

POETYKA PRZEKŁADU ARTYSTYCZNEGO

Zdaniem wielu badaczy istnienie odrębnej dyscypliny humanistycznej, którą by można nazwać poetyką tłumaczenia, jest problematyczne. Obyczaj nakazuje mówić raczej o ogólnej teorii sztuki translatorskiej bądź o powinnościach krytyki tłumaczeń niż o poetyce. Jakże są tego przyczyny? Oto poetyka w dzisiejszym rozumieniu i odczuciu odpowiada najpierw na pytanie generalne: „w jaki sposób istnieje dzieło literackie?”²⁵, a następnie oferuje nam takie narzędzia analizy i interpretacji – opisu i wyjaśnienia – utworów, które umożliwiają poznanie literatury na swoistej dla niej płaszczyźnie ontologicznej, nie dającej się zredukować do płaszczyzn innych (np. socjologicznej, psychologicznej itp.). Poetyka przekładu artystycznego winna zatem zadać podobne pytanie: „w jaki sposób istnieje literackie dzieło tłumaczone z języka obcego?” Winna dalej koniecznie uzyskać dowody na to, że choć przekład jest także „normalnym” dziełem literackim, choć rządzą nim te same prawa strukturalne, to jednak istnieje on inaczej niż utwory literatury rodzimej. I dopiero po wykryciu tej odrębności, po wykazaniu owego „inaczej”, może zająć się własnymi instrumentami badawczymi. Własnym systemem pojęć i terminów.

W moim przekonaniu przekład artystyczny podlega – obok uniwersalnych praw literatury – także prawom swoistym, a zatem istnieje on, ostrożnie mówiąc, nieco inaczej niż utwory rodzime, a co za tym idzie, poetyka przekładu artystycznego ma wszelkie racje bytu. Ograniczę się do argumentów najprostszych. Rodzimy utwór literacki, napisany „od razu” w danym języku, jest wypowiedzią jednorazową czy, jak kto woli, jednokrotną. Istotą pojedynczego dzieła oryginalnego jest założona w nim niepowtarzalność. Jeżeli nawet zdarzają się dwie różne wersje autorskie tego samego utworu oryginalnego (np. dwie wersje *Wojny i pokoju* Lwa Tołstoja), to należą one do wyjątków potwierdzających regułę. Badacz, wydawca, czytelnik dokonują w takich wypadkach wyboru jednej wersji, którą uznają za kanoniczną. Z tłumaczeniami natomiast dzieje się akurat odwrotnie. Przekład jakiegoś utworu obcojęzycznego zawsze ma charakter wypowiedzi jednej z wielu możliwych. Istotną cechą tłumaczeń jest tedy wielokrotność i powtarzalność. Ten sam utwór obcojęzyczny może być podstawą dużej serii przekładów w danym języku. (Np. trzy polskie przekłady *Pieśni o miłości i śmierci korneta Krzysztofa Rilke*, pięć bułgarskich tłumaczeń *Pana Tadeusza*, cztery polskie *Obłoki w spodniach* itd.).

Tak więc tłumaczenie istnieje w serii tłumaczeń. Seria jest podstawowym sposobem istnienia przekładu artystycznego. Na tym polega swoistość jego ontologii. Jeżeli nawet jakiś utwór obcojęzyczny został przetłumaczony na nasz język tylko jeden raz, to przekład ten traktujemy jako początek serii przekładów innych, jakie powstaną lub mogą powstać w przyszłości. Co istotne, zarówno seria częściowo zrealizowana, jak i potencjalna, zawsze ma charakter rozwojowy. Stanowi ciąg praktycznie nieskończony, szereg otwarty. Otóż w serii otwartej, z jej ustawiczną gotowością do przyjęcia nowych, konkurencyjnych rozwiązań, każdy przekład też się jak gdyby „otwiera”. Otwiera się, by tak rzec, w dwie różne strony. W stronę obcojęzycznego pierwowzoru. I w stronę konkurencyjnych składników serii. Owo „otwarcie” przekładu jest jednocześnie jego zagrożeniem. Pierwowzór może zakwestionować zarówno sensy, jak i poetykę danego tłumaczenia. Konkurencyjne składniki serii mogą go także zakwestionować, a nawet wyeliminować z obiegu. Myślę, że to wystarczy, by zamknąć wstępne uwagi stwierdzeniem, iż poznanie przekładu artystycznego wymaga narzędzi specjalnych, które powinny być przedmiotem zainteresowania odrębnej dyscypliny: poetyki tłumaczenia.

I. Poetyka przekładu artystycznego w historii literatury

Już na poziomie szkolnym historia literatury odnotowuje udział sztuki tłumaczenia w rozwoju narodowego piśmiennictwa. Uczniowie dowiadują się na przykład, że *Raj duszny* jest przekładem wykonanym przez Biernata z Lublina. Poznają bohaterów literackich epoki, takich jak choćby Sowizdrzał, Ezop czy Marchoń, którzy pojawili się w naszej kulturze dzięki tłumaczom i za pośrednictwem tłumaczeń. Wiedzą o bezpośrednich bądź pośrednich związkach z tradycją literatur obcojęzycznych dzieł Mikołaja Reja, Jana Kochanowskiego, Łukasza Górnickiego. Właśnie – o związkach bezpośrednich bądź pośrednich. Nawet najprostsze informacje z tego zakresu wymagają operowania elementarnymi pojęciami poetyki przekładu.

Samo bowiem pojęcie „tłumaczenia” nie wystarcza. Różny jest, z jednej strony, stopień zależności przekładu od oryginału, a z drugiej – typ innowacji wprowadzonych przez tłumacza, różne są tedy odmiany dzieł tłumaczonych. Gdy *Psalterz* Kochanowskiego nazwiemy „przekładem”, to o *Dworzaninie* Górnickiego powiemy „przeróbka”, a o *Żywocie Ezopa Fryga* Biernata z Lublina – „przeróbka wierszowana” itp. Nie sposób także zaprzeczyć, że im bardziej precyzyjnym zespołem pojęć poetyki dysponuje historyk literatury, tym wyraźniej może określić charakter danego dzieła. Pojęcia poetyki nie są po to, by zaspokoić czyjeś bezinteresowne zamięłowanie do „szufladek”. Pojęcia poetyki przekładu mają oddać sprawiedliwość i oryginałowi, i tłumaczeniu, winny opisywać postawę tłumacza, wreszcie oceniać rolę, jaką dany przekład odegrał w literaturze rodzimej. Jak z tego wynika, poetyka przekładu artystycznego widzi swoją realną przydatność w refleksji historycznoliterackiej, a historia literatury ma swe praktyczne interesy w rozwoju poetyki przekładu. W każdym razie tak być powinno; niestety, najczęściej tak nie jest. Większość opracowań historycznoliterackich, zwłaszcza typu podręcznikowego, odwołuje się do poetyki przekładu sporadycznie, jakby mimochodem, ograniczając się do dwóch przywoływanych tu już pojęć: „tłumaczenia” i „przeróbki”. Albo: „przekładu wiernego” i „niewiernego”.

Tymczasem między „tłumaczeniem” a „przeróbką” istnieje duża skala wariantów pośrednich, na kilkanaście sposobów „wiernych” i jednocześnie „niewiernych” oryginałowi. Wśród tych wariantów łatwo o pomyłkę. Zwłaszcza przy ustalaniu tzw. „wpływów i zależności”. Wpływy i zależności literatur różnojęzycznych niewątpliwie istnieją. Wymiana wartości artystycznych odbywa się nieustannie. Jest to jednakże wymiana, w której obcojęzyczny tekst ma do pokonania kilka barier. Bariere języków naturalnych. Bariere tradycji literackiej dwu różnych kultur narodowych. Także bariere obowiązujących w danym czasie reguł sztuki tłumaczenia. Rozmaitość transformacji, jakim dzieło ulega w akcie tłumaczenia, prowadzi do mniej lub bardziej widocznych zmian pierwotnego sensu. Kto i co może być w takim układzie źródłem „wpływu”? Może nim być autor oryginału. I wtedy sprawa jest prosta. Może nim być przede wszystkim tłumacz. I wtedy sprawa jest również prosta. Otrzymujemy albo „tłumaczenie wierne”, albo „niewierną przeróbkę”. Najczęściej jednak źródłem „wpływu” jest i pisarz obcojęzyczny, i rodzimy tłumacz. A wtedy wszystko się komplikuje. Wtedy trzeba powołać aparaturę poetyki translacyjnej, aby oddzielić to, co przywędrowało „z zagranicy” kultury rodzimej, od tego, co zostało wyprodukowane „na miejscu”. W warsztacie tłumacza.

2. „Buszujący nad przepaścią w zbożu”

Teżę rozdziału 1. należałoby udokumentować dokładną analizą serii tłumaczeń jakiegoś jednego dzieła obcojęzycznego; spróbujmy wykonać manewr zastępczy – zamiast utworu weźmy jego część: tytuł. Są utwory, w których rolę tytułu trudno przecenić. Jest w nim wszystko, co ważne dla całości. Główny sens, koncepcja poetyki, klucz do szyfru stylistycznego. Do takich dzieł należy powieść Jerome’a Salingera pt. *The catcher in the rye*²⁶. Słowo „catcher” jest terminem sportowym, oznacza bramkarza w baseballu. Kojarzy się nadto z

„chwytaniem”, „łowieniem”, pośrednio także z „polowaniem”. W językach, na które przetłumaczono powieść Salingera, nie ma bezpośredniego odpowiednika słowa „catcher”. Każde tłumaczenie rozstrzyga ten problem inaczej. Duża część przekładów stara się zachować metaforyczny charakter tytułu i utrzymać się w granicach pola sensów wyznaczonych przez tytuł oryginału.

Przekład fiński i serbski: *Łowca w zbożu*. Przekład czeski: *Ten, kto poluje w zbożu*.

Przekład niemiecki: *Człowiek w zbożu*. Przekład polski: *Buszujący w zbożu*. Przekład hiszpański: *Łowca, który się ukrywa*. Wszystkie te propozycje likwidują moment zaskoczenia, zagadki. Spotkanie słów „łowca” i „zboże” czy też „człowiek” i „zboże” nie jest niczym niezwykłym. Druga grupa tłumaczeń, jakby ratując dramatyzm metafory tytułowej oryginału, wprowadza wydobyty z powieści motyw przepaści. Przekład estoński: *Przepaść w zbożu*. Przekład rosyjski: *Nad przepaścią w zbożu*. Przekład koreański: *Przepaść*. Pozostałe tłumaczenia rezygnują z poszukiwania odpowiednika metafory tytułowej utworu Salingera. To by nie było groźne. Rezygnacje te łączą się wszakże ze zmianą czytelniczych oczekiwań. *Łowca serc* (przekład francuski) zapowiada romans awanturniczy. *Młody Holden* (przekład włoski) brzmi jak tytuł pierwszej części sagi rodzinnej. *Wybawca w godzinę nieszczęść* (przekład szwedzki) każe oczekiwać opowieści sensacyjnej z morałem. *Samotna podróż* (przekład norweski)

uruchamia kod literatury podróżniczo-przygodowej. *Życie człowieka* (inny przekład włoski) zapowiada, na dobrą sprawę, każdą realizację gatunkową.

Jeżeli jeden tytuł dzieła obcojęzycznego rozszczepia się w przekładach na tyle wariantów, apeluje do tylu różnych pól znaczeniowych i do tylu konwencji, łatwo sobie można wyobrazić, jakim transformacjom ulegać może całość semantyczna oryginału w akcie tłumaczenia. Ileż „wpływów i zależności”, stwierdzonych przez historię literatury, trzeba by zakwestionować, zreinterpretować, opisać na nowo.

* * *

Dopisek z 1997 roku:

W pierwszej wersji tego artykułu ograniczyłem opis serii translatorskiej do jednego przykładu: cudownie rozmnożonych znaczeń tytułu głośnej powieści Salingera. Dziś widzę, że ten przykład może dać nieco skrzywiony obraz serii. Rzecz w tym, iż tytuł dzieła (literackiego, filmowego) bywa zmieniany przez tłumaczy częściej i namiętniej niż inne znaki, i to zmieniany bezceremonialnie. Widać to ostrzej niż w literaturze – w zaiste godnych pożałowania dziełach tytułów filmowych. Od lat międzywojennych, kiedy to radziecką komedię **Весёлые ребята** (zapewne z uwagi na idiomatyczne pułapki słowa „ребята”) demonstrowano polskiej publiczności kinowej pod tytułem *Świat się śmieje* – złota wolność translatorów w imperium X Muzy rozpanoszyła się zatrwajająco. Nie należy się przeto dziwić, iż jedną z form ocalenia intencji oryginału, jakże często wyrażanej właśnie poprzez tytuł, staje się w Polsce od jakiegoś czasu już to całkowita rezygnacja z tłumaczenia tytułów filmowych (a także muzycznych), już to publikowanie tytułów w brzmieniu oryginalnym obok ich wersji spolszczonych. Istotą serii translatorskiej nie jest destrukcja znaczeń zaprojektowanych w oryginale, lecz napięcie między tym, co owe znaczenia rozsądza, a tym, co je scala.

Dla ukazania tej gry przyjrzyjmy się – imponującej zaiste! – serii polskich tłumaczeń pewnego bardzo znanego (a lapidarnego nad wyraz) tekstu Williama Szekspira „Why, let stricken deer go weep...”²⁷. Rozbieżności w piętnastu polskich tłumaczeniach słynnego czterowersza z *Hamleta* obezwładniają zrazu czytelnika. Nie ma pośród translatorów zgody ani co do sylwetki, ani co do „imienia” bohaterów krwawych leśnych zająć. Kto zacz? Daniel, łos, jelen, rogacz, pojedynczy to bohater czy zbiorowy, zwierz (zwierzę) bez cech szczególnych – czy nie zróżnicowana żywa masa: dzicz? Owszem, dość jednomyślnie tłumacze nasi pojmują to, co przydarzyło

się owej wieloimiennej istocie. Powiadają, że została zraniona (raniona, ranna, ugodzona, trafiona: słowa to bliskoznaczne, choć i w tym szeregu synonimów rysują się subtelne odmienności, większość określeń sugeruje obraz polowania, a więc winę człowieka, myśliwego, lecz pojawiają się i takie, które wskazują innego oprawcę: zranić zwierzę mogło także zwierzę – silniejsze, drapieżne).

A jak zachowuje się w przekładach ów krwią broczący mieszkaniec kniei (lasu, boru)? Zeznania w tej materii są niepokojąco poplątane. „Padł bez tchu” – woła jeden. „Ucieka” (a więc żyje) – zapewnia drugi. Jeszcze nie cierpi, dopiero „pójdzie płakać”, wtrąca uspokajająco trzeci. A pozostali, każdy po swojemu: „płacze”, „kwili”, „łzy leje”, „szaleje”, „śłania się”, „z bólu łka”, „się rykiem dusi”...

Zaiste, tak różnorodną kolekcję przekładów jednego utworu czytelnik ma prawo traktować nieufnie. Cóż to za rozgardiasz! (Jak w *Powrocie taty*: „Ten sobie mówi, a ten sobie mówi”...). Im więcej różnic, tym silniejsze poczucie nieprawdy: zdrady oryginału. Tłumacząc to samo na tyle przeróżnych sposobów – wszyscy jednocześnie nie mogą przecież mieć racji! Z chwilą jednak, gdy pytamy o globalny sens tego „polskiego Szekspira”, okazuje się, że w całej serii przekładów jest to sens prawie identyczny. Z uporczywą konsekwencją powtarza się taka oto konstrukcja myśli:

1. Ktoś cierpi.
2. Ktoś zostaje ocalony.
3. Czyjeś cierpienie ocala kogoś innego.
4. Tak to już jest na tym świecie.

W przekładach zostaje zachowana dwudzielność konstrukcji: teza plus ilustracja. Najpierw ilustracja – potem teza. Od szczegółu do ogółu. To jest bodaj dziwniejsze niż rozbieżności w detalach. Oto piętnastu przekładowców w ciągu 150 lat (1840-1990) rozumiało niemalże tak samo przesłanie Szekspirowskiego czterowiersza! Kolejne epoki, pokolenia, ideologie, indywidualności przyjmowały lekcję genialnego dramaturga z pokorą, nie dopisując do niej własnych prawd czy haseł. (Choć dla osób czujnych politycznie dowodem wpływu epoki na przekład mogą być w tłumaczeniu z 1953 roku złowieszcze słowa „ktoś śpi, a komuś spać wzbronili” – blisko współbrzmiające z więzienną atmosferą stalinizmu).

Innowacje w planie intelektualnym natychmiast zwracają na siebie uwagę. Oto jedno (najświeższej daty) odstępstwo od uświęconej tradycją normy: opozycję ofiary i ocalenia czternastu translatorów dostrzega w świecie istot żywych i jeden tylko tłumacz – tropem Eklezjasty – odnajduje ją w przemianach czasu („Bo jest czas snu i czas czuwania”). Lecz różnic w rozumieniu globalnego sensu znajdujemy tu doprawdy niewiele.

A skoro tak, dlaczego powstało aż tyle przekładów? Trzeba wrócić do naszego punktu wyjścia. Do szczegółów – obrazowych, leksykalnych, rytmicznych, intonacyjnych. Do pytań o to, które obraz silniej pobudzają imaginację odbiorcy: zwierz, co „przebiega knieje”, łania, co „mknie w las wesoło”; stado, co „już w bór odbiega”? Która fraza brzmi udatniej i jaśniej oświeśla przesłanie poety: „Tak się obraca ten świat”? „Bo taki sens istnienia”? „Tak świat się toczy w koło”? Wracamy do tajemnic artyzmu. Każda nowa konwencja artyzmu dopomina się o nowe tłumaczenie.

Trwa wielki turniej: od 150 lat.

* * *

Drugi dopisek z 1997 roku:

Najmniejsze rozbieżności w granicach serii obserwujemy czytając przekłady *Biblii*. Nierzadko w kolejnych przekładach powtarzane są zwroty identyczne; niekiedy zmiany są wymuszone przez niejasności pierwowzoru; z reguły różnice tłumaczeń pozostają jedynie subtelными różnicami synonimów, szyku słów, intonacji, rytmu.

Dwa są powody różnic w polskich przekładach piątego wersetu z *Psalmu 136*. Pierwszy to niejasność słów hebrajskiego pierwotnego (w zbiorowej lamentacji wygnańców judzkich mówi się „niech zapomni” moja prawica, co próbowano zastąpić już to słowami „niech będzie zapomniana”, już to bardziej drastycznymi obrazami cielesnej kary: niech „zmartwieje”, niech „uschnie”). Powód drugi ma charakter krasomówczy, czysto estetyczny.

Oto kilka (jest ich więcej) wersji przekładowych:

Jeślibym cię zapomniał, Jeruzalem,
niech zapomniana będzie prawica moja!
(Przełożył Jakub Wujek)

Jeśli zapomnę cię, Jeruzalem,
niech zmartwieje ma prawica
(Przełożył Leopold Staff)

Jeśli zapomnę cię, Jeruzalem,
niechaj zapomniana będzie prawica moja!
(Przełożył Wojciech Bąk)

Jeśli zapomnę ciebie, Jeruzalem,
niech uschnie moja prawica.
(Przełożył Czesław Miłosz)

Jeruzalem, jeśli zapomnę o tobie,
niech uschnie moja prawica.
(*Biblia Tysiąclecia*)

Im więcej tekstów gromadzi się w serii (niekoniecznie biblijnej!), tym łatwiej poddajemy się (cynicznemu?) złudzeniu, że kolejny przekład nie wymaga już ani kontaktu z oryginałem, ani znajomości języka – czy języków – oryginału. Wystarczy jeszcze jedna parafraza, przekład intralingwistyczny: z polskiego na polski.

3. Poetyka przekładu w ogólnej teorii sztuki tłumaczenia

Poetyka przekładu artystycznego nie jest po prostu częścią ogólnej teorii sztuki tłumaczenia. Nie jest jej częścią, ponieważ ogólna teoria nie tworzy obecnie jednolitej całości. Rozpada się na kilka orientacji, płynie kilkoma nurtami. Wygodniej mówić o rozmaitych koncepcjach teoretycznych tłumaczenia. Każda z nich stwarza pewne propozycje dla poetyki i żadna się z poetyką nie identyfikuje całkowicie. Spośród najbardziej aktywnych wymienimy trzy: antropologiczną, lingwistyczną i literacką.

Ponieważ niektóre tezy formułowane w tych dyscyplinach przenikają się wzajemnie, zwłaszcza wtedy gdy w grę wchodzi aparatura pojęciowa teorii informacji, łatwo więc o „materii pomieszanie”, proponuję, by podstawą podziału był poziom refleksji teoretycznej.

Antropologiczna problematyka przekładu kształtuje się na poziomie „systemu systemów” kultury człowieka. Antropologa interesują wszystkie „języki”, jakimi dysponuje człowiek, a co za tym idzie, każdy akt przenoszenia informacji. W ujęciu antropologicznym przekład jest przede wszystkim przekładem intersemiotycznym, tj. przejściem komunikatu między dwoma systemami znakowymi, z których każdy istnieje inaczej, w innej substancji. Np. przekład rytuału inicjacji na mit²⁸. Przekład sytuacji etykietalnej na komunikat językowy (T. Cywjan)²⁹. Przekład dzieła literackiego na film czy na spektakl teatralny. Antropologia usiłuje roz-

strzygnąć tu jeden ważny dla nas problem, mianowicie wzajemną przekładalność i nieprzekładalność komunikatów

różnosystemowych. To samo zagadnienie odnosi się do różnych języków etnicznych. Dużą rolę odegrała w antropologii doktryna Whorfa, który widział w języku etnicznym narzuconą jego użytkownikom wizję świata (czy, jak chce D. Segal, „globalny obraz świata”)³⁰, ze ściśle ustalonymi formami postrzegania rzeczywistości, wyodrębniania przedmiotów, ich powiązań hierarchicznych itp. W krańcowej interpretacji doktryny Whorfa języki etniczne są nieprzekładalne, hermetyczne, zamknięte dla aktów pełnej translacji. W polemice z Whorfem antropologia poszukuje rozwiązań pozytywnych (czy optymistycznych), tym razem już w ścisłym kontakcie z lingwistyką³¹.

W ujęciu lingwistycznym tekst językowy da się rozbić na dwa plany: plan zawartości i plan wyrażenia (lub na strukturę „głęboką” i „powierzchniową”). Innymi słowy: na „treść” i „formę”. Tłumaczenie jest zmianą planu wyrażania przy jednoczesnym zachowaniu planu zawartości. Opisać akt translacyjny i zaprogramować go dla maszyny, powiadają językoznawcy, można będzie najsprawniej wtedy, gdy potrafimy wydzielić w planie zawartości elementarne jednostki sensu. Jednym z nowszych projektów wyodrębnienia owych jednostek sensu jest projekt definiowania „treści” wypowiedzi za pośrednictwem omówienia czy parafrazy.

Już komunikując się środkami jednego języka naturalnego tłumaczymy znaczenia słów i sensy wypowiedzi – parafrazując je, tj. wypowiadając „innymi słowami”. To samo prawo rządzi komunikacją międzyjęzykową. Obcy zwrot, który nie ma w naszym języku bezpośredniego odpowiednika, przekazujemy w parafrazie. Zmienia się plan wyrażania. Zostaje plan zawartości.

Literacka koncepcja przekładu, choć wiele korzysta z doświadczeń lingwistyki, nie może przyjąć jej modelu wypowiedzi, usiłuje bowiem rozstrzygnąć kłopoty tłumaczy nie na poziomie tekstu, lecz na poziomie utworu, w którym istnieje więcej „planów”. Językowe elementy planu wyrażania mogą stanowić główną zawartość poematu czy powieści. A językowa „struktura głęboka” okazuje się często „powierzchnią” dramatu czy wiersza. Innymi słowy: w dziele literackim znaczące przechodzi w oznaczane, a oznaczane staje się znaczącym; „jedno jest tłem dla drugiego” (Jurij Łotman). Oczywiście, parafraza nie może tu być uniwersalną zasadą translacji. Doszlibyśmy do absurdalnych rezultatów, gdyby tłumacz zamiast ekwiwalentyzować rymy *Pana Tadeusza*, opisywał „swoimi słowami” poszczególne „jednostki sensu”, jakie wnoszą kolejne rymy.

Wiele rozmaitych definicji tłumaczenia literackiego krąży wokół idei przekładu jako rekonstrukcji strukturalnej, wykonanej nie tylko w obcym dla pierwowzoru języku etnicznym, ale także w znakach innej tradycji literackiej (wierszowej, stylistycznej, gatunkowej itd.). Poszczególne aspekty literackiej teorii przekładu precyzuje poetyka. Nie jest ona jednak, jak wspomniałem, częścią teorii literatury, ponieważ – z jednej strony – utrzymuje kontakt z koncepcjami antropologii czy lingwistyki, a z drugiej – ma swoje zadania odrębne, które nie mogą być zredukowane do zadań którejkolwiek z omówionych tu dyscyplin.

4. Poetyka procesu tłumaczenia

Fundamentalną kategorią poetyki jest kategoria podmiotu wypowiadawczego. Jak wspomniałem, dzieło tłumaczone najczęściej „rozdwaja się”: pewna część utworu „pochodzi” jak gdyby bezpośrednio od autora oryginału, a pewna – od tłumacza. Poetykę przekładu artystycznego musi zatem interesować typ „zachowań” tłumacza wobec autora, przy czym chodzi, rzecz jasna, nie o to, co sobie mógł myśleć człowiek zajmujący się przekładem, lecz o to, jak jego decyzje zostały utrwalone w tekście. Potrzebę opisu ewidentnych decyzji tłumacza odczuwała teoria przekładu od dawna; w tym kręgu zagadnień pozostają tradycyjne „moralistyczne” czy „etykietalne” rozważania na temat „wierności” i „zdrady”. A także „ugody” i „walki” (K. Czukowski)³². Współczesna wiedza o sztuce przekładu proponuje rozstrzygnąć

opis „zachowań” tłumacza typologicznie. Obiektywnie istnieją bowiem dwa rodzaje aktu translatorskiego. Pierwszy można nazwać „tłumaczeniem właściwym”, drugi – „interpretacją”.

W tłumaczeniu właściwym odbywa się poszukiwanie równoważnych odpowiedników semantycznych i emocjonalnych znaków oryginału – wśród znaków języka przekładu. Tłumacz dąży do zastąpienia słowa pierwowzoru jego heteronimem, np. „лошадь” – „koń”, „dreier” – „trzy” (R. Jakobson)³³. W przypadku, gdy heteronimu nie ma, odwołuje się do systemu strukturalnych współodniesień między obydwojema językami. A także między obydwiema tradycjami literackimi. I w systemie tym poszukuje optymalnych rozwiązań. Ów zespół współodniesień systemowych bywa nazywany międzyjęzykiem lub językiem-pośrednikiem.

W zależności od stopnia trudności funkcję języka-pośrednika może spełniać po prostu słownik, gramatyka czy stylistyka porównawcza, inny język obcy, jakaś trzecia tradycja literacka, itp. Może to być także system formuł matematycznych, zaprogramowany dla maszyny tłumaczącej.

Co robić, gdy w jakimś przypadku nie można ustalić na płaszczyźnie językowej żadnych systemowych współodniesień? Wówczas trzeba wykroczyć poza język i poza literaturę. Trzeba odwołać się wprost do rzeczywistości. Poszukiwanie rozwiązań w naszej wiedzy o rzeczywistości jest właśnie interpretacją oryginału³⁴.

Jeden przykład: „Gdy Neruda pisze: «motyl muzo», musimy dodać: «błękitny motyl muzo», gdy pisze: «wspaniałe drzewo jacarandy», musimy dodać: «fiołkowe drzewo jacarandy», gdyż dla poety, który zna na co dzień błękitnego motyla i drzewo jacarandy okryte fiołkowym kwieciami, barwa zawarta jest w samej nazwie – my ją musimy objaśnić naszemu czytelnikowi”³⁵.

Ani tłumaczenie właściwe, ani interpretacja nie występują nigdy w stanie „czystym”. (Wyjawszy maszynę tłumaczącą, która nie „umie” ratować się oglądem rzeczywistości.) Oba typy czynności translatorskich zwykle krzyżują się ze sobą. Jednakże w poszczególnych historycznych poetykach przekładu łatwo zaobserwować nastawienie to na jeden, to na drugi sposób tłumaczenia. W pewnych szkołach dominuje kult przekładu właściwego (Walery Briusow, szkoła Lubimowa). W innych programowo uprawia się interpretację (praktyki oświeceniowe, Artur Sandauer). Tłumaczenie właściwe usiłuje oddać sprawiedliwość autorowi oryginału, mówić jego głosem. Tłumacz zadowala się tu niejako rolą rozumnej stacji przekazykowej. Interpretacja natomiast czyni głównym podmiotem wypowiedawczym tłumacza.

Wykonawca przekładu jeszcze raz, po swojemu, opowiada o świecie, którego dotyczył pierwowzór i który istnieje za tekstem czy – jak chciał Iwan Kaszkin – „w zatekście”.

5. Typy transformacji translatorskich

W procesie tłumaczenia pierwowzór ulega różnym transformacjom, wielorako modyfikowanym. Można mówić o czterech zasadniczo odmiennych (dobrze znanych retorykom antycznym) typach transformacji, które dotyczą zarówno tekstu (ściślej: odcinków tekstu), jak i utworu (dokładniej: układów strukturalnych w utworze). Są to:

1. Redukcja, czyli skrócenie odcinka o pewne elementy lub pozbawienie układu stylistycznego pewnych właściwości;
2. Inwersja, czyli zmiana kolejności słów, zespołów wyrazowych lub układów wyższego rzędu;
3. Substytucja, czyli wymiana elementów;
4. Amplifikacja, czyli uzupełnienie tekstu o elementy nowe, najczęściej domyślne, utajone w elipsie³⁶.

Najwyraźniej zagadnienie zmian transformacyjnych występuje w wersyfikacyjnej części poetyki przekładu, a mianowicie w badaniu tzw. ekwilinearności (zgodność przekładu i

oryginału pod względem długości oraz liczby wersów czy strof) oraz ekwirytmiczności (zgodność tłumaczenia z oryginałem pod względem struktury rytmicznej).

6. Sposoby tłumaczenia

Bardziej szczegółowe podziały tłumaczeń układają się – z konieczności – w rozmaite konfiguracje, są bowiem wyprowadzane z różnych (niekiedy sprzecznych) teorii przekładu. Interesującą próbę sformalizowania opisu procesów translacyjnych znajdujemy we wspomnianej tu już książce Riewzina i Rozencwejga. Autorzy wyróżniają kilka zasadniczo różnych – pod względem stopnia trudności – typów tłumaczenia: tłumaczenie literalne, upraszczające, dokładne, adekwatne i wolne.

Zasada tej klasyfikacji polega na wyróżnieniu pojęcia superkategorii. Dwie jednostki przekładu – najmniejsze odcinki tekstu znaczące i informujące – należą do tej samej superkategorii, jeżeli jedna pochodzi z języka oryginału, a druga z języka przekładu i można ustalić między nimi relacje bezpośrednie (np. „Wandzeitung” i „gazetka ścienna”). Jeżeli ustalenie bezpośredniej relacji między jednostkami tłumaczenia nie jest możliwe, jednostki te należą do różnych superkategorii, np. „bistro” i „bar”. W dwóch danych językach naturalnych L_1 i L_2 , istnieje zwykle pewien zbiór jednostek, należących do różnych superkategorii.

Tłumaczenie interlinearne odbywa się w kręgu jednostek należących do tej samej superkategorii. Jest to wypadek najprostszy, polegający na zwykłym przekodowaniu komunikatu. Bardziej skomplikowane sytuacje wynikają z braku bezpośredniej relacji semantycznej między jednostkami tych języków.

Tłumaczenie literalne odbywa się tak, jak gdyby istniała możliwość ustalenia bezpośredniej relacji między jednostkami obydwu języków. Tekst, który powstaje po przekładzie literalnym, w planie zawartości należy do L_2 , natomiast w planie wyrażania do L_1 (języka oryginału).

Autorów nie interesują błędy i dziwactwa, wynikające z tłumaczenia dosłownego, lecz sam mechanizm błędów jako sposób analizy pewnych aspektów aktu komunikacji językowej.

Tłumaczenie upraszczające polega na tym, że dany element L_1 zastępuje się innym elementem, posiadającym w języku przekładu swój bezpośredni odpowiednik. Dokonuje się więc najpierw tłumaczenia wewnątrzjęzykowego, a dopiero potem – międzyjęzykowego, najczęściej dla przekładu konstrukcji syntaktycznych.

Tłumaczenie dokładne jest dalszym rozwinięciem tłumaczenia upraszczającego: po dokonaniu przekładu wewnątrzjęzykowego w języku oryginału i dokonaniu przekładu międzyjęzykowego nie poprzestaje się na uzyskanym sformułowaniu, lecz dla danego sformułowania w języku przekładu szuka się bezpośrednich odpowiedników, które by zachowały sens i jednocześnie miały podobny walor stylistyczny co i zwrot oryginału. Jeżeli operacja ta jest w pełni udana, jeżeli walor stylistyczny odcinka oryginału i odcinka przekładu zostaje ten sam, a uzyskanie identycznego waloru nie powoduje naruszenia praw kombinacji systemu L_2 i nie jest sprzeczne z kontekstem, otrzymujemy tłumaczenie adekwatne.

I wreszcie tłumaczenie wolne, w którym nie uwzględnia się praw bezpośredniej relacji elementów.

Inni badacze, jak np. Vinay i Darbelnet, proponują, by mówić raczej o odmianach fragmentów dzieła tłumaczonego, w których zmiany transformacyjne mają charakter lokalny. Wydaje się, że tabela Vinaya i Darbelneta może być także jedną z podstaw klasyfikacji całości tłumaczeń. Tym bardziej że zawarte w niej nazwy sprawdzają się w odniesieniu do sposobu tłumaczenia pojedynczych słów, zdań i do jednostek frazeologicznych³⁷. Są to: pożyteczka, czyli powtórzenie słowa lub zdania oryginału. Np. „bistro”. Po drugie: kalka, czyli mechaniczne odwzorowanie jednostki językowej obcej, często w niezgodzie z normami języka ojczystego. Np. „Postawiłam męża stojąc.” Po trzecie: przekład dosłowny, zwany też literalnym, filologicznym bądź heteronomicznym. Po czwarte: transpozycja. W interpretacji J.

Ziomka: „Transpozycją nazywają autorzy sposób przekładania polegający na zastąpieniu jednego wyrazu, zwrotu lub wyrażenia innym bliskoznacznym.” Po piąte: modulacja. „Modulacją nazywa się zmianę polegającą na poszanowaniu struktury języka, na który się tłumaczy – tzn. modulację stosuje się wtedy, gdy przekład dosłowny byłby wprawdzie możliwy i gramatycznie nawet poprawny, ale nie odpowiadałby duchowi języka” (J. Ziomek). Po szóste: ekwiwalentyzacja, która dotyczy głównie poziomu stylistycznego wypowiedzi.

Zmiana znaczenia słów jest w tym wypadku uzasadniona podobieństwem funkcji stylistycznej. Np. „kulę śnieżną, ulęgałkę” ze *Słowa o Jakubie Szeli*. Brunona Jasieńskiego tłumacz Dawid Samojłow ekwiwalentyzuje poprzez „jabłko śniegu”. Po siódme: adaptacja. Przy adaptacji zachodzi wypadek, w którym nazwa rzeczy lub sytuacji nie ma w ogóle odpowiednika w języku, na który się przekłada. Tu tłumacz ma do wyboru albo zacytowanie nazwy (będzie to powrót do zapożyczenia), albo znalezienia odpowiednika (J. Ziomek). Jak widać, sześć pierwszych odmian łączy się z tłumaczeniem właściwym, natomiast odmiana siódma, adaptacja, jest szczególnym przypadkiem interpretacji translatorskiej.

Stwierdziłem na wstępie tego paragrafu, iż typ rozwiązań fragmentarycznych może zdominować całość dzieła tłumaczonego. W takim przypadku cały przekład opisywaliśmy jako „modulację”, czy „adaptację”, mając na względzie ilościową i zwłaszcza jakościową przewagę tych czy innych zabiegów translatorskich. Oczywiście, najmniej szans mają w tej grze o dominację pożyczka i kalka. Na pierwszy rzut oka pożyczka w ogóle nie powinna się tutaj liczyć. Utwór o dominancie pożyczki byłby prostym przepisaniem oryginału, nie będąc tym samym przekładem.

Jednakże istnieje pewien osobliwy typ poezji, tzw. pozarozumowej, który nasuwa tłumaczowi pożyczkę właśnie jako jedno z istotnych rozwiązań. Wiersze Chlebnikowa, Kruczyńskiego, Bożydara, Rozanowej, Alargowa (pseudonim R. Jakobsona) i innych futurystów są złożone ze słów całkowicie nowych w języku oryginału, „zmyślonych” przez poetę. Tu można szukać odpowiedników bardziej sugestywnych dla „polskiego ucha”, można jednak wiele słów po prostu powtórzyć. W wierszu Chlebnikowa opartym na onomatopei burzy:

Gam gra gra rap rap
Pi – pipizi...
Baj gzeogzizi
Wejgzogziwa...
Goga, gago...
Gago, goga!
Zż. Zż –

istnieje, rzecz jasna, możliwość spolszczenia układów brzmieniowych (choćby Ho-ha, Ha-ho, zamiast Goga, gago), jednakże pożyczka wydaje się koniecznym elementem identyfikacji tłumaczenia z pierwowzorem. A więc i zasadą organizującą całość tłumaczenia.

Równie rzadko w strukturze całości przekładu może odegrać poważniejszą rolę kalka. Najczęściej odgrywa rolę negatywną, rodzi potworki językowe, jest oznaką bezmyślności tłumacza, ale te przypadki nas nie interesują. Wydaje się, że szansą kalki jest styl. Odwzorowanie obcych układów stylistycznych, rzekomo niezgodnych z duchem literatury rodzimej, bywa często aktem rewolucyjnym. Staje się „odkryciem stylu” (J. Etkind)³⁸. Tłumacz, który pierwszy przekalkował styl składni Faulknera, był odkrywcą nowego stylu w polskiej prozie narracyjnej.

7. Odmiany dzieła tłumaczonego

Inną konfigurację odmian uzyskujemy wtedy, gdy pytamy o faktycznego nadawcę tłumaczenia. Tu wyróżnia się przede wszystkim odmiana zwana przekładem autorskim, w której nadawca jest jeden: autor oryginału sam wykonał tłumaczenie swego dzieła na język obcy.

Myliliśmy się sądząc, że przekład autorski zawsze jest najbliższy oryginałowi. Nie zawsze. Tłumaczeniu autorskiemu nader często towarzyszy przeróbka, jak to ma miejsce w rosyjskim przekładzie autorskim *Palę Paryż* B. Jasieńskiego (z 1934 r.). Jasieński-tłumacz zmienił system tradycji literackiej swego pierwowzoru. Z kodu futurystycznego przerzucił *Palę Paryż* w kod realizmu socjalistycznego. Zmiany transformacyjne, a więc redukcja, inwersja, substytucja i dopełnienie – dotknęły fabuły powieści, koncepcji postaci, idei całości.

Swoista rola nadawcy określa także odmianę tłumaczeń polemicznych tj. wykonanych przede wszystkim po to, aby zakwestionować wartości oryginału. Tłumaczeniami polemicznymi są wiersze Majakowskiego przełożone przez J. Przybosia. Polski poeta, niepokodzony z ekspresjonistycznymi właściwościami poetyki Rosjanina, z patetycznym „gigantofonem” jego stylu, w swych przekładach owe właściwości nadmiernie wyeksponował. Hiperbolizacja cech przeciwnika jest, jak wiadomo, skutecznym środkiem polemicznym.

Jeszcze inną odmianą polemiki translatorskiej jest tłumaczenie, które proponuję nazwać utajonym. Tekst przekładu utajonego ma, na pierwszy rzut oka, tylko jednego nadawcę. Nazwisko autora pierwowzoru obcojęzycznego zostało pominięte. Nie znaczy to wszakże, iż byśmy mieli do czynienia ze zwykłym plagiatem. Przekład utajony nie jest plagiatem dlatego, że rekonstruuje w języku ojczystym pewne tylko fragmenty dzieła obcojęzycznego, nadając im z reguły nową funkcję i nowy sens. Nie jest, po drugie, plagiatem, albowiem z góry zakłada rozpoznanie swych powiązań z konkretnym utworem obcojęzycznym. Czytelnik musi rozpoznać utajenie. Tylko w ten sposób odczyta jego polemiczną motywację. Utajonym przekładem *Obłoku w spodniach* Majakowskiego jest *Pieśń o głodzie* B. Jasieńskiego.

25 M. G ł o w i ń s k i, A. O k o p i e ń - S ł a w i ń s k a, J. S ł a w i ń s k i: Zarys teorii literatury. Warszawa-1967, s. 6.

26 Informacje o przekładach tytułu powieści Salingera podaje W. R o s s e l s w szkicu В мастерской переводчика. W: Тетради переводчика. Moskwa 1966, s. 12-15.

27 Zob. Aneks na końcu książki.

28 В. О г и б е н и н: Замечания о структуре мифа в „Ригведе”. W: Труды по знаковым системам. II. Tartu 1965.

29 Т. Ц и в ь я н: К некоторым вопросам построения языка этикета..., ibidem.

30 Д. С е г а л: Заметки об одном типе семиотических моделирующих систем..., ibidem.

31 Antropologiczny aspekt teorii przekładu obszernie przedstawia G. M o u n i n: Les problemes theoretiques de la traduction. Paris 1963.

32 К. Ч у к о в с к и й: Искусство перевода. Leningrad 1930, s. 13-24.

33 R. J a k o b s o n, M. H a l l e: Podstawy języka. Wrocław 1964, s. 119.

34 И. Р е в з и н, В. Р о з е н ц е й г: Основы общего и машинного перевода. Moskwa 1964.

35 J. I w a s z k i e w i c z: Słowo wstępne. W: P. N e r u d a: Pieśń powszechna. Warszawa 1954, s. 7.

36 В. К о п т и л о в: Трансформация художественного образа в поэтическом переводе. W: Теория и критика перевода... op. cit., s. 34.

37 Tę typologię dokładnie omawia J. Z i o m e k w książce Staff i Kochanowski. Próba zastosowania teorii informacji w badaniach nad przekładem. Poznań 1965, s. 24-28.

38 Е. Г. Э т к и н д: Поэзия и перевод. Moskwa-Leningrad 1963.

WILLIAM SHAKESPEARE
Why, let stricken deer go weep
The hart ungalled play;
For some must watch,
while some must sleep:
So runs the worid away.

Płacz i uciekaj, ranny jeleniu,
Skacz ty, coś umknął od czat:
Jedni czuwają, drudzy w uśpieniu;
Tak się obraca ten świat. –
Przełożył Ignacy Kefaliński
(Ignacy Hołowiński) (1840)

Niechaj zraniona dzicz się potoczy,
Hoża niech buja i wzlata;
Gdy tamten czuwa,
ów zamknął oczy,
Taka kolej tego świata. –
Józef Komierowski (1857)

Niech ryczy z bólu ranny łos,
Zwierz zdrów przebiega knieje;
Ktoś nie śpi, aby spać mógł ktoś.
To są zwyczajne dzieje.
Józef Paszkowski (1862)

Niechaj ranny jelen płacze,
Koźle płacze w pośród łąk;
Jeden klęczy, drugi skacze,
Tak się toczy świata krąg.
Krystyn Ostrowski (1870)

Niech ryczy zwierz, co dostał strzał,
Serce bez trosk niech się śmieje!
Czuwamy na to, by drugi spał –
Takie to świata koleje!...
Jan Kasprowicz (1890)

...niech płacze ugodzony jelen,
Nie draśnięty rogacz niech igra,
Bo muszą czuwać jedni,
gdy spać muszą drudzy:
Tak toczy się świat.
Władysław Matlakowski (1894)

Raniony jelen niechaj łzy leje,
Zdrowy niech płąsa i skacze;
bo na tym świecie jeden się śmieje,

Gdy drugi jęczy i płacze.
Leon Uirich (1895)

Niech ranny zwierz się rykiem dusi,
Łania mknie w las wesoło;
Śpi jeden, drugi czuwać musi!
Tak świat się kręci wkoło
Andrzej Tretiak (1922)

Niech ranny jeleń szaleje,
A zdrowy może się śmiać,
Bo tak na świecie się dzieje:
Ten czuwa, by ów mógł spać.
Zdzisław Skłodowski (1935)

Niech ranny daniel z bólu łka,
Grzmi krzepki ryk jelenia;
Gdy ty zasypiasz, czuwam ja,
Bo taki sens istnienia.
Roman Brandstaetter (1952)

Niech sobie ranny jeleń kwili,
Bo zdrowy bryka wesoło.
Ktoś śpi, a komuś spać wzbronili –
Tak świat obraca się wkoło.
Władysław Tarnawski (1953)

Ach, niech zwierz trafiony pójdzie płakać
a jeleń nie draśnięty igra.
Bo jednych los czuwanie,
drugich sen
taka jest kolej świata.
Witold Chwalewik (1963)

A, niech trafione zwierzę płacze,
Niech płacze nie draśnięty jeleń.
Ten znajdzie sen, ten się kołacze,
tak się na świecie dzieje.
Witold Chwalewik (1975)

Cóż, ranny rogacz padł bez tchu,
Jelonek niknie wesoło,
Ktoś uśnie, ktoś nie zazna snu,
Tak świat się toczy wkoło
Maciej Słomczyński (1975)

Niech się zraniony jeleń śłania:
Stado już w bór odbiega;
Bo jest czas snu i czas czuwania –
Na tym ten świat polega.

Stanisław Barańczak (1990)