

Renata Niziolek

Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie

niziolekrenata@gmail.com

Brak normy jako norma: Gombrowicz „tłumaczy” *Ferdydurke*

Kiedy 29 lipca 1939 roku Gombrowicz wyruszył na pokładzie transatlantyku M/S Chrobry w rejs do Ameryki Południowej, miał trzydzieści pięć lat i był znanym już pisarzem, autorem bardzo życzliwie przyjętego, debiutanckiego zbioru opowiadań *Pamiętnik z okresu dojrzewania* (wyd. 1933) oraz pierwszej, przyjętej z wielkim zainteresowaniem powieści *Ferdydurke* (1937) – sam autor, dziesięć lat później, napisze, że objętość napisanych przy okazji publikacji tej ostatniej „szkiców, polemik, komentarzy itd. wielokrotnie przewyższa objętość samej książki” [Gombrowicz, 2007: 602].

We wspomniany rejs udaje się jako zaproszony literat, którego zadaniem miało być opisanie podróży w polskich gazetach. Gombrowicz sam przyznaje, że podróż tę traktował beztrósco [Gombrowicz, 2004: 61], i jego zamiarem w najmniejszym stopniu nie była ucieczka przed wojną. Píše o tym zresztą w liście do brata Jerzego: „wyruszyłem na 2 miesiące tylko (bo miałem wrócić tym samym statkiem) i w momencie pewnego odprężenia politycznego – i gdyby Bóg najw. nie był zrządził, że akurat w ciągu tych 2 tygodni, które miałem spędzić w Arg., spadła z pieca na łeb wojna, byłbym wrócił” [cyt. za: Margański, 2005: 93]. Decyzję o pozostaniu za granicą podjął dosłownie w ostatniej chwili, schodząc z pokładu statku, którym miał wrócić do Europy. Scenę tę opisał Jeremi Stempowski:

Odprowadziłem go do portu. Oddał rzeczy tragarzowi, pożegnał mnie i wszedł na statek. [...] W dziesięć minut później rozległ się dźwięk pożegnalnej syreny, a ja zobaczyłem Witolda: z dwiema walizkami w rękę zbiegał po trapie na molo. Drżał i powtarzał: «Nie mogę». Potem dodał, że była to najtragiczniejsza chwila w jego życiu [Gombrowicz, R., 2005: 16].

Pisarz rozpoczął tym samym nowy, całkiem odmienny etap swojego życia, „jaśnie panicz”, uznany literat, o którym w Argentynie nikt oczywiście nie słyszał, wiódł w tej „ojczyźnie krów”, gdzie „nikt nie ceni literatury” [Gombrowicz, 2004: 63], życie na skaju ubóstwa, publikując z rzadka i anonimowo felietony do miejscowych gazet, żyjąc z nader skromnej zapomogi wypłacanej mu z poselstwa polskiego, „wprasząc się” do polskich emigrantów na obiady czy kolacje. Po siedmiu latach takiej egzystencji Gombrowicz postanowił zaistnieć na argentyńskiej scenie jako pisarz, dając nowe, hiszpańskie życie swej wydanej dziesięć lat wcześniej w Polsce powieści. Pisz w *Dzienniku*:

[...] w drugiej połowie 1946 roku, znalazłszy się po raz nie wiem który z wypróżnioną zupełnie kieszenią i nie wiedząc skąd złapać nieco grosza, wpadłem na następujący pomysł: poprosiłem Cecylię Debenedetti, aby sfinaansowała przekład *Ferdydurke* na hiszpański, i zastrzegłem sobie sześć miesięcy na wykonanie zadania. Cecylia zgodziła się chętnie. Zabrałem się więc do pacy [...] [Gombrowicz, 2013: 219].

Praca nad hiszpańską wersją powieści to przedsięwzięcie wyjątkowe w historii światowej literatury. Ze względu na nie najlepszą znajomość hiszpańskiego Gombrowicz nie mógł obyć się bez pomocy osób, dla których hiszpański był językiem ojczystym. Zaprosił więc do współpracy poznanych w kawiarni Rex znajomych, z których z czasem ukonstytuował się tzw. Komitet Tłumaczy, liczący momentami nawet dwadzieścia osób. Jeden z członków komitetu, Adolfo de Obieta, tak oto wspomina pracę nad przekładem:

Tłumaczenie *Ferdydurke* było czymś niesłychanie zabawnym – współpraca Polaka, który zaledwie znał hiszpański, z garstką południowych Amerykanów, rozumiejących sens najwyżej paru polskich słów. Rzeczą odbywała się przy kawiarnianych stolikach, w atmosferze często godnej absurdu *Ferdydurke*. Od czasu do czasu Gombrowicza ogarniała specjalna czułość dla jakiegoś hiszpańskiego wyrazu, którego sens właściwie nie był dla niego do końca jasny, i narzucał go tłumaczom, bowiem jego dźwięk lub aspekt wydawał mu się obiecujący [Gombrowicz, R., 2005: 87].

W efekcie powstała powieść, którą trudno nazwać przekładem. Jest to właściwie nowa, hiszpańskojęzyczna wersja tekstu – sam Gombrowicz zresztą we wstępie do argentyńskiego wydania przyznaje, że

w przybliżeniu tylko przypomina ona oryginał. Omawiając hiszpańską wersję powieści, Bożena Zaboklicka [2013: 87] wymienia następujące cechy odróżniające ją od polskiego oryginału:

- zmniejszenie liczby powtórzeń,
- uproszczenie gry z seriami czasowników pochodzących od wspólnego tematu,
- usunięcie niektórych, stworzonych przez autora, wyrażań frazeologicznych,
- ograniczenie zdrobnień,
- pominięcie większości elementów polskiej rzeczywistości, nieznanych hiszpańskojęzycznemu odbiorcy,
- wprowadzenie nowych gier stylistycznych zgodnych z duchem języka hiszpańskiego, celem zrekompensowania uproszczeń istniejących w innych partiach tekstu,
- niedopuszczalne z punktu widzenia etyki przekładu pomijanie fragmentów tekstu lub ich zamiana na ustępy krótsze i bardziej zrozumiałe, bo mniej odbiegające od normy.

Na pytanie, czy mógł takich zabiegów dokonać, należy odpowiedzieć twierdząco, bowiem swoboda, jaką dysponuje tłumacz-autor jest bez wątpienia znacznie większa niż w przypadku pracy tłumacza przekładającego dzieło autora obcego. Ten ostatni ograniczony jest bowiem całą gamą etycznych nakazów i zakazów, z którymi autor przekładający własne dzieło liczyć się nie musi, mając pełną swobodę wyrażania w nowy sposób swych własnych intencji. Dodać przy tym należy, że także wspomagający pracę Gombrowicza tłumacze uznali, iż należy poinformować przyszłego czytelnika o specyficznych właściwościach tekstu. W tym celu zredagowali poprzedzającą powieść „Notę na temat przekładu”, w której czytamy:

Język *Ferdydurke* odbiega od używanego na co dzień, od jego praw powszechnych, jego normalnego i powszechnego rytmu. Jedną z niespodzianek tej książki – wśród wielu innych, jakie sprawiła polskiemu czytelnikowi – był niezwykle sposób posługiwania się językiem. Od zniekształcenia zdania lub jego części po stosowanie nowych słów lub całych zwrotów. Czytelnik hiszpański, nieuprzedzony o tych stylistycznych niezwykłościach, gotów jest uwierzyć, że *Ferdydurke* została niewłaściwie przetłumaczona, ma podstawy sądzić, iż w niektórych ustępach pewna surowość zdania, pewien

staroświecki smak są wynikiem niekompetencji osób pracujących przy tłumaczeniu. Jest wręcz przeciwnie: chodzi tu o nowe i odmienne spojrzenie na język, które w konsekwencji proponuje czytelnikowi nową i odmienną lekturę [cyt. za: Zaboklicka, 2013: 85-86].

Argentyńskie narodziny *Ferdydurke* nie przyniosły jednak spodziewanych przez Gombrowicza rezultatów. W prasie ukazało się kilkanaście recenzji, z których większość była przychylna, nie przełożyło się to jednak na sukces czytelniczy ani finansowy. Jak wspomina sam autor: „*Ferdydurke* znalazła sobie pewną ilość entuzjastów, głównie wśród młodych, miała też sporo recenzji w prasie, ale wszystko w końcu rozeszło się po kościach” [Gombrowicz, 2004: 71]. Powodów tej sytuacji upatrywał Gombrowicz głównie w tym, iż nie był on autorem uznanym przez kręgi literackie Paryża, a tylko tą drogą mógł zyskać uznanie w Argentynie. W tamtych czasach tylko młodzi mogli zachwycić się nowatorską formą powieści, natomiast w oczach argentyńskich elit *Ferdydurke* nie odpowiadała ówczesnie obowiązującym kategoriom pojęć, takich jak „literatura” czy „sztuka”. Tak więc, jeśli za normę uznamy (za Gideonem Tourym) prawidłowości zachowań przekładowych, wynikających ze społeczno-kulturowych ograniczeń, które warunkują poziom akceptowalności przekładu, widać wyraźnie, że Gombrowicz do tak rozumianych norm się nie zastosował. Jego autonomia i twórcze, nowatorskie podejście do materii języka stworzyły co prawda nową wartość literacką, ale nie zapewniły mu uznania odbiorców.

Normy jednak ulegają procesom fluktuacji. Pozycja Gombrowicza w kulturze dzisiejszej Argentyny jest bardzo mocna, średnie pokolenie pisarzy i krytyków, dorastających w latach pobytu Polaka w Ameryce Południowej, żywo interesuje się jego twórczością, nazywając go nawet „pisarzem polsko-argentyńskim” [Suchanow, 2011: 228] Stawiane są tezy, że tłumaczenie *Ferdydurke* było wydarzeniem niezwykle ważnym dla współczesnego argentyńskiego języka literackiego [Suchanow, 2011: 243] oraz argentyńskiej kultury. Gombrowicz po latach zatriumfował, w co nigdy zresztą nie przestawał wcześniej wątpić.

Jednakże prawdziwa sława i uznanie mogły przyjść – o czym pisarz doskonale wiedział – tylko przez Paryż lub Londyn. Dlatego bardzo szybko, bo już w 1949 roku, zaczął czynić starania o to, by *Ferdydurke* ukazała się po francusku. Ponieważ próby znalezienia wydawnictwa

gotowego sfinansować tłumaczenie powieści przez wiele lat okazywały się daremne, pisarz sam postanowił zająć się przekładem. Na współpracownika wybrał sobie tym razem tylko jedną osobę, francuskiego dziennikarza i pisarza Rolanda Martina, który – podobnie jak członkowie argentyńskiego Komitetu Tłumaczy – nie znał polskiego. Podstawą przekładu stała się więc hiszpańska wersja powieści, a Gombrowicz, świadomy czekających tłumacza trudności, omawiał z nim każdy sporny punkt tekstu, niczego nie odpuszczał, z uporem dążąc do wypracowania zadowalającego go kompromisu. Nieraz, gdy Martin, przekonany o swoich racjach, nie zgadzał się na proponowane mu przez autora rozwiązania, ten ostatni szydził z języka francuskiego, którego nie mógł dowolnie naginać do własnych potrzeb. O rezultacie wspólnej pracy Martin mówi: „W tym, co zrobiłem z Gombrowiczem, często ma się wrażenie, że czyta się tekst napisany bezpośrednio po francusku, i to sprawia mi dużą przyjemność” [Gombrowicz, R., 2005: 117].

Podobnie jak hiszpańska, tak i francuska *Ferdydurke* pełna jest różnic względem oryginału. Nie brak w niej skrótów (zwłaszcza w pierwszej części), zastępowania i upraszczania skomplikowanych figur Gombrowiczowskiego języka, redukcji odwołań do polskiej rzeczywistości kulturowej czy neologizmów. Gombrowicz nagina francuszczyznę wszędzie tam, gdzie jest to możliwe. Ponieważ musi godzić się na straty, kompensuje je w innych partiach tekstu, wymyślając gry stylistyczne akceptowalne w języku docelowym. Mamy więc we francuskiej *Ferdydurke* interesujące neologizmy, jak: *tantéen* (ciotczyny), *cuissier* (łydczany), *tantéo-bagatelle* (drobnostka w ciotce), *cuisinard* (kuchenny). Częściej jednak tłumacze decydują się na oddanie polskich neologizmów za pomocą słów i wyrażeń powszechnie znanych i używanych, jak na przykład: *ne pas aimer* (niechęć), *autres* (syfoniści), *possibilité* (możliwość), *impuissance* (niemożliwość), *peronnelles* (osobiste, swoiste i wsobne), *était incapable* (niezdolen jest), *t'es ravagé* (frajer pumpka), *habitué des cabarets* (łechczywy na szmonces), *se cache* (smygnął), *j'avais tellement soif* (łaknąłem jak kania), *je la travaille à la paysanne* (gwarą ludową zaiwaniem), *pouffa d'un rire gêné et rustre* (parsknął zasromanym prześmiejem ludowym).

Ciekawym przykładem zmagania Gombrowicza z materia własnego tekstu są rzadkie zwroty i ich specyficzne użycia w powieści, zwane przez Włodzimierza Boleckiego „ferdydurkizmami” [Bolecki, 2007:

245]. Zwroty te często budowane są wokół nazw-pojęć kluczowych dla Gombrowicza, dwuznacznych, określających zarówno konkretną osobę (na przykład „pensjonarka”, „ciotka”), jak i zbiór cech charakteryzujących mentalność czy zjawisko społeczne („pensjonarskość”, „ciotkowatość”). Jednym z najczęściej występujących pojęć jest w *Ferdydurke* „belfer”. Oto kilka przykładów użycia słowa w wersji oryginalnej, zestawionych z francuskim tłumaczeniem:

I. [...] bezwzględny belfer tak mnie nagle zbelfrzył absolutnym belfrem swoim [...].

[...] l'implacable maître me maîtrisa brusquement avec une maîtrise archi-magistrale [...].

II. Banalnie zbelfrzony drobię u boku belfra olbrzymiego [...].

Cruellement rapetissé, diminué, je trottine aux côtés du maître gigantesque [...].

III. Kanciasty, sztywny belfer mnie zabijał.

La maîtresse rigidité du maître m'écrasait.

Pimko. Belfer skądinąd przecie absolutny, popadł w ten gatunek przedwojennego belfra [...].

brak tłumaczenia

IV. [...] belfrem pobudzał ją do pensjonarki, ona zasię jego pensjonarką do belfra podniecała.

[...] avec son maître il excitait la lycéenne, tandis qu'elle excitait le maître avec sa lycéenne.

V. A tu znówu Pimko, Pimko stary, który kulturalnie, jawnie, legalnie, oficjalnie i formalnie profesorem przyniewalał.

Pimko, le vieux Pimko qui, culturellement, légalement, officiellement et sévèrement, s'imposait, en professeur qu'il était!

Powyższe przykłady ilustrują różnorodne strategie tłumaczeniowe, jakie w swej pracy stosował tandem Gombrowicz – Martin. W przykładzie I. użyty w oryginale, należący do języka potocznego leksem „belfer” został zamieniony na neutralny i wieloznaczny rzeczownik „maître” (nauczyciel, mistrz, majster, władca, zwierzchnik), który co

prawda „przenosi” tekst na inny poziom językowy, ale umożliwia jednocześnie oddanie (przynajmniej częściowe) poliptotonu „belfer, belfrem” („maître”, „avec une maîtrise”). Neologizm „zbelfrzył” staje się we francuskiej wersji tekstu formą osobową standardowego czasownika „maîtriser” (poskromić, ujarzmić, zawładnąć). W przykładzie II. wyrażenie „banalnie zbelfrzony” przetłumaczone zostało na „cruellement rapetissé, diminué”, które nie oddaje oryginalnej aliteracji oraz dość zasadniczo zmienia sens oryginału („okrutnie/dotkliwie pomniejszony, osłabiony”). Użyty w przykładzie III. rzeczownik „maîtresse” jest – jak się wydaje – przykładem „naginania” języka francuskiego przez autora *Ferdydurke*. Polskie znaczenia tego słowa (władczyni, właścicielka, nauczycielka, przełożona, kochanka) w żaden sposób nie oddają sensu oryginału. Należy przypuszczać, że słowo „maîtresse” odnosi się do „maître” (tu: belfer) i oznacza „belferskość”. Przykłady V. i VI. pokazują, do jakiego stopnia „stylizacyjne rozpasanie” Gombrowicza musi w tłumaczeniu ulec nieuchronnej neutralizacji. Oba przytoczone zdania w wersji polskiej zawierają pewne językowe zwroty, które – jak mówi Jerzy Jarzębski – „z niezwykłą szybkością podlegają od razu modyfikacji, zmieniają swą formę i sposób użycia, krzepną w «hasła», leksykalizują się, wchodzą do obiegowej frazeologii, tak jakby nie były w punkcie wyjścia stylistycznie lub gramatycznie niepoprawne” [Jarzębski, Zawadzki, 2016: 270]. We francuskim tłumaczeniu mają one jednak charakter znacznie bardziej neutralny, gramatycznie poprawny.

Najbardziej malowniczym przykładem próby zrekompensowania braków w dynamice języka oraz pewnego – jak twierdzi Gombrowicz – „rozwydrzenia słownego” cechującego *Ferdydurkę* jest strategia zastosowana w tłumaczeniu „pupy”, słowa kluczowego powieści. Roland Martin wspomina: „Miałem jego zgodę na wymyślenie słów barokowych opartych na *cul* (pupa). Cały czas powtarzać *cul* albo *cucul* wydawało mi się zbyt surowe i prostackie, zbyt ubogie jak na ten wyszukany tekst” [Gombrowicz, R., 2005: 117]. W efekcie – podobnie jak w hiszpańskiej wersji tekstu – pojawiło się we francuskim tekście wiele bardzo zabawnych wariantów słowa, jak: „cucul”, „cucumollet”, „cucutelet”, „cucuci cuculà”, „cucustratum”, „occicul”, „cucumard”, „cuculosème”, „cuculo-ver”, „cucuticulé”.

Zabieg ten nie zyskał przychylności Konstantego Jeleńskiego, ambasadora pisarza w Europie, który wyraził swą opinię, pisząc: „Nie

zgadzam się z Wami w sprawie Pupy. Pomyśl, co by było, gdyby w polskim tekście wciąż zjawiało się inne pupsko, Pupiszczę, Pupiradło, arcy-pupa. Myślę, że skromna, biała monotonia pupy, tej miękkiej gęby bez oczu z przedziałkiem na poprzek wzmacnia magię *Ferdydurke*” [Gombrowicz, 1998: 16]. Gombrowicz zaś ripostował: „Co się tyczy wariantów «pupy», obaj jesteśmy zdania, że te warianty kompensują w pewnej mierze zmniejszenie dynamiki języka i nie szkodzą. [...] Ty przyzwyczaiłeś się do jednej jedynej pupy z polskiego tekstu, a w hiszpańskim wprowadziliśmy ich mnóstwo i zupełnie to nie razi, owszem, podoba się” [Gombrowicz, 1998: 20].

Recepcja francuskiej *Ferdydurke* była znacznie przychylniejsza niż ta, jaka spotkała jej starszą, hiszpańską siostrę. Wersja ta stała się podstawą wielu przekładów na kolejne języki, między innymi na angielski, włoski, norweski, szwedzki i turecki, i była milowym krokiem w walce autor o sławę. Historia obu omówionych przekładów stanowi szczególne odstępstwo od normy, bowiem trzy wersje językowe tego samego utworu noszą sygnaturę autora i w konsekwencji mogą (a może nawet powinny?) być traktowane jako teksty równorzędne. Choć oczywiście nie należy zapominać, że obie obcojęzyczne wersje są – siłą rzeczy – zdeformowanym obrazem oryginału. Zdaniem Jerzego Jarzębskiego „literatura była dla Gombrowicza terenem dzikiej wolności, materiałem, z którego można ulepić wszystko”¹. Taki materiał trudno podporządkować normom. Tę dziką wolność twórczą Gombrowicz realizował konsekwentnie, nie rezygnując – nawet za cenę braku uznania – ze swych literackich przekonań, którym Maria Kuncewiczowa („bardzo słusznie i rozumnie”, jak twierdził sam zainteresowany) nadała miano „zawrotnych szczytów”.

Bibliografia

Bolecki, W. (2007), „Dodatek krytyczny”, w: Gombrowicz, W. (2007), *Ferdydurke*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, s. 244-765.

¹ Opinia wygłoszona podczas konferencji „Gombrowicz z przodu i z tyłu”, Radom–Wsola, listopad 2014.

- Gombrowicz, R. (2005), *Gombrowicz w Argentynie. Świadczenia i dokumenty 1939-1963*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Gombrowicz, W. (1958), *Ferdydurke*, traduit du polonais par Brone, René Juliard, Paris.
- Gombrowicz, W. (1998), *Walka o sławę*, t. 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Gombrowicz, W. (2004), *Testament. Rozmowy z Dominique de Roux*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Gombrowicz, W. (2007), *Ferdydurke*, wyd. krytyczne, oprac. W. Bolecki, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Gombrowicz, W. (2013), *Dziennik 1953-1969*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Jarzębski, J., Zawadzki, A. (2016), „Zachwyca – nie zachwyca”, w: Gombrowicz, W. (2016), *Ferdydurke*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Margański, J. (2005), *Geografia pragnień. Opowieść o Gombrowiczu*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Miecznicka, M. (2007), „Aneksy”, w: Gombrowicz, W. (2007), *Ferdydurke*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, s. 767-807.
- Suchanow, K. (2011), *Argentyńskie przygody Gombrowicza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Zaboklicka, B. (2013), „Gombrowicz po hiszpańsku, czyli rywalizacja z przekładem autorskim”, w: Świtkowska, D., Tyczyński, T. (red.) (2013), *Gombrowicz i okolice*, Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza, Warszawa, s. 83-94.

STRESZCZENIE

W roku 1973 ukazuje się we Francji tłumaczenie Gombrowiczowskiej *Ferdydurke* autorstwa Georges’a Sédira. Pomysłodawcą tego przedsięwzięcia jest francuski wydawca Christian Bourgois, który uważał wcześniejszą francuską wersję pierwszej powieści Gombrowicza (przetłumaczoną przez duet Roland Martin – Witold Gombrowicz) za „niewierną oryginałowi”. A przecież to właśnie owa pierwsza francuskojęzyczna wersja tekstu stała się dla Gombrowicza oknem na świat, stanowiła podstawę dla siedmiu wydań angielskich (Londyn, Nowy Jork) oraz tłumaczeń na języki włoski, norweski i szwedzki. Celem artykułu jest analiza wybranych fragmentów autorskiego przekładu, ukazujących strategię

„dzikiej wolności twórczej” wobec polskiego oryginału. Strategię, dzięki której (o czym już całkowicie zapomniano) w 1958 roku książka nominowana była we Francji do nagrody za najlepszy przekład.

Słowa kluczowe: Gombrowicz, *Ferdydurke*, autoprzekład, normy kultury docelowej

SUMMARY

In 1973 in France the translation of Gombrowicz's *Ferdydurke* by Georges Sédir was published. The initiator of this publication was a French editor Christian Bourgois, who considered the previous French edition of the novel (translated by Roland Martin and Witold Gombrowicz) as "unfaithful to the original". Regardless of the fact that the first French edition opened Gombrowicz the window to the word and became the groundwork for seven English editions (London, New York) as well as for translations to Italian, Norwegian and Swedish. The aim of the essay is to analyse the chosen fragments of the author's translation, showing the strategy of "wild creative freedom" against the Polish original version. What is worth reminding, the strategy made the book to be nominated in 1958 as the best translation in France.

Keywords: Gombrowicz, *Ferdydurke*, author's translation, cultural norms