tego całokształtu występuje także przy tłumaczeniu albumu *Missed Connections* – różnica polega jedynie na rodzaju występującej w nim relacji. Relacja między obrazem a znakiem pisanym może bowiem przyjmować dwie formy, z których relacja ikoniczna łączy elementy książki ze światem zewnętrznym, podczas gdy relacja indeksalna ogranicza się do świata wewnętrznego obrazu i słowa. Sama Oittinen w odniesieniu do tej relacji ukuła termin *directionality of governance*, którym określa

pierwszorzędność elementu determinującego kształt i zawartość elementu drugiego. W praktyce sprowadza się to do wiedzy na temat tego, co było pierwsze – obraz czy słowo, a co za tym idzie, czy tłumacz, należy wzorować się na obrazie czy może obraz stanowi tło lub komentarz do tekstu. W przypadku albumu pierwszeństwo zostało z góry ustalone przez samą Sophie Blackall, która najpierw przeczytała posty, potem zaś zaczęła malować do nich ilustracje. Odwrotnie jest natomiast w przekładzie: tłumacz zmuszony jest w pierwszej kolejności patrzeć na obraz i to na jego podstawie uzupełnić to, czego nie jest w stanie wyczytać z tekstu. I tak na przykład, w jednym z postów nadawca opisuje swój wygląd, używając zwrotu *to have big hair* (Blackall 2011: 42–43), który można odnieść do wielu sposobów ułożenia włosów. Autorka jednak stworzyła obraz przedstawiający czarnoskórego mężczyznę z potężnym afro. Tłumacz zatem nie ma innego wyboru – musi użyć tego samego słowa. Mając na uwadze relację indeksalną, należy sprecyzować zależność występującą między słowem i obrazem, ponieważ mogą się one wzajemnie wspierać, uzupełniać, ale i sobie przeczyć. Charakter ten nie może być pominięty w pracy tłumacza – wybory tłumaczeniowe przy przekładzie albumu są zawsze ograniczone przez obraz, który sam w sobie stanowi interpretację autorki, „dopowiedzenie” tekstu oraz wzbogacenie go o kontekst. Tłumacz ma mniej wolności niż w przekładzie tekstu literackiego, ponieważ działa on w granicach wyznaczanych z jednej strony przez zawartość obrazu, z drugiej zaś przez tekst. Interpretacja tekstu ilustratorki niekiedy nie zostawia tłumaczowi żadnej wolności interpretacyjnej, nie dopuszcza innego wyboru leksykalnego, ponieważ aby zachować spójność tekstu i obrazu (które łączy tutaj relacja przyczynowo-skutkowa), tłumacz musi przyjąć interpretację autorki za tę jedyną i właściwą. Jest to szczególnie widoczne w sytuacjach, w których ubóstwo kontekstu słownego pozwoliłaby rozwinąć tłumaczowi skrzydła kreatywności, podczas gdy obraz skutecznie sprowadza go na ziemię, narzucając gotowe rozwiązanie.

Z drugiej strony jednak, ubóstwo kontekstu, a niekiedy wręcz bezkontekstowość postów powoduje, że towarzyszące im obrazy stanowią jedyną wskazówkę do ich odbioru. Ilustracja nie musi podawać kontekstu zgodnego z okolicznościami napisania postu, niemniej jednak znacznie ułatwia pracę tłumacza: wyjaśnia pewne niejasności, głównie te związane z obcością kultury wyjściowej. W przytoczonym już wcześniej przykładzie *Are You Scared of Birds or Something?* z treści postu trudno wywnioskować, do jakiej sytuacji odnosi się nadawca. Ilustracja Blackall przedstawiająca młodą kobietę w parku, którą najwyraźniej wystraszył gołąb, pozwala umiejscowić zdarzenie w konkretnej przestrzeni i, co za tym idzie, ułatwia przekład.

Silna relacja indeksalna w żaden sposób nie wyklucza oczywiście istnienia relacji ikonicznej słowa i obrazu, której charakter nie tylko odegrał znaczącą rolę dla samego powstania albumu, ale też w dużej mierze zdeterminował główną strategię tłumaczeniową przy przekładzie. Obcość kultury wyjściowej – realiów Stanów Zjednoczonych, a zwłaszcza Nowego Jorku – przesądziła o zastosowaniu strategii forenizacji. Strategię tę zdają się uzasadniać główne założenia autorki albumu, która w swojej pracy starała się oddać klimat Nowego Jorku oraz ducha jego mieszkańców. Próba przeniesienia świata przedstawionego w albumie do polskiej rzeczywistości mogłaby jedynie zaburzyć konstytutywne założenie projektu Sophie Blackall. Tłumaczenie zachowuje zatem elementy specyficzne dla kultury amerykańskiej. Stąd też w przekładzie pozostały linie metra z charakterystycznymi dla Nowego Jorku ich oznaczeniami w postaci liter (a nie, jako przykład domestykacji, numery tramwajów), obco brzmiące nazwy parków i dzielnic. Jedyнным zabiegiem tłumacza mającym na celu „przybliżenie” czytelnikom okolic Nowego Jorku jest zastosowanie wyrażeń atrybutywnych, takich jak: *śródmieście*, *plac* czy *linia*.

Zastosowanie strategii forenizacji w przekładzie albumu może budzić wątpliwości wobec samej zasadności tłumaczenia tekstu, który brzmi obco w języku docelowym. Przetłumaczony album z pewnością

nie wywołuje u polskich odbiorców tych samych wrażeń, których lektura dostarcza czytelnikom z Nowego Jorku. Nie oznacza to jednak, że przekład albumu jest bezzasadny: tym bowiem, co stanowi jego międzykulturową wartość, jest uniwersalizm ludzkiego doświadczenia. Wydarzenia z życia zwykłych ludzi, które Blackall wykorzystała jako źródło inspiracji dla swojej pracy, nie są ograniczane barierami geograficznymi, kulturowymi czy językowymi, ponieważ każdy człowiek w dowolnej chwili swojego życia może stać się ich świadkiem lub uczestnikiem.

Uniwersalizm doświadczenia nie musi oznaczać ujednolicenia sposobu mówienia o przeżyciach, niemniej jednak w pracy tłumacza pozwala niekiedy sięgnąć do mniej lub bardziej ekwiwalentnych wzorców formalnych, które funkcjonują w kulturze docelowej. Dzięki temu w przetłumaczonych postach udaje się zachować naturalność i potoczność języka polskiego w Internecie. Niestety, każdy przekład zakłada nieuniknione zubożenie oryginału, zwłaszcza tam, gdzie tłumacz nie dysponuje ekwiwalentami formalnymi, jak w przekładzie niektórych akronimów czy gry znaków, np. *w/*, czyli *with* lub *@* jako przyimek *at*. W innych przypadkach z kolei, to, że twórcy polskich portali opierają się na wzorcach amerykańskich, może pomóc tłumaczowi uzyskać stosunkowo satysfakcjonującą ekwiwalencję formalną, czego przykładem może być wspomniana wyżej formuła – *m4w* – przetłumaczona jako *M<K*.

Przedstawiona powyżej charakterystyka trudności związanych z przekładem tekstu multimodalnego wielokrotnie pokazuje, jak istotna relacja łączy obraz i słowo w tego typu zadaniach. Nerozerwalny charakter tej relacji ma istotne znaczenie w interpretacji całości tekstu, która z kolei wpływa na wybory dokonywane w trakcie tłumaczenia. Okazuje się, że zarówno odbiór, jak i przekład tego typu tekstu wymagają zdolności „ponadprogramowych”, które pozwalają zinterpretować nie tylko jego poszczególne komponenty, ale przede wszystkim ich znaczenie jako pełnej, zamkniętej całości.

Bibliography

- BLACKALL, Sophie. 2011. *Missed Connections. Love, Lost & Found*. New York: Workman Publishing.
- OITTINEN, Riitta. 2003. *Where the Wild Things Are: Translating Picture Books*. „Meta” 48 (1–2) [Dok. elektr.] <http://www.erudit.org/revue/meta/2003/v48/n1-2/006962ar.html> [2013.01.01].

Summary

The aim of the article is to present an analysis of difficulties arising in the translation of multimodal texts. As an object of the analysis, the author chose an illustrated album *Missed Connections. Love, Lost & Found* by a well-known illustrator Sophie Blackall. It comprises over fifty New York Craigslist posts compiled with illustrations that comment or complement them. As such, *Missed Connections* combines two modes – word and image – intermingled in such a way that they make one inseparable yet dynamic whole which should be retained in the product of translation.

The first part of the article discusses problems encountered in translation posed by the ‘genre markers’ of the online posts and limitations enforced by the Internet. Attention is paid here to the verbal component as a determiner of the relationship established between word and image, which must be observed by the translator in his work. In the following parts, the author describes in detail what forms the relation between the verbal and the visual can take, significantly limiting the scope of free choices available to the translator.

In its final part, the article deals with the problem of foreignness and lack of formal and communicative equivalence between source and target cultures. Using the example of *Missed Connections*, the author makes an attempt to justify the strategy of foreignisation as the best solution to remain as faithful as possible to the original, reception of which requires not merely visual and verbal, but also higher-ordered intercultural literacy.

Keywords

equivalence, foreignisation, image, multimodal text, word

KAROLINA KRAJEWSKA, EWA LIPIŃSKA
Uniwersytet Warszawski

Przekład komiksów – przekład audiowizualny?

Jakość tłumaczenia często zależy od prestiżu, jakim dany utwór (czy też całe medium) cieszy się w kulturze docelowej. O ile nie istnieje jeden niezawodny sposób na wykonanie dobrego przekładu książki czy też filmu, o tyle literatura przedmiotu obejmująca możliwe strategie i techniki, jak również wypowiedzi doświadczonych tłumaczy czy dyskusje w środowisku naukowym, może posłużyć za źródło cennych wskazówek oraz ostrzeżeń przed najczęściej popełnianymi błędami. Jednak chociaż tłumaczenia literackie doczekały się licznych opracowań, przekład komiksu wciąż pozostaje w głębokim cieniu. W takiej sytuacji tłumacze oraz badacze mogą próbować sięgać do teorii z dziedzin pokrewnych. W przypadku komiksów kuszące okazać się może – ze względu na podobieństwa w wykorzystaniu tekstu i obrazu w ramach jednego medium – skorzystanie z prac poświęconych tłumaczeniom audiowizualnym.

W Polsce komiksy nadal są gatunkiem mało popularnym, kojarzonym przede wszystkim z zabawnymi historyjkami z dziecięcych pisemek lub czasopism, takich jak „Kaczor Donald”. Jednak w wielu krajach komiksy zajmują istotne miejsce w kulturze – w Stanach Zjednoczonych niesłabnącą popularnością cieszą się opowieści o superbohaterach, w Japonii mangę czytają wszyscy, od dzieci uczących się czytać po poważnych biznesmenów, natomiast we francuskich czy

belgijskich księgarniach nikogo nie dziwi widok obszernych działów z komiksami frankofońskimi. Warto też zwrócić uwagę, że komiksy często pozwalają artystom na podejmowanie w sposób oryginalny poważnych tematów czy problemów społecznych – jako przykłady wystarczy podać *Maus* Arta Spiegelmana, który porusza tematykę Holocaustu, popularne w ostatnich latach komiksy Mariane Satrapi (w szczególności *Persepolis* opisujące lata dzieciństwa autorki spędzone w Iranie) czy dzieła Willa Eisnera, takie jak *Nowy Jork*, w którym amerykański rysownik prowadzi obserwacje na temat codziennego życia mieszkańców wielkiego miasta.

Aby zatrzeć negatywne skojarzenia terminu „komiks” z banalnymi historyjkami obrazkowymi czy najpowszechniej znanymi paskami komiksowymi, już parędziesiąt lat temu zaczęto tworzyć nowe definicje tego pojęcia. W latach 80. XX w. Will Eisner wprowadził pojęcie „sztuki sekwencyjnej”, którą opisał jako „środek artystycznego wyrazu, oddzielną dyscyplinę, formę artystyczną i literacką, która wykorzystuje układ rysunków bądź obrazów i słów w celu opowiedzenia historii” (1994: 5 [tłum. KK&EL]). Ten sam twórca uznawany jest za ojca terminu *graphic novel* („powieść graficzna”), którym powszechnie określa się dłuższe komiksy, najczęściej stworzone przez jednego autora, o fabule rozwiniętej na wzór tradycyjnej powieści. Z kolei Scott McCloud sztuką sekwencyjną nazywa „zestawione ze sobą obrazy ułożone w nieprzypadkowej kolejności, mające przekazać informacje i/lub wywołać reakcję estetyczną u odbiorcy” (1993: 9 [tłum. KK&EL]).

Właśnie to połączenie słowa i obrazu, na które zwracają uwagę w swoich definicjach Eisner oraz McCloud, może okazać się niezwykle istotne przy tłumaczeniu. Wyklucza ono możliwość zakwalifikowania przekładu komiksu jako dzieła czysto literackiego – tłumacz komiksu nie może skupić się jedynie na tekście, jako że towarzyszący mu obraz nierzadko decyduje o tym, czy dana interpretacja wyrażenia lub zdania jest właściwa. W podobnej sytuacji znajdują się tłumacze

audiowizualni – w materiałach filmowych treści niesione przez obraz nie pozostają bez konsekwencji dla przekładu. A choć komiksu oczywiście nie da się uznać za medium, w którym element audio i wideo obecny jest równie wyraźnie jak w filmie, to jednak w tekstach krytycznych odnoszących się do komiksu można znaleźć bardzo ciekawe omówienia kluczowego dla audiowizualności pojęcia związku słowa i obrazu, a teorie i narzędzia przekładu audiowizualnego mogą okazać się przydatne również przy tłumaczeniu komiksów.

Mimo że definicje przekładu audiowizualnego są bardzo liczne, ich autorzy często posługują się wyłącznie synonimami oraz przykładami, co utrudnia decyzję o zaklasyfikowaniu do tego typu tłumaczeń innych form, takich jak komiks czy audycja radiowa. Luyken nazywa przekład audiowizualny przekładem na potrzeby ekranu (*screen translation*) lub przekładem filmowym i telewizyjnym (1991: 11). Eithne O'Connell w publikacji *A Companion to Translation Studies* definiuje *screen translation* jako „termin opisujący tłumaczenie różnego rodzajów tekstów audiowizualnych wyświetlanych na ekranie” (2007: 123 [tłum. KK&EL]). Jako synonimy podaje tłumaczenie na potrzeby mediów (*media translation*) oraz tworzenie wersji językowych (*language versioning*). Podobnie jak Giuseppe Palumbo, O'Connell próbuje więc wyjaśnić termin „przekład audiowizualny” poprzez wskazanie na rodzaj tłumaczonego tekstu. Tymczasem Jorge Díaz Cintas we wstępie do *New Trends in Audiovisual Translation* (2009) postuluje, aby tłumaczenie audiowizualne traktować właśnie jako rodzaj, a nie gatunek tekstu, nie zawężając go do mediów czy filmów. Díaz Cintas uważa, że teksty audio-medialne należą do nadrzędnego podziału, na równi z tekstami mówionymi lub pisanymi (ibid.: 5–6).

Luyken opisuje specyfikę tłumaczenia audiowizualnego (AVT) w następujący sposób: „transfer językowy zastępuje tylko jeden element komunikatu, jakim jest tekst mówiony, na zasadach podobnych do innych typów tłumaczenia. Jednak nowy tekst musi tworzyć organiczny związek z innymi elementami dzieła, których transfer języko-

wy nie może zmodyfikować” (1991: 166). Badacz wskazuje więc na intersemiotyczny charakter tego typu tłumaczenia, gdyż stworzenie „organicznego związku” słowa z obrazem lub dźwiękiem często wymaga dużych ingerencji w treść. Ten krótki opis mógłby pozwolić na zakwalifikowanie komiksów do grona przekładu audiowizualnego. Luyken precyzuje jednak swoją definicję, podając wyżej wspomniane synonimy.

Definicja zaproponowana przez Teresę Tomaszkiwicz jest prawdopodobnie najpełniejsza. Autorka definiuje tłumaczenie audiowizualne jako „tłumaczenie takich tekstów, gdzie warstwa słowna jest ściśle powiązana z innymi elementami znaczącymi (obraz, dźwięk czy muzyka)” (2000: 247). Jako synonim Tomaszkiwicz podaje tłumaczenie na potrzeby ekranu. Warto jednak zauważyć, że podana definicja mogłaby także objąć komiksy.

W tej samej publikacji autorka zaproponowała podział związków tekstu z obrazem. Co ciekawe, jest to zagadnienie, które rozwinął także Scott McCloud w *Understanding Comics* (1993). Podział zaproponowany przez Tomaszkiwicz jest zresztą do pewnego stopnia paralenny do podziału proponowanego przez McClouda:

- 1 relacja substytucji (ekwiwalencji) – te same treści przekazane dwoma kanałami, słownie i za pomocą obrazów,
- 2 relacja komplementarności – pewne fragmenty treści są wyrażone słownie, a inne – wizualnie,
- 3 relacja interpretacji – obrazy mają za zadanie wyjaśnić jakiś fragment tekstu (lub na odwrót), a bez tej ilustracji pewne fragmenty wydają się niejasne,
- 4 relacja paralelizmu (przeciwwagi) – tekst i obraz wyrażają pewien komunikat samodzielnie; niezrozumienie jednego komunikatu nie przeszkadza w zrozumieniu drugiego,
- 5 relacja sprzeczności – to, co zostało przekazane słownie, jest negowane za pomocą środków wizualnych (Tomaszkiwicz 2006: 59–62).

Według przytoczonych na początku definicji Eisnera i McClouda sztuka sekwencyjna składa się z ciągu obrazów, których kolejność nie jest przypadkowa – McCloud zwraca uwagę na wykorzystywanie przez komiks naturalnej dla ludzi umiejętności dopełniania niekompletnych treści, nazywanej *closure* (1993: 63). Dzięki niej oraz nabytym przez nas doświadczeniom jesteśmy w stanie zamienić w naszym umyśle obrazy wydrukowane na papierze w elementy znanej przez nas rzeczywistości. To również ona sprawia, że doszukujemy się sensu w ciągu rysunków, które na pierwszy rzut oka mogą się wydać zupełnie ze sobą niepowiązane. Załóżmy, że widzimy dwa kadry – jeden przedstawiający osobę uciekającą przed postacią z nożem, a drugi ukazujący zarys miasta w nocy oraz dymek dialogowy, który sugeruje rozlegający się krzyk. Wszystko, co dzieje się pomiędzy tymi dwoma obrazami, rozgrywa się jedynie w naszym umyśle – każdy czytelnik będzie miał inne wyobrażenia na temat popełnionego w historii morderstwa. Pod tym względem komiks może przywołać na myśl film, z którego wybrano pojedyncze klatki.

Ciągowi rysunków przeważnie towarzyszy tekst, najczęściej dzielący się na narrację wpisaną w ramki oraz dialogi w dymkach. Twórcy komiksów mogą wybrać, w jaki sposób połączyć słowo z obrazem. McCloud wyróżnia następujące typy takich połączeń (ibid.: 155):

- 1 *word-specific* – kiedy słowa dominują, a ilustracja stanowi dla nich tylko tło,
- 2 *picture-specific* – obraz ukazuje całą istotną treść, a słowa podkreślają jedynie pewien aspekt rysunku,
- 3 *duo-specific* – słowa i obrazy przekazują dokładnie tę samą treść,
- 4 *intersecting* – rysunki i tekst zawierają mniej więcej te same informacje, ale oba elementy dodają też coś nowego,
- 5 *interdependent* – zarówno słowa, jak i obrazy są niezbędne do przekazania danej treści,
- 6 *parallel* – słowa i obrazy przekazują równoległe, choć pozornie niezwiązane ze sobą treści,

7 *montage* – tekst wkomponowany jest w obraz (np. napisy na znakach, plakaty, gazety itd.).

Mimo wszystko nie da się zaprzeczyć, że komiks jest przede wszystkim medium opartym na aspekcie wizualnym, a na nazwanie go medium **audiowizualnym** nie pozwalają trudności związane z przelewaniem dźwięków na papier. Eisner sam przyznawał, że starania twórców, by zawrzeć w komiksie element audio to jedynie desperackie próby skazane na niepowodzenie (1994: 53). Efekty dźwiękowe w komiksach oddawane są najczęściej za pomocą onomatopej, co jednak jest rozwiązaniem umownym, a dodatkowo sprawia spore kłopoty przy przekładzie, zarówno ze względów technicznych (wydawnictwa często nie stać na zatrudnianie rysowników, którzy zaingerowaliby w obraz i zmienili tekst w kadrze), jak i zwyczajowych (w języku polskim onomatopeje są zdecydowanie mniej zróżnicowane, a wiele z nich brzmi zbyt infantylnie). Z kolei w dialogach różnice w intonacji czy też słowa w języku innym niż całość komiksu mogą być wyrażane za pomocą dodatkowych zabiegów graficznych, takich jak użycie innej czcionki, pogrubień, podkreśleń czy rozstrzelenia liter. Niestety są to zabiegi, które polegają w znacznym stopniu na wyobraźni i zrozumieniu czytelnika.

O ile komiksu nie można więc uznać za tekst audiowizualny, z całą pewnością narzędzia przekładu audiowizualnego mogą zostać bezpośrednio przeniesione, czy też zaadaptowane, na potrzeby przekładu komiksów. Szczególne podobieństwo już samego procesu tłumaczenia można zauważyć w przypadku tworzenia napisów. Tłumacze filmów korzystają ze skryptów, natomiast przekłady komiksów tworzone są na podstawie transkrypcji z dymków. Warto zauważyć, że w obu przypadkach sposób tłumaczenia zwiększa ryzyko popełnienia błędu poprzez niezgodność tekstu z obrazem. To ta trudność, nazwana przez Luykena tworzeniem „organicznego związku” elementów znaczących (1991: 166), jest jednym z wyzwań, z którymi muszą się zmierzyć zarówno tłumacze audiowizualni, jak i tłumacze komiksów.

Inna cecha charakterystyczna przekładu komiksów i przekładu audiowizualnego to ściśle wymagania techniczne, a zwłaszcza ograniczenia przestrzenne. To one wywołują konieczność skracania tekstu w przekładzie, co zostało opisane przez Arkadiusza Belczyka w rozdziale o wiele mówiącym tytule *Dziel i tnij* (2007: 16–38). W przypadku tekstu mówionego modyfikacje są oczywiście znacznie większe niż w przypadku tekstu pisanego w komiksach.

Zaproponowana przez Belczyka lista cech dobrych napisów filmowych – czytelność, przyswajalność, naturalność, dyskretność – również może posłużyć za wskazówkę dla tłumaczy komiksów. Czytelność oznacza wyświetlenie napisów w taki sposób, by były widoczne przez odpowiednio długi czas, tak aby widzowie zdążyli je przeczytać. W przypadku komiksów czas oczywiście nie ma znaczenia, natomiast czytelność napisów w dymkach oraz napisów wpisanych w obraz to już istotny problem. Zwłaszcza w tłumaczeniu z angielskiego na polski, gdzie zwykle polskie tłumaczenie jest znacznie dłuższe niż oryginał, pojawia się pokusa, by zmniejszyć czcionkę lub interlinię, co często utrudnia przeczytanie tekstu. Przyswajalność odnosi się do podziału tekstu na całości semantyczne w ramach liniiek i kadrów. Rytm czytania jest w komiksach bardzo istotny, więc odpowiedni podział tekstu na dymki jest konieczny, by ułatwić czytelnikom przyswojenie treści. Naturalność to użycie języka, który możliwie najbardziej przypomina docelowy język mówiony. Ponieważ komiksy najczęściej naśladują mowę, jest to zasada, którą można zastosować również w tym rodzaju tłumaczenia. Z kolei dyskretne napisy nie zasłaniają obrazu i są dobrze ułożone w kadrze. Dyskretność może nie wydawać się istotną cechą tekstu w komiksach, jednak może mieć zastosowanie w często wykorzystywanej technice tekstu wpisanego w obraz. Zadaniem tłumacza jest tu stworzenie przekładu takiej długości, by łatwo zmieścił się w miejscu oryginału.

Według Teresy Tomaszewicz różnica między przekładem audiowizualnym a innymi rodzajami tłumaczenia „polega na tym, że

w przypadku tłumaczenia audiowizualnego sens nie jest zawarty tylko i wyłącznie w warstwie językowej. (...) Tłumacz (...), mimo że dokonuje przeformułowań językowych, musi wziąć również pod uwagę wymiar znaczeniowy obrazów towarzyszących komunikatowi językowemu” (2006: 99–100). Jest to zasada, która przyświeca także tłumaczom komiksów. Dzięki tej zbieżności, mimo że komiksu nie można nazwać medium audiowizualnym, techniki przekładu audiowizualnego z całą pewnością mają zastosowanie w jego przekładzie.

Bibliografia

- BELCZYK, Arkadiusz. 2007. *Tłumaczenie filmów*. Wilkowice: Dla szkoły.
- DÍAZ CINTAS, Jorge. 2009. *New Trends in Audiovisual Translation*. Bristol: Multilingual Matters.
- EISNER, Will. 1994. *Comics & Sequential Art: Principles & Practice of the World's Most Popular Art Form!* New York: W.W. Norton & Company.
- LUYKEN, Georg-Michael. 1991. *Overcoming Linguistic Barriers in Television. Dubbing and Subtitling for the European Audience*. Manchester: The European Institute for the Media.
- MCCLLOUD, Scott. 1993. *Understanding Comics*. New York: Harper Perennial.
- O'CONNELL, Eithne. 2007. *Screen translation* [w:] Kuhiwczak, Piotr; Littan, Karin (red.) *A Companion to Translation Studies*. Clevedon: Multilingual Matters.
- TOMASZKIEWICZ, Teresa. 2000. *Tłumaczenie filmowe* [w:] Dąbbska-Prokop, Urszula (red.) *Mała encyklopedia przekładoznawstwa*. Częstochowa: WSJOE Educator.
- . 2006. *Przekład audiowizualny*. Warszawa: PWN.

Summary

The article is an attempt to specify how comic book translation is related to the vast domain of audiovisual translation. The translation of comics has

not yet been fully recognized in academic research. Texts on the theory of comic books translation are scarce, although their number remains in great disproportion to the amount of translation criticism from the major group of comic books fans, which is also very well integrated. Classifying comic book translation is problematic due to the particularly strong relation between image and text. However, in no way can comics be perceived as an instance of spoken language, which rules out the option of assigning them to the audiovisual text type. The article presents the features of both kinds of translation, comparing the translation processes and suggesting to transfer or adapt some AVT techniques to the domain of comic book translation.

Key words

AVT, comic books, translation techniques

KATARZYNA BIERZANOWSKA

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

Nowa jakość 3D w Polsce, czyli dyskusja o dostępności i deskrypcji

dr. Andrzejowi Antoszkowi

Dostępność polskich mediów dla osób z dysfunkcją wzroku lub słuchu rodzi się w Polsce na naszych oczach (i uszach). Ze względu na uchwaloną 25 marca 2011 r. Ustawę o radiofonii i telewizji coraz większa liczba filmów, spektakli teatralnych, publicznych wydarzeń kulturalnych i sportowych oraz artykułów prasowych adresowana jest również do osób z ograniczonymi możliwościami odbioru wspomnianych form rozrywki i przekazu informacji.

Audiodeskrypcja (ang. *Audio Description*) oraz napisy dla niesłyszących (ang. *Subtitles for the Deaf and Hard of Hearing*) stanowią dynamicznie rozwijające się dziedziny tłumaczeń audiowizualnych. Audiodeskrypcja jest dodatkową ścieżką dźwiękową zawierającą opis treści wizualnej. Jej adresatem są osoby z dysfunkcją wzroku, choć dyskutuje się także o wprowadzeniu audiodeskrypcji dla osób z niepełnosprawnością intelektualną. Napisy dla osób niesłyszących i słabo słyszących stanowią próbę możliwie najpełniejszego przekazania ścieżki dźwiękowej za pomocą słowa z wykorzystaniem odpowiednich technik graficzno-edytorskich. Grupa odbiorców jest zróżnicowana, dlatego debatuje się nad koniecznością opracowywania

oddzielnych wersji napisów w zależności od potrzeb poszczególnych grup widzów z dysfunkcją słuchu.

Rosnąca w Polsce liczba produkcji telewizyjnych dostępnych dla wszystkich odbiorców pozwala na dokonanie wnikliwej analizy jakości tłumaczeń, zdefiniowanie wyzwań, które stoją przed autorami skryptów i napisów oraz na zwrócenie uwagi polskiej publiczności i polskich mediów na konieczność wprowadzania standardów, które powinno się uznawać za powszechnie obowiązujące.

Dostępność – zło konieczne czy nowa jakość?

25 marca 2011 r. polski Sejm uchwalił Ustawę o radiofonii i telewizji, która po raz pierwszy wprowadziła w Polsce konkretne regulacje dotyczące dostępności mediów dla osób niepełnosprawnych ze względu na dysfunkcję wzroku bądź słuchu:

Nadawcy programów telewizyjnych są obowiązani do zapewniania dostępności programów dla osób niepełnosprawnych z powodu dysfunkcji narządu wzroku oraz osób niepełnosprawnych z powodu dysfunkcji narządu słuchu, przez wprowadzanie odpowiednich udogodnień: audiodeskrypcji, napisów dla niesłyszących oraz tłumaczeń na język migowy, tak aby co najmniej 10% kwartalnego czasu nadawania programu, z wyłączeniem reklam i telesprzedazy, posiadało takie udogodnienia (Dz. U. z 2011 r. Nr 85, poz. 459).

Niewywiązywanie się z wyżej wymienionych postanowień wciąż jednak nie oznacza dla nadawców programów telewizyjnych surowych kar ani daleko idących konsekwencji. Mimo to, tłumaczenia audiowizualne stają się coraz bardziej powszechne w polskiej telewizji. Niestety w dalszym ciągu bardzo często ich jakość nie jest zadowalająca i okazują się one jedynie nieznacznym udogodnieniem dla grupy docelowych odbiorców. Stacje telewizyjne oszczędzają na napisach

dla niesłyszących (rzadziej dostępne są emisje z audiodeskrypcją), emitując gotowe napisy niespełniające wymogów osób z dysfunkcją słuchu albo przygotowując je na podstawie wersji lektorskiej.

Niemniej jednak jest to zdecydowany krok naprzód. Wraz z wprowadzeniem stosownych rozporządzeń w powszechnej świadomości zaczęły funkcjonować pojęcia takie jak „audiodeskrypcja” i „napisy dla niesłyszących”, które dotąd pozostawały enigmatyczne dla polskiego widza.

Audiodeskrypcja – więcej niż narracja

Choć audiodeskrypcja nazywana jest często opisem narracyjnym, wykracza ona poza typową narrację ze względu na konieczność spełniania poszczególnych wymogów wynikających z potrzeb grupy docelowych odbiorców.

Głównym zadaniem audiodeskrypcji jest umożliwienie osobom z dysfunkcją wzroku odbioru treści, które pozostali widzowie odbierają za pomocą kanału zarówno audytywnego, jak i wizualnego. Odnosząc powyższe stwierdzenie do emisji telewizyjnych, wykazano, że wyłącznie serwisy informacyjne, teleturnieje oraz programy typu „talk show” zaliczane są do grupy programów, które osoby niewidome lub niedowidzące są w stanie samodzielnie zrozumieć. Pozostałe produkcje, takie jak seriale czy pełnometrażowe filmy fabularne, wymagają dodatkowej narracji.

Najbardziej oczywistą grupą adresatów audiodeskrypcji są osoby z dysfunkcją wzroku, jednak według danych przedstawionych przez Europejski Związek Niewidomych prawie 30% Europejczyków cierpi na problemy ze wzrokiem (Kalbarczyk 2004: 18). Ponadto uwzględnia się zupełnie odrębną, najliczniejszą, grupę odbiorców audiodeskrypcji, którą stanowią osoby widzące. Są to osoby, które w czasie oglądania telewizji wykonują inne czynności, np. prace domowe. Wówczas głównym kanałem odbioru staje się dla nich słuch – au-

diodeskrypcja jest dopełnieniem tego przekazu i pozwala wydajniej pogodzić różnego rodzaju czynności.

Tworzenie audiodeskrypcji to prawdziwe wyzwanie dla tłumacza audiowizualnego, który balansuje pomiędzy światem doskonale mu znanym a tym, który próbuje możliwie najwnikliwiej zrozumieć. Odbiorcy domagają się najczęściej precyzyjnych określeń i szczegółowych opisów, twierdząc, że pobudzają one ich wyobraźnię.

Grupa odbiorców audiodeskrypcji jest bardzo zróżnicowana – przede wszystkim ze względu na różny stopień i rodzaj uszkodzenia narządu wzroku, choć nie jest to jedyne kryterium. Audiodeskrypcja dla najmłodszych różni się od tej przeznaczonej dla osób dorosłych. Audiodeskryptor może pozwolić sobie wówczas na więcej swobody, ponieważ dany film animowany powinien wywołać takie same emocje zarówno u niewidomego, jak i widzącego dziecka. Ponadto dzieci są czasem bardziej wymagającymi adresatami, ponieważ są mniej zaznajomione ze światem, z którym nie potrafią obcować tak, jak dorośli.

Polska audiodeskrypcja narodziła się pod postacią tyflobilmów wprowadzonych w latach 90. przez Towarzystwo Tyflogiczne. Było to kilkanaście filmów zawierających dodatkowy komentarz uzupełniający ścieżkę dźwiękową. Nie spotkały się one ze szczególnie przychylną opinią osób z dysfunkcją wzroku, więc z powodu znacznego nakładu czasu i pieniędzy, którego wymagało tworzenie tyflobilmów, zrezygnowano z ich produkcji.

Audiodeskrypcja, którą znamy dziś, pojawiła się w Polsce 27 listopada 2006 r. w Białymstoku, gdzie odbyła się projekcja filmu *Statyści* dla osób niewidomych. Po tej premierze na polskim rynku zaczęły stopniowo pojawiać się kolejne produkcje opatrzone dodatkową narracją dla osób z wadą wzroku. Od 2007 r. Telewizja Polska S.A. dołączyła do swojego programu filmy i seriale z audiodeskrypcją, które obecnie dostępne są również w Internecie (Chmiel i Mazur 2011: 13). W 2008 r. ukazała się natomiast płyta DVD z filmem *Katyn* Andrzeja

Wajdy, zawierająca zarówno audiodeskrypcję, jak i menu dźwiękowe dla osób niewidomych.

Gdzie szukać audiodeskrypcji? Wszędzie tam, gdzie wzrok pomaga nam zrozumieć rzeczywistość. Audiodeskrypcja gości dziś w przestrzeniach kinowych, teatralnych, sportowych, muzycznych, historycznych oraz prasowych. Ostatni rok to prawdziwa seria przełomów kulturowych, społecznych oraz translatorskich dla audiodeskrypcji. Istnieje coraz większa liczba fundacji zajmujących się potrzebami osób niewidomych, m.in. Fundacja Kultury Bez Barrier, Fundacja 5. Pora Roku, Fundacja na Rzecz Rozwoju Audiodeskrypcji Katarzynka czy Fundacja Siódmy Zmysł. Zarówno fundacje, jak i niezależni tłumacze audiowizualni opracowują dziś audiodeskrypcję do spektakli teatralnych, która coraz częściej udostępniana jest za pomocą odpowiedniego sprzętu (nie w formie audiodeskrypcji szeptanej). Takie usługi oferują obecnie najbardziej znane teatry w Polsce, np. Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, Teatr Narodowy w Warszawie, Teatr Polski w Poznaniu. Uzupełnione o audiodeskrypcję filmy wydawane na płytach DVD stają się coraz bardziej dostępne i już dziś można wymienić długą listę znanych współczesnych filmów (także zagranicznych), które mogą obejrzeć także osoby z niepełnosprawnością wzrokową: *Nietykalni*, *Róża*, *Jesteś Bogiem*, *Obława*, *Pokłosie*, *Rewers*.

W ostatnim roku polska audiodeskrypcja doczekała się trzech przełomowych osiągnięć. Pierwszym z nich było zaproszenie osób niewidomych na Stadion Narodowy w Warszawie. Sportowa audiodeskrypcja miała swoją premierę w czasie Mistrzostw Europy w piłce nożnej EURO 2012, współorganizowanych przez Polskę. Niestety dostępność tej usługi nie była wystarczająco nagłośniona, więc nie spotkała się ze znacznym zainteresowaniem, ale nadrobiono to już w marcu bieżącego roku, gdy Telewizja Polska S.A. transmitowała na żywo mecze piłki nożnej z audiodeskrypcją. Drugim osiągnięciem jest dostępność audiodeskrypcji na największych koncertach w kraju – wśród nich można wymienić tegoroczny festiwal muzyczny Orange

Warsaw Festival, w czasie którego odbyły się koncerty takich gwiazd, jak Beyoncé czy The Offspring. Trzecim i przypuszczalnie najistotniejszym momentem była emisja filmu *Imagine*, który od daty premiery był dostępny w kinach zarówno dla osób z dysfunkcją wzroku, jak i słuchu. Jest to wreszcie postawienie znaku równości między potrzebami wszystkich odbiorców treści kulturowych, które niewątpliwie kształtują nasze społeczeństwo. Osoby niewidome mają nadzieję, że kolejnym krokiem będzie Internet, w tym portale społecznościowe, co próbuje nagłośnić inicjatywa „Krecik na FB”. Serwis YouTube umożliwia już załączanie własnych napisów do filmów i zapowiada możliwość nagrywania audiodeskrypcji, więc wkrótce każdy będzie miał okazję spróbować swoich sił w tej dziedzinie. Możliwość dodawania komentarzy pozwoli na natychmiastowy odzew publiczności, co może przyczynić się do poprawienia jakości skryptów – również tych poza siecią.

Pytanie, czy audiodeskrypcja jest rzeczywiście potrzebna, wydaje się już dziś retoryczne. Jak pokazują zagraniczne wzorce, jest nie tylko potrzebna, ale i niezbędna. Stanowi odrębną, bardzo dynamicznie rozwijającą się dziedzinę tłumaczeń audiowizualnych, która, poza wymiarem translatorskim i naukowym, przede wszystkim służy ludziom.

Oczami niesłyszących

Napisy dla niesłyszących stanowią próbę możliwie najbardziej precyzyjnego oddania ścieżki dźwiękowej za pomocą słów oraz różnych technik graficzno-edytorskich (zastosowanie kolorów, rozstawianie napisów na ekranie, napisy kreatywne). Podobnie jak w przypadku audiodeskrypcji, napisy dla niesłyszących adresowane są do bardzo zróżnicowanej grupy odbiorców.

Sprawności językowe osób niesłyszących są bardzo zróżnicowane, dlatego trudno jest stworzyć uniwersalną wersję napisów. Mimo tak różnorodnej grupy odbiorców, sami zainteresowani nie deklarują

odmiennych oczekiwań, gdyż zgodnie domagają się dosłownej wersji napisów – bez względu na techniki dotyczące opracowywania tłumaczenia audiowizualnego. Wyniki badań przeprowadzonych przez zespół naukowców w Hiszpanii nie przekonują sceptycznych odbiorców:

Uczniowie zostali poproszeni o wyjaśnienie, co się wydarzyło w jednym z odcinków katalońskiej telenoweli *El cor de la ciutat* (*Serce miasta*). Pierwsza emisja była bez dźwięku, druga z dźwiękiem, a trzecia z dźwiękiem i napisami. Pierwsza emisja pokazała, że 30% uczniów ma ogólne pojęcie o tym, co wydarzyło się w odcinku tylko na podstawie obrazów. Po drugiej i trzeciej emisji, z dźwiękiem i napisami, 40% uczniów zrozumiało, co zostało pokazane na ekranie. Według naukowców dane pokazują, że obecnie stosowane napisy nie spełniają swojego zadania w przypadku nastolatków z niedosłuchem. Wyjaśnili również, że tempo pojawiania się napisów i sam sposób przełożenia dialogów nie pozostawia uczniom wystarczająco dużo czasu, aby spojrzeć ponownie na obrazy i zyskać ogólne pojęcie o tym, co się dzieje na ekranie (Cambra, Silvestre i Leal [tłum. CORDIS]).

Niewiele osób słyszących zdaje sobie sprawę, że język polski jest dla osób niesłyszących językiem obcym. To język migowy stanowi ich język natywny. Z tego powodu wolniej czytają oni w języku polskim; nie są także w stanie stworzyć gramatycznie poprawnego tekstu polskiego, a znaczna część słownictwa jest dla nich niezrozumiała i nieczytelna, nawet w odpowiednim kontekście. Oto fragment komentarza niesłyszącej kobiety w internetowym serwisie YouTube (pisownia oryginalna):

My, Głusi mamy inny Świat i inaczej widzimy. Owszem szanujemy ludziom którzy nie są pełnosprawnymi. Ale my jako nie jesteśmy niepełnosprawni i to jest duży błąd w j. polskim tego słowa. Prawidłowo

używać słowa „Głuchy” a nie małe litery głuchy czy niepełnosprawny. To jest Nasza Kultura. Prosimy o wyrozumiałość (Kuzin 2013).

Zastanawiano się, czy zwykłe napisy nie są wystarczającym rozwiązaniem dla osób z wadą słuchu. Szybko jednak zauważono, że wiele zasad obowiązujących w przypadku zwykłych napisów nie ma zastosowania, jeżeli chodzi o napisy dla osób niesłyszących. Do takich wyjątków należą tzw. wizytówki, czyli oznaczenie osoby mówiącej lub zachowanie tekstu pobocznego, dźwięków tła, wykrzyknień etc. Wyzwaniem okazuje się także oznaczenie sposobu artykulacji poszczególnych treści. Często bohaterowie mówią z akcentem, mają wadę wymowy lub posługują się językiem obcym, co powinno znaleźć odzwierciedlenie w napisach.

Odrębną grupą odbiorców – podobnie jak w przypadku audiodeskrypcji – są dzieci. Tłumacząc filmy animowane dla najmłodszych widzów z dysfunkcją słuchu, tłumacz staje się nauczycielem, a jego napisy – materiałem dydaktycznym, ponieważ między innymi na podstawie takich materiałów niesłyszące dziecko uczy się rozumieć świat osób słyszących. Z tego powodu autorzy napisów stosują mniej restrykcyjne zasady tworzenia napisów, dopuszczając użycie wyrazów dźwiękonaśladowczych, upraszczając tekst oryginalny czy wprowadzając oznaczenia graficzne służące wyrażaniu emocji.

Bardzo trudnym zadaniem jest opracowywanie napisów do filmów charakteryzujących się szczególnym językiem, np. ze względu na archaizmy, formę literacką (*Pan Tadeusz*), gwarę czy specjalistyczny język. Przygotowywanie napisów do tego rodzaju produkcji wiąże się ze zmienianiem charakteru dzieł kultowych lub takich, w których język jest fundamentem samego filmu. Czy warto przystosowywać nasycone kulturowo i językowo filmy, ryzykując sploteniem samej formy, czy może istnieje oddzielna kategoria filmów, których języka nie należy zmieniać, nawet jeśli oznacza to wykluczenie pewnej grupy odbiorców? Na to pytanie nie udzielono jednoznacznej odpowiedzi.

Należy jednak zastanowić się, czego widz oczekuje od obejrzanego filmu. Choć napisy dla niesłyszących uznawane są za przekład intrajęzykowy (tłumaczenie w obrębie tego samego języka), to jednak – ze względu na konieczność wprowadzenia uproszczeń stylistycznych, zmian leksykalnych czy czytelnych form gramatycznych – wyznaczenie granic ingerencji w tekst źródłowy stanowi jedno z najpoważniejszych wyzwań dla tłumacza audiowizualnego.

Dźwięk może być również opisany za pomocą obrazu bądź krótkich komunikatów, których pole semantyczne samo w sobie obejmuje informację o wykorzystaniu kanału audytywnego. Do pierwszej grupy przypadków możemy zaliczyć dźwięki, które można wyrazić graficznie, np. śmiech. Niesłyszący widz na podstawie obrazu jest w stanie rozpoznać emocje bohaterów i **zobaczyć** śmiech. Wśród przykładów można wymienić odgłos skrzypiących drzwi, gdy czynność ta pokazana jest na ekranie, płacz, kiedy bohater jest widoczny czy szczekanie psa. W takich przypadkach o wiele bardziej przydatna byłaby informacja o tym, że dźwięki te nie są słyszalne, gdyby taka była sytuacja filmowa, ponieważ stałoby to w sprzeczności z naturalnymi oczekiwaniami niesłyszącego widza.

Napisy dla niesłyszących w Polsce są wciąż raczkującą, choć silnie rozwijającą się, gałęzią tłumaczeń audiowizualnych. Widać to w zestawieniu z innymi krajami europejskimi oferującymi media dostępne dla niesłyszących odbiorców. Brytyjska stacja BBC wprowadziła pierwszy program z napisami już w 1979 r., a od 2008 r. **wszystkie** kanały tej stacji są dostępne w wersji z napisami. Pierwsza polska emisja filmu z napisami dla niesłyszących miała miejsce w 1994 r. Od 2011 r. jedynie 10% programów telewizyjnych musi dysponować wersją dostępną dla osób z dysfunkcją wzroku lub słuchu. Stacje telewizyjne wykorzystują dostępne wersje lektorskie bądź zwykłe napisy, mimo że żadne z tych rozwiązań nie spełnia swojej roli. Jest to również skutkiem bardzo ubogiej tradycji napisowej w polskiej telewizji, która – jako jedna z nielicznych w Europie – jest zdomino-

wana przez wersję lektorską. Napisy, przeznaczone dla słyszącego widza, były często nieprofesjonalne, pozbawione polskich znaków czy poprawnej interpunkcji. Podobnie jak większość napisów kinowych, do dziś odbiegają od podstawowych standardów audiowizualnych. Obecnie zastępują napisy dla niesłyszących lub stanowią punkt odniesienia dla tłumaczy bądź nadawców produkcji telewizyjnych, czego skutkiem jest produkt niskiej jakości.

Oswoić czy zaniechać?

Polski przekład audiowizualny zmierza we właściwym kierunku: ku powszechnej dostępności. Rosnąca liczba fundacji działających na rzecz osób niewidomych i niesłyszących, teatrów, muzeów i kin otwartych na nową jakość kultury pozwala z nadzieją patrzeć w audiowizualną przyszłość. Osoby z dysfunkcją wzroku i słuchu otwarcie mówią o swoich oczekiwaniach, co sprzyja oswajaniu niepełnosprawnej rzeczywistości. Działania polskich tłumaczy audiowizualnych zaczynają wkraczać na grunt produkcji międzynarodowych, co stopniowo staje się gwarantem dostępności obcojęzycznych filmów dla każdego widza w Polsce. Oswoić czy zaniechać? Należy zrobić i jedno, i drugie, bowiem aby oswoić społeczeństwo i rynek tłumaczy z koniecznością wprowadzenia opisanych rozwiązań i włączeniem audiodeskrypcji oraz napisów dla niesłyszących do kategorii tłumaczeń audiowizualnych, należy zaniechać wątpliwości i tendencyjnych pytań o to, czy jest to potrzebne lub opłacalne.

Bibliografia

- A. 2009. *Napisy dla niedosłyszących telewizorów nie spełniają swojego zadania – jak wynika z badań* [Dok. elektr.] http://cordis.europa.eu/search/index.cfm?fuseaction=news.document&N_LANG=PL&N_RCN=30385 [2013.06.24].

- CHMIEL, Agnieszka; Mazur, Iwona. 2011. *Audiodeskrypcja jako intersemiotyczny przekład audiowizualny – percepcja produktu i ocena jakości* [w:] Kasperska, Iwona; Żuchelkowska, Alicja (red.) *Przekład jako produkt i kontekst jego odbioru*. Poznań: Rys, s. 13–30.
- DÍAZ CINTAS, Jorge. 2005. *Audiovisual translation today. A question of accessibility for all* [w:] „Translating Today” 4, s. 3–5.
- INTERNETOWY SYSTEM AKTÓW PRAWNYCH [Dok. elektr.] <http://isap.sejm.gov.pl/DetailsServlet?id=WDU20110850459> [2013.06.20].
- JANKOWSKA, Anna. 2008. *Audiodeskrypcja – wzniósł cel w tłumaczeniu* [w:] „Między oryginałem a przekładem” XIV, s. 225–245.
- JENSEMA, Carl. 1998. *Viewer reaction to different television captioning speeds* [w:] „American Annals of the Deaf”, s. 318–324 [Dok. elektr.] <http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/0907676X.2010.487664> [2013.06.29].
- KALBARCZYK, Marek. 2004. *Świat otwarty dla niewidomych. Szanse i możliwości*. Warszawa: wSiP.
- KÜNSTLER, Izabela; Butkiewicz, Urszula; Więckowski, Robert. 2012. *Audio-deskrypcja – zasady tworzenia* [Dok. elektr.] <http://kulturabezbarier.org/container/Publikacja/Audiodeskrypcja%20-%20zasady%20tworzenia.pdf> [2013.06.22].
- KÜNSTLER, Izabela; Butkiewicz, Urszula. 2012. *Napisy dla niesłyszących – zasady tworzenia* [Dok. elektr.] <http://kulturabezbarier.org/container/Publikacja/Napisy%20dla%20nieslyszacych%20-%20zasady%20tworzenia.pdf> [2013.06.22].
- KUZIN, Angela. 2013. Komentarz w dyskusji dotyczącej filmu *Ja, Głuchy* [Dok. elektr.] <http://www.youtube.com/watch?v=yEmewzyhAts> [2013.09.02].
- LIPSZYC, Jarosław. 2007. *Wojna napisowa* [w:] „Gazeta Wyborcza”. 1.06.2007.
- MATLIN, Margaret W.; Foley, Hugh J. *The Visual System* [Dok. elektr.] <http://www.skidmore.edu/~hfoley/Perc3.htm> [2013.06.26].
- ORERO, Pilar; Kruger, Jan-Louis. 2010. *Audio description, audio narration –*

- a new era in AVT* [w:] „Perspectives: Studies in Translatology” 18 (3). Routledge.
- SACHA, Anna. 2012. *Napisy w telewizji – standardy, stan obecny* [Dok. elektr.] <http://www.onsi.pl/info,3263.html#.UelBOD77b84> [2013.06.22].
- SZARKOWSKA, Agnieszka. 2008. *Przekład audiowizualny w Polsce – perspektywy i wyzwania* [w:] „Przekładaniec” 1, s. 9–25.
- . 2009. *The Audiovisual Landscape in Poland at the Dawn of the 21st Century* [w:] „Foreign Language Movies – Dubbing vs. Subtitling”, Hamburg [Dok. elektr.] http://www.academia.edu/3852844/The_Audiovisual_Landscape_in_Poland_at_the_dawn_of_the_21st_century [2013.06.29].
- . 2010. *Accessibility to the media by hearing impaired audiences in Poland: problems, paradoxes, perspectives* [w:] „Approaches to Translation Studies”. T. 31, s. 139. Warszawa.
- . 2011. *Verbatim, standard, or edited? Reading patterns of different captioning styles among deafs, hard of hearing and hearing viewers* [Dok. elektr.] http://www.academia.edu/3852820/Verbatim_standard_or_edited_Reading_patterns_of_different_captioning_styles_among_deaf_hard_of_hearing_and_hearing_viewers [2013.06.29].
- . 2013. *Towards Interlingual Subtitling for the Deaf and the Hard of Hearing* [w:] „Perspectives: Studies in Translatology” 21 (1). Routledge.
- SZYMAŃSKA, Barbara; Strzymiński, Tomasz. 2010. *Audiodeskrypcja. Obraz słowem malowany. Standardy tworzenia audiodeskrypcji do produkcji audiowizualnych*. Białystok: Fundacja Audiodeskrypcja.

Summary

The accessibility of Polish media to people with a sight or hearing impairment is currently becoming one of the main purposes of audiovisual translators. Audio Description (AD) and Subtitling for the Deaf and Hard of Hearing (SDH) constitute crucial domains of audiovisual translation, developing in a dynamic and tangible manner. Audio description consists in an additional sound track including a description of the visual content. It is mainly aimed

at visually impaired viewers. Subtitles for the deaf and hard of hearing constitute an attempt to transfer a movie sound track in the most precise and comprehensible way with the aid of words accompanied with appropriate graphic and editorial techniques.

An increasing number of Polish television productions become accessible to any viewers, allowing one to conduct an exhaustive analysis concerning the quality of delivered translations and the challenges which audiovisual translators are probable to face. This article outlines the current trends of audiovisual translation in Poland with a special regard to audio description and subtitles for the deaf and hard of hearing. It discusses the potential of these domains on the Polish translation market as well as it presents the possible challenges to be faced in the nearest future of audiovisual translation. Hopefully, both AD and SDH will provide Polish viewers with a new quality of media, paving the way to improve the accessibility of culture and reaching for European standards of audiovisual translation.

Key words

audio description, audiovisual translation, media accessibility, subtitles for the deaf and hard of hearing

IV. PANELE TŁUMACZENIOWE

PANEL 1.

ALI SMITH *THERE BUT FOR THE* (2011)

DR EWA RAJEWSKA

Zakład Literatury xx Wieku, Teorii Literatury i Sztuki Przekładu,
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Fragment pierwszego rozdziału niezwykle – i niezwykle gęstej językowo – powieści szkockiej pisarki współczesnej Ali Smith zaproponowałam uczestnikom 8. Studenckich Warsztatów Tłumaczeniowych w nadziei, że dadzą się namówić na tłumaczenie, zaprosić do dyskusji, a kto wie, może się gdzieś w tekście zapętli. Zawiodłam się tylko w trzecim punkcie moich oczekiwań – czworo Tłumaczy, którzy zmierzli się z przekładem zaproponowanego przeze mnie fragmentu (a właściwie dwóch fragmentów) powieści: Pan Jakub Szpak, Pani Barbara Galant, Pani Dorota Malina i Pani Agata Kowol, wykazało się dużą czujnością.

O czym właściwie jest ta książka? O swego rodzaju nieobecnej obecności. Oto główna bohaterka pierwszego rozdziału, Anna, pewnego dnia otrzymuje dość dziwny e-mail: nieznana jej kobieta prosi ją o pomoc w wyproszeniu z pokoju gościnnego pewnego mężczyzny, którego Anna знаła przed trzydziestu laty, a który zabarykadował się tamże podczas przyjęcia parę dni wcześniej i uparcie nie zamierza wyjść. Jego nie do końca obecna obecność (poza sporadycznymi liścikami przepychanymi przez szparę pod drzwiami Miles nie daje znaków życia) staje się dla właścicieli domu coraz bardziej uciążliwa; wszelkie próby mediacji zawiodły, a wyważyć drzwi i usunąć go siłą nie można: drzwi szkoda, dom jest zabytkowy. Adres mailowy Anny

był w kurtce, którą nietypowy natręt pozostawił w przedpokoju. Taki jest kontekst scenki, którą widzimy w pierwszym fragmencie.

Ale i Anna wydaje się osobą nie do końca obecną – i pod osiemnastowiecznymi drzwiami, za którymi najprawdopodobniej znajduje się Miles, i we własnym życiu. *Not entirely there herself*. Obudziwszy się w środku nocy z koszmaru (fragment drugi), Anna potrzebuje lustra, żeby się upewnić o własnym istnieniu. Ale odbicie, które widzi, także jej nie przekonuje – *It was the there-she-was-guise*. *There* jest nie tylko tytułem tego rozdziału, ale i słowem-kluczem, które w sposób chyba najbardziej dla tłumacza kłopotliwy ujawnia swoją subtelną polisemię w kalamburowym podsumowaniu ostatnich sześciu dekad dziennikarstwa w sześciu słowach: *I was there*. *There I was*. To coś więcej niż zwykła inwersja. W połowie dwudziestego wieku reporter miał poświadczać prawdziwość swojej relacji zapewnieniem, że był na miejscu, że widział: *I was there*. Współcześnie i relacja, i jej prawdziwość schodzą na drugi plan – teraz już wszystkie światła na mnie: *There I was!* To jednak tylko poza, uważa Anna, szkodliwa poza redukująca nasze prawdziwe „bycie w świecie” do powierzchownego lansu (homofonia *guys* – *guise*). Pan Jakub Szpak poradził sobie z tą zagwozdką, stawiając główny akcent swojego przekładu na „tam”. Pani Barbara Galant, która również przełożyła całość, postawiła akcent na „byciu”, tytułując swój rozdział: *Był*. Dodajmy, że *there* to tylko wierzchołek góry lodowej: powieść Ali Smith składa się z czterech rozdziałów, z których każdy ma innego bohatera i inne słowo-klucz – są to kolejno tytułowe: *there*, *but*, *for* i *the* – a wszystkie krążą wokół nieobecnej obecności Milesa i odwołują się do naszej empatii: *There but for the grace of God go I*. To przecież mogłabym / mógłbym być ja.

Ciekawa rzecz: poczucie własnej niepełnej obecności w świecie potęguje samoświadomość bohaterów, a jednym z przejawów wzmożonej samoświadomości jest wzmożona świadomość językowa. *Strange phrase, to rain blows*, myśli Anna, sposobiąc się do tego, by załomotać do zabytkowych drzwi. *Somewhere over the rainblow*, przypomi-

na sobie (i zniekształca) znaną piosenkę, śpiewaną po raz pierwszy przez Judy Garland w *Czarnoksiężniku z krainy Oz* (i znów wracamy do kwestii bycia „tam”, nie w pełni „tu”). Podobnie przed laty postąpił Miles – wymyślony przez niego kalambur (skądinąd słaby) był pretekstem do zawiązania tej znajomości. Intrygujące piosenkowe rozwiązanie proponuje Pani Dorota Malina; Pani Agata Kowol rezygnuje z odwołania do piosenki, wybiera za to dwuznaczną prognozę pogody.

Jest jeszcze żart językowy, którym można by zabawić dziewczynkę, obserwującą całą sytuację (kiedy już uporamy się ze składnią zdania prezentującego pozycję, w jakiej mała przygląda się całej scenie). *What do you call two mushrooms on holiday? Fun guys.* Niby nic wyrafinowanego ani, przynajmniej, szczególnie zabawnego, znowu (niepełna) homofonia: *fun guys* – *fungi*. Ale bez pomysłowej substytucji ani rusz, a co więcej, mamy do czynienia z dzieckiem, więc nie każdy polski dowcip językowy się nada. Czworo tłumaczy proponuje bardzo konkurencyjne rozwiązania – treściowo najbliższy oryginału jest Pani Barbara Galant, której udało się ocalić leśny *entourage*; moim osobistym faworytem jest jednak dowcip przywołany przez Pana Jakuba Szpaka, pomimo wyraźnie udomowionego kontekstu.

Jestem przekonana, że cała czwórka Tłumaczy poradziłyby sobie z przekładem zupełnie karkołomnego rozdziału *The*. Trzymam za Nich kciuki.

There

was once a man who, one night between the main course and the sweet at a dinner party, went upstairs and locked himself in one of the bedrooms of the house of the people who were giving the dinner party.

There was once a woman who had met this man thirty years before, had known him slightly for roughly two weeks in the middle

of a summer when they were both seventeen, and hadn't seen him since, though they'd occasionally, for a few years after, exchanged Christmas cards, that kind of thing.

Right now the woman, whose name was Anna, was standing outside the locked bedroom door behind which the man, whose name was Miles, theoretically was.

...

But it was her fist she was standing there holding up, like a 1980s cliché of a revolutionary, ready to, well, nothing quiet. Batter. Beat. Pound. Rain blows.

Strange phrase, to rain blows. Somewhere over the rainblow. She didn't remember much about him, but they'd never have been friends in the first place if he wasn't the sort to enjoy a bad pun. Was he, unlike Anna right now, the kind of person who'd know what to say to a shut door if he were standing outside one trying to get someone on the other side to open it? The kind who could turn to that child stretched on her front as far up the staircase as her whole small self would go, the toes of her bare feet on the wood of the downstairs hall floor and her chin in her hands on the fifth step lying there watching, and straight off be making the right kind of joke, *what do you call two mushrooms on holiday? Fun guys*, straight off be holding forth about things like where a phrase like *to rain blows* came from in the first place?

...

Half boy, all girl, she'd elbowed herself up off the staircase, run up the stairs and was about to hammer on the door.

Bang bang bang.

Anna felt each thud go through her as if the child were hammering her on the chest.

Come out come out wherever you are, the child yelled.

Nothing happened.

Open sesame, the child yelled.

...

The child put her mouth to the door and spoke again, this time without shouting.

Knock knock, she said. Who's there?

...

Anna had woken up a couple of weeks ago in the middle of her forties in the middle of the night, from a dream in which she saw her own heart behind its ribcage. ... Then she got up, went to the bathroom mirror and looked. There she was.

The phrase reminded her of something Denny at the Evening News, with whom she'd worked on neighbourhood liaison pieces and with whom she'd had a short liaison herself, had told her some time ago, on their second and last lunchtime. ... He'd said did she know he could sum up the last six decades of journalism in six words?

Go on then, she said.

I was there. There I was, he said.

It was a commonplace, he said. By the middle of the twentieth century every important report put it like this: *I was there*. Nowadays: *There I was*. Soon it would be seven words, Anna said. The new century had already added a seventh word. *There I was, guys*.

...

In the middle of the night, some months later, holding her own heart, feeling nothing, Anna had looked at herself in the mirror in the bathroom.

There she was. It was the there-she-was guise.^[1]

[1] Smith, Ali. 2011. *There But For The*. London: Hamish Hamilton, s. 1–7.

Był

sobie raz mężczyzna, który, pewnej nocy między daniem głównym a deserem podczas kolacji, poszedł na górę i zamknął się w jednej z sypialni w domu znajomych, którzy tę kolację zorganizowali.

Była sobie raz kobieta, która spotkała tego mężczyznę trzydzieści lat wcześniej, znała go powierzchownie przez jakieś dwa tygodnie w środku lata, kiedy oboje mieli po siedemnaście lat, i od tamtego czasu nie go widziała, chociaż przez kilka lat wymieniali od czasu do czasu bożonarodzeniowe kartki, czy coś w tym stylu.

Teraz kobieta, która miała na imię Anna, stała na zewnątrz zamkniętych drzwi sypialni, za którymi mężczyzna, który nazywał się Miles, teoretycznie się znajdował.

(...)

Ale to swoją pięść Anna trzymała w gorze, stojąc tam, jak stereotypowa rewolucjonistka z lat 80., gotowa, żeby – no cóż, nic po cichu. Walić. Uderzać. Tłuc. Siecze deszcz.

Dziwne sformułowanie: siekać deszcz. W czasie deszczu dzieci się nudzą. Nie pamiętała go zbyt dobrze, ale po pierwsze nigdy nie zostaliby przyjaciółmi, gdyby on nie był tym typem, któremu kiepska gra słów sprawia przyjemność. Czy był, inaczej niż Anna w tej chwili, tym

rodzajem człowieka, który wiedziałby, co powiedzieć do zamkniętych drzwi, gdyby stał na zewnątrz, próbując skłonić osobę w środku do otwarcia? Tym człowiekiem, który mógłby zwrócić się do dziewczynki wyciągniętej na brzuchu tak wysoko na schodach, jak sięgało jej całe małe „ja”, z bosymi stopami na drewniej podłodze w hallu i z dłońmi pod brodą na piątym stopniu, leżącej tam, patrzącej, i od razu opowiedzieć ten właściwy rodzaj dowcipu: „Od jakiego grzyba jajko jest mądrzejsze? Od kurki” i od razu rozprawiać o tym, dajmy na to, skąd się właściwie wzięło takie sformułowanie jak „siekać deszcz”?

(...)

Pół chłopiec, w pełni dziewczynka podniosła się na łokciach ze stopni, pobiegła w górę schodów i już miała załomotać do drzwi.

Łup łup łup.

Anna czuła, jak każde uderzenie przechodzi przez nią, jak gdyby dziecko łomotało w jej klatkę piersiową.

Wychodź wychodź gdziekolwiek jesteś, wrzasnęło.

Nic się nie stało.

Sezamie otwórz się, wrzasnęło.

(...)

Dziecko przyłożyło usta do drzwi i powtórzyło, tym razem nie krzycząc.

Puk, puk, powiedziało. Kto tam jest?

(...) [P]arę tygodni temu Anna obudziła się w średnim wieku w środku nocy ze snu, w którym widziała własne serce za rusztowaniem żeber. (...) Potem wstała, poszła do lustra w łazience i spojrzała. Ona tam była.

To sformułowanie przypomniało jej coś, co Denny, z którym pracowała nad elementami sąsiedzkiej łączności i z którym sama nawiązała krótką łączność, powiedział jej jakiś czas temu przy wieczornych wiadomościach podczas ich drugiej i ostatniej przerwy na lunch. (...) Powiedział, a wiesz, że potrafiłbym streścić ostatnie sześćdziesiąt lat dziennikarstwa w pięciu słowach?

No to mów, powiedziała.

Byłem tam. Ja tam byłem, powiedział.

To był banał, stwierdził. W połowie dwudziestego wieku każda ważna relacja tak to ujmowała: *Byłem tam*. Teraz: *Ja tam byłem*. Niedługo to będzie sześć słów, dodała Anna. Nowy wiek już dodał szóste słowo. *Ja tam byłem, stary*.

(...)

W środku nocy, kilka miesięcy później, trzymając się za serce, nie czując nic, Anna spojrzała na siebie w łazienkowym lustrze.

Ona tam była. Ona tam była stara.

Tłumaczenie fragmentu powieści Ali Smith stanowiło nie lada wyzwanie już od samego początku, a więc od tytułu, którego nie próbowałam przełożyć, nie znając całości, zwłaszcza że każde z czterech słów składowych to jednocześnie tytuł jednej z części książki. Tym trudniej było znaleźć dobry ekwiwalent dla tytułowego słowa rozpoczynającego pierwszą z nich i pojawiającego się parokrotnie w tekście w nieco zmienionej formie. Słowem-kluczem mojego tłumaczenia jest czasownik *być*, ponieważ to on stanowi środek ciężkości ekwiwalentnych zwrotów po polsku. Najbardziej karkołomny fragment opierający się na tym czasowniku to przenikliwa i uszczypliwa ocena współczesnych mediów, w której niemalże kosmetyczne odwrócenie szyku i akcentu zdań kończących każdy ważny reportaż oddaje kolosalną zmianę na gorsze. Dziennikarze, zamiast pozostać tak jak dawniej gwarantem rzetelności (*I was there / Byłem tam*), o autentyczności wydarzenia świadcząc swoją obecnością na miejscu, stają się gwiazdami swoich relacji (*There I was, guys / Ja tam byłem, stary*); stąd w moim tłumaczeniu użycie zaimka i postawienie go na początku zdania oraz dołączenie potocznego wtrętu *stary*. Dlatego też do przetłumaczenia gry słów (*It was the there-she-was guise*)

bazującej na tym sformułowaniu posłużył mi przymiotnik *stara* nieoddzielony od reszty zdania przecinkiem właśnie po to, by zachować dwuznaczność. Można go rozumieć dosłownie albo potraktować jako niepoprawny pod względem interpunkcyjnym zwrot do rozmówczyni (*Ona tam była, stara*).

Kolejną trudność stanowił styl narracji, który, przeplatając zdania wielokrotnie złożone równoważnikami zdań, onomatopejami, mową pozornie zależną, aluzjami do znanych piosenek czy dziecięcych zabaw naśladuje swobodny potok języka mówionego. W przekładzie należy więc zwrócić szczególną uwagę na zachowanie tego sposobu opowiadania historii, wystrzegając się jednocześnie konstrukcji niezgrabnych w języku polskim. Taki jest fragment z serią bezokoliczników (*Batter. Beat. Pound.*) i formą osobową udającą bezokolicznik (*Rain blows.*), opisujący zachowanie stereotypowej rewolucjonistki i przechodzący następnie w strawestowaną wersję refrenu znanego utworu (*Somewhere over the rainbow.*). O ile ciąg czasowników był prosty do przełożenia (*Walić. Uderzać. Tłuc.*), o tyle nie do końca udało mi się znaleźć polską formę osobową, która równie dobrze upodobniłaby się do bezokolicznika. Zamiast użyć, zgodnie z uwagą dr Rajewskiej, formy *siec deszczem*, zastosowałam tę odmienioną: *siecze deszcz*. W przypadku piosenki zdecydowałam się na substytucję i, pozostając przy temacie deszczu, wykorzystałam wers z piosenki Kabaretu Starszych Panów *W czasie deszczu dzieci się nudzą*.

Ostatnią dość kłopotliwą kwestię stanowi żart, który jest jednocześnie grą słów nawiązującą do wspomnianego już wcześniej wyrazu podsumowującego współczesne dziennikarstwo. W tym urywku zdecydowałam się na substytucję dowcipu, trzymając się tematu grzybów (*fungi – fun guy*) oraz formy pytania i odpowiedzi, przez co nie udało się uratować aluzji do wyrazu *guys* ani do podobnie brzmiącego *guise*.

Podsumowując, już sama praca nad tekstem tak trudnym stylistycznie była bardzo ciekawym doświadczeniem, a formuła panelu,

dająca możliwość otrzymania krytycznych uwag oraz wymiany opinii i pomysłów zarówno z prowadzącą, jak i z innymi uczestnikami, pozwoliła nie tylko spojrzeć na własną pracę świeżym okiem, ale i docenić rozwiązania zastosowane przez siebie i innych.

Był

sobie kiedyś mężczyzna, który pewnego wieczoru, pomiędzy daniem głównym a deserem podczas proszonego obiadu, poszedł na górę i zamknął się na klucz w jednej z sypialni gospodarzy.

Była sobie kiedyś kobieta, która spotkała owego mężczyznę trzydzieści lat wcześniej, której z znajomością z nim trwała przez dwa letnie tygodnie, kiedy oboje mieli siedemnaście lat, a która nie widziała się z nim od tamtego czasu, choć na przykład sporadycznie przez kilka następnych lat wysyłała do siebie kartki świąteczne.

W tej chwili ta kobieta, która na imię miała Anna, stała przed zamkniętymi na klucz drzwiami sypialni, za którymi ów mężczyzna, który na imię miał Miles, teoretycznie się znajdował.

(...)

Ale to w końcu ona, niczym stereotypowy rewolucjonista z lat osiemdziesiątych, trzymała własną pięść w górze, gotową do – cóż, na pewno do niczego cichego. Do dobijania się, tłuczenia, zasypania drzwi gradem uderzeń.

Dziwne wyrażenie, ten grad uderzeń. Dziś spodziewamy się przeletnych opadów, a wieczorem gradu uderzeń. Nie pamiętała o nim dużo, ale na pewno nigdy nie zaprzyjaźniłoby się, gdyby nie bawiła

go kiepska gra słów. Czy był typem człowieka, który, w przeciwieństwie do Anny w momencie tej chwili, wiedziałby, co powiedzieć do zamkniętych drzwi, aby skłonić kogoś po drugiej stronie do otwarcia? Typem, który odwróciłby się do tej dziewczynki, która obserwowała rozwój wydarzeń, leżąc na brzuchu na schodach, rozciągnięta całym swoim małym jestestwem, z palcami bosych stóp na drewnianej podłodze przedpokoju na dole i z brodą opartą o dłonie na piątym schodku, i zaczęły opowiadać odpowiedni kawał: „Słyszysz tupanie za oknem, patrzysz, a tu ścieżka biegnie do lasu” albo rozprawiać o rzeczach takich, jak pochodzenie wyrażenia „grad uderzeń”?

(...)

Pół-chłopiec, w całości dziewczynka, uniosła się na łokciach ze schodów, pobiegła do góry i właśnie miała zacząć walić w drzwi.

Łup, łup, łup.

Anna poczuła, jak każde uderzenie przechodzi przez nią tak, jakby dziewczynka biła ją w klatkę piersiową.

Wyjdz, wyjdz, gdziekolwiek jesteś, wrzasnęło dziecko.

Nic się nie wydarzyło.

Sezamie, otwórz się, wrzasnęło dziecko.

(...)

Dziecko przyłożyło usta do drzwi i zaczęło mówić jeszcze raz, tym razem bez krzyku.

Puk, puk, powiedziało. Kto tam?

Nawet w krótkim fragmencie powieści Ali Smith *There But For The* wi-
dać, jak dużą wagę autorka przywiązuje do roli języka w codziennym
życiu oraz sposobu, w jaki jego funkcjonowanie odzwierciedla zawi-
łości, niejednoznaczności, a czasem nawet sprzeczności, które cha-
rakteryzują naszą rzeczywistość. Przełożenie licznych gier słownych
oraz sugestywnych konstrukcji charakterystycznych dla języka an-

gielskiego przysparza tłumaczowi wiele problemów, ponieważ często wydaje się, że zabawa słowami nie jest jedynie dowcipnym dodatkiem urozmaicającym fabułę, a istotną częścią wymowy powieści, dającą podstawę do poważnych rozważań (niekiedy nawet filozoficznych).

W niektórych przypadkach gra słów połączona jest z intertekstualnością czy odwołaniami do kultury popularnej, jak w przypadku powiązania zwrotu *rain blows* z tytułem piosenki *Somewhere Over the Rainbow*, które skutkuje zbitką *Somewhere over the rainblow*. Fragment ten jest nieprzetłumaczalny w dosłownej formie. Nie udało mi się znaleźć stosownego tytułu piosenki, który można by połączyć z polskim wyrażeniem opisującym silne uderzenia, dlatego też zdecydowałam się na *grad uderzeń*, który skojarzyłam z typowymi prognozami pogody (*Dziś spodziewamy się przelotnych opadów, a wieczorem gradu uderzeń*), tym samym łącząc obrazowe nazwanie konkretnej czynności ze sformułowaniem, które brzmi jak utarty frazes wielokrotnie powtarzany w mediach.

Kolejnym problematycznym elementem był dowcip, którym można rozbawić ciekawskie dziecko lubujące się w szaradach słownych. Angielska wersja: *What do you call two mushrooms on holiday? Fun guys* opiera się na zabawie homofonią w parze *fungi – fun guy* i w tej formie jest praktycznie niemożliwa do przełożenia na inny język. Jedynym rozwiązaniem, które wydało mi się odpowiednie, było znalezienie dowcipu w języku polskim, który również opiera się na homonimii – stąd wybór dowcipu: *Słyszysz tupanie za oknem, patrzysz, a tu ścieżka biegnie do lasu*, który również zwraca uwagę na wieloznaczność i arbitralność słów.

Omówione tutaj gry słowne, mimo że przede wszystkim dają efekt komiczny, są przykładami charakterystycznego stylu Ali Smith, który świadczy o inteligencji, dowcipie, wyczuleniu na wielopoziomowość znaczeń słów i spostrzegawczości autorki, ale także bohaterów, których rozważania mają za zadanie wyostrzyć wspomniane wyżej cechy u czytelnika.

Był

sobie mężczyzna, który pewnego wieczoru na przyjęciu, między daniem głównym a deserem, poszedł na górę i zamknął się w jednym z pokoiów gospodarzy.

Była sobie kobieta, która spotkała tego mężczyznę trzydzieści lat wcześniej, poznała go trochę w czasie mniej więcej dwóch letnich tygodni, kiedy obydwójce mieli po siedemnaście wiosen, i od tamtego czasu go nie widziała, chociaż jeszcze przez kilka lat po spotkaniu wysyłali sobie kartki świąteczne i takie tam.

Teraz kobieta, której na imię Anna, stoi przed drzwiami zamkniętego na klucz pokoju, za którymi teoretycznie znajduje się mężczyzna o imieniu Miles.

(...)

Mimo to Anna podnosi do góry właśnie pięść, niczym sztandarowa rewolucjonistka z lat osiemdziesiątych gotująca się do, cóż, do zakłócenia ciszy. Uderzania. Walenia. Bicia. Zadawania razów.

Dziwny zwrot: zadawać razy. Mój piękny panie raz zobaczony... Nie pamięta dobrze mężczyzny, ale w końcu nigdy by się nie zaprzyjaźnili, gdyby nie należał do osób lubiących kiepskie gry słowne. Czy jest, w przeciwieństwie do Anny, człowiekiem, który wiedziałby, co

powiedzieć do zamkniętych drzwi, gdyby chciał skłonić kogoś po drugiej stronie, żeby je otworzył? Człowiekiem, który umiałby zagadnąć rozłożone na schodach dziecko, rozciągnięte jak się tylko da, z palcami bosych stóp na podłodze holu i podbródkiem podpartym na rękach opartych na piątym stopniu, które leży i obserwuje. Czy potrafiły od razu zabawić je odpowiednimi żartami w stylu: „Jak się nazywa żona popa? Poparzona”, natychmiast zacząć rozprawiać, skąd się wziął zwrot „zadawać razy”?

(...)

Po części chłopiec, w całości dziewczynka, podnosi się na łokciach ze schodów, biegnie do góry i przymierza się do uderzenia w drzwi.

Łup, łup, łup.

Anna czuje, jak każde uderzenie przechodzi przez nią, tak jakby dziecko waliło ją w klatkę piersiową.

– Wyłaż, wyłaż, gdziekolwiek jesteś – wrzeszczy dziecko.

Nic się nie dzieje.

– Sezamie, otwórz się – krzyczy.

(...)

Dziecko przykłada buzię do drzwi i znów mówi, tym razem bez podnoszenia głosu.

– Puk, puk, puk. Kto tam?

Tłumaczenie fragmentu powieści Ali Smith potraktowałam jako ćwiczenie, od początku zdając sobie sprawę, że nie umiem oddać sprawiedliwości żartobliwemu, oryginalnemu i pełnemu gier słownych stylowi autorki. Za realistyczny cel obrałam ocalenie tego, co ocalić potrafię z translatoologicznej katastrofy.

Analizując tekst panelowy, zwróciłam uwagę na raczej nietypowe w języku angielskim bardzo długie zdania, wspomniane już zabawy językowe oraz narrację w czasie przeszłym, choć wydarzenia dzieją

się *now*. Ponieważ przed przystąpieniem do tłumaczenia nie przeczytałam całej książki, nie zauważyłam kluczowej, zasygnalizowanej już w tytule, opozycji *there / not there*. Po lekturze znakomitej powieści i dzięki cennym uwagom doktor Ewy Rajewskiej wiem, że udane tłumaczenie musiałoby tę dychotomię oddać w polszczyźnie, gdyż jest to motyw przewodni całej książki.

W swoim tłumaczeniu starałam się nie rozdzielać długich zdań Ali Smith, stąd gramatycznie ekwilibrystyczny akapit drugi. Postanowiłam za to zaniechać stosowania powtórzeń, których autorka zapewne użyła celowo, by pozostać w konwencji ustnej opowieści. Uznałam jednak, że w połączeniu z tasiemcowymi zdaniami polski tekst stanie się ciężki i mało przejrzysty.

Największych problemów przysporzyły mi gry słowne, w których Ali Smith jest mistrzynią. Po pierwsze dlatego, że są bardzo kreatywne, a po drugie dlatego, że moim zdaniem nie są tylko ozdobnikami: Anna, dziennikarka, zwraca dużą uwagę na język, zastanawia się nad słowami, w myślach ożywia martwe metafory. Robi to na przykład ze zwrotem *rain blows*. Rezultatem moich rozpaczliwych prób oddania tej złożonej gry słownej, wkomponowanej dalej w filmową piosenkę, jest polski zwrot *zadawać razy*, który następnie „włączyłam” w słowa znanego utworu *Windą do nieba [Mój piękny panie]*. Zdaję sobie sprawę, że jest to raczej mało prawdopodobne, by Szkotka znała zespół Dwa Plus Jeden. Zdecydowałam się jednak na takie rozwiązanie, bo tylko ta para „idiom – utwór muzyczny” przyszła mi do głowy. Uznałam również, że to zdanie pasuje do treści książki, bo Anna spotkała Milesa tylko raz, więc *polonicum* jest poniekąd fabularnie usprawiedliwione.

Trudny okazał się również fragment z dowcipem – uznałam, że żart musi koniecznie opierać się na grze językowej, być odpowiedni do zabawiania inteligentnych co prawda, ale małych dziewczynek i najlepiej – oryginalny. Ponieważ nie jestem mistrzem w wymyślaniu dowcipów, zastosowałam produkt gotowy, czyli zasłyszany gdzieś

żart. Gdybym mogła podejść do tłumaczenia jeszcze raz, szukałabym innego rozwiązania, bo nie sądzę, żeby ósmiolatka – nawet tak wyjątkowa – wiedziała, kim jest pop.

Problem czasu narracji rozwiązałam stosując czas teraźniejszy do opisywania wydarzeń przed zamkniętymi drzwiami, a przeszły – do wspomnień, bo uznałam, że w ten sposób polski tekst zabrzmiałby bardziej naturalnie. Wydaje mi się również, że czas teraźniejszy wprowadza trochę napięcia związanego z bezpośredniością, które odnajduję w oryginalnym tekście.

Tłumaczenie fragmentu *There But For The* uważam za ciekawe i pouczające doświadczenie. Przekonałam się, że tłumacz rzeczywiście musi koniecznie poznać całość zanim zabierze się do części, czytać uważnie i być świadom swoich ograniczeń.

Tam

Był tam sobie kiedyś mężczyzna, który pewnego wieczoru wymknął się na przyjęciu, pomiędzy daniem głównym a deserem, po schodach do sypialni na piętrze domu gospodarzy.

Była tam sobie kiedyś kobieta, która spotkała tego mężczyznę przed trzydziestu laty, zapoznając się z nim nieco przez jakieś dwa tygodnie w środku lata, gdy mieli po siedemnaście lat. Od tamtego czasu go nie widziała, choć przez parę lat po spotkaniu sporadycznie wysyłali sobie kartki na święta i tego typu rzeczy.

W tamtej chwili kobieta, która miała na imię Anna, stała przed zamkniętymi drzwiami sypialni, za którymi prawdopodobnie był mężczyzna, który miał na imię Miles.

(...)

Ale to ona tam stała z uniesioną pięścią niczym rewolucjonistka z plakatów z lat osiemdziesiątych, gotowa na – no, na nic cichego. Rozbijać, bić, walić, dzielić.

Dziwne słowo. Zdzielić włos na czworo. Nie pamiętała zbyt wiele na jego temat; przede wszystkim, to nigdy nie zostaliby przyjaciółmi, gdyby on nie był typem lubiącym kiepskie kalambury. Czy był osobą, która wiedziałaaby, w przeciwieństwie do Anny, co powiedzieć do za-

mkniętych drzwi, gdyby przed takimi stał, próbując przekonać kogoś po drugiej stronie, żeby je otworzył? Kimś, kto zwróciłby się do tej małej dziewczynki – wyciągnięta była przed nią na schodach tak wysoko, jak się dało, stała bosymi stopami na drewnianej podłodze holu na parterze, z głową opartą na rękach na piątym schodku i obserwowała – i z marszu rzuciłby odpowiednim kalamburem: „Dlaczego Ala ma kota? Bo Sierotka ma rysia”. A potem się taki będzie rozwodził, skąd się biorą takie wyrażenia, jak „zdzielić włos na czworo”.

(...)

Pół chłopca, cała dziewczynka. Uniosła się na łokciach ze schodów, wbiegła po nich i już zabierała się do walenia w drzwi.

Bam, bam, bam.

Anna czuła, jak każde uderzenie przechodzi przez nią, jakby dziewczynka waliła w jej klatkę piersiową.

Wychodź, wychodź, gdziekolwiek jesteś, wrzeszczało dziecko.

Nic się nie stało.

Sezamie, otwórz się, wrzeszczało dziecko.

(...)

Dziecko przystawiło usta do drzwi i powiedziało znów, tym razem nie krzycząc.

Puk puk, powiedziała dziewczynka. Jest tam kto?

(...) Anna zbudziła się parę tygodni wcześniej, w środku swych lat czterdziestych i w środku nocy, ze snu, w którym zobaczyła swoje własne serce za żebrami. (...) Wstała, poszła do łazienki, popatrzyła w lustro. Była tam.

Te słowa przypomniały jej o czymś, co jej powiedział Denny z Wiadomości Wieczornych na ich drugim i ostatnim lunchu. Pracowała z nim kiedyś nad romansami w okolicy, sama miała z nim krótką przygodę. (...) Spytał, czy wie, że potrafi podsumować sześćdziesiąt ostatnich lat dziennikarstwa w sześciu słowach.

No dawaj, powiedziała.

Ja byłem tam. Tam byłem ja, odparł.

To była utarta formuła, powiedział. Do połowy dwudziestego wieku każda poważna relacja ujmowała sprawę tak: *Ja byłem tam*. A dziś: *Tam byłem ja*. Wkrótce to będzie siedem słów, zauważyła Anna. W nowym stuleciu dodano już siódme słowo: *Tam byłem ja, ludzie*.

(...)

W środku nocy, kilka miesięcy później, trzymając się za serce i nie czując niczego, Anna patrzyła na siebie w lustrze w łazience.

Tam była ona. Takie przebranie.

W przypadku powieści *There But For The* pierwszym problemem dla tłumacza jest tytuł, którego słowa otwierają kolejne rozdziały i stanowią motyw dla każdego z nich. Podjąłem się jedynie tłumaczenia pierwszego słowa – *there* – tytułu rozdziału, którego fragmenty przygotowywaliśmy w ramach warsztatowego panelu. Przy tłumaczeniu reszty tytułu należałoby bowiem zagłębić się w kontekst całości, przy czym przekład słowa *the* w tytule stanowiłby równie wielkie, jeśli nie większe, wyzwanie, co wspomnianego już *there*.

Słowo *there* w języku angielskim ma podwójne znaczenie: słownikowe oraz zgramatyzalizowane. Dosłownie znaczy *tam*. Jednak w często stosowanym wyrażeniu *There is...* słowo *there* pełni rolę podmiotu, ale jest znaczeniowo puste, określane jako *dummy subject* (pusty podmiot) lub *expletive* (podmiot ekspletyczny). Dzieje się tak w zdaniach otwierających rozdział: *THERE was once a man who (...)*. *There was once a woman who (...)*. Aby *there* było widoczne w przekładzie, trzeba zatem użyć jego dosłownego znaczenia, czyli *tam*. Aby to kluczowe słowo pojawiło się na początku rozdziału, przetłumaczyłem te zdania następująco: *Był tam sobie kiedyś mężczyzna (...)*. *Była tam sobie kiedyś kobieta (...)*. Słowa „był sobie kiedyś ktoś” stanowią zwyczajowe wprowadzenie do jakiejś historii, opowieści, bajki, opowiadanej z perspektywy czasu. Dodane przeze mnie *tam*

jeszcze bardziej pogłębia tę perspektywę, sprawia też wrażenie, że narrator zaczyna opowieść jakby od niechcienia – *był tam sobie*.

Następny przykład jest jeszcze trudniejszy. Kolega głównej bohaterki podsumowuje sześćdziesiąt lat dziennikarstwa w sześciu słowach: Kiedyś było: *I was there*. A dziś: *There I was*. Wracamy tutaj do wspomnianych na początku dwóch ról słowa *there*; w wyżej cytowanym fragmencie słowo pojawia się w obu. W *I was there* mamy do czynienia z jednostką leksykalną – *there* w istocie znaczy *tam*. W drugim przypadku *there* jest znaczeniowo puste, pojawia się tam ze względu na inwersję, która służy do zwiększenia emfazy zdania, przesuując właściwy podmiot na drugie miejsce w zdaniu. Tak właśnie na poziomie językowym osiągnięta zostaje intencja osoby wypowiadającej te zdania: w pierwszym przypadku istotne jest owo *tam* – dziennikarstwo powinno się bowiem opierać na rzetelnym przekazaniu faktów ze sprawdzonych źródeł lub osobistego doświadczenia. To właśnie tam jest najistotniejsze. Drugie zdanie można przetłumaczyć następująco: *Oto i ja*. I zinterpretować w ten sposób, że w dziennikarstwie przestały być istotne rzetelność i fakty, a w ich miejsce pojawiło się dążenie do sprzedania sensacji. Zaczął liczyć się tylko efekt, który zapewni dziennikarz-gwiazda. W oryginale jest sześć słów, a właściwie trzy, które powtarzają się w zmienionej kolejności. Chcąc zachować tę formę, nie mogłem przełożyć tych zdań jako *Byłem tam i Oto i ja*. Zamiast tego zdecydowałem się, podobnie jak w oryginale, polegać na gramatyce, a konkretnie akcencie logicznym, który może być wzmocniony przez pozycję końcową wyrazu w zdaniu: *Ja byłem tam (...). Tam byłem ja*.

Owo *There I was* pojawia się niczym echo na końcu tłumaczonego fragmentu, gdy główna bohaterka stoi przed lustrem: *There she was. It was the there-she-was guise*. Aby utrzymać efekt echa, nie przetłumaczyłem tego jako: *Oto i ona. Takie przebranie w stylu „oto-i-ona”*, lecz: *Tam była ona. Takie przebranie*. Owo *tam* jest przy tym nawiązaniem do wspomnianej na początku konwencji narratora patrzącego z perspektywy.

Kolejnym problemem są kalambury i gry słowne występujące w przekładanym w ramach panelu fragmencie. Celuje w nich jeden z bohaterów książki, Miles. Główna bohaterka Anna zastanawia się, co Miles powiedziałby dziewczynce leżącej na schodach: (...) *what do you call two mushrooms on holiday? Fun guys*. Dosłowne tłumaczenie brzmiałoby: *Jak nazywają się dwa grzyby na wakacjach? Zabawni goście*. Żart polega na tym, że *Fun guys* brzmi podobnie do łacińskiego *fungi*, czyli *grzyby*. Udomowienie żartu jest w tym przypadku konieczne. W tym właśnie kierunku poszedłem w swoim tłumaczeniu, szukając przy tym odpowiednika, który podobnie jak angielski oryginał byłby „oklepanym” nieco kalamburem, wykorzystującym dla efektu komicznego wymowę i podobieństwo słów. Wybór padł na: *Dlaczego Ala ma kota? Bo sierotka ma rysia. Ma rysia*, podobnie jak *Fun guys*, jest dwuznaczne w zależności od wymowy, jej szybkości i akcentowania. Żart ten, wychwycony w Internecie, uważany jest za nieco banalny i nudny. Co więcej, kawał zawierający odwołania do postaci z dziecięcego elementarza i bajki byłby dostosowany do sytuacji, jako że miałby być opowiedziany dziecku.

PANEL 2.

HENRYK SIENKIEWICZ *OGNIEM I MIECZEM* (1884)

DR JAN RYBICKI

Instytut Filologii Angielskiej i Katedra UNESCO

do Badań nad Przekładem i Komunikacją Międzykulturową,

Uniwersytet Jagielloński

Zapewne nie ma trudniejszego zadania niż tłumaczenie literackich tekstów archaizowanych. I zapewne nie ma dla tłumacza literatury polskiej trudniejszego zadania niż przekład sienkiewiczowskiej *Trylogii*. No bo jak? Seria polskich powieści osadzonych w doskonale wyresearchowanych (co nie znaczy, że nie przekłamanych) realiach staropolskich, ale pisanych z wyraźną tendencją (*ku pokrzepieniu serc*) w przedostatniej dekadzie dziewiętnastego wieku i z tego wieku rozbiorowej perspektywy, mówiących językiem tak świetnie przebranym za autentyczną staropolszczyznę, że za tę staropolszczyznę powszechnie uważanym... Czyją angielszczyzną to tłumaczyć? Drydena? Scotta? Stevensona? Bo przecież nie Curtinem i nie Kuniczakiem, dwoma tłumaczami, którym co prawda udało się Sienkiewicza sprzedać Anglosasom, ale których angielszczyzna nie jest godna zawiązać rzemyka u sandałów polszczyźnie Sienkiewicza. Ani ich mniej znanym konkurentem, egiptologiem Binionem, który też poniósł (może nieco mniej spektakularną, bo mniej zauważoną) klęskę. Krótko mówiąc: wybór fragmentu pierwszej części cyklu na materiał do panelu musiał być w znacznym stopniu podyktowany złośliwością.

W dodatku zapewne można było wybrać mniej bolesny fragment. A tu nie dość, że najpierw mamy krajobraz Ukrainy, i to takiej, która teraz już nie istnieje, wcale nie politycznie, tylko environmentali-

stycznie, bo nie ma już Dzikich Pól, to zaraz potem zawieszista scena miłosna, bardzo wyraźnie sporządzona przez Sienkiewicza z własnego doświadczenia erotycznego (co widać wyraźnie, gdy język scen miłosnych w jego twórczości porówna się z jego korespondencją z kolejnymi a licznymi Mariami), przemieszanego z obowiązkową oględnością obyczajową wymuszoną przez ówczesną polską konwencję literacką. Tylko że pierwszy polski literacki noblista wyraźnie rozsadza te ramy, bo wbrew dorobionej mu gębie niewiniątka jest to mistrz polskiego erotyku. Jak wspomina bynajmniej nie świętoszkowata Magdalena Samozwaniec:

Sienkiewicz w sferach ziemiańsko-katolickich był tak popularny i miał tak ustaloną markę pisarza hołdującego cnotcie, że najsurowsze matki bez cienia wątpliwości pozwalały swoim córkom czytać *Rodzinę Połanieckich* i *Bez dogmatu*, nie zdając sobie sprawy, jaki to będzie miało na nie wpływu. A miało szalony, i wszystkie pierwsze erotyczne dreszcze i marzenia, wszystkie domysły zawdzięczały one temu zmysłowemu świętoszkowi. Wobec tej zmysowości niech się schowają tacy naturaliści jak Emil Zola. Nawet okrzyczany Pitigrilli był szczeniakiem wobec cnotliwego Sienkiewicza, który stosunki małżeńskie nazywał „służbą bożą” i któremu słowo „ciąża” nie byłoby przeszło przez pióro (1960: 99–100).

Wtóruje jej autor jednej z najgłośniejszych prac sienkiewiczologicznych ostatnich lat:

Czy kobiety w twórczości Sienkiewicza mają ciała?

Odpowiedź wydaje się oczywista – mają! Przecież ta twórczość kipi zmysłowością, zaś autor uznaje cielesność za fundamentalny składnik miłości. Wszystkie jego fabuły pasożytują na konkretności i szybkości pożądania, które poprzedza zawsze powstanie więzi duchowej między bohaterami. Innymi słowy, jego technika opisu erotycznego

realizuje dialektykę perwersji, wciągając czytelnika w pragnienie dopowiedzenia nieprzedstawionego (Koziołek 2009: 123).

Ale po kolei. Pierwszą pułapką na uczestników panelu był taki oto fragment (wytłuszczenia można traktować jako zaostrzone kije zamontowane na dnie pułapki):

Ranek był. Wielkie krople błyszcząły na **bylicach i burzanach**, rzeźwe powiewy wiatru suszyły ziemię, na której po deszczach stały szerokie kałuże, jakoby jeziora rozlane, w słońcu świecące. **Poczet namiestnikowy** posuwał się z wolna, bo trudno było pośpieszyć, gdy konie zapadały czasem po kolana w miękkiej ziemi. Ale **namiestnik** mało im dawał wytchnienia po **wzgórkach mogilnych**, bo śpieszył zarazem witać i żegnać. Jakoż drugiego dnia o południu, przejechawszy szmat lasu, dojrzał już wiatraki w **Rozłogach** rozrzucone po wzgórzach i pobliskich mogiłach. **Serce mu biło jak młotem.** Nikt go się tam nie spodziewa, nikt nie wie, że przyjedzie; co też ona powie, gdy go ujrzy? (Sienkiewicz 1998: 105–106).

Dwie polskie wersje zasługują na szczególną uwagę:

The morn came. Sagebrush, burdock and thistle glistened with large raindrops. Brisk breaths of wind were drying the ground, which was dappled with wide puddles remaining after the rains; they looked like small lakes, gleaming in the sun. **The envoy's party** was making its way slowly, for it was hard to hasten when the horses were sinking knee-deep in the sticky soil. The **envoy**, though, kept them on the go, driving them up and down the **barrows**, as he was in a hurry to say hello and goodbye, all at the same time. On the second day in the afternoon, having travelled a long way through the woods, he saw windmills of **Rozłogi** scattered on the hills and the nearby mounds. **His heart was beating like a drum.** Nobody is expecting him, no

one knows he is to come; indeed, what is she going to say when she sees him? (Hadyňa)

'Twas morn. Ponderous raindrops decked the **wormwoods and burdocks** glistening in the sun, and gusts of fresh wind swept the earth dappled with vast puddles, most like to little lakes, drying them up. The **lieutenant's retinue** made its slow progress across the surrounding mounds. It was a hard passage, as the horses would sometimes bog knee-deep in the soft, doughy ground. But the **lieutenant** would not let them **rest**, as he hastened with an aim both to bid welcome and farewell. And so, in the afternoon on the second day of the journey, having paced through an expanse of the forest, he could at length discern the windmills, a sure sign of the **town of Rozłogi**, sprinkled all over the hillocks and mounds. **His heart was pounding heavily.** No one was expecting his arrival; nobody knew of his coming; what would she say when she saw him? (Stawiany)

Obie wersje stawiają na archaizację, co widać w romantycznym *morn*; ponadto autorka wersji 1. nie boi się skojarzeń z Tolkienem (*barrows*), i słusznie: moi studenci na Rice University w Houston już dawno orzekli, że obie trylogie należą do tego samego gatunku. Nie boi się też zarzutów o zachwaszczenie tekstu i dzielnie wprowadza trzy, a nie oryginalne dwa, gatunki roślin, co można jej wybaczyć, bo *sagebrush*, *burdock* and *thistle* brzmią prawie tak ślicznie jak *parsley*, *sage*, *rosemary* and *thyme*. Za to druga tłumaczka poprawniej oddaje wojskową funkcję Skrzetuskiego (*lieutenant*, czyli zastępca wyższego oficera); choć pan Jan jest posłem (*envoy*) do Chmielnickiego, Sienkiewicz w tej chwili tak go nie nazywa. Z przyjemnością też czyta się kardiologiczny zapis emocji namiestnika, przełożony idiomatycznie na dwa różne sposoby (choć serce bije młotem też w starym utworze Fleetwood Mac).

Teraz nasz bohater zajeżdża przed dom ukochanej i rozmawia z jej mało przyjemną opiekunką, kniahiną Kurcewiczową. Dialog ten brzmi u Sienkiewicza następująco:

- **Jejmość** nie poznajesz mnie? (...)
- Ach! to waszmość, panie namiestniku. **Rozumiałam**, że napad tatarski. Kłaniam i proszę do **komnat**.
- A **kniaziówna** zdrowa? gdzie jest?
- Wiem ci ja, żeś nie do mnie przyjechał, **mój kawalerze**. Zdrowa ona, zdrowa; jeszcze **dziewka od tych amatorów potłuściła**. Ale wraz ci jej zawołam, a i sama się trochę ogarnę, bo mi wstyd tak gości przyjmować (1998: 106–107).

Translatorycznie atmosfera nam gęstnieje, bo archaizacja staropolska jest już widoczna gołym okiem. I w dodatku cóż to za paskudną aluzję wkłada Sienkiewicz w usta ciotki Heleny pod postacią tego podejrzanego związku przyczynowo-skutkowego między *amorami* porucznika a *potłuszczeniem* Heleny?

Wszyscy nasi tłumacze podejmują stylizacyjne wyzwanie. *Jejmość* zmienia się w *my lady* (Belcar i Hadyna) lub w *ladyship* (Stawiany i Szpak). Dwoje tłumaczy nie ulega pokusie *inside*, lecz prosi Skrzetuskiego do *chambers* (Belcar i Szpak). Cała czwórka znajduje własne, lepsze i gorsze rozwiązania problemu *kniaziówny*, ale już tylko dwójka (Belcar i Stawiany) interpretuje sposób zwracania się kniahini do pana Jana z pewnym dystansem, podczas gdy pozostali tłumacze sugerują jednak większą zażyłość. Trudno tu poprzeć którąkolwiek ze stron, bo przecież z jednej strony kniahini obawia się Skrzetuskiego (rękę Heleny zdobył był wszakże szantażem ekonomicznym), z drugiej nie obawia się mówić o *amorach* i być może sugerować (bezpodstawnie) zaistnienie ich fizjologicznych skutków. Ta wypowiedź Kurcewiczowej oddana jest na cztery różne sposoby przez naszych tłumaczy; warto, by sami wypowiedzieli się na ten temat.

I wreszcie nasi tłumacze stają przed największym wyzwaniem, odpowiednikiem wykradania się ze Zbaraża. Czy spotkał ich los Podbięty, czy jednak Skrzetuskiego? Sami oceńmy ich wersje tego straszliwego fragmentu:

– Od twojej **gładkości** chyba mi oślepnąć przyjdzie! – rzekł namiestnik.
Białe ząbki kniaziówny wesoło błysnęły w uśmiechu.

– Pewnie panna **Anna Borzobohata** ode mnie stokroć gładsza!

– **Tak jej do ciebie, jako właśnie cynowej misie do miesiaca.**

– A mnie **imć Rzędzian** co innego powiadał.

– Imć Rzędzian **wart w gębę. Co mnie tam po onej pannie! Niech inne pszczoły z tego kwiatu miód biorą**, a jest ich tam niemało. (...)

[Tu pojawia się kukułka i zaczyna kukać – przyp. JR]

– Na szczęśliwą to nam wróżbę – rzekł pan Skrzetuski – ale trzeba się popytać.

I zwróciwszy się **ku dąbrowie**, pytał: – **Zazulu niebożę**, a ile lat będziem żyć w stadle z tą oto panną?

Kukułka poczęła kukać i kukać. Naliczyli pięćdziesiąt i więcej.

– Dajże tak, Boże!

– **Zazule** zawsze prawdę mówią – zauważyła Helena.

– A kiedy tak, to jeszcze będę pytał! – rzekł rozochocony namiestnik.

I pytał: – Zazulu niebożę, a **siła mieć będziem chłopczysków?**

Kukułka, **jakby zamówiona**, zaraz poczęła odpowiadać i wykukała ni mniej, ni więcej, jak dwanaście. Pan Skrzetuski nie posiadał się z radości. – Ot, **starostą zostanę**, jak mnie Bóg miły! Słyszałaś waćpanna? he?

– Zgoła nie słyszałam – odpowiedziała czerwona jak wiśnia Helena. – Nawet nie wiem, o coś pytał (Sienkiewicz 1998: 108–110).

Los Podbiپیęty niewątpliwie stał się udziałem wcześniejszej konkurencji, czyli Curtina i Kuniczaka. Ten pierwszy, obyczajowy purytanin (choć z wyznania katolik pochodzenia irlandzkiego), haniebnie ocenzurował sprośne żarty o kukułce i płodności, i zasługuje na szczególne napiętnowanie, bo przecież dowiadujemy się w *Panu Wołodyjowskim*, że prokreacyjna wróżba sprawdziła się co do joty. Ten drugi za to z jednej strony liczy na domyślność anglojęzycznego czytelnika, nazywając kukułkę *zazulu*, z drugiej łopatologicznie wyjaśnia w tekście nawet,

nie w przypisie, że „kukułka to według rusińskich legend tradycyjny wysłannik prastarych Bogów” (Sienkiewicz 1991: 94 [tłum. JR]).

Nasi tłumacze chyba jednak jakoś wydostali się ze Zbaraża i nikt nie musiał zdejmować ich z hulajhorodyny. Całkiem udanie oddają sienkiewiczowskie powiedzonka. *Knazivna (is) as unlike (Miss Anna) as a tin plate and the moon* (Belcar); za swoje oszczerstwa Rzędzian *earned one in the gob* (Hadyna), a zamiast niezrozumiałej zazuli angielski czytelnik otrzymuje *cuckoo dear* (Stawiany) lub – prościej a równie skutecznie – *little cuckoo* (Szpak). Te cztery nowe wersje brzmią znacznie lepiej niż to, co spłodzili starsi konkurenci.

Czas na podsumowania. Panel potwierdził parę znanych prawd.

- 1 Że Sienkiewicza (szczególnie Sienkiewicza historycznego) tłumaczy się trudno.
- 2 Że przed przekładem choćby fragmentu powieści warto uważnie przeczytać ją w całości (bo wtedy uniknęlibyśmy paru drobnych wpadek).
- 3 Że warto czasem tłumaczyć stare i już dawno przetłumaczone książki, choćby dlatego, że kompetencja językowa i przekładowa współczesnych tłumaczy jest nieporównywalnie większa od kompetencji takiego Curtina – głównego przecież propagatora Sienkiewicza w Ameryce i najgłówniejszego beneficjenta jego amerykańskiej sławy. Od Kuniczaka z kolei odróżniają naszych tłumaczy przede wszystkim zdrowy rozsądek.

Bibliografia

- KOZIOŁEK, Ryszard. 2009. *Ciała Sienkiewicza: studia o płci i przemocy*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- SAMOZWANIEC, Magdalena. 1960. *Maria i Magdalena*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- SIENKIEWICZ, Henryk. 1991. *With Fire and Sword*. Tłum. W.S. Kuniczak. Copernicus Society of America.

Ranek był. Wielkie krople błyszcząły na bylicach i burzanach, rzeźwe powiewy wiatru suszyły ziemię, na której po deszczach stały szerokie kałuże, jakoby jeziorka rozlane, w słońcu świecące. Poczet namiestnikowy posuwał się z wolna, bo trudno było pośpieszyć, gdy konie zapadały czasem po kolana w miękkiej ziemi. Ale namiestnik mało im dawał wytchnienia po wzgórkach mogiłnych, bo śpieszył zarazem witać i żegnać. Jakoż drugiego dnia o południu, przejechawszy szmat lasu, dojrzał już wiatraki w Rozłogach rozrzucone po wzgórzach i pobliskich mogiłach. Serce mu biło jak młotem. Nikt go się tam nie spodziewa, nikt nie wie, że przyjedzie; co też ona powie, gdy go ujrzy?

Otworzono bramę, a wtem i sama kniahini wyszła przed sień i przykrywszy oczy ręką, patrzyła na przybyłych.

Skrzetuski zeskoczył z konia i zbliżywszy się do niej rzekł:

– Jejmość nie poznajesz mnie?

– Ach! to waszmość, panie namiestniku. Rozumiałam, że napad tatarski. Kłaniam i proszę do komnat.

– A kniaziówna zdrowa? gdzie jest?

– Wiem ci ja, żeś nie do mnie przyjechał, mój kawalerze. Zdrowa ona, zdrowa; jeszcze dziewczka od tych amatorów potłuściła. Ale wraz ci jej zawołam, a i sama się trochę ogarnę, bo mi wstyd tak gości przyjmować.

Jakoż kniahini miała na sobie suknię ze spłowiałego cycu, kozuch na wierzchu i jałowicze buty na nogach.

(...)

– Od twojej gładkości chyba mi oślepnąć przyjdzie! – rzekł namiestnik.

Białe ząbki kniaziówny wesoło błysnęły w uśmiechu.

– Pewnie panna Anna Borzobohata ode mnie stokroć gładsza!

– Tak jej do ciebie, jako właśnie cynowej misie do miesiąca.
– A mnie imć Rzędzian co innego powiadał.
– Imć Rzędzian wart w gębę. Co mnie tam po onej pannie! Niech inne pszczoły z tego kwiatu miód biorą, a jest ich tam niemało.

(...)

Kniahini była w doskonałym humorze. Bohuna odżałowała już dawno, a teraz wszystko składało się tak dzięki hojności namiestnika, że Rozłogi „cum boris, lasis, graniciebus et coloniis” mogła już uważać za swoje i swoich synów.

A były to przecie dobra niemałe.

(...)

Sad był, jako śniegiem, wczesnym kwieciami obsypany, za sadem czerniała dąbrowa, w której kukała kukułka.

– Na szczęśliwą to nam wróżbę – rzekł pan Skrzetuski – ale trzeba się popytać.

I zwróciwszy się ku dąbrowie pytał:

– Zazulu niebożę, a ile lat będziem żyć w stadle z tą oto panną?

Kukułka poczęła kukać i kukać. Naliczyli pięćdziesiąt i więcej.

– Dajże tak, Boże!

– Zazule zawsze prawdę mówią – zauważyła Helena.

– A kiedy tak, to jeszcze będę pytał! – rzekł rozochocony namiestnik.

I pytał:

– Zazulu niebożę, a siła mieć będziem chłopczysków?

Kukułka, jakby zamówiona, zaraz poczęła odpowiadać i wykukała ni mniej, ni więcej, jak dwanaście.

Pan Skrzetuski nie posiadał się z radości.

– Ot, starostą zostanę, jak mnie Bóg miły! Słyszałaś waćpanna? hę?

– Zgoła nie słyszałam – odpowiedziała czerwona jak wiśnia Helena. – Nawet nie wiem, o coś pytał.^[1]

[1] Sienkiewicz, Henryk. 1998. *Ogniem i mieczem*. T. I. Warszawa: Prószyński i S-ka, s. 105–110.

ANNA BELCAR
Uniwersytet Jagielloński

It was morning. Large droplets of dew glistened on mugwort and weed, crisp breaths of wind dried the earth. Vast puddles left after the showers covered the earth; they looked like lakelets shining in the sunlight. The steward's retinue was moving slowly, its pace could not be quickened as the horses were drowning knee-high in the mud. The steward, however, did not let them roam leisurely about the mounds since he hastened both to greet and to bid goodbye. In the end, in the afternoon of the following day, after a long way across the woods, he beheld the windmills of Rozlogi, which were scattered over the surrounding hills and mounds. His heart was beating like a hammer. No one expects him there, no one knows he is coming; what will she say when she sees him?

The entrance gate was flung open. Soon the kniahyna herself came to the front of the porch and looked at the visitors, covering her eyes from the sun.

Skrzetuski dismounted from his horse and approached her, saying:

"You do not recognise me, my lady?"

"Ah! It is you, my lord steward. I gathered it was a Tatar raid coming upon us. Please, be welcome and come into the chambers."

"Is the kniazivna alright? where is she?"

"Alas, I know you have not come for me, my dear sir. She is safe and

sound indeed, she has got a bit plump from this whole courtship of yours. I shall tell her to come in a moment but I must change first, it is not politic to wear such attire in the presence of such visitors." Indeed she was wearing a faded percale dress, a sheepskin coat on the top and a pair of heifer leather boots.

...

"Your comeliness will have me blind!" said the steward.

The kniazivna's white teeth flashed in a merry smile.

"Miss Anna Borzobohata must be a hundred times more comely than I am!"

"You are as unlike as a tin plate and the moon."

"I was told otherwise by Mr. Rzedzian."

"Mr. Rzedzian is worth a punch in his face. What would I gain from such a lady? Let other bees make honey from that flower, there are plenty of them out there."

...

The kniahyna was in high spirits. Bohun was long forgotten and thanks to the steward's generosity she could consider *Rozlogi cum woodis, forestis, borderibus et coloniis* a property of hers and her sons.

And it was no small estate.

...

The trees were in bloom, which made them look covered in snow; a cuckoo cuckooed in the black oak forest in the background.

"It is a lucky sign," said Mr. Skrzetuski, "but we must ask a question." He turned towards the woods and asked:

"How many years are we going to be married, the lady and I, my dear cuckoo?" The bird began to cuckoo. The couple counted more than fifty repetitions.

"May the Lord be that gracious!"

"Cuckoos always tell the truth," Helena remarked.

"If it is so, I shall ask once more!" said the steward merrily. And he asked:

“How many sons are we going to have, my dear cuckoo?”

The cuckoo, as if charmed, answered eagerly and she cuckooed twelve times, not more, not less.

Mr. Skrzetuski was thoroughly overjoyed.

“Good God, I shall be appointed a starost. Have you heard this, my lady? Eh?”

“I have not heard such a thing,” replied Helena, as red as a cherry, “I do not know what you asked it about in the first place.”

Trylogię Sienkiewicza można kochać, można jej też nie znosić. Niemniej pojawienie się jej fragmentu na panelu dyskusyjnym na 8. SWT było miłym zaskoczeniem. Prawdę mówiąc, wahałam się przed próbą przekładu. Zwroty i nazwy endemiczne dla polskiej kultury kresowej, często nieznanne większości polskich czytelników, a przede wszystkim sławetna mocna stylizacja staropolska wydawały się przeszkodami trudnymi do pokonania dla początkującego tłumacza. Jednak przekład fragmentu *Ogniem i mieczem* był jak dotąd najciekawszym i najbardziej satysfakcjonującym wyzwaniem, z jakim przyszło mi zmierzyć się w dziedzinie przekładu.

Główną inspiracją dla stylizacji językowej przekładu były uwielbiane przeze mnie powieści Jane Austen. Ich atmosfera żywo przypomina sytuację przedstawioną w omawianym fragmencie: romantyczną, żartobliwą, miejscami podszytą ironią w słowach kniahini. Staropolszczyznę postanowiłam przełożyć na dość archaizowany styl podobny temu, jaki stosowali bohaterowie Austen, stąd też duża częstotliwość staromodnie brzmiących przymiotników i czasowników w mojej wersji.

Już pierwsza linijka podanego fragmentu wymusza wybór strategii, która nada ton przekładowi. *Ranek był* – tylko dwa słowa, a można je ująć w języku angielskim na wiele sposobów, jak uczynili Współpane-

liści. Za priorytet obrałam przejrzystość i zrozumiałość pierwszego, opisowego akapitu, stąd *It was morning* oraz długie deskryptywne zdanie podzielone na dwoje. Pułapkę *bylic i burzanów* zdecydowałam się obejść słowami *mugwort*, jednym z ekwiwalentów *bylicy*, dla zachowania pewnej egzotyeczności, oraz *weeds* w miejsce *burzanów*. Termin ten jest bardzo lokalny i na dodatek nieprecyzyjny, dlatego użyłam ogólnego terminu przystępnego dla czytelnika. Podobnie postąpiłam w przypadku *wzgórków mogilnych* oraz *wzgórzy i pobliskich mogił*. Zastosowałam terminy ogólne *hills and mounds*, by nie spowolnić odbioru tekstu i płynnie przejść do samej akcji.

Zmianę tę znaczy pojawienie się *orszaku namiestnika*, u mnie: *the steward's retinue*. Przyszłam, zasugerowałam się uprzednio czytelnym *Władcą Pierścieni* i tytułem Denethora, namiestnika Gondoru. Skrzetuski zaś co najwyżej wypełnia rozkazy księcia Wiśniowieckiego, a nie zarządza krajem. Jednak większy problem interpretacyjny stanowi reszta tytułów powtarzających się w tekście. Przy tytułach wywodzących się z rusińskiego: „kniazia” i jego żeńskich odmian postanowiłam dostosować tylko pisownię do potrzeb anglojęzycznego czytelnika w celu podtrzymania egzotyeczności utworu.

Z kolei w przypadku poufałego zwrotu z wyczuwalną protekcjonalnością ze strony kniahini (*mój kawalerze*) użyłam *my dear sir*, które brzmi bardziej dwuznacznie od *my lad*. Nie chciała ona przecież obrazić Skrzetuskiego. W niejednoznacznej wypowiedzi o „pośluszczeniu” Heleny utrzymałam nieco żartobliwy ton kniahini, pisząc: [*Helena*] *has got a bit plump from this whole courtship of yours*. Owo *plump* nie brzmi pejoratywnie, a *a bit* uwypukla dystans mówczyni do tego rubaszego żartu.

Na koniec wspomnę o fragmencie zawierającym kilka zdań o wybitnie silnej stylizacji we wróżbach nieszczęsnej zazuli dla pary zakochanych w sadzie wiśniowym. Możliwe, że istnieje w języku angielskim bardzo lokalne, pieszczotliwe określenie kukułki podobne do *zazuli*, jednak zdecydowałam się na neutralne *cuckoo*, w zwo-

cie Skrzetuskiego *zazulu niebozę* oddane miękkim *my dear cuckoo*.
Solenne zawołania zakochanego kawalera nie stanowiły większego
kłopotu przy przekładzie.

DAGMARA HADYNA
Uniwersytet Jagielloński

The morn came. Sagebrush, burdock and thistle glistened with large raindrops. Brisk breaths of wind were drying the ground, which was dappled with wide puddles left after the rains; they looked like small lakes, gleaming in the sun. The envoy's party was making its way slowly, for it was hard to hasten when the horses were sinking knee-deep in sticky soil. The envoy, though, kept them on the go, driving them up and down the barrows, as he was in a hurry to say hello and goodbye, all at the same time. On the second day in the afternoon, having travelled a long way through the woods, he saw the windmills of Rozłogi^[1] scattered over the hills and the nearby mounds. His heart was beating like a drum. Nobody is expecting him, no one knows he is to come; indeed, what is she going to say when she sees him?

The gate was opened; then, the princess dowager came out through the hallway and, shading her eyes with her hand, peered at the newcomers.

Skrzetuski jumped off the horse and approached her, saying:
'My lady, don't you recognise me?'

[1] Wymowa wszystkich nazw własnych byłaby dołączona osobno na początku książki [przyp. DH].

'Ah, it's your grace, sir envoy. I understood it was a Tatar raid. Welcome, sir, come inside.'

'Is the princess well? Where is she?'

'I know as much that you did not come to me, my lad. She's fine, absolutely fine; all that flirtation made the maid put on weight. But I'll call her right away, and spruce myself up a bit as well; after all, it's improper to receive guests like this.'

For the old princess was wearing a faded percale dress, a sheepskin jacket and calfskin shoes.

...

'I'd soon go blind for your beauty!' exclaimed the envoy.

The princess's white teeth flashed in a playful smile.

'Miss Borzobohata must be a hundred times lovelier than me, I'm sure!'

'She is as much in comparison to you as a tin bowl is to the moon.'

'Oh, but Mr. Rzędzian said otherwise.'

'Mr. Rzędzian earned one in the gob. What do I care for that maid! Let other bees gather honey from that flower, as there are still a lot of them around there.'

...

The princess dowager was in an excellent mood. She had got over Bohun quite a while ago, and now thanks to the envoy's generosity everything had been dealt with in such a way that she could have considered *Rozłogi cum boris, lasis, graniciebus et coloniis* as her and her sons' own.

And one has to keep in mind that those lands weren't so small.

...

The orchard looked snowy, sprinkled with white blossom, and there was a shadowy oak wood behind the orchard, from where cuckooing of a cuckoo reached them.

'It's a lucky sign for us,' said sir Skrzetuski, 'but one has to ask first.'

And then he turned towards the oak wood and inquired:

'Cuckoo, cuckoo, *zazuloo*, how many years are we to live as a married couple with this fair maid here?'

The cuckoo started to cuckoo on and on and on. They counted fifty and more.

'God willing, so are we!'

'Cuckoos are always right,' remarked Helena.

'If you say so, I'll ask on!' said the envoy, feeling all merry.

And he asked on:

'Cuckoo, cuckoo, *zazuloo*, are we to have a lot of boys, eh?'

The cuckoo, just like a wind-up toy, started to answer; she cuckooed no less and no more than twelve times.

Sir Skrzetuski felt quite over the moon.

'My God, I'm sure to become a *starosta*! Have you heard that, my lady, have you?'

'I haven't heard anything at all,' replied Helena, flushed as a cherry herself, 'I haven't even quite caught what your question was.'

Jaka była pierwsza reakcja na zaproponowany przez dr. Rybickiego tekst? Lekkie przerażenie i popłoch. *Trylogia* sygnowana nazwiskiem Sienkiewicza, skarb polskiej literatury, książki czytane przez pokolenia, ekranizacje kochane przez rzesze. Tekst najeżony XIX-wieczną językową stylizacją na wiek XVII. *Burzany, kniahini, sicz i sptowiały cyc*. Kołatające się w pamięci wspomnienie porażki tłumaczącego dosłownie każdy idiom Curtina i ekspansywnego Kuniczaka. Nie ma mocnych na takie wyzwanie. Potem jednak jakiś chochlik podpowiedział mi, by się zmierzyć z tym kanonicznym gigantem, z dzikimi polami archaizowanej polskiej składni i rozłogami używanych przez szlachtę zwrotów grzecznościowych. Okazało się jednak, że wszyscy paneliści poradzili sobie z amatorami Skrzetuskiego i Heleny wcale nieźle.

Już samo pierwsze zdanie fragmentu (*Ranek był.*) sprawiało, że ochoczemu tłumaczowi przechodził entuzjazm. Cóż zrobić z szykiem przestawnym, który tak wiele po polsku przekazuje, a po angielsku jedynie sugeruje, że ktoś nie zna zasad gramatyki? Zaczęłam jednak iść tropem stylizacji i wpadłam na użycie poetycznego *morn*. Zachwyciłam się własnym geniuszem, skreśliłam *The morn came* i tłumaczyłam dalej. Potem jednak okazało się, że moja koleżanka Pola Stawiany przebiła mnie, pisząc świetne *'Twas morn...* Mimo wszystko przedarłam się przez bylice, błoto i wzgórki mogilne, tworząc soczyste krajobrazy jak z powieści fantasy (np. opisowo tłumacząc *burzany* jako *burdock and thistle*), aż dotarłam do największego wyzwania – co zrobić z tytułami i formami takimi, jak *kniahini*, *kniaziówna* i *jejmość*.

Trudność z dwoma pierwszymi tytułami polega na tym, że w Rzeczpospolitej byli książęta, a na Ukrainie właśnie kniaziowie. Jak to różnić w tłumaczeniu na angielski, skoro typowo angielskie tytuły szlacheckie zupełnie nie przystają do naszych nadwiślańskich warunków? Jednym wyjściem jest zostawienie oryginalnych nazw bez tłumaczenia, oznaczenie ich kursywą i wyjaśnienie znaczenia w przypisie lub w słowniczku na końcu książki. Trudno jednak wyobrazić sobie np. Amerykanina łamiącego sobie język na tak obcym dla niego słowie. Już wystarczy zawiłości z wymową nazwisk takich jak Borzobohata czy Wołodyjowski! A przecież lektura tak egzotycznej i długiej książki, jak *Ogniem i mieczem* sama w sobie jest wyczynem, nie utrudniamy więc potencjalnym czytelnikom odbioru. Dlatego postanowiłam konsekwentnie tłumaczyć *kniahini* jako *princess dowager* bądź *the old princess*, *kniaziówna* jako po prostu *princess*, zaś o polskim księciu Wiśniowieckim Helena wyraża się *duke*. Inne tytułarne dylematy zostały rozwiązane w następujący sposób: *pan namiestnik* został *sir envoy*, *waszmość* i *waćpan* – *your grace*, *jejmość* – *my lady*. Częściowo te wybory tłumaczeniowe były ukierunkowane wnioskami wyciągniętymi z lektury współczesnych powieści fantasy, takich

jak saga *Pieśń Lodu i Ognia* George'a R.R. Martina, pokazujących, jak współcześnie wygląda archaizacja po angielsku.

Wreszcie gwoździem do trumny nieszczęsnego tłumacza była kukułka, którą pan Skrzetuski wypytywał o szczegóły przyszłego życia z Heleną. *Zazulu niebożę, a ile lat będziem żyć w stadle z tą oto panną?, Zazulu niebożę, a siła mieć będziem chłopczysków?* – wołał namiestnik. W tych miejscach nie mogłam się powstrzymać i użyłam dziwnego połączenia *Cuckoo, cuckoo, zazuloo*, które w zamyśle brzmi jak ludowe zaklęcie, a na dodatek zawiera rym i neologizm powstały z zapożyczenia zapisanego fonetycznie polskiego słowa.

Wymienione tu posunięcia są dość ryzykowne, a czy udane – niech ocenią uczestnicy warsztatów i czytelnicy. Wydaje się jednak, że warto było potykać się z zawiłościami sienkiewiczowskiej prozy. Choćby po to, by udowodnić sobie, że tłumaczenie *Trylogii* to nie jest jakieś *impossibilium*.

POLA STAWIANY

Uniwersytet Jagielloński

‘Twas morn. Ponderous raindrops decked the wormwoods and burdocks glistening in the sun, and gusts of fresh wind swept the earth dappled with vast puddles, most like to little lakes, drying them up. The lieutenant’s retinue made its slow progress across the surrounding mounds. It was a hard passage, as the horses would sometimes bog knee-deep in the soft, doughy ground. But the lieutenant would not let them rest, as he hastened with an aim both to bid welcome and farewell. And so, in the afternoon on the second day of the journey, having paced through an expanse of the forest, he could at length discern the windmills, a sure sign of the town of Rozłogi, sprinkled all over the hillocks and mounds. His heart was pounding heavily. No one was expecting his arrival; nobody knew of his coming; what would she say when she saw him?

The gate was presently opened, and the *kniahini* herself came out of the hall and, shading her eyes from the sun, studied the newcomers. Skrzetuski jumped off his horse and approached her, thus speaking:

‘Your ladyship recalls me not?’

‘Ah! ‘Tis you, lieutenant. I gathered it was a Tartar raid. Welcome, please come inside.’

‘*Kniaziówna* well? Where is she?’

‘You didn’t come here to see me, my good knight, that much is

plain! She's fine, in good health – thriving on that amorous diet of yours. I shall call her to come here and get myself in order – I should scarcely think myself fit to greet my guests dressed up like that.' For she had on a worn-down cotton dress, a sheepskin coat and calfskin shoes.

...

'Your beauty dazzles me,' said the lieutenant.

She flashed her pearl-like teeth in a merry smile.

'Miss Anna Borzobohata is surely a hundred times prettier than I!'

'A tin bowl versus the moon, that's her to you.'

'Mr. Rzędzian said something different.'

'Mr. Rzędzian would benefit from meeting my fist. What do I care for that girl! Let other bees scoop honey from that flower, and such bees there are plenty.'

...

The *kniahini* was in a delightful mood. She ceased mourning for Bohun a long time ago, and thanks to the lieutenant's benevolence, *Rozłogi cum boris, lasis, graniciebus et coloniis* she could consider her and her sons' property. And these were considerably vast lands.

...

The orchard was bedecked with young flowers as if with snow and behind it one could see an oak forest filled with a cuckoo's song.

'That's a good omen,' said Mr. Skrzetuski, 'but we need to ask the details.'

And, having turned to the oak forest, began to ask:

'Cuckoo dear, tell me, how long will I and this lady live together?'

The cuckoo started to call. They counted over fifty coo-coos.

'God grant us!'

'Cuckoos always tell the truth,' remarked Helena.

'I will ask another, then!' said the lieutenant eagerly. And he went on:

'Cuckoo dear, and how many boys will we have?'

The cuckoo, as if conversant in human speech, immediately began to call and called twelve times.

Skrzetuski could not contain his joy.

‘Good gracious! I will be an alderman then! Hast heard, my lady? Ha?’

‘I have not,’ replied the girl, blushing, ‘I do not even know what you asked.’

Ach, Henryka Sienkiewicza potoczysta (pseudo-?) staropolszczyzna. Po pierwszej lekturze fragmentu miałam ochotę za wybór tekstu zgładzić prowadzącego panel ogniem i mieczem (i dla pewności posypać solą); po namyśle wyobraziłam sobie jednak sławę i chwałę, jakie niechybnie czekałyby mnie, gdyby udało mi się ująć z życiem z tłumaczeniowego starcia z takim gigantem i zabrałam się do pracy. Tylko, no właśnie, jak zabrać się za Sienkiewicza? Najlepiej za bary i z impetem, zaczynając, o ile to możliwe, od początku.

Na początku zaś były chwasty. Ścisłej, chwasty z ukraińskiego stepu. Instykt anglisty podpowiadał, by zachować aliterację bylic i burzanów, słownik jednak co innego sercu szeptał. Podszepty poprawności i wierności oryginałowi odezwały się jeszcze przy tłumaczeniu fauny w postaci raroga (noszącego dumne miano *saker falcon*), zazuli (z braku równie czułego odpowiednika smętnie sprowadzonej do roli zwykłej *cuckoo*) i metaforycznych pszczółek. Podobnymi pobudkami kierowałam się przy tłumaczeniu niuansów odzieżowych włościanki, przy jałowicznych butach i spłowiałym cycu opadły jednak ręce i zmuszona byłam zdać się na zdrowy rozsądek (stąd daleko mniej fantazyjne *sheepskin coat and calfskin shoes*).

Nie obyło się bez omyłek i niedopatrzeń w najbardziej oczywistych oczywistościach: *proffered with gold* w niewyjaśnionych okolicznościach zmieniło się w *professed* (co brzmi cokolwiek kuriozalnie), wieś

Rozłogi dla angielskojęzycznego czytelnika zamienia się w miasto, zaś zabawny pseudołacini wtręt *cum boris, lasis, graniciebus et coloniis* pozostaje w oryginale, choć, jak słusznie zauważył pewien uczony, o wiele lepiej prezentowałby się on w wersji zangielszczonej: „*cum woodis, forestis, borderibus et coloniis*”. Czarna dziura wchłonęła przymiotnik, degradując *wzgórki mogilne* do roli zwykłych *wzgórków* (co filologicznej części towarzystwa przywoływać może na myśl *wzgórek zazębowy*); im częściej wracam do tego tłumaczenia, tym mniej rozumiem, dlaczego w ogóle zostało ono zaakceptowane. Za to rośnie mój szacunek do roli korektora...

Ale jest się i czym pochwalić. Nadal szalenie podoba mi się moja wersja *imć Rzędzian wart w gębę* – *Mr. Rzędzian would benefit from meeting my fist*. Myślę też, że całkiem zgrabnie udało mi się przełożyć pełną czułości i wyznań wymianę zdań Skrzetuskiego i Heleny. No i ten romantyczny, zachwaszczony wstęp! Czysta poezja, przyznacie.

Zdaje się, że powinnam tutaj wspomnieć słowem o strategii, jaką przyjął przy tłumaczeniu. Zasmucę pewnie niejedno ciało nauczycielskie, jednak żadnej strategii jako takiej nie było. Można wspomnieć o paru rozwiązaniach: tytuły (*kniahini, kniaziówna*) oraz nazwy (*Sołonica, Łubnie*) zdecydowałam się pozostawić w oryginale, z zachowaniem polskich znaków (wszak Polacy nie gęsi). Myślę, że dzięki temu zagraniczny czytelnik mógłby jeszcze lepiej zagłębić się w budowanym przez Sienkiewicza, a obcym sobie świecie. W zamysle do tłumaczenia całej książki dołączona byłaby oczywiście krótka instrukcja obsługi polskiej wymowy. Staralam się również zachować Sienkiewiczowską archaiczną stylizację poprzez zastosowanie charakterystycznego dla używanej onegdaj angielszczyzny słownictwa (*morn, ladyship*), skrótów (*'tis, 'twas*), zwrotów (*Would that I was..., I know not*), sformułowań (*most like to...*) oraz odmiany zaimków i czasowników (*thou, dost, lovest*).

Tyle suchych faktów. Tłumaczenie, jak zwykle, kryje się gdzieś pomiędzy i nie do mnie, a do Ciebie, Czytelniku, należy jego ocena.

JAKUB SZPAK
Uniwersytet Jagielloński

It was morning. Large, shiny raindrops lay on wormwoods and weed bushes. Fresh gusts of wind dried the ground on which pools of water, as if little lakes, shone in the sun. The party led by sir Skshetuski moved on slowly as the horses often foundered knee-deep in the waterlogged soil. Little did the officer let them rest, riding across the mounds in a hurry to greet and say *adieu* at the same time. In the afternoon of the second day, having ridden far across the forest, he could already discern the windmills of the village of Rozłogi which were scattered over the nearby hills and mounds. His heart was hammering. No one was expecting him there and no one knew he would arrive. What would she say upon seeing him?

The gate was opened and the duchess herself appeared on the threshold and, with her hand raised to her brow to ward against the sunlight, she watched the newcomers.

Sir Skshetuski jumped off the horse, approached her and said:
'Does her Ladyship not recognize me?'

'Oh, it is you, lieutenant. I was afraid it was a Tartar raid. Please know my respect and come to rest in my chambers.'

'And is the young duchess in good health? Where is she?'

'I know well that it was not me whom you have come to see here, my young man. She is healthy, of course, and the amour made her

more shapely even. I shall call her immediately and I will take care of myself as it is a shame for me to welcome the guests with such looks.'

Indeed, the duchess was wearing sheepskin over a dress of faded percale and hide boots.

...

'Your beauty will surely make me blind!' said the lieutenant.

The young lady's teeth shone white in a smile.

'Anna Borzobohata must be prettier than me a hundred times!'

'To compare you and her is like looking at the moon and a tin bowl.'

'And mister Rzędzian told me otherwise.'

'Mister Rzędzian deserves a proper beating. What do I need this girl for? Let other bees, and there is a lot of them there, fly for that flower.'

...

The duchess was in a perfect disposition. She forgot Bohun long time ago and now, thanks to the lieutenant's generosity, she could regard *Rozłogi cum woodis, forestis, borderibus et coloniis* as her own and her sons' property.

The domain was indeed of considerable size.

...

The orchard was covered with snow, white as if abloom. Behind the orchard, there were black oakwoods where a cuckoo could be heard.

'It's good fortune,' said sir Skshetuski, 'but we ought to ask more.'

And he called, facing the woods:

'Little cuckoo, tell me please, how many years will I live married to this here Lady?'

The bird started cuckooing and it went on and on. They counted to five tens and more.

'God, please let it be so!'

'Cuckoos always tell the truth,' observed Helena.

'Then, I will ask more,' said the lieutenant with enthusiasm.

So did he ask:

'Little cuckoo, tell me please, will we have a lot of sons?'

The cuckoo, as if charmed, answered at once and she cuckooed no more nor less than a dozen.

Sir Skshetuski was exultant.

Well, I will become a governor for certain, cross my heart and hope to die! Have you heard that, my Lady, huh?’

‘I have not heard anything at all,’ said Helena, blushing like a cherry. ‘And I do not even know what you asked about.’

Pierwszym wyzwaniem w omawianym fragmencie jest otwierający opis, który zwraca uwagę na problem tłumaczenia Sienkiewiczowskich realiów. Pojawiają się tutaj burzany – bujno rosnące zarośla z chwastów, najczęściej ostów i łopianów. Przetłumaczyłem *burzany* ogólnie, jako *weed bushes*, gdyż polskie określenie także jest uogólnieniem. Używając tego słowa, mamy przed oczami charakterystyczny obraz ukraińskiego stepu bez potrzeby przywoływania konkretnych gatunków – same zarośla są charakterystyczną częścią krajobrazu.

Innym charakterystycznym słowem jest *zazula*, czyli kukułka. Skrzetuski zwraca się do kukułki po wróżbę następującymi słowy: *zazulu nieboże*. Zaklęcie to skojarzyło mi się z *lustereczko, powiedz przecie* ze znanej bajki. W języku angielskim zdrobnienia są o wiele mniej powszechne i pełnią inną funkcję niż w języku polskim. By pojawiła się kukułeczka, przetłumaczyłem zwrot jako: *little cuckoo*.

Kolejną kwestią jest to, kim jest główny bohater? W narracji padają takie odwołania, jak: *namiestnik*, *porucznik*, *rycerz*. Namiestnik w chorągwi kawalerii był zastępcą dowódcy – porucznika właśnie. Nieścisłością jest więc użycie przez Sienkiewicza obu tych stopni naraz. W przekładzie, z braku bezpośredniego ekwiwalentu, najbliżej do namiestnika porucznikowi, na którego Skrzetuski zresztą awansuje. W moim tłumaczeniu używam zatem zamiennie *lieutenant* i *officer*. Pominąłem tłumaczenie *rycerza*, gdyż poskutkowałoby

to zbyt dużym chaosem terminologicznym. Wskazałem jednak na to, że Skrzetuski jest szlachcicem, co dla obcojęzycznego czytelnika nie musi być oczywiste, poprzez *sir* przed nazwiskiem. Zresztą *sir* pojawia się nawet w fantastycznym świecie *Pieśni Lodu i Ognia* G.R.R. Martina, więc to określenie nie ogranicza się tylko do brytyjskiej rzeczywistości. Samo nazwisko bohatera z kolei zapisałem, jak u Kuniczaka, jako *Skshetuski*. Uznałem, że łatwiej będzie czytelnikowi zidentyfikować się z protagonistą i przeżywać jego losy, gdy będzie wiedział, jak wymawiać jego nazwisko.

Oprócz samych realiów wyzwaniem dla tłumacza są Sienkiewiczowskie dialogi. Warto zauważyć, że w rozmowie dwojga zakochanych widoczna jest mieszanina czułości, poufałości, ale też emfazy, górnołotności i dworskiej grzeczności. I oczywiście archaizacji. Dlatego też dialog wygląda w moim tłumaczeniu tak jak w poniższym przykładzie:

'I did not expect you, sir,' she whispered with her beautiful eyes half closed. 'But please, stop kissing me like that, it is not decent.'
'How could I not when no honey is as sweet as your lips? I thought I would languish after you had not the prince himself sent me here.'

Helena zwraca się do Skrzetuskiego *sir* (*ja się waćpana nie spodziewałam*) i prosi, żeby ten jej nie całował, bo to *nie przystoi*. Skrzetuski stosuje emfatyczne porównania. W dialogach, jak i w narracji, aby podkreślić emfatyczny i archaiczny charakter tekstu, zastosowałem w kilku miejscach inwersję: *How could I not, had not the Prince, Little did the officer let them [horses] rest*. W tym samym celu używałem *for* w znaczeniu *because*.

Kniahini Kurcewiczowa w dialogach również ma dwa oblicza. Z jednej strony pojawiają się zwroty grzecznościowe: *Oh, it is you, lieutenant. I was afraid it was a Tartar raid. Please know my respect and come to rest in my chambers*, a z drugiej dwuznaczne, rubaszne ko-

mentarze. Te drugie często występują w jednej wypowiedzi razem z tymi pierwszymi. Moim zdaniem nie świadczą one o zażyłości, a raczej przypochlebianiu się Skrzetuskiemu: *Now (...) if you have had enough of billing and cooing in amour, please come and dine with us, sir. Ho! The girl's cheek is well ablush; you did not spend your time idle, officer, but no wonder about this. Aluzja związana z potłuszczeniem w moim przekładzie wygląda następująco: and the amour made her more **shapely** even*. Pomijając dwuznaczność tej uwagi, zauważmy, że w owych czasach nabranie kształtów, czyli przybranie na wadze, nie kojarzyło się tak negatywnie jak dziś. Aby uniknąć tej konotacji, wybrałem *shapely* zamiast *fatter*. Dalej zachowany jest jednak podtekst związany z „amorami”.

Archaiczny styl próbowałem również osiągnąć poprzez nacechowane stylistycznie słowa. Oczy Heleny *gleamed with gladness* i czuła ona *excess happiness and joy*, a także *peculiar weakness*. Skrzetuski, zbliżając się do Rozłogów, *could already discern the windmills*, a słyszając wróżbę kukułki nie posiadał się z radości – *was exultant*.

PANEL 3.

WILLIAM STANLEY MERWIN *TO MY TEETH* (2002)

DR AGATA HOŁOBUT
Instytut Filologii Angielskiej,
Uniwersytet Jagielloński

Tłumaczenie poezji to twardy orzech do zgryzienia. Trudno rozkruszyć szczelną lupinę i rozsmakować się w jej zawartości. Jeszcze trudniej zapewnić innym podobne doznania: dogodzić ich podniebieniom albo sprawić, że połamią sobie zęby na naszym przekładzie.

Wiersz W.S. Merwina *To My Teeth*, omawiany podczas panelu poetyckiego w ramach 8. Studenckich Warsztatów Tłumaczeniowych, plasuje się gdzieś pośrodku orzechowej skali twardości. Otwartą kompozycją skłania do ostrożnej interpretacji i wyważonego wyrazu; pozwala wykazać się dobrym uchem i sprawnym piórem. Jednocześnie dzięki swej wieloznaczności usprawiedliwia zaskakujące odczytania, a tym samym rozwiewa widmo przekładowego niepowodzenia.

To oczywiście nie jedyne powody, dla których warto było zajrzeć w zęby koniowi trojańskiemu Merwina. Kolejnym była osoba samego autora. Oto 3 czerwca 2013 roku, w niespełna dwa tygodnie po naszych warsztatach, amerykański poeta miał zawitać do Polski jako pierwszy w historii laureat Międzynarodowej Nagrody Literackiej im. Zbigniewa Herberta. Nadarzała się zatem znakomita okazja, żeby przyjrzeć się bliżej jego ponad sześćdziesięcioletniej karierze i obszernemu dorobkowi poetyckiemu, który przyniósł mu dwukrotnie Nagrodę Pulitzera. Czy istnieje lepszy sposób na poznanie czyjejś twórczości niż próba przekładu choćby drobnego jej wycinka?

Wspólnie wzięliśmy zatem na warsztat odę, która w 2002 roku ukazała się w czasopiśmie „The Atlantic Monthly”, a trzy lata później dołączyła do grona innych w zbiorze *Present Company*. Wiersz jest znakomitym przykładem poetyki Merwina; ukazuje w miniaturze radości i rozterki związane z jej przekładem na język polski. Na pierwszy plan wysuwają się tu wyzwania, jakie stawia przed tłumaczem składniowy wiersz wolny. Poeta zainteresował się tą formą wyrazu we wczesnej fazie swojej twórczości, inspirowany płynnością mowy. Jak pisał w szkicu *On an Open Form* z 1969 roku, „forma poetycka utrwała sposób, w jak słyszy się życie, które istnieje w czasie” (za: Hix 1997: 9 [tłum. AH]). Ponieważ życie trudno ująć w schemat, wsłuchany w nie Merwin zrezygnował ze sztywnego schematu wersyfikacyjnego. Zaczął nadawać swoim tekstom swobodną postać rytmiczną i całkowicie zarzucił interpunkcję. Jak wyjaśnia Edward Hirsch, z początkiem lat sześćdziesiątych Merwin nabrał „przekonania, że poezja jest zawsze bliższa mowie niż proza, a znaki interpunkcyjne to gwoździe przytwierdzające słowa do stron” (2013: 120).

W powstałym pół wieku później wierszu *To My Teeth* nadal przejawia się to przekonanie. Graficznie i pojęciowo tekst dzieli się na trzy sekcje o organicznej, nieregularnej formie. Pozbawione znaków przestankowych myśli swobodnie spływają z wersów. Krawędzie rwy związki składniowe, mnożą sensy. Tłumacz staje tu wobec trudnej decyzji: czy dostrzec w wypowiedzi podmiotu lirycznego spójny dyskurs i wypełnić w wyobraźni ubytki w interpunkcji (co stało się w wersjach Artura Nowrota i Jakuba Szpaka)? A może odczytać ją jako sekwencję obrazów niepowiązanych relacjami składniowymi (stało się tak w wersji Dagmary Hadyny)? Struktura gramatyczna oryginału skłania ku pierwszej interpretacji; jego otwarta kompozycja usprawiedliwia również drugie odczytanie.

Kolejnym ciekawym zagadnieniem w przekładzie wiersza są nawiązania do Odysei. Na pierwszy plan wysuwa się oczywiście imię bohatera, który w naszych warsztatowych wersjach przedstawia się

jako Odys, Odyseusz i Ulisses. Równie intrygująco prezentuje się wątek hipiczny: jak wyobrazić sobie noce spędzone **w** koniu (najwyraźniej trojańskim) a nie **na** nim i jak elegancko opowiedzieć o nich po polsku?

Najtrudniejszy w interpretacji tekstu wydaje się motyw towarzyszy Ulissesa. Czy mowa tu o ludziach (którzy przecież nie docierają wraz z nim do Itaki) czy o szczęce (która zapewne częściowo do niej dociera)? Ten amalgamat pojęciowy, który stapia cechy antropiczne i stomatologiczne, tkwi w samym sercu Merwinowego tekstu. Poeta stawia nam przed oczami epicką zuchwę. Poznajemy **dentowarzysty** Ulissesa, którzy zębohatersko dzielą jego los. Warto przyjrzeć się przekładom Dagmary, Artura i Jakuba pod tym właśnie kątem. Podelektować się stworzonymi przez nich obrazami i sprawdzić, w jakim stopniu uruchamiają one ludzkie, a w jakim trzonowe skojarzenia. O tych i wielu innych zagadnieniach rozmawiałam z naszymi utalentowanymi tłumaczami podczas dyskusji panelowej. Dziś, mam nadzieję, będą mieli okazję przedstawić nam swoją przekładową koncepcję na piśmie. Zachęcam zatem gorąco do wgryzienia się w trzy polskie wersje Merwinowej ody i raz jeszcze dziękuję Autorom za ich opracowanie.

Bibliografia

- HIRSCH, Edward. 2013. *Posłowie*. Tłum. K. Koczyńska [w:] Merwin, W.S. *Imię powietrza*. Kraków: Znak.
- HIX, Harvey L. 1997. *Understanding W.S. Merwin*. South Carolina: University of South Carolina Press.
-

To my teeth

So the companions
of Ulysses those that were

still with him after
the nights in the horse the sea lanes
the other islands the friends
lost one by one in pain
and the coming home one
bare day to a later
age that was their own
but with their scars now upon them
and now darkened and worn and some
broken beyond recognition
and still missing the ones
taken away from beside them
who had grown up with them
and served long without question
wanting nothing else

sat around in the old places
across from the hollows
reminding themselves
that they were the lucky ones
together where they belonged

but would he stay there^[1]

[1] Merwin, William S. 2002. *To My Teeth*. „The Atlantic Monthly“ 06.2002. 289 (6), s. 53 [Dok. elektr.] <http://www.theatlantic.com/past/docs/unbound/poetry/antholog/merwin/tomyteeth.htm> [2013.09.14].

DAGMARA HADYNA
Uniwersytet Jagielloński

Do mych zębów

A więc kompani
Odysa ci którzy byli
z nim wciąż mimo
nocy w koniach na szlakach morskich
pozostałych wyspach przyjaciele
z bólem traceni jeden za drugim
i powrót do domu pewnego
pustego dnia do podeszłego
wieku który był ich własnym
ale poznaczeni teraz bliznami
poczernieli i znużeni czasem niektórzy
złamani nie do poznania
wciąż w żałobie po tych którzy
stali obok a zostali zabrani
choć znali się od dziecka
i służyli długo bez sprzeciwu
nie pragnęli nic ponad to

zasiedli w kręgu na dawnych miejscach
ponad ziejącymi dziurami
mówiąc sobie
że mieli szczęście
będąc razem tam gdzie ich miejsce

ale czy on by tu został

Tłumacz-poeta czy też poeta-tłumacz został postawiony wobec trudnego zadania – skomentować swoje dzieło na kilka linijek. Dzieło niedoskonałe, pośpieszne, choć kochane jak własne dziecko. Czy ma się usprawiedliwiać? Niby dlaczego? Czy ma się chwalić? Na jakiej podstawie? Niechże więc wysnuje opowieść nad ogniskiem – jak kompani Odysa w kręgu – o tym, jak doszło do boskiego aktu kreacji... tekstu wtórnego.

Przed wszystkim wiersz W.S. Merwina puszcza oko do czytelnika, narzucając jednocześnie szybkie i refleksyjne tempo czytania. Jest dwuznaczny. Każda linijka wymaga, by czytać ją uważnie i robić niespodziewane pauzy, trwać chwilę w zawieszeniu, zastanawiając się czy to przerzutnia, czy nie, czy połączyć ten wers z poprzednim i następnym, czy jednak nie. Mimo przerw wersy pchają się do ust, czyta się je jednym tchem, *To My Teeth* nabiera coraz większego rozpędu, urywając się na moment dla chwili refleksji w przerwach między strofami. Całość ma klimat gorzkiej gawędy starego człowieka, zakończonego wieloznacznym niby-pytaniem. To wszystko chciałam zachować w tłumaczeniu.

Stąd pojawiają się *kompani* na samym początku mojego tłumaczenia, przywodzący na myśl kamratów ze statku pirackiego czy towarzyszy Sindbada. Czytając *A więc kompani Odysa*, jesteśmy wrzuceni w sam środek historii opowiadanej cicho przez jakiegoś greckiego Marlowa.

A czemu *Odys*? O, to proste. Bo brzmi bardziej baśniowo i mniej dystyngowanie niż *Odyseusz*, a jednocześnie bardziej domowo niż *Ulisses*. *Noce w koniach* zaś brzmią dość humorystycznie, bo wszyscy wiedzą, że był tylko jeden koń. Znów czujemy, że puszcza się do nas oko.

Linijka *Ci którzy* byli już narzuca nam dwuznaczny sposób czytania. Ci kompani, którzy w ogóle byli (istnieli w sensie rzeczywistym, a nie mitycznym?) lub ci, którzy byli z nim (pozostali do samego końca z tym przeklętym przez bogów tułaczem?). To samo dzieje się w następnych wersach: *na szlakach morskich / Pozostałych* czy może *Pozostałych wyspach*? To od czytelnika zależy, w jaki sposób zinterpretuje te słowa. To dlatego polska składnia nie zawsze brzmi do końca zgrabnie. Zgrzytliwe konstrukcje zachowują cechy języka mówionego i atmosferę urywanej gawędy, a także odbierają komfort jednoznacznego czytania całości.

W drugiej części pierwszej strofy powstaje ciekawa hybryda: druhowie Odysa zostali wciągnięci w rozwiniętą metaforę porównującą ich do zębów. To dlatego *poczernieli* i są *złamani*. Z drugiej jednak strony ich człowieczeństwo zostaje przywołane poprzez słowa związane z rodziną i wojskiem – *w żałobie, od dziecka, służyli*. Skąd jednak wiemy, czy to na pewno ludzie? Może to faktycznie nieliczne zęby, które tkwią w szczęce wędrowca pomiędzy *ziejącymi dziurami* dziąseł...

Zakończenie jest dość raptowne i wieloznaczne. Być może Odyseusz naprawdę zwraca się do własnego garnituru zębów, ale według mnie najlepszą interpretacją jest poddanie w wątpliwość tego, czy Odyseusz sam zachowałby się jak jego dzielni przyjaciele, czy zadowoliliby go to samo, co ich – bliskość, poczucie przynależności. Mówią do siebie: jesteście dla niego bliscy i potrzebni jak jego własne zęby, tyle dla niego znieśliśmy... Ale czy *on by tu został*? A może to sam Odyseusz opowiada o nich, doceniając ich lojalność i poddaje samego siebie w wątpliwość? Któż to wie.

Pewien poeta powiedział mi kiedyś, że poezja ma na celu właśnie zatrzymanie na chwilę czytelnika, wybicie go z rytmu. Mam nadzieję,

że w tym wypadku się udało i że moje dzieć nie jest tylko tekstem wtórnym, jak je nazwałam z rozmysłem w pierwszym akapicie, ale żyjącym tekstem kultury wchodzącym w interakcję z czytelnikiem – dobrym wierszem.

ARTUR NOWROT
Uniwersytet Jagielloński

Do mych zębów

A więc towarzysze
Odyseusza ci którzy
ostali się przy nim po
nocach w końskim brzuchu morskich szlakach
innych wyspach przyjaciołach
utraconych jeden po drugim w bólu
i powrocie do domu pewnego
jałowego dnia do późniejszej
epoki która należała do nich
choć byli poznaczeni bliznami
i poczerniali zużyci niektórzy
złamani szczękami losu
i wciąż tęskniący za tamtymi
zabranymi z ich szeregów
z którymi wspólnie dorastali
i służyli długo nie zadając pytań
niczego więcej nie pragnąc

siedzieli zgromadzeni jak dawniej
naprzeciw pustych miejsc
przypominając sobie
że to oni są szczęśliwi
razem tam gdzie ich dom

ale czy zostałyby z nimi

W.S. Merwin rozpoczyna swój wiersz jak ustne opowiadanie, niemalże gawędę: *A więc towarzysze Odyszeusza...* – historia szybko obrasta w dygresje i wyliczenia, tworząc labirynt, w którym łatwo się zgubić. To właśnie przytrafiło mi się podczas pierwszej lektury: wciągnięty w nostalgiczną i gorzką historię o dalszych losach poszukiwaczy drogi powrotnej do Itaki, historię bólu i straty, dopiero po przeczytaniu ostatniej linijki zwróciłem uwagę na tytuł. Wtedy odkryłem ironiczny uśmiech oraz czarny humor opowiadającego: cechy, które postawiły całą opowieść w zgoła innym świetle, przeobrażając ją w tragikomiczny, być może nieco przesadny, ale tej przesady w pełni świadomy, lament człowieka nad coraz bardziej podupadającym stanem własnego uzębienia, w którym dostrzega on znaki postępującej starości. Zawikłana składnia czyni z wiersza labirynt, a ja, jako tłumacz, stanąłem przed dylematem: czy starać się ułatwić czytelnikowi przejście, czy może raczej rzucić go prosto w ciemność, pozostawiając samemu sobie?

Czynnikiem komplikującym sytuację jest tutaj składnia, w której meandrach nietrudno się zabłąkać, brakuje bowiem drogowskazów interpunkcji, nie wiadomo, czy kolejne człony wyliczenia należy traktować jako oderwane od siebie czy powiązane ze sobą. Spojrzenie na wiersz „z lotu ptaka” sugeruje, że mamy do czynienia z długim zdaniem, obejmującym dwie – może nawet wszystkie trzy? – strofy

wiersza. *A więc towarzysze Odyseusza (...) siedzieli*. Pierwsza linijka wprowadza bohaterów utworu, a następnie, w rozbudowanym ciągu wypowiedzeń, opisuje kolejne przeszkody, jakie pokonali w drodze do domu, etapy ich wędrówki oraz stan w chwili przybycia do celu. Druga strofa przedstawia z kolei ich sytuację po powrocie. Potraktowanie *nocy w końskim brzuchu morskich szlaków / innych wysp przyjaciół (...)* i *powrotu* jako elementów jednego wyliczenia wydało mi się zgodne z konwencją ustnego opowiadania, pozwoliło gawędzie płynąć w sposób niezakłócony aż do trzeciej strofy – krótkiej, urwanej, wytrącającej ze spokojnego rytmu.

Wspomniałem na początku o uderzającym momencie, jakim było dla mnie ponowne spojrzenie na tytuł wiersza i nagle dostrzeżenie kryjącej się w nim dwuznaczności. Naturalną konsekwencją tego spostrzeżenia była powtórna lektura wiersza, próba przekonania się, czy każdy epitet, każde określenie towarzyszy Odyseusza można odnieść zarówno do ludzi, jak i do zębów. Ten właśnie efekt uznałem za najważniejszy w tłumaczonym wierszu i to właśnie starałem się przede wszystkim zachować w przekładzie. Dlatego drухowie przebiegłego herosa wracają *poczerniali*, a nie *opaleni*, jak we wcześniejszej wersji tłumaczenia. Nieco problematyczne w świetle przyjętego założenia jest sformułowanie *poznaczeni bliznami* – w odniesieniu do zębów można je jednak rozumieć metaforycznie jako określenie wypełnień stomatologicznych. Najtrudniejszy do przełożenia okazał się zaś epitet *broken beyond recognition*. W języku polskim przymiotnik *złamany* pasuje świetnie do zęba, jednak w odniesieniu do człowieka brzmi nieco niezręcznie i może zostać uznany za kalkę. Zdecydowałem się wobec tego na ucieczkę w metaforę *złamani szczękami losu*, podkreślając trudności napotkane w podróży oraz – a może nawet przede wszystkim – „zębowy” wymiar tekstu.

Łatwiejsza w porównaniu z dwoma zarysowanymi powyżej problemami okazała się kwestia nawiązań do *Odysei*, choć i one wymagały przynajmniej chwili namysłu i zaowocowały pewnymi modyfika-

cjami w stosunku do oryginału. Pierwszą była zamiana łacińskiego Ulissesa na greckiego Odyseusza – w moim odczuciu znacznie lepiej znanego polskim czytelnikom i czytelniczkom. Druga dotyczyła konia i spędzonych w nim nocy. Nie chciałem, by wierszowa dwuznaczność zamieniła się w wieloznaczność wiodącą w rejony niezręczne lub też nieeleganckie, dlatego ostatecznie miejsce, w którym spędzali nocie druhowie, zostało zawężone, zgodnie z tradycyjnymi wyobrażeniami, do końskiego brzucha, co powinno stanowić czytelną aluzję do konia trojańskiego.

Przekład zawsze jest związany z koniecznością dokonywania znaczących wyborów. Jeszcze bardziej dotyczy to przekładu poezji, w której nie ma słów przypadkowych ani zbędnych, szczególnie takiej jak wiersz W.S. Merwina. Jego utwory nie oferują zbyt wielu wskazówek dotyczących właściwego czytania i interpretacji, a raczej bawią się mnożeniem możliwości – krętych uliczek w labiryncie – by wreszcie na koniec zaskoczyć wieloznacznym pytaniem, jak: *ale czy zostałyby z nimi*. Nie wiadomo, o kogo chodzi: czy o Odyseusza mitycznego, porzucającego kompanów dla nowych wyzwań i przygód, czy może jakiegoś metaforycznego, któremu towarzyszą wiernie zęby, które wreszcie pozostawia, wraz z resztą szkieletu – umierając? Tłumacz, próbując skopiować kształt oryginalnego labiryntu, z pewnością wpływa na drogę, jaką przebędzie w czasie lektury czytelnik. W ramach skromnej rekompensaty być może powinien powstrzymać się przed udzieleniem odpowiedzi.

JAKUB SZPAK
Uniwersytet Jagielloński

Do mych zębów

Więc towarzysze
Ulissesa ci którzy byli
wciąż z nim po
nocach spędzonych w koniu i morskich szlakach
obcych wyspach druhach
utraconych jeden po drugim w bólu
powrocie do domu pewnego
pustego dnia w późny czas
który należał już do nich
ale teraz naznaczeni bliznami
ogorzali i sterani niektórzy
zmienieni nie do poznania
i wciąż tęskniący za tymi
którzy z nimi dorastali
i służyli długo bez szemrania
nie chcąc nic w zamian

rozsiedli się na starych miejscach
naprzeciw tych pustych

przypominając sobie
że mieli szczęście
wszyscy razem tu gdzie ich miejsce

ale czy on tu pozostanie

Tytuły to często najbardziej niedoceniane elementy utworu literackiego. W poezji często ich brakuje i chcąc odnieść się do wiersza, należy posłużyć się incipitem. W przypadku utworu W.S. Merwina *To My Teeth* tytuł jest tym, co na równi z właściwą treścią stanowi o sile wyrazu wiersza. W wyniku zestawienia dwóch prostych elementów: tytułu oraz treści – historii towarzyszy Odyseusza – powstaje metafora. Razem z tytułem to, co na powierzchni jest historią znaną nam z Homera, staje się opisem ludzkiego życia – pełnego trudów i bólu, co odbija się przecież i na zębach – a także przemijania, bo zęby, osadzone za życia w szczęce, będą później białe w czaszce, podczas gdy ich właściciela już nie będzie. Ostatnia strofa zestawiona z tytułem zaczyna stanowić wymowne niedopowiedzenie [wyróżn. JS]: *rozsiadli się na starych miejscach / naprzeciw tych pustych / przypominając sobie / że mieli szczęście / wszyscy razem tu gdzie ich miejsce / ale czy on tu pozostanie*. Ponadto zęby to w tym wierszu interesujący przykład metonimii *pars pro toto* – zęby za całego człowieka. Wiersz oddziałuje z dużą siłą na czytelnika, do którego należy połączenie elementów, stworzenie obrazu, przeskakiwanie pomiędzy warstwami znaczeniowymi: dosłowną i przenośną, przy towarzyszącym temu przeskakiwaniu zdumieniu i emocjom. Bo, słowami Williama Wordswortha, „każda dobra poezja jest spontanicznym wybuchem głębokich uczuć”^[1].

[1] Kowalczykowa, Alina. 1995. *Manifesty Romantyzmu 1790–1830. Anglia, Niemcy, Francja*. Warszawa: PWN, s. 47.

Stąd też w moim przekładzie bohaterem lirycznym są towarzysze Odyseusza – dosłownie, bez bliższych skojarzeń z zębami, ponieważ im bardziej dosłowna jest treść, tym mocniejszy jest efekt i emocje w zestawieniu z tytułem oraz tym głębsze znaczenie przenośne. Można by powiedzieć, że zastosowałem strategię świadomego unikania eksplicytacji. Nie czyniłem żadnych nawiązań ani aluzji, nie stosowałem słów mogących wywołać bezpośrednio skojarzenia. Treść właściwa wiersza w przekładzie miała w moim zamierzeniu nie wychodzić poza ramy opowieści o towarzyszach Odyseusza, którzy są zatem wyraźnie antropomorficzni. Stąd takie słowa, jak: *druhowie, ale teraz naznaczeni bliznami / ogorzali i sterani niektórzy / zmienieni nie do poznania* wyraźnie wskazujące na to, że mamy do czynienia z opowieścią o kompanach Odyseusza. Warto przy tym zauważyć, że w oryginale słowa te nie są aż tak nacechowane, żeby wywoływały skojarzenia z jednym tylko kontekstem: *but with their scars now upon them / and now darkened and worn and some / broken beyond recognition*. W bardziej dosłownym tłumaczeniu *darkened, worn, broken* można by było oddać w sposób, który bardziej kojarzy się z zębami, jednak użycie w przekładzie bardziej antropomorficznie nacechowanych słów miało uwydatnić szczególny związek tytułu z treścią utworu i resztę pozostawić odbiorcy.

Wiersz Merwina jest również interesujący pod względem formalnym. Nie licząc ostatniego wersu stanowi on jedno zdanie złożone, a strofy wykazują podział na grupę podmiotu i grupę orzeczenia. W przekładzie starałem się trzymać tej formy, co oznaczało zastosowanie wyliczeń przy zachowaniu zgodności gramatycznej: *po nocach spędzonych (...) [.] powrocie*, wyliczeń przydawków określających towarzyszy: *ogorzali, sterani, zmienieni, tęskniący* oraz zdań wtrąconych, rozpoczynanych od *którzy*. Orzeczenie pojawia się dopiero w drugiej strofie, następnie zaś, aby dalej mieć do czynienia z jednym zdaniem, pojawia się imiesłów: *rozsiedli się (...) / przypominając sobie*. Podobnie jak w prostym zestawieniu tytuł-treść tutaj także mamy proste

elementy gramatycznej formy, które razem tworzą skomplikowaną całość znaczeniową.

Na koniec warto również wspomnieć o pewnej kwestii związanej z tytułem. *To My Teeth* można przetłumaczyć na dwa sposoby: *Do moich zębów* oraz *Do mych zębów*. W języku angielskim nie wyróżniamy bardziej nacechowanej stylistycznie formy zaimka dzierżawczego *my* (w przeciwieństwie do *you*, gdzie istnieje forma *thy*). W języku polskim takie nacechowanie widoczne jest w zestawieniu *moich – mych*, *twoich – twych*. Samym tytułem autor wiersza ironicznie nawiązuje do tradycji hymnów, pieśni, trenów, ód, sonetów, które często mają konkretnego adresata. Skoro taka bardziej archaiczna, wyróżniająca się podniosłym stylem forma zaimka jest dostępna w języku polskim, to w przekładzie warto skorzystać z tej dodatkowej możliwości nawiązania do owej tradycji, a przez to podkreślić ironię i szokujące zestawienie.

V. WYWIAD Z TŁUMACZEM

Rozmowa z Krzysztofem Bartnickim



KRZYSZTOF BARTNICKI, tłumacz Finneganów trenu^[1] Jamesa Joyce'a, poprowadził panel przekładoznawczy podczas pierwszego dnia 8. Studenckich Warsztatów Tłumaczeniowych. Nieliczni śmiałkowie stanęli wtedy do walki z językiem-szyfrem Joyce'a. Niniejsza rozmowa o sztuce (i sztuczkach) tłumaczenia, wyborze mniejszego zła, rzucaniu kostką i właściwościach fraktalnych tekstu – jak Finnegans Wake pełna dygresji i aluzji – stanowi próbę odpowiedzi na pytanie o sens przekładania nieprzekładalnego.

RED.: Jest Pan autorem wielu słowników. Jak praca nad nimi wpłynęła na Pana sposób postrzegania języka i słów? Wydaje się, że tłumaczenie *Finnegans Wake* wymusza postrzeganie znaczeń jako rozmytych, przenikających się, i odejście od wyznaczania słowom zakresów znaczeniowych, jak ma to miejsce podczas pracy nad słownikiem.

KB: Istotnie, jako współautor słowników odczuwam tęsknotę za ekwiwalentami, między którymi można ustawić twardy znak równości,

[1] Bartnicki, Krzysztof. 2012. *Finnegánów tren*. Kraków: Korporacja Ha!art.

np. żeby słowo *dog* zawsze znaczyło *pies*, *cat* – *kot* itd. Niezależnie od tego, czy za jednostkę uznamy leksem, lemme, hasło gniazdowe, a może cały słownik – rzadko przytrafi się pojedynczość ekwiwalencji. Być może ekwiwalenty dobrze można parować dopiero na poziomie języków lub kultur. A mimo to jest we mnie pragnienie, żeby słowa miały swoje stałe ekwiwalenty obcojęzyczne we wszystkich kontekstach. To, co Panie określają jako znaczenia „rozmyte, przenikające się” rozumiałbym po zastrzeżeniu, że *Finnegans Wake* to tekst napisany w języku angielskim, który się „rozmywa”. Ale przecież z angielszczyzną są tam wymieszane inne języki: niemiecki, francuski, łacina, greka, polski, węgierski, suahili, japoński, hausa, arabski, perski, esperanto i wiele innych. Dlatego skoro czytamy tekst i, mimo znajomości angielszczyzny, nie rozumiemy go – musimy przyjąć, że *Finnegans Wake* napisano w języku obcym. Słowa tego języka mogą mieć znaczenia wyraźne i komunikatywne, tyle że nam po prostu nieznanne. Im dłużej trwa moja refleksja nad książką, tym pewniej dochodzę do wniosku, że Joyce stworzył własny język, a znaczenia słów są nie tyle rozmyte, co słabo dostępne. Dodajmy, że *Finnegans Wake* to całość literatury tego języka – poza tą książką nie mamy dodatkowego kontekstu. Czytelnicy są w sytuacji, którą można porównać z położeniem osoby nieznającej mandaryńskiego, a która nagle znajduje się w sercu Chin – ktoś taki najprawdopodobniej byłby w stanie zrozumieć ze swojego otoczenia niewiele lub zgoła nic. Ale to nie argument za tym, że w języku mandaryńskim znaczenia są rozmyte – przeciwnie, są one precyzyjne, tylko nie mamy jak tego sprawdzić.

RED.: Wspomina Pan o trwającej refleksji nad tym tekstem. Patrząc z perspektywy czasowej, zmierzył się Pan z nie lada wyzwaniem – praca nad przekładem *Finnegans Wake* trwała dziesięć lat. W jaki sposób tłumacz mierzy się z tak długoterminowym zadaniem? Co było dla Pana najtrudniejszym wyzwaniem?

KB: Dziesięć lat potraktujmy umownie. Praca ściśle tłumaczeniowa trwała krócej, z kolei praca wraz z gromadzeniem źródeł, czytaniem lektur, czynieniem notatek trwała dłużej. Tak czy owak, jak na pracę nad pojedynczym tekstem, był to faktycznie okres wyjątkowo długi. Kiedy kończyłem tłumaczyć, byłem innym człowiekiem niż ten, który do zadania przystępował. Na początku tyleż chciwie, co bałwochwalczo szukałem podpowiedzi specjalistów od Joyce'a. Automatycznie zakładałem, że joyce'olodzy nie mogą się mylić – na przykład kiedy piszą, że w słowie *dog* należy szukać zapisanego wspak *god*, lub twierdzą, że ceniącemu „fałszywych przyjaciół” Joyce'owi angielskie wyrazy *mist* i *cat* gdzieś kojarzyły się z niemiecka jako *Mist* i *Kot*. Wierzyłem ekspertowi, kiedy wskazywał jakiś fragment *Finnegans Wake* zakodowany alfabetem Morse'a. Nic nie ujmując dorobkowi badaczy, z biegiem lat stawałem się nieco ostrożniejszy. Z niektórymi tezami zaczynałem się nie zgadzać. Inne bałem się przyjąć – bo jeśli rzeczywiście założyć, że całe *Finnegans Wake* wystukano Morse'em, to jak to oddawać w przekładzie? Rozciągnięcie pracy w czasie zaowocowało zróżnicowaniem stylistycznym spolszczenia. Gdyby ktoś chciał rzecz zbadać, zapewne zauważyłby, że są w tłumaczeniu fragmenty mniej czytelne, gęstsze od neologizmu, chcące czynnie odpowiadać na sugestie i zalecenia joyce'ologii – oraz fragmenty późniejsze – łatwiejsze w odbiorze. Wielolecie pracy oznaczało ponadto, że na tłumacza czekały nie tylko wyzwania językowe, intelektualne, lecz i te nieliterackie – społeczne, rodzinne, bytowe, fizjologiczne wręcz.

RED.: A w rozwiązywaniu problemów tłumaczeniowych, przy których joyce'ologia nie była w stanie wiele dopomóc, kierował się Pan głosem intuicji, czy może raczej starał się je racjonalizować?

KB: Cóż, obok wielu sytuacji, w których joyce'ologia przychodziła z pomocą, niemało było i tych, w których trzeba było samodzielnie szukać rozwiązań. Co wtedy robić? Są dwa wyjścia: rzucać kost-

ką, albo... zastąpiwszy joyce'ologa, próbować łamać szyfr. To drugie wcale nie musi się udać. Niejaką pociechą dla umysłu uciekającego przez chaosem i losowością, pragnącego stałości i pewności, było to, że Fritz Senn, wielki, może największy joyce'olog – zgłosił otwarcie po latach badań, że nadal są u Joyce'a ustępy niezrozumiałe. Senn przyznał się do desperacji – *semantic despair*^[2]. Cóż czynić w rozpaczy semantycznej? Można zdać się na los, dopuścić dowolność skojarzenia, poddać melodii tekstu, przygodnie wybranej spośród wielu możliwych. Jedną z metod było śledzenie Joyce'a trop w trop, z nosem przy oryginale – w praktyce sprowadzała się ona często do powtarzania słów za autorem.

RED.: Skoro są w *Finnegans Wake* fragmenty niezrozumiałe nawet dla badaczy, to czy sądzi Pan, że można określić tę książkę mianem nieprzekładalnej?

KB: Można, ale pod warunkiem, że uznamy, że każdy tekst jest nieprzekładalny. Nie sądzę, że *Finnegans Wake* należy traktować jako coś poza „właściwą” literaturą, że trzeba zakładać, że istnieje „normalna” literatura, obok której stoi dziwadło Joyce'a. Po prostu *Finnegans Wake* w sposób szczególnie kłopotliwy stawia pytania i uwypukla problemy dotyczące wszystkiego, co operuje językiem. Jak zresztą moglibyśmy stwierdzać, że Joyce jest nieprzetłumaczalny po tym, jak wydano *Finnegans tren*? Otóż uznawszy, że istnieją nie przekłady, ale autorskie propozycje tłumaczy, więc np. że autorką *Jądra ciemności* wydanego przez Znak jest Magda Heydel, a nie Joseph Conrad, a zdanie *Niech ryczy z bólu ranny łos* stworzył nie Szekspir, tylko Paszkowski albo Sito. Podobne stanowisko, acz może nie tak dosadnie, formułuje Jerzy

[2] Por. Fritz Senn and „*Finnegans Wake*” z odpowiedziami Senna na pytania Tatsuo Hamady dla „*Abiko Quarterly*” 20 (2000), s. 49–56 [Dok. elektr.] <http://www.joycefoundation.ch/An%20Occasional/Abiko.htm> [2014.01.31].

Jarniewicz. Konsekwencją takiego myślenia byłyby wnioski, że teksty przekładalne wcale nie istnieją. Więc z drugiej strony: *Finnegans Wake* to książka przetłumaczalna **również** dlatego, że za przetłumaczalne uznaje się inne książki.

RED.: Czyli nie zgadza się Pan z komentarzami, że w przypadku *Finneganów trenu* należy mówić o spolszczeniu, adaptacji raczej niż o przekładzie?

KB: Spolszczenie nie jest dla mnie czymś gorszym lub niższym od przekładu. W moim odczuciu każdy przekład na język polski to spolszczenie. Z kolei odnośnie do adaptacji... *Finneganów tren* nie jest adaptacją. Ale wspiera mnie tu tylko subiektywizm oceny. Czytałem w internecie spory muzyków, czy wariacje Lutosławskiego na temat Paganiniego to dzieło pierwszego czy drugiego. Zbitka „wariacja Lutosławskiego” jest cokolwiek antylogiczna, skoro „wariacja” to wskazanie mutacji, kopii, a „Lutosławskiego” to symboliczne zatwierdzenie oryginalności, odrębności. Może więc „przekład Iksińskiego/Iksińskiej” to też coś pobliskie oksymoronowi? A może zgodzimy się, że *Finneganów tren* to wspólne dzieło Joyce’a i Bartnickiego?

RED.: Porozmawiajmy więc przez chwilę o samym procesie tłumaczenia i o zastosowanych przez Pana strategiach przekładowych. Dr Katarzyna Bazarnik dostrzegła w tłumaczeniu *Finnegans Wake* sześć strategii translatorskich: transplantację, ekwiwalencję fonetyczną i zniekształcenie proporcjonalne, substytucję międzyjęzykową, wzmocnienie antycypacyjne, wreszcie ekwiwalencję przetrzeni mentalnych^[3]. Co decydowało o wyborze danej strategii?

[3] Więcej na ten temat można dowiedzieć się z publikacji: Bazarnik, Katarzyna. 2010. *A Polish Translation of „Finnegans Wake” in Progress*, „James Joyce Quarterly” 47 (4), s. 115–125.

KB: Dr Bazarnik rzeczywiście była niezmiernie miła i znalazła wiele mądrze brzmiących określeń na różne dziwne pomysły, na które wpadałem, gdy nie radziłem sobie z oryginałem [śmiech]. Mówiąc poważniej, tekst faktycznie wymusił różnorakie zabiegi translatorskie. Joyce stosuje sztuczki, i trzeba na nie znaleźć kontrsztuczki. Różnorodność strategii wynika więc wprost z tego, że i u Joyce'a jest różnorodnie. Na przykład pierwsze litery słów w zdaniu składają się w zakamuflowany cytat (jak Odyseuszowe *I'm no-man* w zdaniu: *It may not or maybe a no concern of the Guinnesses but.* (FW 309.01 [wyróżn. KB])). Albo zdarzają się linie, gdzie zdanie napisane jest niby po angielsku, ale jego fonetyczne odczytanie wybrzmiewa po francusku czy rosyjsku – to skłania do ekwiwalencji fonetycznej. Te i inne sprawy opisałem w osobnej publikacji – równoległe z *Finneganów trenem* ukazała się książka *Fu wojny*, w której na bardzo licznych przykładach staram się omówić zastosowane przeze mnie strategie, taktyki, manewry. A więc jeżeli kogoś ciekawią te kwestie, odsyłam do tej właśnie książki.^[4]

RED.: Czy doświadczenie pracy z tekstem *Finnegans Wake* wpłynęło na Pana postrzeżenie przekładalności jako takiej?

KB: Tak jak już mówiłem, praca z tym tekstem umocniła mnie w przekonaniu, że albo wszystko, łącznie z *Finnegans Wake*, jest do przetłumaczenia, albo nic nie jest przekładalne. I można sobie co najwyżej wybrać, po której stronie barykady chce się stanąć. Ale tak po prawdzie nie wiem, czy rzeczywiście musimy ten problem rozstrzygnąć – jakkolwiek opiszemy *Finneganów tren*, tekst pozostanie ten sam i taki sam. No a jeśli uznamy, że ostatnie dzieło Joyce'a oraz jego spolszczenie istnieją w ramach jednego języka, a nie w angielszczyźnie i w polszczyźnie, to zgłosimy dodatkową kwestię: czy możliwa jest

[4] Bartnicki, Krzysztof. 2012. *Fu wojny*. Kraków: Korporacja Ha!art.

przekładalność wewnątrzjęzykowa? Ale to też nic nowego. Utwory Szekspira bywają „przepisywane” na współczesny angielski, by mogły być zrozumiane. Różnimy się idiolektami, ale mimo wszystko potrafimy się komunikować. Stąd lepiej – lepiej, bo w zgodzie z pewną empirią – jest mi uznać, że przekładalność istnieje.

RED.: A czy wie Pan, kim jest czytelnik *Finnegans Wake*?

KB: To ciekawe pytanie. Przy pracy nad tłumaczeniem wyobrażałem go sobie różnie na różnych etapach. Wyjdźmy od tego, że najpewniejszy kandydat na czytelnika to tłumacz. Z początku wydawało mi się, że tekst Joyce’a to tak fascynujące wyzwanie, że z pewnością wiele innych osób zmagają się z nim i będziemy spotykać się przy ognisku i wymieniać doświadczeniami. Kiedy indziej w tyle głowy rodziła się myśl, że nad tłumaczami *Finnegans Wake* ciąży coś w rodzaju klątwy, bo umarł Słomczyński, umarł Mirkowicz, nie przełożywszy całości... Potem zacząłem sądzić, że jestem jedynym tłumaczem. Innymi razy sądziłem, że jest czytelników trójka: państwo Bazarnik i Fajfer oraz ja. Potem, że jeszcze grono „Literatury na Świecie”. Potem – zważywszy, że proces lektury nie powinien trwać latami – zacząłem wyłączać siebie ze zbioru czytelników. A kiedy zgłosił się wydawca, optymistycznie uznałem, że przybędzie czytelników, ale wnet zjawił się lęk, że stanie się podobnie jak z *Ulissesem*: wiele osób kupi książkę, ale mało kto ją przeczyta. Na spotkaniach z czytelnikami (czytelnikami?) zdarza mi się słyszeć, że po paru miesiącach ktoś nadal nie wybrnął z pierwszych stron. Nie udało mi się spotkać nikogo, kto przeczytał całość **oraz** nie oddał jej jako szaleństwa **oraz** uznał treść za dostatecznie uniwersalną, by zgłosić gotowość do omówień. Dziś nie wiem, gdzie mógłby się ukrywać uniwersalny czytelnik, bo teraz nie wierzę w uniwersalność przekazu *Finnegans Wake*. Czytelnik jest, tak myślę, skazany na wnioski prywatne i impresje niewspólne. (Ale powinienem może wyłączyć czytelnika grupowego, bo i tacy się zda-

rzają). Nie zakładałem, choć zakładał to Joyce, istnienia czytelnika idealnego – który nigdy nie śpi, zna języki i kilka wcieleń poświęca jednej książce. Dlaczego – buntuję się naiwnie, w duchu Barthesowskim – nie podejść do tekstu bez gotowych egzegez, za to z założeniem, że to, co się rozumie, jest treścią jedyną i prawidłową? Wtedy być może tekst oddaje się głównie przez melodię, rytm. Tak jak język mandaryński oddałby się osobie wrzuconej nagle w środek Chin. Uważam, że niezależnie od tego, ile różni odbiorcy wyniosą z lektury i co w tekście dojrzą, wszyscy pracują na takich samych prawach, aczkolwiek dla odrębnych efektów. Każdy, kto wnioskuje o czymś z lektury o *Finnegans Wake* – niech ma rację, niezależnie od tego, czy uzna, że to książka kucharska, komentarz do Księgi Rodzaju czy coś innego. W tym ujęciu to książka nad wyraz zindywidualizowana, a stąd, w moim odczuciu, mocno frapująca z powodów nie ściśle literackich. Znam czytelników, którzy przenoszą swoje spotkanie z literaturą Joyce’a do innych dziedzin sztuki: do malarstwa^[5], architektury, filmu, teatru, ale i do nauki, stylometrii, fizyki^[6], teorii chaosu i kwantów. Sam zresztą, a nie jedyny, próbuję przekładać *Finnegans Wake* na muzykę^[7]. Okazuje się, że tak szeroko rozumianych czytelników *Finnegans Wake* jest dość sporo. Natomiast „stereotypowy” czytelnik, który analizuje treść literacką – ku mojemu, gasnącemu już zaskoczeniu – okazuje się rzadkością.

RED.: A – wracając do perspektywy tłumacza – co uznałby Pan za miarę sukcesu w przekładzie takiej książki?

[5] Artysta Marcin Szmandra za pomocą grafiki interpretuje każdą stronę *Finnegansów trenu*. Wyniki jego pracy można zobaczyć na stronie: <http://finneganowizje.tumblr.com/>.

[6] W krakowskim Instytucie Fizyki Jądrowej PAN *Finnegans Wake* poddawano analizie multifraktalnej.

[7] Próby te są przedstawiane na stronie: <https://soundcloud.com/gimcbart>.

KB: Tuż po wydaniu spolszczenia w prasie wybrzmiały peany, a tłumaczenie przedstawiono jako brawurowe, genialne – choć nie podejrzewam, żeby recenzenci zdołali przeczytać przekład. Nie mieli na to – wtedy – dość czasu. Domyślam się zatem, że uznanie wiązało się z czymś pozaliterackim: z tym, że przez dekadę pracowałem nad jednym tekstem. Samozaparcie może być pochwalone. Co do mojego osobistego postrzegania jakości przekładu, mam poczucie, że udało mi się osiągnąć wyznaczony sobie cel: odkodować maksymalną liczbę znaczeń ukrytych przez Joyce’a i zakodować je na nowo w spolszczeniu. Efekt niech czytelnik oceni sam – jak powiedziałem, każdy odczyt jest w tym wypadku równoprawny...

RED.: Młodzi adepci przekładu uczestniczący w 8. Studenckich Warsztatach Tłumaczeniowych zmierzli się z niewielkimi, ale jakże kłopotliwymi fragmentami dzieła Joyce’a. Czy wśród ich propozycji znalazły się pomysły warte zapamiętania i być może wykorzystania w następnym wydaniu *Finneganów trenu*?

KB: Wszystkie. Ale skoro twierdzę, że wszystkie odczytania tego tekstu są równoprawne – że nie jest tak, że Fritz Senn, Katarzyna Bazarnik albo ja mamy monopol na słuszność – to chyba nie powinienem klasyfikować obcych rozwiązań. Większość nie zaproponowała niczego – i to też rozumiem. Natomiast te osoby, które zgłosiły propozycje, chciałbym podpytać właściwie nie o to, jak coś zrobić, ale o to, co, w ich mniemaniu, czynić w sytuacji, kiedy tłumacz nie jest w stanie znaleźć rozwiązania. Czy przerwać tłumaczenie, czy zrezygnować z pewnych elementów oryginału, a jeśli tak – to w jakiej kolejności? Może umówmy się tak: przygotuję drugie wydanie, uwzględniając wybrane propozycje, jeśli zbierze się sto tysięcy czytelników bieżącego wydania. Ponieważ prędzej nastąpi koniec świata, to jestem bezpieczny [śmiech].

RED.: Czy idea panelu tłumaczeniowego sprawdza się w przypadkach dzieł takich jak *Finnegans Wake*, obrośniętych legendą klasyków literatury, lub takich, których przekład wydaje się niemożliwy?

KB: Dla mnie idea panelu – agory praktyków – o tyle się nie sprawdziła, że odbył się on już po wydaniu książki, a więc o wykorzystaniu wypracowanych przez uczestników rozwiązań nie było mowy. Można natomiast podnosić kwestie teoretyczne, rozmawiać o tym na przykład, czy warto tworzyć przekład dla przekładu, przystępować do dzieła, które odstręcza, czy warto odkodowywać coś po to, aby to znów zakodować? Ale jeśli zastanawiamy się, czy *Finnegans Wake* można zawrzeć w ramach teorii przekładu, to odpowiadam: tak, jest to możliwe. Pewną myśl udało się, mam nadzieję, zawrzeć w książce *Fu wojny*, a nie sprowadziłem tam metody do prostego podejścia „hurra, dalej z tekstem, coś nam na myśl siedzie i jakoś to będzie”. (Choć i taka metoda byłaby dopuszczalna).

RED.: A jakie jest Pana ulubione słowo w polskiej wersji *Finnegans Wake*?

KB: Jest ich mnóstwo, ale najczęściej wspominam chyba słowo *bdyn*, o którym mówiłem też podczas panelu. W języku staropolskim znaczyło to samo, co angielskie *wake*: pożegnanie zmarłego – mając przy tym ten sam rdzeń, co słowo *budzić*. Czyli dla części tytułu dostępny był niemal pełny, taki „doskonały” ekwiwalent właśnie. Pojawił się jednak problem innego typu: kiedy sugerowałem *bdyn* na głos, większość słuchaczy marszczyła czoło lub chichotała, garstka zachowywała powagę, a wszyscy nie mieli większego pojęcia, o czym mowa. Choć więc pierwotnie *bdyn* miał znaleźć się w tytule, to ostatecznie postanowiliśmy – ja, redaktorzy oraz wydawca – zrezygnować z niego. Co rysuje inną ciekawą kwestię dotyczącą przekładu: czy mając do

wyboru ekwiwalent trafniejszy leksykalnie, ale niezrozumiały, oraz mniej celny, ale dobrze rozumiany, powinniśmy wybierać dosłowność czy komunikatywność? Zostawiam to do rozstrzygnięcia młodym adeptom przekładoznawstwa...

Rozmowę przygotowały:

Anna Filipek, Aleksandra Kamińska i Marta Osiecka

Rozmowa z Andrzejem Polkowskim



Spotkanie z panem ANDRZEJEM POLKOWSKIM, które odbyło się pod koniec trzeciego dnia 8. Studenckich Warsztatów Tłumaczeniowych, przyciągnęło tłumy – zarówno wśród studentów przekładoznawstwa i ich wykładowców, jak i wśród licznych czytelników literatury fantasy. Chcąc zachować na piśmie wrażenia z tego niezwykłego popołudnia, Redakcja zaprosiła znakomitego tłumacza do krótkiej rozmowy o ars translationis, zdobywaniu doświadczenia i planach na przyszłość.

RED.: Co, Pana zdaniem, kształtuje dobrych tłumaczy? Co ze swojego doświadczenia może Pan poradzić studentom przekładoznawstwa, którzy tak licznie przyszli na spotkanie z Panem podczas 8. SWT?

AP: Chcąc być dobrym tłumaczem, trzeba przede wszystkim od najmłodszych lat kochać książki, zaczytywać się w książkach, smakować książki, czego konsekwencją jest zwykle to, że samemu zaczyna się pisać, wchodząc przez to w najbardziej intymny związek ze słowami, frazami, zdaniami. Dobry tłumacz to **literat** w ścisłym, etymologicznym znaczeniu tego rzadko dziś używanego terminu. Ten bliski,

intymny związek rodzi pasję odkrywania wielorakiego znaczenia słów, ich pochodzenia, ich wciąż zmieniającego się kolorytu. Prowodzi to – zwykle już w rozkwicie kariery tłumacza lub pod jej koniec – do poznania kruchości słów, ich podatności na najróżniejsze, dozwolone i niedozwolone, interpretacje – najlepiej pasowałoby tu angielskie słowo *vulnerability* – a więc w ostateczności do uznania, że idealny przekład nie jest możliwy. Tłumaczenie to proces, który zostaje przerwany tylko przez wydawcę, przez zapisany w umowie termin oddania przekładu. Choć sam nigdy przekładoznawstwa nie studiowałem, jestem pewny, że takie studia mogą dać tylko pewien zakres pomocy technicznych, ale nie uczynią z kogoś tłumacza, jeśli ten ktoś wcześniej nie zaraził się chorobą namiętnej miłości do książek i do pisania. Bo tłumaczenie to przecież pisanie, to specjalny rodzaj twórczości. I zawsze powtarzam, że najważniejsza w tej pracy jest doskonała znajomość swojego rodzimego języka, tego, w którym właśnie się pisze. Znajomość w takim sensie, o jakim mówiłem na początku, używając słowa „intymność”. Prócz wchłonięcia w siebie morza dobrej literatury polskiej (w tym również dobrych przekładów) trzeba też wsłuchiwać się w żywy język, podsłuchiwać ludzi mówiących różnymi „podjęzykami”, nauczyć się intuicyjnie i racjonalnie rozszyfrowywać intencje wypowiedzianych przez ludzi zdań – bo to jest niezbędne przy tłumaczeniu dialogów. Dobry tłumacz to pisarz i psycholog.

RED.: Pana dorobek tłumaczeniowy jest bardzo zróżnicowany: od fantastyki (np. *Opowieści z Narnii*) do tekstów religijnych (np. homilie Jana Pawła II). Który gatunek literacki tłumaczy się Panu najprzyjemniej i dlaczego?

AP: Obracając się w świecie wydawców – sam przeszedłem drogę od dziennikarza i publicysty, poprzez zwykłego redaktora wydawnictwa do redaktora naczelnego – miałem przeważnie możliwość wybierania

takich pozycji, które mnie z jakichś względów interesowały. W życiu nie ma czystych przypadków. Homilie papieskie tłumaczyłem, bo towarzyszyłem Ojcu Świętemu w jego podróżach i byłem wówczas wydawcą tomów im poświęconych. Pierwszą książką, którą przełożyłem, był *Całun Turyński* I. Wilsona, bo studiowałem archeologię. Fantastyka towarzyszyła mi od lat dziecińczych, poczynając właśnie od *Opowieści z Narnii* i *Trylogii kosmicznej* C.S. Lewisa. Robert Gamble zaproponował mi tłumaczenie cyklu o Harrym Potterze właśnie dlatego, że przełożyłem *Opowieści z Narnii*. I w ten sposób – może trochę mimowolnie – stałem się tłumaczem głównie powieści *fantasy*. Nie lubię pytać, w których używa się słów „najbardziej” czy „najprzyjemniej”, bo każda książka – podobnie jak każdy człowiek czy bohater powieści – jest po prostu inna, ale jeśli już miałbym odpowiedzieć na takie pytanie, to chyba najwięcej przyjemności sprawia mi tłumaczenie baśni, które uważam za najlepszy środek przekazywania najgłębszych prawd światopoglądowych.

RED.: Na ile słuchanie w dzieciństwie przekładu *a vista Opowieści z Narnii* wpłynęło na Pana dorosłe życie oraz sposób tłumaczenia i język Pana późniejszego przekładu tej książki?

AP: O tym wpływie już nieraz mówiłem, ale muszę jeszcze raz podkreślić, że wczesne poznanie twórczości C.S. Lewisa stało się tylko częścią mojego światopoglądu, ukształtowanego przez bardzo mądrą katechezę mojego ojczyma – Witolda Ostrowskiego, profesora anglistyki – i przez fascynację wizją kosmosu o. Teilharda de Chardin, a nieco później teologią negatywną i buddyzmem zen. A jeśli chodzi o język... no cóż, mogę tylko powiedzieć, że największy wpływ miała na niego intensywność przeżywania tej serii baśni, co prowadzi znowu do tego wszystkiego, o czym mówiłem, odpowiadając na pierwsze pytanie. Tu nic się nie zmieniło, przeżywam te baśnie tak samo intensywnie do dziś i czasami wracam do nich, żeby dodać

sobie otuchy w trudnych chwilach. Choć jeśli sięgam do własnego przekładu, to chciałbym wiele w nim zmienić...

RED.: Podczas tłumaczenia VI części *Harry'ego Pottera* poprosił Pan fanów o pomoc w przetłumaczeniu wyjątkowo podchwytliwego hasła reklamowego braci Weasley. Co sądzi Pan ogólnie o współpracy doświadczonych tłumaczy z adeptami tej sztuki?

AP: Praca tłumacza to twórczość, a więc samotność, sięganie do nie do końca nam znanych pokładów własnej świadomości i podświadomości. Pozostanie tajemnicą, dlaczego wybieram takie, a nie inne zdanie polskie, tłumacząc zdanie angielskie. Istnieją różne dobre przekłady różnych powieści, a każde jest inne. Być może udałoby się dokonać dobrego przekładu filologicznego, pracując zbiorowo, w dyskusji nad każdym słowem i zdaniem, ale nie jestem pewien, czy byłyby to przekład dobry w sensie czytelniczym. Kiedy zwracałem się o „pomoc” do fanów przy przekładaniu powieści o Harrym Potterze, robiłem to głównie w uznaniu dla ich niesamowitego zaangażowania, chciałem po prostu dać im trochę satysfakcji. Myślę, że taka seminaryjna praca nad tekstem mogłaby adeptów przekładoznawstwa wiele nauczyć – przede wszystkim unikania pewnych błędów interpretacyjnych – ale po powrocie do domów każdy powinien spalić taki „wspólny” tekst i od nowa go samemu, w samotności, przetłumaczyć.

RED.: Seria o Harrym Potterze stworzyła osobną niemal kulturę, natychmiast rozpoznawalny żargon. Czy czuje Pan, że jego decyzje przy przekładzie ciągle wzbogacają język młodego pokolenia?

AP: Muszę się przyznać, że ta „sława” mojego przekładu trochę mnie zenuje, bo – po pierwsze – wynika przede wszystkim z popularności tych książek, a – po drugie – sam nie jestem zadowolony z tego

przekładu, dokonywanego w wielkim pośpiechu, pełnego błędów. Co jest w nim dobre? Pewnie dialogi i neologizmy...

RED.: Co stanowi dla Pana największą trudność podczas tłumaczenia neologizmów i nazw własnych?

AP: Hmm... W ogóle nie mam z tym trudności. To bardzo przyjemna i łatwa praca. Trzeba się wczuć w angielskie brzmienie terminu, wyobrazić sobie, czym kojarzy się on angielskiemu młodemu czytelnikowi, wypisać sobie serię polskich odpowiedników, znowu wczuwając się w ich brzmienie i wyobrażając sobie, jakie będzie budził skojarzenia w polskich młodych czytelnikach... i w końcu wybrać. Po drodze warto popytać kilku młodych i starych. Ale trzeba uważać, nie ulegać pokusie tłumaczenia wszystkiego, zwłaszcza jeśli chodzi o nazwy własne. Czy Poznań kojarzy się Polakom z „poznaniem”? Katowice z „katem”? Kowalski z „kowalem”? Chyba nie. Tutaj najważniejsze jest prawidłowe odczytanie intencji autora: czy chciał, by jakaś nazwa własna coś więcej oznaczała, budziła jakieś konkretne skojarzenia? Wątpię, na przykład, by J. Rowling chciała, żeby Hogwart budził skojarzenia z wieprzami i kurzajkami, a Potter z garncarzem czy nawet włóczęgą.

RED.: Większość wywiadów z Panem koncentruje się wokół przekładu cyklu o Harrym Potterze i *Opowieści z Narnii*. My jednak chcielibyśmy również zapytać o trzeci wielki klasyk gatunku *fantasy*, który Pan przełożył: o *Hobbita*. Co przy tej pracy było dla Pana największym wyzwaniem, a co sprawiało Panu szczególną przyjemność?

AP: Wyzwanie to przyjemność... To moja ulubiona baśń, poznana najpierw w przekładzie Marii Skibniewskiej. Lubię ją chyba bardziej od *Władcy pierścieni*. Więc trzeba było oderwać się od tego przekładu,

zatopić w tym świecie, zobaczyć to wszystko na nowo. I przełożyć językiem baśni, językiem ciepłym, tak, jakby się to przekładało na żywo dzieciom (ha-ha, wracamy do pytania trzeciego!). Chyba najbardziej zależało mi na nowym przekładzie piosenek i wierszy, których jest w *Hobbicie* sporo. Chciałem je przełożyć tak, aby można je było zaśpiewać, i to w melodyce elfów czy trollów, czy krasnoludów. Wymyśliłem sobie melodie do każdej piosenki! Ale trzeba uściślić, o którym moim przekładzie *Hobbita* mówimy. Pierwszy, wydany przed wieloma laty przez Świat Książki, został gruntownie przerobiony w ostatnim wydaniu krytycznym Bukowego Lasu, we współpracy z wnikliwą znawczynią Tolkiena, Agnieszką Sylwanowicz. I z tego przekładu naprawdę jestem dumny. Jeszcze się nie zastanawiałem, co w nim można poprawić. A coś poprawić **zawsze** można.

RED.: Jaka Pana zdaniem jest najistotniejsza różnica między pracą nad pozycją takiego formatu, jak *Hobbit* a zupełnie nieznaną publikacją?

AP: Chodzi, oczywiście, o odpowiedzialność, o skalę namiętności, jaką bardzo popularna książka budzi w wielu czytelnikach. Są to zwykle czytelnicy bardzo wyczuleni na brzmienie słów, nie można ich zawieść, zaszokować, bo nie tego im potrzeba. Tu trzeba wyzbyć się do końca chęci ukazania światu własnej oryginalności, odrzucić wszelkie pokusy dokonania rewolucji. Negatywnym przykładem jest ogólnie odrzucony przez czytelników śmiały przekład *Władcy pierścieni* J. Łozińskiego. Nie oceniam tu jego przekładu, tylko mówię o reakcji recenzentów i czytelników. Dobry przekład znanej powieści, klasyki, powinien być, według mnie, bardzo wierny oryginałowi, ale oddany w miarę współczesnym językiem. Przy powieściach klasycznych, głównie XIX-wiecznych, dla tłumacza to problem wyboru albo wyważenie między archaizacją a uwspółcześnieniem. Mierzyłem się z tym problemem, tłumacząc *Opowieść wigilijną* czy *Księżę dzungli*.

Jak wypadło, nie mnie oceniać, ale z obu przekładów jestem raczej zadowolony.

RED.: Czy jest jakiś gatunek lub forma literacka, z którą chciałby się Pan zmierzyć jako tłumacz?

AP: Koleje mojej kariery uczyniły mnie przede wszystkim tłumaczem fantastyki. W cichości mojej pracowni tłumaczę sobie poezję, głównie T.S. Eliota, a ostatnio tak się zachwyciłem angielskimi przekładami poezji Rumiego, średniowiecznego mistyka perskiego, dokonanymi przez Colemana Barksa, że myślę o ich przełożeniu na polski. Chętnie przełożyłbym też parę esejów Teilharda de Chardin, choć moja znajomość francuskiego jest zbyt słaba, więc musiałbym sięgnąć po przekłady angielskie i potem kolacjonować je z oryginałem. Ale wyznam tutaj, po raz pierwszy publicznie, że zamierzam zakończyć swoją karierę tłumacza 6 września 2014 roku, a więc w dzień swoich urodzin – po przełożeniu na nowo *Wyspy skarbów*. No, chyba, żeby trafiło się coś wyjątkowo przyjemnego... na przykład propozycja nowego przekładu *Piotrusia Pana*... Ale to nie znaczy, że opuszczam świat literatury, co to, to nie! Nigdy.

Rozmowę przygotowały:
*Anna Belcar, Anna Filipek,
Aleksandra Kamińska i Marta Osiecka*

Spis nazwisk

- ALLAN Zygmunt 114, 118, 121
ANDERTON William 67
APUCHTIN Aleksander 61
ASNYK Adam 62
AWDIEJEW Aleksy 79, 80
BALCERZAN Edward 30
BARAŃCZAK Stanisław 25, 95, 98,
99, 104, 105, 151–159, 183, 186,
187, 194
BARKS Coleman 331
BARTNICKI Krzysztof 317
BASSNETT Susan 126, 131,
138, 142
BAZARNIK Katarzyna 317–319, 321
BEJA Morris 111
BELCZYK Arkadiusz 213
BELL Currer (pseud.) *patrz* Brontë
Charlotte
BENVENISTE Emile 16, 24
BERMAN Antoine 48
BINION Samuel A. 261
BLACKALL Sophie 197, 198,
201–204
BŁOŃSKI Jan 137, 138
BRAND William R. 45
BRONTË Charlotte 55, 56
BRONTË siostry 56
CATFORD John C. 41
CAVANAGH Clare 25
CHARDIN Teilhard de 327, 331
CINTAS Jorge Díaz 209
CONRAD Joseph 316
CROMWELL Oliver 67
CRONIN Michael 168
CURTIN Jeremiah 261, 266,
267, 279
CZAPLIŃSKI Przemysław 127
CZECHOW Antoni 62
DARBELNET Jean 41
DAVIES Norman 174
DEHNEL Jacek 32
DICKENS Charles 62

DICKINSON Emily 9, 95, 97–102,
 105, 106
 DOBRZAŃSKA Emilia 56–58, 61–63
 DOBRZAŃSKI Mirosław 61
 DRAPER Ronald Philip 188
 DRYDEN John 261
 DUMAS Alexandre (ojciec) 62
 DYMNA Anna 146
 ECO Umberto 36
 EDWARD III PLANTAGENET 70
 EISNER Will 208, 211, 212
 ELESTONE Sarah 67
 ELIOT Thomas Stearns 331
 ENGELKING Leszek 189, 191
 ERICSSON Karl A. 167, 168
 FAJFER Zenon 319
 FAWKES Guy 70
 FÉRAL Josette 130
 FITZGERALD F. Scott 32
 GAMBLE Robert 327
 GARLAND Judy 235
 GOMRINGER Eugen 190
 HARAWAY Donna 129
 HARRISON Thomas 73
 HEINE Heinrich 62
 HERBERT Edward 187
 HERBERT George 183, 184, 186–
 –189, 194
 HERBERT Zbigniew 41
 HEYDEL Magda 316
 HIGGINSON Thomas Wentworth
 97–99, 101, 102
 HIRSCH Edward 296
 HOFFMAN James E. 174
 HOFFMANN Ernst Theodor 62
 HOLMES James 166, 178
 HOUSE Juliane 176, 177, 179
 HUGO Victor 62
 HUTCHEON Linda 17
 IBSEN Henryk 116
 INGARDEN Roman 19
 JAKOBSEN Arnt Lykke 169, 173
 JAKOBSON Roman 15
 JANDL Ernst 192, 193
 JAN PAWEŁ II 326
 JARNIEWICZ Jerzy 32, 114, 118, 120,
 121, 188, 189, 193, 194, 317
 JAWORSKA Gabriela 56
 JENSEN Kristian T.H. 173
 JOHNSON Paul 69
 JOHNSON Thomas H. 96, 99, 103
 JOYCE James 10, 109–117, 120–
 –122, 313–321
 JOYCE Stanislaus 110–112, 114,
 120
 KAHNEMAN Daniel 172
 KAIN Richard M. 111
 KAPUŚCIŃSKI Ryszard 14, 41, 42,
 45–52
 KARCZEWSKI Franciszek 61
 KAROL I STUART 67, 69, 73
 KĄKOLEWSKI Krzysztof 42, 45
 KEFF-UMIŃSKA Bożena 126,
 128–130, 134

- KLATA Jan 128, 134
 KOLÁŘ Jiří 191, 194
 KONOPNICKA Maria 62
 KOPACKI Andrzej 189, 190
 KOŹMIAN Stanisław 152
 KRASKOWSKA Ewa 32
 KRASZEWSKI Józef Ignacy 152
 KRINGS Paul 177
 KUBIŃSKA Olga 67
 KUNICZAK Wiesław Stanisław
 261, 266, 267, 279, 290
 KURZ Ingrid 176, 177
 KUSHNER Tony 33
 KWIATKOWSKA Alina 193
 LARSSON Stieg 36
 LEGEŻYŃSKA Anna 30
 LEM Stanisław 41
 LERMONTOW Michaił 62
 LEWICKI Roman 51
 LEWIS Clive Staples 327
 LIBER Marcin 128
 LUTOSŁAWSKI Witold 317
 LUYKEN Georg-Michael 209,
 210, 212
 ŁOZIŃSKI Jerzy 330
 MACPHERSON James 32
 MARTIN George R.R. 36, 281, 290
 MASŁOWSKA Dorota 29, 33–38
 MAUPASSANT Guy de 62
 MCCLOUD Scott 208, 210, 211
 MELTZER Patricia 129
 MENDOZA Eduardo 80
 MERWIN William Stanley 10, 295–
 –297, 300, 304, 306, 308, 309
 MICKIEWICZ Adam 140
 MILTON John 58
 MIŁOSZ Czesław 41, 109
 MIRKOWICZ Tomasz 319
 MORGENSTERN Christian 189, 194
 O’CONNELL Eithne 209
 OITINEN Riitta 201
 ORZESZKOWA Eliza 62
 OSTROWSKI Witold 327
 PAGANINI Niccolò 317
 PALUMBO Giuseppe 209
 PARNICKI Teodor 32
 PASZKOWSKI Józef 141, 142, 144,
 145, 152, 316
 PAVLOVIĆ Nataša 173
 PITIGRILLI 262
 POMORSKI Adam 32
 POMORSKI Jan 16, 23
 POPOVIČ Anton 29, 33
 POPRAWA Adam 114–117, 121
 PORTOLÉS José 79
 POSADAS Carmen 80, 91
 PRZESMYCKI Zenon 62
 PRZYBOROWSKI Walery 62
 PUGLIATTI Paola 138, 141
 PUSZKIN Aleksander 62
 RALEIGH Walter 67, 69
 RUDOLF Krzysztof Filip 114,
 116, 117
 RULE Philip C. 59

RUMI 331
SAMOZWANIEC Magdalena 262
SATRAPI Mariane 208
SCHOLES Robert 111
SCOTT Ridley 129
SCOTT Walter 261
SENN Fritz 316, 321
SHAKESPEARE *patrz* Szekspir
SHARMIN Selina 174
SIENKIEWICZ Henryk 10, 41, 50,
261, 262, 264, 265, 267, 273,
279, 285, 286, 289, 290
SIMON Herbert A. 167, 168
SITO Jerzy S. 316
SKIBNIEWSKA Maria 329
SŁOMCZYŃSKI Maciej 32, 35,
114–117, 120, 137, 140–142,
144, 146, 147, 319
SMITH Ali 10, 231, 233, 234, 237,
241, 246, 247, 250, 251
SNELL-HORNBY Mary 140, 146
SPIEGELMAN Art 208
STANIEWSKA Anna 141
STEVENSON Louis Robert 261
SWINARSKI Konrad 137, 140–142,
144, 146, 147
SYLWANOWICZ Agnieszka 330
SZEKSPIR William 137, 139–141,
146, 151, 152, 159, 316, 319
SZYMBORSKA Wisława 24, 41
ŚWIDERSKA Teresa 56
TABAKOWSKA Elżbieta 51, 174
TODD Mabel Loomis 98
TOKARZ Bożena 55
TOLKIEN John Ronald Reuel 264,
330
TOMASZKIEWICZ Teresa 210, 213
TOTZEVA Sophia 128, 131, 132, 134
TOURY Gideon 63
TURNER Nat 129, 132
ULRICH Leon 152–159
UMIŃSKA-KEFF Bożena *patrz* Keff-
-Umińska Bożena
VAN LEUVEN ZWART Kitty M. 41
VENUTI Lawrence 48
VERMEER Hans 63
VINAY Jean-Paul 41
WAJDA Andrzej 221
WALLACE William 70
WEINGARTEN Marc 46
WENDE Waltraud 188
WHITE Hayden 17
WILHELM Orański 22
WILSON Ian 327
WOLNY Kazimierz 42
WORDSWORTH William 308
WUJEK Jakub 120
WUNDT Wilhelm 166
WYSPIAŃSKI Stanisław 129, 140
YEATS William Butler 110
ZOLA Emile 62, 262
ŻEROMSKI Stefan 49

Spis rzeczy

- adaptacja 142, 158, 317
aluzja literacka 49, 57, 306, 309
archaizacja 76, 224, 264, 265,
273, 279, 281, 290, 291, 330
audiodeskrypcja 217, 219–222,
224, 226
szeptana a. 221
badanie potencjałów wywo-
łanych 176
Barańczaka koncepcja przekładu
dramatu 151, 159
błąd językowy 35, 37
czarna skrzynka (*black box*) 166
Czarna Ustawa z Waltham 69
deiksa 16, 131–134
dialogiczność 127
didaskalia 113, 117, 133, 134
typy d. 133
discours 16, 24–26
domestykacja *patrz* udomo-
wienie
dopełnianie niekompletnych
treści (*closure*) 211
dramatu cechy gatunkowe
127, 131
efekt komiczny 151, 159
efekt obcości 33, 36
egzekucja 68, 70–72
egzotyzacja 48, 153, 155, 157, 203
eksplicytacja 46, 48, 309
ekwiwalencja 30, 48, 80, 198, 314
fonetyczna e. 318
formalna e. 204
funkcjonalna e. 90
epifania 109–117, 119–122
epifaniczne widzenie świata 113
error analysis 166
etyka zawodowa tłumacza 26
fiksacja 173
forenizacja *patrz* egzotyzacja
formalne ograniczenia 198
glosariusz 68, 75, 76

graficzna aranżacja tekstu 184,
 186, 188, 190
hanged, drawn and quartered patrz
 kara za zdradę stanu
 historiograficzna metapowieść
 17, 23
 ikonizacja 14, 185, 186, 188, 189
 ikonizacyjna relacja 201, 203
 indeksalna relacja 201–203
 Inny 15, 21
 interpunkcja 95–100, 105, 106
 intertekstualność 111, 115, 122,
 129, 130, 247
 introspekcja 166, 178
 „językoznawcze” teorie przekładu
 14
 joyce’ologia 315
 kanał przekazu 197
 kara za zdradę stanu (*high treason*) 70, 71
 kognitywizm 13, 14, 165
 Koło Naukowe Laboratorium
 Przekładu 67, 74
 komizm słowny 152
 gry słowne 152, 153, 241, 246,
 251, 257
 malapropizm 152, 154
 komputerowy szpieg ekranu 175
 konceptualizacja 15, 21
 kontekst
 kulturowy k. 48–51, 57, 155, 157
 socjopolityczny k. 55
 literackie teorie przekładu 14
 literackość 42, 43, 45, 72
 makrostrategia 169
 mapa tekstu docelowego 178
 materialna natura języka 188
 menadżer projektu 75
 metafora 13
 metaforyzacja 79
 metodologia badań przekłado-
 znawczych 125
 metonimia 14
 metonimiczność 22, 23
 metonimizacja 80
 miejsce niedookreślenia 19
 mikrostrategia 169
mind-mapping 126
 model partytury dramatycznej 140
 mowa przedśmiertna 67, 72, 76
 struktura m. p. 72
 nacechowanie stylistyczne 44,
 291, 310
 nadwyżka w przekładzie 159
 napisy filmowe 213, 217, 219, 222,
 225, 226
 czytelność n. 213
 dyskretność n. 213
 naturalność n. 213
 przyswajalność n. 213
 narzędzia CAT 68, 74, 75
 nieprzekładalność 41, 190, 191,
 193, 316
 normatywizm gatunkowy 31

- nowe dziennikarstwo (*New Journalism*) 45, 46
- obcość 33, 36, 37, 48, 51
- Obcy *patrz* Inny
- obiektywizacja 47
- obraz mentalny *patrz* konceptualizacja
- okulograf 172–175
- okulografia 173
- operator interakcyjny 80
- parafraza 31, 57
- parodia 31, 34
- pejzaż przekładowy 125, 126, 131, 134
- perspektywizm 16
- poezja
 - ikoniczna p. 183, 184, 193
 - konkretna p. 188, 189, 193, 194
 - wizualna p. 183, 188–191, 193
- polisemia 14, 234
- polisystem 36
- postkolonializm 30
- potencjał teatralny 128, 131–134
- powieść graficzna 208
- preskryptywna krytyka przekładu 31
- preskryptywna teoria przekładu 26
- Prezi 126
- proces decyzyjny tłumacza 172
- protokół głośnego myślenia 166–168, 172
- przekład
 - audiowizualny p. 207, 209, 210, 212–214, 217, 218, 222, 225, 226
 - intersemiotyczny p. 15, 18, 19
 - literacki p. 79
 - międzyjęzykowy p. 15, 16, 18
 - poezji p. 295
 - pseudoprzekład 32, 34
 - symultaniczny p. 176
 - tekstów archaizowanych p. 261
 - wewnątrzjęzykowy p. 15
- przekładalność 194, 318, 319
- przekładowość 29–31, 33, 35, 39
 - efekt przekładowości 29
 - przekładowe cechy tekstu 35
 - wskazniki przekładowości 30, 36–38
- przeniesienie mentalne (*mental transfer*) 21
- przesunięcia przekładowe (*translation shifts*) 41, 50
- récit historique* 16, 24–26
- reportaż 41–43, 45, 50, 51
- sakada 173
- sceniczność 138, 142, 144, 145, 147, 151
- scjentyzm 16
- shaped verses* *patrz* poezja
 - ikoniczna
- skopos teoria 63
- socjopragmatyka 79

strategia translatorska 26, 30, 63,
153, 154, 167–169, 203, 207, 273,
286, 317, 318

stylizacja językowa 29, 35, 36, 43,
44, 58, 273, 274, 279, 280

styl przekładowy 32

sztuka sekwencyjna 208

tekst

- multimodalny t. 197, 204
- poboczny t., *patrz* didaskalia

tłumacz

- jako autor 32, 316
- jako mediator 51

trafność ekologiczna (*ecological validity*) 168, 177

Translation Studies 165

Translog 169–175, 178

triangulacja danych 174, 175

tyflofilm 220

Tygodnik 61

udomowienie 48, 155, 157, 203, 257

ukrytego znaku teoria 138

wieloznaczność 95, 199, 247,
295, 306

wywiad retrospekcyjny 172

xTM Cloud 68, 74, 75

zaplecze kulturowe (*background knowledge*) 24

związki słowa z obrazem 211

związki tekstu z obrazem 210

- relacja interpretacji 210
- relacja komplementarności 210
- relacja paralelizmu 210
- relacja sprzeczności 210
- relacja substytucji 210

zwrot

- kulturowy z. 30
- translatologiczny w kulturoznawstwie z. 31, 37
- twórczy w przekładoznawstwie z. (*Creative Turn*) 32

Spis ilustracji

- 17 Pomnik II wojny światowej w Waszyngtonie – widok z góry. American Battle Monuments Commission, Leo A. Daly Architects. „Sun Journal” 28.05.2001 [Dok. elektr.] <http://news.google.com/newspapers?nid=1914&dat=20010528&id=d9xGAAAA1BAJ&sjid=zfMMAAAA1BAJ&pg=1432,5356238> [2014.01.31].
- 20 Brześć Litewski – Kock – Bug. Ze zbiorów prof. dr hab. Elżbiety Tabakowskiej.
- 101 Fragment oryginalnego manuskryptu wiersza Dickinson. <http://www.thehistoryblog.com/archives/19511> [2014.01.31].
- 125 Wizualny kształt pejzażu przekładowego. Mateusz Chaberski. <http://prezi.com/flnbiy6wqfbx/landscape-utwor/#> [2014.01.31].
- 127 Czym jest *Utwór o Matce i Ojczyźnie?* Mateusz Chaberski. <http://prezi.com/flnbiy6wqfbx/landscape-utwor/#> [2014.01.31].
- 184 George Herbert, *Easter Wings*. [W:] J. Hollander. 1975. *Vision and Resonance: Two Senses of Poetic Form*. New York: Oxford University Press, s. 265.
- 185 George Herbert, *Easter Wings* w wydaniu z 1633 r. <http://www.patrickcomerford.com/2012/04/poems-for-easter-2-easter-wings-by.html>.
- 186 George Herbert, *Skrzydła wielkanocne*. [W:] G. Herbert. 1997. *66 wierszy*. Wybór, tłum., wstęp i oprac. S. Barańczak. Kraków: Znak, s. 27.

- 190 Christian Morgenstern, *Fisches Nachtgesang*. [W:] W. Wende. 2006. *Poezja wizualna: Atak na kodeks poprawności językowej*. Tłum. M. Siwik. „Literatura na Świecie” 11–12, s. 225.
- 191 Eugen Gomringer, [*schweigen*]. [W:] W. Wende. 2006. *Poezja wizualna: Atak na kodeks poprawności językowej*. Tłum. M. Siwik. „Literatura na Świecie” 11–12, s. 225.
- 191 Eugen Gomringer, [*milcząc*]. [W:] E. Gomringer. 2006. *Wiersze*. Tłum. A. Kopacki. „Literatura na Świecie” 11–12, s. 221.
- 191 Jiří Kolář, *Co znaczy litera*. [W:] J. Kolář. 2006. *Wiersze*. Tłum. L. Engelking. „Literatura na Świecie” 11–12, s. 214.
- 192 Ernst Jandl, [*nicht*]. [W:] W. Wende. 2006. *Poezja wizualna: Atak na kodeks poprawności językowej*. Tłum. M. Siwik. „Literatura na Świecie” 11–12, s. 233
- 193 Ernst Jandl, *Meadow Peace*. [W:] K. Malmkjaer. 1987. *Translating Concrete Poetry*. „Ilha do Desterro: A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies” 17, s. 39 [Dok. elektr.] <https://www.periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/download/8973/8322> [2014.01.31].
- 313 Krzysztof Bartnicki. Fot. Paulina Wątor.
- 325 Andrzej Polkowski. Fot. Paulina Wątor.

Dobry tłumacz to literat w ścisłym, etymologicznym znaczeniu tego rzadko dziś używanego terminu. Ten bliski, intymny związek rodzi pasję odkrywania wielorakiego znaczenia słów, ich pochodzenia, ich wciąż zmieniającego się kolorytu. Prowadzi to (...) do poznania kruchości słów, ich podatności na najróżniejsze, dozwolone i nie-dozwolone, interpretacje (...) a więc w ostateczności do uznania, że idealny przekład nie jest możliwy.

Andrzej Polkowski

Już po raz drugi mamy przyjemność przedstawić rezultat Studenckich Warsztatów Tłumaczeniowych, organizowanych przez Koło Naukowe Anglistów UJ i Koło Naukowe Studentów Katedry UNESCO UJ. Niniejszy tom zawiera materiały związane z teorią i praktyką tłumaczenia poezji i dramatu, prozy oraz utworów multimodalnych, zaprezentowane podczas 8. edycji SWT.

Wszystkie włączone do tomu prace prezentują wysoki poziom merytoryczny, akademicki i językowy (...). [T]rwająca już od ośmiu lat inicjatywa organizowania warsztatów tłumaczeniowych co roku gromadzi uczestników spoza krakowskich uczelni, będąc być może największym i z pewnością najdłużej trwającym tego rodzaju przedsięwzięciem w kraju.

dr hab. Magda Heydel

ISBN 978-83-64057-40-3

WWW.HA.ART.PL

PUBLIKACJA BEZPŁATNA

korporacja ha!art



RADA KÓŁ NAUKOWYCH
UNIwersYTETU Jagiellońskiego



Errata do książki

Wkład w przekład 2

Materiały pokonferencyjne

8. Studenckich Warsztatów Tłumaczeniowych

„Zapętleni w przekładzie”

Kraków 2013

Kraków 2014

strona, wers	jest	powinno być
16, 14	deiktyczne jak	deiktyczne, jak
20, 11	w określone przestrzeni	w określonej przestrzeni
23, 2	się jakimś innym świecie	się na jakimś innym świecie
31, 28	wówczas gdy	wówczas, gdy
33, 27	krajów eurazjatyckich	krajów euroazjatyckich
34, 24	powiedział	<i>powiedział</i>
35, 10	<i>sympatycznych</i>	<i>sympatycznych</i>
89, 8	zwrot <i>no co ty,</i>	zwrot <i>no co ty,</i>
111, 18	<i>principial building blocks</i>	<i>principal building blocks</i>
111, 27	Eccles' Street	Eccles Street
178, 4	wysiłki badawcze odpowiedzi dążące do odpowiedzi	wysiłki badawcze dążące do odpowiedzi
193, 18	XVIII-wieczne	XVII-wieczne
194, 23	odpoczynkiem czy raczej	odpoczynkiem, czy raczej
205, 1	Bibliography	Bibliografia
206, 1	Keywords	Key words
255, 22	THERE was	There was
256, 15	właśnie tam jest najistotniejsze	właśnie tam jest najistotniejsze
267, 5	<i>Knazivna (is) as</i>	<i>(Knazivna is) as</i>

