

Weronika Sztorc
Uniwersytet Warszawski

Przypisy tłumacza w świetle teorii literatury hipertekstowej

Przynajmniej od początku ubiegłego wieku pisarze i poeci wykorzystują przypis jako pole gry z czytelnikiem. Tendencja ta – zmuszająca odbiorcę do dzielenia uwagi pomiędzy tekst główny i poboczny – ułatwiła rozwój tzw. literatury protohipertekstowej, a następnie hipertekstowej, bazującej na komputerowej sieci łączy, pomiędzy którymi przenosi się czytelnik. Dowartościowanie przypisu to nie tylko domena literatury pięknej – podobną tendencję można zauważyć w ostatnich latach w przekładach literackich (i nie tylko takich), w których uwagi tłumacza przypominają o jego obecności lub zapraszają czytelnika do gry. Można uznać, że twórcy przekładu nie dbają o pozostanie niewidocznymi, ale wchodzą w rolę jawnych współautorów (zwłaszcza gdy opowiadają o swej pracy). Takie komentarze tłumaczy przeanalizuję w kontekście teoretycznych uwag o przypisach w przekładzie i o (nie)widoczności tłumacza. Przydatna do ich opisu będzie metodologia badań nad literaturą hipertekstową.

Na gruncie polskim najważniejsze źródło wiedzy o przypisach tłumacza to tom *Przypisy tłumacza* pod redakcją Elżbiety Skibińskiej [2009], który pomaga usystematyzować wiedzę na temat tego rodzaju paratekstów. Ze względu na to, że przytaczane są w nim przykłady raczej typowych dopisków, czyli takich koncentrujących się na uzupełnieniu wiedzy czytelnika, wydaje się, że mimo istnienia tak obszernego dzieła warto prowadzić dalsze badania nad mniej standardowymi przypisami,

pracę Skibińskiej traktując jako cenne źródło uwag na temat paratekstów tłumacza w ogóle.

Przypisy tłumacza

Ogólnie rzecz biorąc, przypisy tłumacza przenoszą tekst do nowej rzeczywistości, związanej z docelową kulturą, językiem czy epoką [Henry, 2000: 230]. W odróżnieniu od redaktora tłumacz nie powinien interpretować tekstu, oceniać poglądów autora czy z nim polemizować. Jak się jednak okazuje, właśnie takie zadania współcześnie dość często realizuje właśnie twórca przekładu, wykraczając poza swoją konwencjonalną rolę.

Eugene Nida twierdzi, że przypisy mogą być tłumaczowi użyteczne na dwa sposoby: gdy należy podać dodatkowe informacje lub zwrócić uwagę na rozbieżności pomiędzy wersją oryginalną a przekładem [Nida, 1964: 237-239]. Pojawia się więc myśl o funkcji „meta” – kiedy tłumacz czyni uwagi na temat efektu własnej pracy; nie ukrywa, że czytelnik ma przed oczami tekst inny niż oryginalny i o nim opowiada.

Badacze sceptycznie odnoszący się do tej techniki tłumaczeniowej argumentują, jak Dominique Aury, że „przypis to upokorzenie tłumacza” [za: Scott, 2000: 2, tłum. moje]. W takiej optyce dodać przypis, to znaczy przyznać się do porażki [por. Hollander, 1969: 216]. Według Aury poleganie na informacji w przypisie to odmowa wykonania przekładu danego elementu [za: Henry, 2000: 240]. Można tak, owszem, postąpić, ale dopiero kiedy inne techniki tłumaczeniowe okażą się nieużyteczne. Stąd przypis traktowany jest przez licznych tłumaczy jak ostatnia deska ratunku [por. Hejwowski, 2007: 104; Hrehorowicz, 1997: 111; Henry, 2000: 239].

Zwolennicy przypisów twierdzą zaś, że są one cenne, gdyż pomagają przezwyciężyć przepaść kulturową – tzw. *lacuna* (pojęcie Vinaya i Darbelneta), dowodzą erudycji tłumacza oraz jego intelektualnej uczciwości [Skibińska, 2009: 13-14]. Te trzy zalety odpowiadają mniej więcej trzem podstawowym rodzajom objaśnień zawieranych w przypisach [13] – mogą to być wiadomości na temat elementów kultury, które zostały uznane za nieprzekładalne, wyjaśnienia decyzji tłumaczeniowych i informacje dotyczące tekstu źródłowego (zwłaszcza jego cech językowych).

Według Jacqueline Henry jedynie przypisy wyjaśniające grę słów są do przyjęcia jako „normalne, nawet konwencjonalne rozwiązanie” [Henry, 2000: 238, tłum. moje] – pozostałe to nie przypisy *par excellence*, lecz wyjaśnienia erudycyjne. Można wyciągnąć wniosek, że zadaniem tłumacza nie jest poszerzanie wiedzy odbiorcy, a tylko wyrównywanie strat nieuchronnie pojawiających się w przekładzie. Stąd pewnie niechęć do stosowania tej techniki – faktycznie, kiedy tłumacz dodaje przypis, przyznaje, że w jego pracy występują braki.

Henry zajmuje się również kwestią granic władzy tłumacza. Wprowadza pojęcie „moralnej umowy” między autorem a tłumaczem – twórca przekładu zobowiązany jest przedstawić tekst takim, jaki jest, bez zniekształceń. Podobny wydźwięk – mówiąc bardzo ogólnie – miał sformułowany przez Christiane Nord postulat lojalności tłumacza, który ma umożliwić komunikację pomiędzy autorem a czytelnikiem, ograniczając własną ingerencję. Z tego punktu widzenia można zastanawiać się, czy dozwolone jest dodawanie jakichkolwiek fragmentów tekstu do oryginału. Jest to bez wątpienia fundamentalna ingerencja w dzieło, do którego dodany zostaje nowy głos. Jeśli bowiem sam autor nie uznał za stosowne wyjaśnić dane pojęcie czy żart językowy, to czy może to za niego uczynić tłumacz?

Mogłoby się wydawać, że odbiorcy przekładu powinni mieć równe szanse wobec czytelników oryginału – należy im się taka pomoc ze strony tłumacza, „pośrednika” pomiędzy kulturami. Z drugiej jednak strony takie dodatki naruszają niewidoczność tłumacza, która jest tak pożądaną cechą przekładu [por. Hrehorowicz, 1997: 109]. Istotnie, przez niektóre przypisy przebija chęć bycia dostrzeżonym, zaakcentowania, że przełożona wersja tekstu ma dwoje autorów. Dodanie informacji sprawia, że tłumacz wychodzi z cienia, a zatem przekład staje się jawny (antynomię przekładu jawnego i ukrytego opisywała m.in. Julianne House, można ją skojarzyć z zaproponowanymi przez Leviego pojęciami iluzjonizmu i antyiluzjonizmu, *illusionism* i *anti-illusionism* – [por. Levý, 2011: 19]).

Niektórzy teoretycy przekładu są zdecydowanie przeciwko niewidoczności tłumacza – najlepszym przykładem jest Lawrence Venuti, według którego idea ta jest niesprawiedliwa i zwyczajnie nieosiągalna: skoro tłumacz ma odegrać rolę pośrednika między kulturami, nie może pozostać ukryty [Venuti, 1995: 1-2]. Władimir Nabokov postulował wręcz dodawanie jak największej liczby przypisów, które będą mogły

dopowiedzieć to wszystko, co w tekście głównym uległo zatarciu. Jak twierdził, swoje angielskie tłumaczenie *Eugeniusza Oniegina* opatrzył setkami uwag właśnie po to, by uszanować oryginał. Przeciętny czytelnik często nie ma nawet świadomości, że nadawcą informacji w przypisach jest tłumacz. Natrafiając na taki paratekst, odbiorca przekładu gotów jest przyjąć, że dany element był nieznanym już dla czytelników oryginału i to dlatego niezbędne było wyjaśnienie go w przypisie.

Henry [2000: 239] i Uta Hrehorowicz [1997], rozważając postrzeganie tekstów przez czytelników, uznają, że takie dodatkowe informacje zakłócają tok lektury. Hrehorowicz podkreśla szczególnie rozbieżności w ocenie przypisów w rozmaitych gatunkach tekstów: o ile bywają one możliwe do przyjęcia w tłumaczeniu tekstów ogólnych, o tyle w literaturze zawsze są niepożądane jako narodził „na subtelnej czasami tkance stylu i narracji” [Hrehorowicz, 1997: 111].

Literatura hipertekstowa

Gdy mowa o zaburzaniu toku odbioru dzieła, interesująca wydaje się współczesna kariera literatury hipertekstowej. Opiera się ona na komputerowym fenomenie hipertekstu, rozumianego jako sposób organizacji danych, w ramach którego fragmenty tekstu (zasoby danych) połączone są siecią łączy (hiperłączy). Istotą hipertekstu internetowego jest wielość połączonych ze sobą leksji (poszczególnych wyizolowanych fragmentów) – stąd kojarzona z „surfowaniem” po internecie możliwość szybkiego (nierzadko chaotycznego) przemieszczania się pomiędzy poszczególnymi fragmentami.

Teoretycy literatury hipertekstowej podkreślają, że myślenie o literaturze jako o czymś, co odczytujemy linearnie, opiera się na sztucznym założeniu, że to właśnie jest naturalny tok odbioru [Pisarski, 2002]. Według Mariusza Pisarskiego naturalnym sposobem przyswajania treści jest raczej myślenie asocjacyjne – nawet badania nad ludzkim mózgiem wykazały, że jego struktura sprzyja raczej myśleniu niesekwencyjnemu i wielotorowemu. Internet przyzwyczaiał nas już do tego, że tekst nie stanowi monolitu, który przyswajamy od początku do końca. Zdarza się, że zaczynamy czytać tekst internetowy, lecz nigdy go nie kończymy, ponieważ podążamy za kolejnymi łączykami. Budowę nawiązującą

do hipertekstu ma większość prac akademickich, zawierających odniesienia do źródeł. Jedną z możliwości zgłębiania danego tematu jest rozpoczęcie czytania dowolnego opracowania i podążanie za odniesieniami. Dlatego stwierdzenie, że przypisy rozrywają naturalny tok odbioru tekstu, wydaje się tracić na mocy. Więcej: współcześnie bardzo licznie powstają utwory zmuszające czytelnika do lektury nielinarnej: na przykład literatura ergodyczna (termin Espena Aarsetha, obejmujący utwory, w których czytelnik swobodnie „wędruje” pomiędzy segmentami tekstu). Takimi tekstami powstałymi w internecie są np. *Blok* Sławomira Shutego [2002], *Koniec świata według Emeryka* Radosława Nowakowskiego [2005] i *Czarne jagody* Susan Gibb [2009]. Pierwsze było *Afternoon, a story* autorstwa Michaela Joyce’a [1987].

Poszukując odpowiedniego terminu dla tego rodzaju literatury, Aarseth [1997] posłużył się pojęciami znanymi z fizyki, pochodzącymi od greckich słów *ergon* i *hodos*: ‘praca’ i ‘ścieżka’. Literatura ergodyczna wymaga od czytelnika wysiłku „nietrywialnego” (*nontrivial*) – polegającego na samodzielnym tworzeniu tekstu z rozrzuconych fragmentów.

Pisarski [2002] zastanawia się, czy możliwe jest w ogóle odzwierciedlenie naturalnego ruchu myśli, właściwego dla ludzkiego mózgu, w utworze literackim. Jako przykłady prób sprostania temu zadaniu wymienia utwory hipertekstowe, łamiące linearny tok odbioru, m.in. *Słownik chazarski* Milorada Pavicia (powieść napisana w formie słownika – zadanie stworzenia spójnej opowieści spoczywa na czytelniku) oraz *Blady ogień* Vladimira Nabokova (pisany równolegle w tekście głównym – jako poemat fikcyjnego poety Johna Shade’a – i rozbudowanych przypisach fikcyjnego krytyka Charlesa Kinbote’a). Przez niektórych badaczy zwane są one protohipertekstami lub hipertekstami drukowanymi, ponieważ nie wykorzystuje się w nich jeszcze narzędzi *stricte* komputerowych; powstały na papierze, a nie w sieci, więc możliwości płynnego przechodzenia pomiędzy leksjami nie są tak imponujące.

Na przykładzie *Blatego ognia* Aarseth przedstawił dwa rodzaje struktury hipertekstu: jedno- i wielokierunkową (*unicursal* i *multicursal*). W pierwszej z nich nie ma do wyboru różnych sposobów przejścia przez tekst: czyta się go od początku do końca – tak jak u Nabokova można ograniczyć się do przeczytania tekstu głównego, czyli 999 wersów poematu Shade’a. W strukturze wielokierunkowej podąża się w rozmaite strony – tak jak można przemieszczać się pomiędzy tekstem

głównym a przypisami. Być może, jak sugeruje Aarseth, w ogóle wszelkie teksty z przypisami powinny być traktowane jako jednokierunkowe na poziomie makro i wielokierunkowe na poziomie mikro.

Rozwijająca się tak dynamicznie literatura hipertekstowa doczekała się szeregu narzędzi interaktywnych ułatwiających pisanie. Najpopularniejszy z nich to chyba Storyspace. Z perspektywy badań nad przypisami tłumaczy najciekawszym elementem wydaje się możliwość skorzystania z rozmaitych łączy, przenoszących – po kliknięciu – w inne miejsce utworu. Są wśród nich „linki przypisowe”, pozbawione odniesień do dalszych leksji. Czytelnik może jedynie z tekstu głównego przejść do przypisu i powrócić w to samo miejsce, co faktycznie odzwierciedla sposób, w jaki czytamy „papierowy” tekst z przypisami.

Gdy mowa o tak szybko ewoluującej dziedzinie sztuki, trudno z całą pewnością orzec, że jedno ze zjawisk, które zrodziła, jest obecnie tym najnowszym, jednak do najświeższych bez wątpienia należy tak zwana książka poszerzona. Pomysł pochodzi od amerykańskiego wydawnictwa Twelve Books, które na tydzień udostępniło w internecie trzy pierwsze rozdziały książki *NurtureShock. New thinking about children*. Odbiorcy mogli według uznania dodawać przypisy i komentarze – w założeniu na wzór marginaliów. Taka analogia odzwierciedla przekonanie, że książka drukowana utraciła coś względem kodeksów i inkunabułów; jej pojmowanie jako zamkniętej całości nie sprzyja pojemności, do jakiej dążą inicjatorzy projektu. Już po krótkim czasie książkę wzbogaciło siedem tysięcy słów w przypisach [Pisarski, 2009a].

Paratekst potraktowany został jak wartość sama w sobie; coś cenniego, co można dodać bez uzasadnienia takiej konieczności. Nie wszystkie bowiem przypisy miały dookreślać pojęcia pojawiające się w książce – liczone również na czysto erudycyjne dodatki od czytelników czy wręcz subiektywne opinie. Zaproszenie do współtworzenia przypisów w niemal nieograniczony sposób rozsądza tradycyjne myślenie o paratekstach.

„Hipertekstowe” przypisy tłumaczy

We współczesnych przekładach (omawiane przypisy pochodzą z książek wydanych w ostatnich 20 latach) da się zauważyć przypisy, które przykuwają uwagę czytelnika, zakłócają tok lektury, odrywają od tekstu

głównego. Jest to osiągalne m.in. dzięki niekonwencjonalnej formie i żartobliwemu stylowi. Tak dzieje się na przykład w książce *Terrible Tudors* Terry'ego Deary'ego z popularnonaukowej serii *Strrraszna Historia* (*Horrible Histories*) dla dzieci i młodzieży. Opowiadając o Henryku VIII, Deary użył anglosaskich jednostek miary – jardów i mil. Małgorzata Fabianowska (*Trudne czasy Tudorów*, 2007) pytanie retoryczne „Co by powiedział Henryk VIII, gdyby zapytać go, ile jardów ma mila?” opatrzyła: „obecnie mila angielska ma 1609,344 m, czyli 1760 jardów, zaś jard ma 91,44 cm. Jeśli chcecie, zabawcie się w przeliczanie!”. Tłumaczka podaje rzeczowe informacje o angielskim systemie miar, a następnie zwraca się do czytelnika z propozycją zabawy edukacyjnej – być może po to, aby podtrzymać zainteresowanie młodego odbiorcy, który mógłby zniechęcić się tą serią liczb. Takie inicjatywy uprzyjemnienia lektury nie wchodzą jednak w zakres tradycyjnie pojętych zadań tłumacza. Nawet jeśli przyjmuje on postawę nauczyciela, jego rola winna ograniczyć się do uzupełnienia tego, co niejasne. Taki przypis odciąga uwagę odbiorcy od tekstu głównego. Poza tym tłumaczka, podejmując grę z czytelnikiem, wchodzi w kompetencje autora.

Jak widać, stwierdzenie Henryka Markiewicza [2004: 88], że przypisy w literaturze przechodzą obecnie „od funkcji referencyjnej i powagi naukowej do funkcji autotematycznej o ludycznym nacechowaniu”, dotyczy nie tylko paratekstów pisarzy i redaktorów, ale ostatnio również tych pochodzących od tłumaczy.

To nie tylko specyfika książek dla dzieci i młodzieży. Jednym ze sposobów zwrócenia uwagi czytelnika jest niekonwencjonalna forma, na przykład odejście od encyklopedycznej zwięzłości w podawaniu dodatkowych wyjaśnień i rozszerzenie przypisu o zabawny komentarz. Tak dzieje się w powieści *The ground beneath her feet* [1999] Salmana Rushdiego, w której jeden z dopisków Wojciecha Brydaka zawiera informację, że jest przeznaczony „dla niemiłośników jazzu” (*Ziemia pod jej stopami*, 2001). Neologizm „niemiłośników” brzmi zabawnie, a sam tłumacz przestaje być niewidoczny, przypomina, że pomiędzy autorem a czytelnikiem stoi ktoś jeszcze: ktoś, kto w razie potrzeby doda potrzebne wiadomości, a nawet zasugeruje, kto mógłby być zainteresowany daną informacją.

Interesujące przypisy angażujące czytelnika znajdują się w przekładzie zbioru esejów Kurta Vonneguta *Fates Worse than Death* [1991],

wydanym w Polsce pod tytułem *Losy gorsze od śmierci* [1994]. Zdarzają się wśród nich przypisy, w których tłumacz mówi znacznie więcej niż sam autor. Vonnegut opowiada [na s. 149] o kłopotcie, który sprawił tłumaczom, nadając swej powieści tytuł *Jailbird* – okazało się, że w innych językach trudno znaleźć słowo, które określałoby osobę raz po raz trafiającą do więzienia:

Najbliższe, co mogli wymyślić Europejczycy, było odpowiednikiem ich słowa „szubienicznik”, co zupełnie nie oddaje tego, o czym pisałem: przestępcy z nawyku, bo przecież nie da się wieszać tego samego człowieka kilka razy z rzędu. I w końcu wszyscy tłumacze musieli całkowicie zmienić tytuł.

Rybicki uzupełnia to stwierdzenie komentarzem na temat polskiego przekładu:

My, Polacy, możemy stwierdzić z dumą, że choć nasz „Recydywista” też nie jest idealnym odpowiednikiem amerykańskiego „więziennego ptaszka” (tak brzmiałoby dosłowne tłumaczenie tytułu), to i tak jesteśmy o całe kilometry bliżej niż reszta europejskich „szubieniczników”.

Pojawia się dopowiedzenie czegoś, o czym nie było mowy w oryginalnym. Dodatkowo Rybicki wypowiada metakomentarz na temat jakości polskiego przekładu, wartościując go na tle innych. Buduje też odrębną opowieść na temat polskiego wydania w opozycji do wersji w innych językach i robi to w zabawny sposób („jesteśmy o całe kilometry bliżej”). Trudno byłoby nie zwrócić uwagi na taki paratekst – zatrzymuje on uwagę czytelnika, rozprasza go, konkuruje z treściami wypowiedzianymi w tekście głównym. Ten akurat przypis nie wynika z żadnej „luki” w wiedzy – nie wyrównuje niedostatku informacji, tylko dodaje nowe treści, a można by wręcz uznać, że tłumacz wychodzi naprzeciw pytaniom, które mogą zrodzić się w trakcie lektury, jeśli polski czytelnik, zafrapowany kłopotliwym *jailbird*, zacznie zastanawiać się, jak poradzić sobie z tłumaczeniem na jego rodzimy język.

Przy omawianiu powyższych przykładów pojawiła się już kategoria kompetencji tłumacza i wzmianka o tym, że czasem tłumacz przypisuje sobie rolę autora tekstu, na przykład angażując czytelnika. Przyjrzyjmy się więc takim przypisom, w których zjawisko to jest jeszcze bardziej widoczne – tłumacze przypominają czytelnikowi, że nie obcuje

z tekstem oryginalnym (o czym łatwo zapomnieć, wszak wielu odbiorców nie ma świadomości, że nie czytają oryginału, lecz przekład; że warstwa językowa tekstu – konkretne wyrażenia czy formy gramatyczne – nie pochodzą bezpośrednio od autora, lecz zostały przełożone na inny język przez konkretną osobę – [por. Lewicki, 2000: 11]).

W tym kontekście przypomnieć wypada o ogłoszonym przed laty przez Rolanda Barthes'a koncepcie śmierci autora, która, jak zauważa Karin Littau [1997], oznacza jednocześnie narodziny tłumacza. Odejście od ideału jednego, „teologicznego”, zgodnego z intencją autora znaczenia tekstu otwiera drogę do nieskończonej liczby od/czytań (jak postulowała Barbara Godard: *re/reading* i, w przypadku tłumacza, *re/writing*). Nie ma już jednego, ustalonego sensu, wobec którego tłumacz powinien być wierny, a każda lektura wytwarza nowe interpretacje. Stąd nie może również istnieć ostateczny kształt tłumaczenia – z konieczności jest to nieustanne *work in progress*. Z takim modelem literatury kojarzą się parateksty tłumacza przypominające czytelnikowi, że tekst tworzyło w rzeczywistości dwoje autorów, że poza autorem była jeszcze druga osoba, która włożyła pracę w przetworzenie dzieła i naznaczyła je własną interpretacją.

Znów warto przywołać dwa przypisy Jana Rybickiego zawarte w *Lo-sach gorszych od śmierci* Vonneguta. W rozdziale poświęconym tłumaczeniom jego książek [na s. 149] autor stwierdza: „Od tłumacza wymagam tylko jednego: musi być lepszym pisarzem niż ja, i to przynajmniej w dwóch językach, w tym w moim”. Tłumacz reaguje przypisem: „To żart oczywiście”, tak jakby chciał grzecznie umniejszyć swe zasługi. W istocie jednak przecież właśnie przez dopisanie komentarza wyróżnia ten fragment i zwiększa szanse na to, że czytelnik nie przeoczy wysokiej oceny pracy tłumaczy. Taki nieoczekiwany (i zapewne niezaplanowany przez Vonneguta) dialog pomiędzy pisarzem a tłumaczem może oczywiście dostarczyć dodatkowej rozrywki czytelnikowi, poza tym jednak, że realizuje funkcję ludyczną, nie pozwala odbiorcy zapomnieć o tym, że komunikacja literacka nie odbywa się bezpośrednio między autorem a czytelnikiem. Między nimi znajduje się jeszcze tłumacz, który czasem pozwala sobie na wtrącenie paru słów od siebie.

Bardzo interesujący jest drugi przypis, w którym mowa o jakości przekładów. Komentując swoją śmiałość w posługiwaniu się wulgaryzmami, Vonnegut stwierdza [s. 60]:

Rzeczywiście, w mojej «Rzeźni numer pięć» pojawia się raz słowo «matkojebca», w zwrocie «Złaż z drogi, ty kretyński matkojebco!», i od czasu wydania jej drukiem, czyli od roku 1969, dzieci ciągle próbują odbywać stosunki płciowe z własnymi matkami¹. Osoby znające angielski bez trudu zauważą, że dowcip wypływa z dosłownego znaczenia przekleństwa *motherfucker*, którego nie oddaje najbardziej oczywisty polski ekwiwalent *skurwysyn*¹. Dlatego Rybicki wyjaśnia: „Przekład Lecha Jęczyka. Chwała mu, że zaryzykował i przetłumaczył *motherfucker* dosłownie, a nie tak, jak zabrzmiałoby to na pewno w kontekście polskim, czyli «skurwysynie», bo dzięki temu ma sens uwaga autora parę wierszy niżej (ta o stosunkach płciowych).

Ingerencja tłumacza ma zaradzić faktycznej dysproporcji pomiędzy wiedzą czytelnika oryginału a wiedzą odbiorcy przekładu, niekonwencjonalna jest jednak forma – autor dopisku wartościuje przekład poprzednika i to w sposób nacechowany stylistycznie i emocjonalnie („chwała mu”), jakby budując więź pomiędzy kolejnymi tłumaczami Vonneguta. Uwrażliwia tym samym czytelnika na to, że tłumacz, pracując nad konkretną powieścią, musi wziąć pod uwagę nie tylko oryginał, ale i ewentualne opublikowane dotychczas dzieła tego samego autora (często przełożone przez inne osoby) i zachować konsekwencję – lub wytłumaczyć się (*nomen omen*) z tego, że z konsekwencji rezygnuje.

To jednak jeszcze nie koniec losów *motherfucker* – dalej Vonnegut pisze: „nie chciałbym teraz trzymać w domu takiego skurwysyna”, opatrzone przypisem: „Tym razem *motherfucker* będzie «skurwysynem»”. Dopisek wykracza poza filologiczne wyjaśnienie gry słów (jak chciałyby Henry). Zredagowana w czasie przyszłym uwaga ostentacyjnie podkreśla władzę tłumacza, tworzy wrażenie, jakby przekład powstawał na oczach czytelnika. Taki zabieg z pewnością uatrakcyjnia lekturę. Poza tym seria przypisów dotyczących jednego wyrazu to w zasadzie odrębna narracja dotycząca kolejnych przekładów i tłumaczy Vonneguta: opowieść, której nie było w zamyśle samego pisarza, a w polskiej wersji zbioru znalazła się z inicjatywy Rybickiego.

Kolejny przypis zadziwia nie tyle formą, ile obfitością wyjaśnień dotyczących pracy, którą wykonał tłumacz. W eseju *Marlowe, Marx*,

¹ Oryginalne brzmienie tego fragmentu: „There is the word «motherfucker» one time in my *Slaughterhouse-Five*, as in «Get out of the road, you dumb motherfucker»”.

and anti-semitism Stephen Greenblatt relacjonuje badania nad sztuką *The Jew of Malta* Christophera Marlowe'a. Ponieważ w tekście pojawiają się cytaty z dramatu, zaistniała potrzeba odnalezienia i cytowania istniejącego już przekładu dzieła Marlowe'a. Takiego przekładu jednak tłumaczowi – Łukaszowi Romanowskiemu – nie udało się znaleźć, toteż w przypisie precyzuje, że cytaty przełożył sam. Taka informacja, uzupełniona wyjaśnieniem, że nie dotarł do żadnego wcześniejszego przekładu, w zasadzie by wystarczyła, pojawia się jednak bardzo obszerna (bo zajmująca ponad pół strony) relacja z poszukiwań tekstu – cytuję tylko fragmenty:

Ponieważ nie istnieje polskie tłumaczenie sztuki, wszystkich przekładów dokonał tłumacz. Istnieją co prawda wzmianki o przekładzie Jana Kasprowicza: odnosi się do niego Roman Dyboski we wstępie do *Kupca weneckiego* [...] oraz autor artykułu „Kupiec wenecki” wydanego w Świecie Kulis [...], jednak poszukiwania tekstu nie przyniosły żadnych rezultatów. Po konsultacjach z panem profesorem Romanem Lothem, znawcą twórczości Kasprowicza, można stwierdzić, że tłumaczenie takie najprawdopodobniej nigdy nie powstało. [...] Za pomoc w odnalezieniu materiałów na temat polskich przekładów Żyda z Malty chciałbym podziękować Pani mgr Agacie Dąbrowskiej.

Poetyka kulturowa to tekst naukowy, rządzi się więc innymi prawami niż proza artystyczna – wymaga bardziej precyzyjnych objaśnień – ale i tak dokładność tej relacji może razić. Tak długa opowieść odrywa czytelnika od tekstu głównego i proponuje mu w zasadzie odrębną narrację, konkurencyjną wobec wypowiedzi autora eseju. Z jednej strony dokładność opisu może być zrozumiała – tłumacz potrzebuje dobrze uzasadnić, czemu sam przekłada tekst sztuki. Z drugiej jednak przypis ten można by zinterpretować jako próbę podkreślenia wagi pracy tłumacza i edukowania czytelnika na temat jego roli i zadań.

Do uwag tłumacza, które wykraczają poza zadanie uzupełnienia tego, co dla czytelnika przekładu niejasne, zaliczyć należałoby również dopisek Bohdana Drozdowskiego w *Symfonii napoleońskiej* Anthony'ego Burgessa (wyd. polskie 2007). Burgess pisze: „Tarbes, poeta-satyryk, taki, co kiedyś napisał sonet o cesarskim pierdnięciu, w którym pojawił się wers [...]”, a Drozdowski komentuje – umieszczając przypis przy słowie „napisał”: „nie wiedząc o tym, że naśladuje Ezopa”. W tym przypadku szczególną uwagę zwraca forma – przypis nie

stanowi odrębnej wypowiedzi, nie jest nawet osobnym zdaniem, tylko dosłownie „wchodzi w słowo” autorowi, kończy wypowiedź za niego. Trudno stwierdzić, jaki jest cel tego komentarza – skoro czytelnicy oryginału nie wiedzą, że Tarbes naśladował Ezopa, prawdopodobnie nie wypada o tym informować również czytelnika przekładu. Tego rodzaju dodatki, zawierające nazbyt rozbudowane wiadomości lub objaśniające nawiązania spoza kultury źródłowej, można by traktować albo jako błąd w sztuce przekładu, albo raczej jako wyraz przekonania, że przypisy i zawarte w nim wyjaśnienie są wartością samą w sobie i nie wymagają uzasadnienia. Taki właśnie pogląd stoi za pomysłem książek poszerzonych.

Analiza wybranych przypisów tłumaczy wskazuje, że współcześni tłumacze rezygnują z tak ważnej w tradycji przekładowej dbałości o niewidoczność. Coraz śmielej ingerują w tekst, domagając się skupienia na ich pracy i przypominając, że są współautorami gotowego dzieła w nowej wersji językowej. Proponują też komentarze i interpretacje opracowywanych tekstów, tym samym przypisując sobie nowe role i kompetencje, nie poprzestając na funkcji pośrednika między kulturami, „przenoszącego” tekst w inną rzeczywistość.

Przypisy nie mają już neutralnego stylu (na wzór haseł w encyklopedii): każdy jest inny, każdy domaga się uważnego przeczytania i odciąga uwagę od tekstu głównego. Wymusza to na czytelniku „wędrowanie” po tekście – co przywodzi na myśl literaturę hipertekstową i ergodyczną. Ponadto tłumacze wchodzi w kontakt z czytelnikiem, zapraszają do gry lub go zabawiają; dialogują również z autorem, podważając jego zdanie lub śmiejąc się z jego żartów. Dodatkowo pojawiają się uzupełnienia tekstu autora (często w postaci dopisków o charakterze erudycyjnym). Zdarza się wręcz, że tłumacz wywołuje wrażenie tworzenia przekładu na oczach czytelnika. Dlatego wydaje się, że – przynajmniej w niektórych przypadkach – efekt pracy tłumacza wypadłoby odbierać jako nowe dzieło, mające przynajmniej dwoje twórców. Do analizy takiego dzieła przydatne okazują się narzędzia wypracowane przez badaczy literatury hipertekstowej, opartej na zasadzie przenoszenia się pomiędzy fragmentami tekstu.

Bibliografia

- Aarseth, E. (1997), *Cybertext. Perspectives on ergodic literature*, The John Hopkins University Press, Baltimore–London.
- Hejwowski, K. (2007), *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*, PWN, Warszawa.
- Henry, J. (2000), „De l’érudition à l’échec: la note du traducteur”, *Meta. Journal des traducteurs/Meta. Translators’ Journal*, 45, 2, s. 228-240.
- Hrechorowicz, U. (1997), „Przypisy tłumacza: to be or not to be?”, *Między Oryginałem a Przekładem*, 3, Kraków.
- Levy, J. (2011), *The art of translation*, tłum. P. Corness, Benjamins Translation Library, Amsterdam.
- Lewicki, R. (2000), *Obcość w odbiorze przekładu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin.
- Littau, K. (1997), „Translation in the age of postmodern production. From text to intertext to hypertext”, w: Baker, M. (ed) (2010), *Critical readings in translation studies*, Routledge, London, s. 435-448.
- Markiewicz, H. (2004), *O cytatach i przypisach*, Universitas, Kraków.
- Nida, E.A. (1964), *Toward a science of translating, with special reference to principles and procedures involved in Bible translating*, Brill, Leiden.
- Osuchowska, B. (2005), *Poradnik autora, tłumacza i redaktora*, Inicjał, Warszawa.
- Pisarski, M. (2002), „Powieść jako zwierciadło umysłu. O poetyce hipertekstu na przykładzie klasyki gatunku: Afternoon. A story, Patchwork girl, A further Xanadu”, w: Marecki, P. (red.), *Liternet. Literatura i internet*, Rabid, Kraków.
- Pisarski, M. (2009), „Dodaj własny przypis, czyli książki poszerzone”, [online] http://techsty.art.pl/aktualnosci/2009/dodaj_przypis.html – 10.12.2015.
- Scott, C. (2000), *Translating Baudelaire*, University of Exeter Press, Exeter.
- Skibińska, E. (2009), „O przypisach tłumacza. wprowadzenie do lektury”, w: Skibińska, E. (red.), *Przypisy tłumacza*, Księgarnia Akademicka, Wrocław–Kraków, s. 7-22.
- Venuti, L. (1999), *The scandals of translation*, Routledge, London.
- Wojtasiewicz, O. (1957), *Wstęp do teorii tłumaczenia*, TEPIS, Warszawa.

Źródła przykładów:

- Burgess, A. (2007), *Symfonia napoleońska*, tłum. B. Drozdowski, Vis-à-vis/ Etiuda, Kraków.
- Deary, T. (2007), *Trudne czasy Tudorów*, tłum. M. Fabianowska, Egmont Polska, Warszawa.

- Greenblatt, S. (2006), *Poetyka kulturowa*, Universitas, Kraków.
- Rushdie, S. (2003), *Ziemia pod jej stopami*, tłum. W. Brydak, Rebis, Poznań.
- Vonnegut, K. (1994), *Losy gorsze od śmierci*, tłum. J. Rybicki, Amber, Warszawa.

STRESZCZENIE

Artykuł zwraca uwagę na przypisy tłumaczy, które dają się powiązać z myśleniem asocjacyjnym typowym dla użytkowników Internetu oraz z literaturą hipertekstową. Najpierw omówiono przypisy tłumacza jako technikę tłumaczeniową budzącą kontrowersje wśród teoretyków, praktyków i krytyków przekładu. Następnie wprowadzono pojęcie myślenia asocjacyjnego oraz cechy i przykłady dzieł hipertekstowych i protohipertekstowych, które dowartościowują przypisy oraz stawiają w nowym świetle osobę autora. Wreszcie przywołano przypisy, w których w interesujący sposób ujawnia się tłumacz: manifestuje swą obecność w tekście (i władzę nad nim), gra z czytelnikiem, dialoguje z autorem i domaga się uznania dla własnej pracy. Przypis staje się przestrzenią rywalizacji o uwagę czytelnika, wędrującego między tekstem głównym a pobocznym jak w powieści z hiperłączami.

Słowa kluczowe: przekład literacki, przypisy tłumacza, niewidoczność tłumacza, literatura hipertekstowa, hiperłącza, lojalność

SUMMARY

Translator's footnotes in the light of hypertext literature theory

The article draws attention to such translator's footnotes that can be connected with associative thinking, typical of the Internet and of hypertext literature. First, the footnote as a specific translation technique was discussed, along with various views on it. Then, the notion of associative thinking was introduced. Next, emblematic features and examples of hypertext and proto-hypertext literature were presented, wherein the status of footnotes is raised and new light is shed on the figure of the author. Finally, such translators' footnotes were shown wherein translators become visible and demand that their work be noticed and appreciated. It may be in a form of a game with the reader, a dialogue with the author or a manifestation of their presence (and power over the text). They compete with the authors for the attention of the reader, who moves between fragments of the text, just like in hypertext novels.

Key words: literary translation, translator's footnotes, translator's invisibility, hypertext literature, hyperlinks, loyalty