

Anna Bednarczyk
Uniwersytet Łódzki
anbednar@o2.pl

Rozważania o normie i tłumaczeniu

Pytanie o normę w przekładzie, normę przekładu, normatywność i przekład niewątpliwie wymaga zastanowienia. Odpowiedź na nie wbrew pozorom wcale nie jest prosta. Zdaję sobie przy tym sprawę z tego, że poniższe rozważania też nie przyniosą jedynej, a zapewne nawet jednoznacznej odpowiedzi. Tym bardziej że samo pytanie nie jest jednoznaczne.

Swego czasu Gideon Toury wprowadził do badań nad tłumaczeniem pojęcie norm (*norms*). Rozpatrywał on kilka rodzajów owych norm, których nie będę szeroko omawiać, ponieważ koncepcja izraelskiego badacza jest powszechnie znana w środowisku przekładoznawców. Pozwolę sobie przypomnieć tylko, że chodzi o normy:

- **inicjalne** (określające wybór tekstu/tekstów do przekładu oraz orientację tłumaczenia);
- **operacyjne** (związane z wyborem strategii przekładu i dostosowanych do niej chwytów translatorskich);
- **matrycowe** (odnoszące się do zamierzonych transformacji oryginalnego materiału);
- **tekstowe** (określające wybór materiału językowego, na którego bazie zbudowany zostanie przekład) [Toury, 1995: 53-69].

Z mojego punktu widzenia winniśmy owe normy nazywać raczej zasadami. Pozwoliłoby to uniknąć terminologicznego zamieszania, które jest w moim przekonaniu wynikiem pewnej anglomanii, podobnie zresztą jak w przypadku przejęcia przez niektórych badaczy terminu

„domestykacja” oraz bipolarnego rozróżnienia pomiędzy owym udomowieniem a egzotyzacją, co zaproponował Lawrence Venuti [1998]. Stało się tak mimo istnienia w polskich badaniach przekładowych terminów „**egzotyzacja**” i „**naturalizacja**” (odnotujmy, że ostatni termin generalizuje przypadki nadawania tekstowi przekładu bądź jego elementom określonego charakteru narodowego, np. polonizacja, i bywa czasem utożsamiany z adaptacją). Ponadto można mówić o **neutralizacji**, czyli pozbawieniu tekstu charakterystyki narodowej, o której amerykański badacz nie wspomina. Niemniej wszystkie te trzy orientacje potencjalnie występujące w przekładzie łączą się z rozpatrywaną przeze mnie problematyką, ponieważ odnoszą się do wyróżnionej w klasyfikacji Toury’ego normy inicjalnej.

Wracając jednak do rozważań o normie, odnotujmy, że chodzi tu właśnie o zasady, jakimi kieruje się tłumacz (a w niektórych przypadkach także wydawca), wybierając tekst do tłumaczenia i dokonując wyboru strategii, a następnie konkretnych chwytów translatorskich czy też decydując o wprowadzanych do tekstu transformacjach oraz o materiale językowym.

W tym miejscu wypada wyjaśnić rozumienie przeze mnie terminu „**strategia przekładu**”, który definiuję jako świadomy wybór celu tłumaczenia, podporządkowujący sobie późniejszy wybór orientacji, a więc ukierunkowania przekładu, np. na egzotyzację, archaizację czy też nadanie danemu tekstowi innej formy wyrazu artystycznego, choćby dostosowanie tekstu powieści do wystawienia teatralnego bądź ekranizacji.

Takie pojmowanie zjawiska „strategii przekładu” („strategii translatorskiej”) pozwala różnicować je od „**manieri translatorskiej**”, traktowanej przeze mnie jako nieświadome eksplikowanie swoich upodobań przez tłumacza. O ile bowiem świadome transformacje tekstu są wynikiem dążenia do określonego celu, o tyle maniera pozostawiająca w tekście tłumaczenia ślady, dzięki którym można czasem rozpoznać tłumacza, np. stosowanie tych samych (ulubionych) odpowiedników danego słowa, nie ma logicznego uzasadnienia i wynika przede wszystkim z pewnych przyzwyczajęń „drugiego autora”, zgodnie z rozumieniem tego określenia zaproponowanym swego czasu przez Annę Legeżyńską [1997: 40-50].

Ponadto proponowana definicja strategii odnosi się przede wszystkim do wszelkich form tłumaczenia międzyjęzykowego, które rozpatruję

w prezentowanym tekście, różnorodne wariacje na bazie jednego języka nazywam bowiem za Edwardem Balcerzanem przekładem intrasemiotycznym [Balcerzan, 2009: 247], niezależnie od niewątpliwej możliwości wykorzystania w jego badaniu kryteriów podobnych do tych, które pozwalają badać tłumaczenie interlingwalne.

Z kolei określenie „norma” w moim przekonaniu odnosi się raczej do innych zjawisk lingwistyczno-translatologicznych:

1. Po pierwsze, od dawna funkcjonowało ono w opozycji *langue* (przyjęta norma językowa) i *parole* (rzeczywistość wypowiedzi).

2. Po drugie, stosując się do rozróżnienia pomiędzy *langue* i *parole*, odnosiło się ono do zastanego w przekładzie stanu rzeczy (np. ekwiwalent słownikowy – normatywny oraz przekładowy, będący często autorską propozycją tłumacza). Ciekawe, że w taki sposób możemy traktować również zaproponowane przez Toury’ego rozróżnienie między ekwiwalencją pożądaną bądź potencjalną a ekwiwalencją rzeczywistą [Toury, 1980: 65]. Dwie pierwsze w większym (pożądana) bądź mniejszym (potencjalna) stopniu odnoszą się do normy obowiązującej w danej kulturze i języku, ostatnia opisuje wyłącznie rzeczywiste wybory tłumacza, które nie muszą być zależne od owych norm.

Jednak pojęcie normy przekładowej posiada jeszcze inne konteksty, a mianowicie może ono określać standardy (zasady) obowiązujące w danej kulturze i w danej epoce.

Jeśli więc w tradycji francuskiej przekładu poezji dokonuje się przede wszystkim prozą, to czy można mówić o takiej normie-zasadzie? Przecież nie jest ona obowiązująca w innym przekładowym polisystemie. Co więcej, przy założeniu, że przyjęliśmy tę zasadę, rację bytu traci ironiczna uwaga Stanisława Barańczaka o dokonanych prozą przekładzie wierszy Anny Achmatowej na język angielski [Barańczak, 1990: 7-66], a wywołująca dotąd śmiech porada tłumaczki – Judith Hemschemeyer – która objaśniając czytelnikowi niemożność poetyckiej realizacji tłumaczenia, proponowała „wynajęcie” Rosjanina, który owe wiersze przeczyta w oryginale, co pozwoli posłuchać ich brzmienia, przestaje być komiczna. Jeśli bowiem akceptujemy zasadę normatywności przekładu wiersza prozą, musimy zgodzić się z taką propozycją i nie wolno nam narzekać na brak melodyki wiersza. Pojawia się wprawdzie pytanie o artystyczną wartość przełożonej w ten sposób poezji. Pozwolę sobie jednak przytoczyć w tym miejscu słowa Piotra

Wiaziemskiego – pierwszego rosyjskiego tłumacza *Sonetów krymskich* Adama Mickiewicza, który pisał:

(...) nie szukaliśmy w swoim przekładzie piękna, ale dbaliśmy o wierność i bliskość oryginałowi. Starając się tłumaczyć jak najdokładniej, kierowaliśmy się dwiema pobudkami: po pierwsze, pragnęliśmy ukazać podobieństwo języka polskiego i rosyjskiego, dlatego często nie tylko przekładaliśmy słowo w słowo, ale nawet pozostawialiśmy polskie słowo, kiedy znajdowaliśmy je w języku rosyjskim (...) Drugą pobudką do literalnego przekładu było nasze przekonanie, iż dokładny przekład, szczególnie prozą, zawsze bardziej jest godny uznania niż ten, w którym tłumacz bardziej myśli o sobie, niż o przekładanym przez siebie oryginale (...) ¹ [Вяземский, 1984: 71-72].

A zdając sobie sprawę z ewentualnych uwag publiczności, w tym krytyków literackich, proponował innym tłumaczom, by „odziali w czarodziejskie barwy ten nagi szkic”² [ibidem: 72].

Oglądając się niejako za siebie, ujrzymy też cały szereg norm-zasad znamionujących kolejne epoki literackie, wyznaczających ich cele i określających zestaw metod, do jakich należy się stosować, by te cele osiągnąć. Nadrzędny cel, np. dydaktyczny, charakteryzujący literaturę oświeceniową czy dążenie do odtworzenia idei autorskiej, jak w przekładzie romantycznym, traktowany był we wspomnianych epokach jako zasada, od której nie należało odchodzić. Niemniej dzisiaj nie staramy się osiągnąć ani oświeceniowego, ani też romantycznego celu.

Swego czasu Michał Gasparow, analizując przekłady sonetów Williama Shakespeare’a autorstwa Samuła Marszaka, pisał:

W latach 40. czytelnik otrzymał sonety Shakespeare’a w tłumaczeniu Marszaka. O gustach epoki Shakespeare’a na tej podstawie sądzić nie można, ale o guście Marszaka można i nawet trzeba. Czasy się zmieniają, gusta walczą ze sobą,

¹ „(...) мы в переводе своем не искали красоты, а дорожили более верно-стью и близостью списка. Стараясь переводить как можно буквальнее, следо-вали мы двум побуждениям: во-первых, хотели показать сходство языков поль-ского с русским и часто переносили не только слово в слово, но и самое слово польское, когда отыскивали его в русском языке (...) Вторым побуждением к неотступному преложению было для нас уверение, что близкий перевод, особе-ливо же в прозе, всегда предпочтительнее такому, в котором переводчик более думает о себе, чем о подлиннике своем”.

² „одеть волшебными красками своими голое начертание”.

ideały estetyczne się chwieją; nadejdzie czas, kiedy nowe pokolenie zapragnie zobaczyć nowego Shakespeare'a, gdzie najważniejsze będzie to, co dla Marszaka było trzeciorzędne³ [Гаспаров, 2001: 389-409].

Jak widzimy, rosyjski badacz podkreślał właśnie zmianę ideałów estetycznych – zasad, norm – która dokonuje się na przestrzeni wieków i której, rozpatrując przekład, nie sposób pominąć. Jeśli bowiem badając stare przekłady, zastosujemy do nich współcześnie obowiązujące zasady, okaże się, że uznani mistrzowie tłumaczenia nie sprostali wyznacnikom przekładowym dnia dzisiejszego ani oczekiwaniom współczesnego czytelnika. To ostatnie wydaje się o tyle istotne, że nie dostosowując tłumaczenia do owych oczekiwań, skazujemy nasz przekład na artystyczny niebyt. Nawet jeśli będzie on arcydziełem sztuki tłumaczenia (co również zależy od obowiązującego w danej kulturze i epoce przekonania o istocie ideału), pozostanie on nieznanym, bo niechciany i nieczytany.

Pozwolę sobie zilustrować powyższe teoretyczne rozważania kilkomatylko przykładami. Przy tym będą to przykłady powszechnie znane, prezentowany materiał nie powinien więc wywoływać zdziwienia. Pierwszym z nich będą tłumaczenia *Alice's adventures in Wonderland* Lewisa Carrolla. W latach 80. na konferencji zorganizowanej przez Stowarzyszenie Tłumaczy Polskich Robert Stiller, który przygotowywał wówczas wydanie swojego tłumaczenia książki Carrolla, krytykował wcześniejsze polskie warianty, odnosząc się m.in. do przekładu nazw własnych⁴.

Prześledźmy dwa tylko przekłady takich imion, a mianowicie imiona postaci występujących w opowieści o Alicji jako „Bill the Lizard” oraz „The Mock Turtle”. W przekładzie Antoniego Marianowicza są to „Biś” i „Niby Żółw” [Carroll, 1955], u Macieja Słomczyńskiego pojawiają się w tekście jako „Bill” oraz „Żółwiciel” [Carroll, 1972], w propozycji

³ „В 40-е годы и появились перед читателем сонеты Шекспира в переводах Маршака. О вкусе эпохи Шекспира по ним судить нельзя, но о вкусе эпохи Маршака можно и полезно. Времена меняются, вкусы борются, эстетические идеалы колеблются; наступит пора, когда новое поколение захочет увидеть нового Шекспира, в котором главным будет то, что Маршак считал третьестепенным”.

⁴ Materiały konferencji nigdy nie zostały opublikowane.

Stillera interesujące nas zwierzątka stają się odpowiednio „Zbychem” i „Falszywym Żółwiem” [Carroll, 1986].

Pojawia się pytanie o normę, o obowiązujące zasady. Jeśli jednak zastanowimy się nad zasadami tłumaczenia nazw własnych, okaże się, że nigdy nie zostały one dokładnie sprecyzowane. Zasady wyznacza więc praktyka przekładu w danej epoce i ocena krytyki w tejże epoce. Wiadomo, że mniej więcej do połowy XX w. imiona przekładano przy pomocy słownikowego odpowiednika, a w przypadku literatury przeznaczonej dla dzieci poza słownikowym analogiem stosowano przemianowanie, często związane z unikaniem obcości w przekładzie skierowanym do dziecięcego czytelnika. Żadnego z przytoczonych wyżej przekładów nie można więc uznać za nienormatywny ani niezgodny z zasadami tłumaczenia. Co więcej, z punktu widzenia dzisiejszej praktyki żadna z tych propozycji nie stosuje się do zasady transkrybowania nazw własnych, która stała się po-niekąd normą tłumaczenia tych utworów w dzisiejszej translacji. Niemniej, jeśli zastosujemy się do niej, nasze zwierzątka będą się nazywać „Bill the Lizard” i „The Mock Turtle” bądź – przy zastosowaniu transkrypcji – „Bil ze Lizard” [bɪl ðə lɪzəd] oraz „Ze Mok Tartl” [ðə mɒk tɜːtəl]⁵.

Dziecięcy czytelnik zostanie wprawdzie doceniony jako dojrzały odbiorca, pozostanie jednak pytanie o jego zadowolenie. W tym miejscu pozwolę sobie wspomnieć jeszcze o tłumaczeniu *Winnie-the-Pooh* Alana Alexandra Milne’a, czyli o *Kubusiu Puchatku* autorstwa Ireny Tuwim, które do naszych czasów pozostało przekładem kanonicznym, mimo że niezbyt normatywnym z punktu widzenia dzisiejszej translatoryki.

Powyższa wypowiedź nie znaczy, że godzimy się na każdą transformację. Niemniej na naszą zgodę lub jej brak wpływają często subiektywne odczucia krytyka, który nie może pogodzić się z pewnymi działaniami tłumacza. Z mojego punktu widzenia trudno pogodzić się np. z zastąpieniem pana Hilarego ciocią Wałą w rosyjskim przekładzie Tuwimowskich *Okularów*, choć doskonale rozumiem, że pan Hilary nie mógł pozostać bohaterem wierszyka dla dzieci, bo nie zezwalał na to uzus kulturowy – w języku rosyjskim transkrypcja imienia Hilary – Хиляры – uznana zostanie za formę co najmniej dziwaczną, natomiast

⁵ Przywołuję transkrypcję, jaka mogłaby pojawić się w tekście dla czytelnika dziecięcego, który z całą pewnością nie zrozumiałby zapisów standardowej transkrypcji fonetyki angielskiej.

jego słownikowe odpowiedniki – Иллариий i Илларион – kojarzą się – pierwszy z obcokrajowcem, a drugi z duchownym cerkwi prawosławnej. Normatywne było więc zastąpienie polskiego imienia innym, pozostaje natomiast pytanie o zasadność jego transseksualnego przekształcenia⁶.

Wracając natomiast do *Alicji w krainie czarów*, odnotujmy, że w jednym z rosyjskich przekładowych wariantów „The Mock Turtle” otrzymał nazwę „кролик под котик”, a więc „królik à la foka”. Zgodnie z tradycją określano tak wyroby z sierści królika, które „udawały” focze futro. O popularności owego określenia świadczy uzus jego użycia np. w reklamie, w magazynach mody.

Tłumaczka – Nina Diemurowa – wyjaśniała, że zastosowała zasadę przybliżenia tekstu poprzez wykorzystanie podobieństwa funkcjonalnego [Демурова]. Przytoczę w tym miejscu oryginalny i przekładowy wariant piosenki, którą śpiewa fałszywy żółw, wraz z filologicznymi przekładami:

Alice's adventures in Wonderland

Beautiful Soup, so rich and green,
Waiting in a hot tureen!
Who for such dainties would not stoop?
Soup of the evening, beautiful Soup!
Soup of the evening, beautiful Soup!
Beau-oofiful Soo-oop!
Beau-oofiful Soo-oop!
Soo-oop of the e-e-evening,
Beautiful, beautiful Soup!

Алиса в стране чудес

Черная муфта мягка, нежна,
Сумрак вечерний таит она.
Кто не оценит волшебный мех?
Черная муфта пленяет всех.
Чудесная муфта под котик!
Чу-у-дная му-у-ф-та!
Чу-у-дная му-у-ф-та!
Вече-е-рняя муфта под котик!

Tłum. filolog.

Wspaniała zupa, taka pożywna
i zielona,
Czekająca w gorącej wazie!
Kto nie sięgnąłby po takie przysmaki?
Wieczorna zupa, wspaniała zupa!
Wieczorna zupa, wspaniała zupa!
Wspa-niała Zuu-uupa!
Wspa-niała Zuu-uupa!
Wieczo-o-orna Zuu-uupa,
Wspaniała, wspaniała Zupa!

Czarna mufta jest miękka
i delikatna,
Skrywa ona wieczorny mrok.
Kto nie doceni czarodziejskiego futra?
Czarna mufta zachwycą
wszystkich.
Cudowna mufta à la foka!
Cu-u-dna mu-u-f-ka!
Cu-u-dna mu-u-f-ka!
Wieczo-o-rna mufta à la foka!

⁶ O przekładowych problemach związanych z wierszem *Okulary* pisałam wcześniej [zob: Bednarczyk, 2003].

Filologiczne tłumaczenie doskonale ilustruje różnice obrazów poetyckich. Czy jednak zasadą, jaka powinna obowiązywać przy tłumaczeniu tego typu tekstów, nie jest odwzorowanie absurdalności, a nie zachowanie nazwy własnej?

Dlatego też nie widząc zasadniczej różnicy funkcjonalnej między przemianowującymi „Billa the Lizard” spolszczeniami Marianowicza i Stillera (Biś, Zbych) a transkrypcją Słomczyńskiego (Bill), akceptuję wszystkie trzy wersje. Nie widzę bowiem normy, jakiej winni się trzymać tłumacze. Natomiast zgodnie z zasadą obowiązującą obecnie palmę pierwszeństwa należałoby oddać Słomczyńskiemu. Natomiast w przypadku „The Mock Turtle” tłumaczenie Stillera niewątpliwie najmocniej akcentuje fałszywość Żółwia. Muszę jednak przyznać, że zauroczyła mnie rosyjska propozycja, która w pełni wykorzystała funkcjonalną odpowiedniość angielskiej fałszywej zupy żółwiowej (przygotowanej z cielęciny) i rosyjskiego króliczego futra udającego focze. W obu przypadkach czytelnik dziecięcy otrzymał jasny przekaz.

Zasady przekładu, o których tu mowa, nie odnoszą się wyłącznie do nazw własnych i literatury dla dzieci. Niemniej na ich przykładzie można doskonale zaprezentować swój punkt widzenia.

W tym miejscu chciałabym przejść do innego rodzaju tekstu, a mianowicie do tekstu polisemiotycznego, jakim jest piosenka czy poezja konkretna. W przypadku obu tych form trudno mówić o jednej zasadzie-normie, która obowiązuje w każdym przekładzie. Pragnę też odwołać się do słów Zygmunta Grosbarta, który zastanawiając się nad możliwością stworzenia jednej teorii przekładu, pisał:

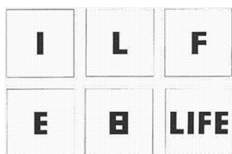
W tłumaczeniu – cel uświęca środki. I tak rozumiem swoją teorię przekładu. Teorię przekładu skutecznego. Teorię otwartą na koncepcje translatologiczne przeszłości, współczesności i przyszłości, swobodnie czerpiącą z nich wszystko, co może być użyteczne dla tłumacza. Przyjęcie jednej zasady nie musi być równoznaczne z odrzuceniem innej [Grosbart, 1998: 47-55].

Podobnie niemożliwe wydaje się określenie niezachwianych zasad tłumaczenia. Podam dwa tylko przykłady związane z ową niemożnością. Pierwszy dotyczy będzie piosenki. O ile mniej więcej do lat 70. ubiegłego stulecia standardowo zastępowano jej tekst innym, pozostawiając tylko linię melodyczną, często także aranżowaną na nowo, to

obecnie zauważa się odejście od tego schematu. Choć trudno mówić o obowiązującej zasadzie. Wydawałoby się np., że w przypadku piosenki autorskiej zamiana oryginalnych słów na inne nie jest możliwa, a jednak Jørn Simen Øverli, który przekłada na norweski piosenki Władimira Wysockiego, odpowiadając na pytania dziennikarza, wyjaśnia, że tłumaczy sens rosyjskich słów, których nie rozumie, nie zna bowiem rosyjskiego, korzysta więc z pomocy znajomych oraz z tekstów tłumaczeń na inne języki (angielski, niemiecki). Øverli podpisuje się jednak jako tłumacz, a w innych przypadkach często przy tytule przełożonej piosenki widnieje nazwisko autora tekstu tłumaczenia. Jak już zaznaczałam, swego czasu była to zasada, nie tyle obowiązująca norma, ile zwyczaj. Na przykład piosenki będące swobodnymi przekładami z innych języków, choćby z włoskiego, śpiewane przez Izabellę Juriewą podpisane były nazwiskiem jej męża (Iosif Arkadiew), który był autorem rosyjskiego tekstu, co było zgodne z ówczesnym zwyczajem. Zwyczaj ten często prowadził do zatarcia się w świadomości odbiorcy nazwiska autora tekstu słownego. Bywa, że piosenka uznana zostaje za anonimową (ludową), mimo iż wcale tak nie jest. Często nawet różne grupy narodowe przypisują sobie prawa do danego tekstu słowno-muzycznego, jak w przypadku rosyjskiego romansu *Дорогой длинною*, piosenek *Gdzie jest ta ulica*, *Publiczki*, *Jarzębina czerwona*, które mają kilka różnorodnych wariantów, uznawanych za oryginalne. Dlatego też dzisiaj, kiedy tak ważne stały się prawa autorskie, nie zawsze można ustalić autorstwo owych tekstów. Zmieniły się zasady, ale problem pozostał.

W przypadku tekstów wielokodowych wciąż pozostaje też nierozwiązane pytanie o dominującą płaszczyznę tekstu. Pojawia się ono zarówno w przypadku tekstu słowno-muzycznego, jak i słowno-wizualnego, reklamy czy poezji wizualnej. I nie można podać żadnej zasady, która jednoznacznie regulowałaby decyzje translatorskie. W niektórych przypadkach można bowiem pozostawić rysunek, w innych nie jest to możliwe, w jeszcze innych zastąpienie rysunku innym rujnuje koncepcję autorską poety. Zdarza się też, że niemożliwe jest odtworzenie słów, ponieważ ich słownikowe odpowiedniki nie pozwalają odtworzyć rysunku. Dobrym przykładem jest wiersz Décio Pignatariego *Life* [Pignatari], gdzie w cztery kwadraty wpisane zostały litery tworzące słowo „life”, piąty kwadrat zawiera złożenie wszystkich tych liter, co tworzy

symbol nieskończoności, a ostatni, szósty kwadrat zawiera cały, rozbity wcześniej na litery, wyraz:



Mimo istnienia słownikowego odpowiednika angielskiego „life” – „życie” odtworzenie wiersza w języku polskim nie jest możliwe. Po pierwsze, słowo „życie” składa się z pięciu, a nie czterech znaków, po drugie, tworzące je litery nie pozwolą utworzyć symbolu nieskończoności. Bez oryginalnej grafii wiersz Pignatariego nie istnieje, ponieważ utracona zostaje jedność graficznej formy i werbalnej treści. A w przypadku poezji eksperymentalnej ważne jest właśnie odtworzenie w przekładzie eksperymentu.

Nie będę omawiać w niniejszych rozważaniach wszystkich różnorodnych eksperymentalnych form poetyckich i ich przekładu. Odniosę się tylko do trzech, które próbowałam swego czasu tłumaczyć, stosując się przy tym do wspomnianej zasady odtworzenia w tłumaczeniu awangardowego charakteru wiersza. Poniżej prezentuję przykład hiperlinogramu Borysa Grynberga *Mou «M»* (*Moje „M”*) [Гринберг, 2001], opartego na monokonsonantyzmie, a więc wykorzystującego jedną tylko głoskę, w danym przypadku [m], i jego przekład, który uwzględnia istnienie w języku rosyjskim samogłosek „jotowanych” (я [ja], е [je], ё [jo], ю [ju]) i wykorzystuje polskie -j-, łącząc je z samogłoskami w słowach: „moja”, „omyje”, „jama”, „maje”, „moje”:

B. Grynberg, *Mou «M»*

Мы имеем умея,
И умеем имя...
Мама моя, мама!
Омоем моё имя...
Уму моему – яма,
А маи мои – мимо.

Moje „M”, tłum. A.B.

My mamy i umiemy,
I umiemy i mamy...
O mamo, moja mamo!
Omyje moje imię...
A mimo mami jama,
I maje moje mimo.

Kolejnym przykładem jest fałszywy wiersz wolny Wiaczesława Kryżanowskiego *В деревне (Na wsi)*, który został oparty na schemacie siedmiostopowego anapestu:

струнка **струи**ка табачного дыма мороз и у **печки** хорошая тяга
рождество и морозы стоят отодвинут у **печки** плиты кругляшок
угли **тлею**т отверстие **круг**лое город **ноч**ной из окна самолёта
так **пишу** от руки без машинки отвык уже **почер**ка не узнаю
ни о **чём** но раз **ночь** и раз **начал** пишу без начала и **чем** же закончу
не закончу не **сор** для стихов но и **сна** нет пока не конспект не дневник
[Крыжановский].

Polski przekład odtwarza ten schemat:

smużka **stru**żka tabaki przemija i **mróz** i przy **piecu** tak **dobrze** posiedzieć
i Wigilia i **mrozy** okrutne przesuną na **piecu** żeliwną fajerkę
węgiel **cicho** dogasa w **okrąg**łym okienku na **miasto** jak **luk** samolotu
właśnie **piś**zę odręcznie odwykłym maszyny tu **nie** ma i **piś**mo nieznane
nie ma o czym lecz **skoro** jest **noc** bez powodu tak **skro**bię nieskoro do **rana**
bez początku i **koń**ca dopóki nie **skoń**czę bez **snu** to nie **notes** nie **dziennik**
(tłum. A.B.).

Nie będę omawiać innych problemów związanych z tłumaczeniem cytowanego wiersza, wypada jednak zauważyć, że najważniejsze było tu odtworzenie „fałszu” oryginału, a więc oparcie się na dowolnym sylabotonicznym schemacie, niekoniecznie na anapeście.

Wreszcie ostatni już przykład – popularny ostatnio wśród twórców rosyjskich plagiART, czyli plagiat artystyczny. Taki utwór można uznać za rodzaj intertekstu, ponieważ powtarza on cały tekst bądź część tekstu innego twórcy. Przy przekładzie pojawiają się dodatkowe problemy związane z prawami autorskimi nie tylko do oryginału, ale również do tłumaczeń, które powstały wcześniej i dotyczyły pierwowzoru (tekstu wykorzystanego w plagiARCie). Dlatego też przekładając pewne plagiARTy na język polski, starałam się tworzyć własne tłumaczenie, niezależnie od zasady, która każe nam poszukiwać istniejącego przekładu. Gdybym bowiem zastosowała się do tej zasady i przełożyła wiersz Maksyma Borodina *Мужчина и женщина (Kobieta i mężczyzna)* [Бородин], korzystając z polskich wariantów wierszy poetów srebrnego wieku, które Borodin wykorzystał, ich tłumacze mogliby zarzucić mi plagiat, choć

stosując się do terminologii obowiązującej wśród współczesnych poetów, byłby to zapewne jedynie plagiART przekładowy. Niemniej, cytując powtórzony przez Borodina fragment wiersza Innokientija Annienkiego, nie wykorzystywałam przekładów Seweryna Pollaka [Annienski, tłum. S. Pollak, 1988: 86], René Koelblena [Annienski, tłum. Kelblen] ani Pawła Orkisz [Annienski, tłum. P. Orkisz], ale samodzielnie tłumaczyłam strofę rosyjskiego poety. Podobnie postąpiłam w przypadku cytatu z wiersza *Вечернее размышление о Божьем величестве при случае Великого северного сияния* (*Wieczorne rozmyślania o wszechmocności Bożej na czas wielkiej zorzy polarnej*) Michaiła Łomonosowa [Ломоносов], który splagiARTował Gierman Łukomnikow:

**M. Łomonosow
G. Łukomnikow**

Разверзлась бездна, звезд полна
Звездам числа нет, бездне – дна

Tłum. A.B.

I otwarła się bezdeń gwiazd pełna
Gwiazd bez liku, a bezdeń bez dna

Mimo że istnieje przekład utworu Łomonosowa, którego autorką jest Eleonora Karpuk. Nie przypuszczam jednak, że byłaby zadowolona, widząc moje nazwisko podpisane pod jej przekładem.

Jednak w przypadku niepełnych plagiatów odnalezienie istniejącego tłumaczenia może okazać się najlepszą metodą translacji. Na przykład tłumacząc fragment ironicznego w stosunku do formy plagiARTu wiersza Dmitrija Duszko, zatytułowanego *Плагу-АРТ (Плаги-АРТ)*, gdzie pojawił się nieco przetransformowany cytat z jednego z najbardziej znanych utworów Aleksandra Puszkina *К*** (Do***)*, postanowiłam wprowadzić do swojego przekładu cytat „Pamiętam nagle zachwycenie” z tłumaczenia Seweryna Pollaka [Пущкин]. Pozwoliło to zwrócić polskiemu odbiorcy uwagę na aluzję obecną w oryginale Duszko, o ile rozpozna on tekst rosyjskiego poety⁷:

D. Duszko

Нас чуднОе схавало мгновенье,
Гениев нечистых аромат. –
Тихое ночное преступленье
Нарекли искусством – ПлагиАРТ.
[Душко].

Tłumaczenie A.B.

Pamiętam nagle zachwycenie –
Płód występku, co nic nie jest wart,
Nieczystego geniuszu westchnienie
Mienią sztuką, to teraz PlagiART*.

⁷ W tłumaczeniu wykorzystano jeden wers z przekładu S. Pollaka.

Jak wynika z powyższych rozważań, nawet gdy wydaje się, że odkryliśmy zasadę rządzącą tłumaczeniem, w tym przypadku dokonanie własnego przekładu plagiatu, okazuje się, że wcale nie jest ona niepodważalna.

Próbując jednak odpowiedzieć na pytanie o normę przekładową, pozwolę sobie wyrazić myśl, że tłumacz tekstu artystycznego winien przede wszystkim dbać o odpowiedniość wywoływanych przez oryginał i tłumaczenie asocjacji oraz pełnionych przez oba te teksty funkcji. Uważam, że zasada ta może znaleźć zastosowanie nie tylko w przypadku utworów literackich, ale również tekstów użytkowych, gdzie dbałość o podobieństwo reakcji odbiorcy wydaje się nie do przecenienia. Z mojego punktu widzenia wciąż pozostaje w mocy definicja autorstwa Olgierda Wojtasiewicza, który definiując przekład, doszedł do wniosku, iż:

Operacja tłumaczenia tekstu a sformułowanego w języku A na język B polega na sformułowaniu tekstu b w języku B, który to tekst b wywoływałby u jego odbiorców skojarzenia takie same lub bardzo zbliżone do tych, które u odbiorców wywoływał tekst a [Wojtasiewicz, 1992: 27].

Zdaję sobie przy tym sprawę ze zmian, jakie zachodzą na przestrzeni czasu, i ze związanej z tym konieczności tworzenia nowych wersji przekładowych. Jednak tekst oryginału podlega podobnym zmianom – w innej epoce i u innego czytelnika wywołuje on inne reakcje niż te, które wywoływał w momencie powstania, czy też te, jakich u potencjalnego odbiorcy spodziewał się jego autor.

Biorąc pod uwagę zaprezentowane wyżej uwagi i przykłady, dochodzę do wniosku o niemożności ustalenia zasady czy też zasad, które w każdej sytuacji i w każdym czasie kierować będą działaniami tłumacza.

Może więc najważniejszą normą przekładową winna być zasada, którą pozwoliłam sobie sformułować w języku znanym z formułowania norm wszelakich: *Primum sapere et non nocere* (Po pierwsze myśleć i nie szkodzić)?

Bibliografia

- Annienski, I. (1988), *Między światami...*, tłum. Pollak, S., w: idem (1988), *Poezje*, PIW, Warszawa, s. 86.
- Annienski, I., *Moja gwiazda*, tłum. Koelblen, R., koncert *Piosenki bardów rosyjskich* zespołu Piąty Dzień, 23.11.2010, Warszawa.
- Annienski, I., „Wśród światów stu...”, tłum. Orkisz, P., [on-line] <http://www.poezja-spiewana.pl/index.php?str=lf&no=14013> – 5.05. 2014.
- Balcerzan, E. (2009), *Tłumaczenie jako „wojna światów”*. W *kągu translatołogii i komparatystyki*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.
- Barańczak, S. (1990), „Mały, lecz maksymalistyczny Manifest translatołogiczny albo: Tłumaczenie się z tego, że tłumaczy się wiersze również w celu wytłumaczenia innym tłumaczom, iż dla większości tłumaczeń wierszy nie ma wytłumaczenia”, *Teksty Drugie*, 3, Warszawa, s. 7-66.
- Bednarczyk, A. (2003), „Wiersze dla dzieci Juliana Tuwima po rosyjsku”, *Przełąd Rusycystyczny*, 4, Warszawa, s. 86-101.
- Carroll, L. (1955), *Alicja w Krainie Czarów*, tłum. Marianowicz, A., Nasza Księgarnia, Warszawa.
- Carroll, L. (1972), *Przygody Alicji w Krainie Czarów*, tłum. Słomczyński, M., Czytelnik, Warszawa.
- Carroll, L. (1986), *Alicja w Krainie Czarów i Po drugiej stronie Lustra*, tłum. Stiller, R., „Alfa”, Warszawa.
- Grosbart, Z., (1998) „Przesłanki opracowania «użytecznej» teorii przekładu”, w: Fast, P. (red.) (1998), *Przekład artystyczny a współczesne teorie translatołogiczne*, Śląsk, Katowice, s. 47-55.
- Legeżyńska, A. (1997), „Tłumacz jako drugi autor – dziś”, w: Nowicka-Jeżowa, A., Kysz-Tomaszewska, D. (red.) (1997), *Przekład literacki. Teoria, historia, współczesność*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, s. 40-50.
- Pignatari D., „Life”, w: Bernstein, Ch, *Décio Pignatari (1927-2012)*, [on-line] <http://jacket2.org/commentary/d%C3%A9cio-pignatari-1927-2012> – 5.05.2014.
- Puszkina, A. S., „Do****”, tłum. Pollak, S., [on-line] <http://samotny-nawigator.soup.io/post/125813889/Aleksander-Puszkina-Do-z-Puszkina-t-Seweryn> – 5.05.2014.
- Toury, G. (1980), *In search of a theory of translation*, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv University, Tel Aviv.
- Toury, G. (1995), „The nature and role of norms in translation”, w: idem, *Descriptive translation studies – and beyond*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia, s. 53-69.

- Venuti, L. (1998), *The scandals of translation. Towards an ethics of difference*, Routledge, London-New York.
- Wojtasiewicz, O. (1992), *Wstęp do teorii tłumaczenia*, TEPIŚ, Warszawa.
- Бородин, М., „Мужчина и женщина”, [on-line] <http://platform.netslova.ru/show.php?a=Borodin&p=mzh> – 5.05.2014.
- Вяземский, П. (1984), *Эстетика и литературная критика*, Искусство, Москва.
- Гаспаров, М., Автономова Н. С. (2001), „Сонеты Шекспира – переводы Маршака”, w: Гаспаров, М. (2001), *О русской поэзии: Анализы. Интерпретации. Характеристики*, Азбука, Санкт-Петербург, s. 389-409, [on-line] <http://www.philology.ru/linguistics1/gasparov-01f.htm> – 5.05.2014.
- Гринберг, Б., „Мои «М»”, [on-line] <https://www.stihi.ru/2001/07/22-130> – 5.05.2014.
- Демурова, Н., „Голос и скрипка (К переводу эксцентрических сказок Льюиса Кэрролла)”, [on-line] <http://www.speakrus.ru/articles/demurova.htm> – 5.05.2014.
- Душко, Д., „Плагги-АПТ”, [on-line] <http://stihi.ru/2011/08/10/4127> – 5.05.2014.
- Крыжановский, В., „В деревне”, *Серая лошадь*, 4, [on-line] <http://www.gif.ru/greyhorse/gh4/krizanovsky4.html> – 5.05.2014.
- Ломоносов, М., „Вечернее размышление о Божьем величестве при случае Великого северного сияния”, [on-line] http://rvb.ru/18vek/lomonosov/01text/01text/02ody_d/031.htm – 5.05.2014.

STRESZCZENIE

Rozważania o normie i tłumaczeniu

Autorka, wychodząc od problemów terminologicznych, przechodzi do różnic w traktowaniu pojęcia normy w różnych kulturach i epokach, ukazuje różnice wynikające z innego traktowania czytelnika czy gatunku literackiego. Dochodzi przy tym do wniosku, że naczelną zasadą, jaką winien kierować się tłumacz, brzmi: *Primum sapere et non nocere* (Po pierwsze myśleć i nie szkodzić).

Słowa kluczowe: norma, tłumaczenie, asocjacja

SUMMARY

Considerations on the norms and the translation

Having started with the problems of terminology, the author moves on to the differences in the approach to the concept of the norm in different cultures and epochs; she also shows the variations that result from the different treatment of

the recipient or genre of the text. She concludes that the main principle, which should follow the translator is *Primum sapere et non nocere* (First think and do no harm).

Key words: norm, translation, association