

Dorota Gonigroszek

Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach

dorota.gonigroszek@interia.pl

Analiza kognitywna zmian stylistycznych w przekładzie *Perły* Johna Steinbecka

Wstęp

Celem niniejszego artykułu nie jest bezwzględna i miażdżąca krytyka omawianego przekładu *Perły* – powieści autorstwa Johna Steinbecka. Moją intencją nie jest też wytykanie tłumaczowi, w tym przypadku Juliuszowi Kydryńskiemu, jakichkolwiek błędów. Przekład literacki, słusznie zwany też artystycznym, jest tą dziedziną, która tłumaczom i „przekładoznawstwu sprawia najwięcej kłopotów” [Brzozowski, 2000: 185]. Zatem krytykowanie lub wytykanie błędów komuś, kto podejmuje się tego trudnego zadania i, co zamienne, przekłada utwory stanowiące trzon światowej klasyki literackiej, byłoby nieuzasadnionym zuchwalstwem i brakiem pokory. Moim zamiarem jest raczej, przyjmując założenia językoznawstwa kognitywnego i wyrosłej na jego gruncie kognitywnej teorii przekładu, ukazanie tego, że nawet najbardziej dyskretne zmiany językowe dokonane przez tłumacza wpływają na odbiór utworu, oddalając czytelnika od oryginalnego przekazu dzieła.

1. Problem „obecności” tłumacza w przekładzie

Jak trafnie zauważa Kaczorowska [2011: 5], tłumaczami tekstów literackich byli i są w większości pisarze i poeci tworzący własne utwory

(jak choćby Kochanowski, Naruszewicz, Krasicki, Norwid, Leśmian, Tuwim, Miłosz, Barańczak, wspominając jedynie polskich autorów). Z oczywistych względów przekład tekstu literackiego wymaga czegoś więcej niż jedynie doskonałej znajomości języka obcego. Dlatego też literaturę piękną przekładają ci, którzy posiadają rzadki dar posługiwania się językiem ojczystym w sposób szczególny, cechujący się lekkością przekazu, erudycją oraz bogactwem form językowych. Niestety bardzo często tłumacze-literaci, pozostając niewolnikami własnego stylu, zniekształcają przekładany tekst, oddalając się od tego, co utrwalono w warstwie językowej oryginału.

Tabakowska, zajmując się „obecnością tłumacza w tekście”, pisze: „Tłumacz nieuchronnie zostawia po sobie ślady w każdym tłumaczonym tekście, po pierwsze dlatego, że tłumaczy nie «tekst», lecz swoją «interpretację tekstu», co jest skutkiem istnienia w tekście ingardenowskich miejsc niedookreślenia. Po drugie zaś, tłumacz nieuchronnie stosuje swój własny «filtr». [...] Krótko mówiąc, tłumacz dopasowuje swój przekład do projektowanego (wirtualnego) czytelnika” [Tabakowska, 2008: 504]. Te „ślady” pozostawione przez tłumacza mogą przyjmować formę błędów, autocenzury, a także nieuniknionych zmian wprowadzonych na poziomie leksyki i struktur gramatycznych użytych w tekście, wymuszonych różnicami między systemami języków – oryginału i przekładu. Poza tym każda epoka literacka „pozostawia po sobie ślady” (mody językowe, konwencje, debaty światopoglądowe), do pewnego stopnia wpływające na styl tłumacza [Brzozowski, 2009: 21]. Jednak nie takimi ingerencjami tłumacza będziemy się zajmować w niniejszym artykule. Z punktu widzenia językoznawcy, zwłaszcza o orientacji kognitywnej, o wiele bardziej interesujące są te przejawy ingerencji tłumacza, które wynikają zarówno z celowych, jak i z niezamierzonych zmian stylistycznych, często przyczyniających się do spłylenia intencji autora tekstu i czyniących tekst podobnym pod względem językowym do utworów tłumacza-pisarza. Tabakowska, omawiając problem takiej ingerencji, używa słów bardziej dosadnych. Badaczka ta nie pisze o spłycaaniu przekazu utworu, ale wręcz o „zadeptywaniu śladów, które w materii oryginalnej odcisnął oryginalny autor” [Tabakowska, 2008: 505]. Co istotne, czytelnik, który nie zna tekstu wyjściowego, nie jest zazwyczaj świadomy jakichkolwiek zmian stylistycznych, a przez to może nigdy nie dotrzeć do istoty przekazu zawartego w oryginale.

Perła Steinbecka w przekładzie Juliusza Kydryńskiego jest idealnym wręcz przykładem zjawiska stylizacji nieco wypaczającej sens oryginału. Nie oznacza to, że tekst *Perły* będzie odbierany przez czytelnika w sposób negatywny. Wręcz odwrotnie, przywołując słowa powszechnie używane przez miłośników literatury: „czyta się go dobrze”. Językoznawca stwierdzi jednak, że zdecydowanie „nie czyta się go tak, jak oryginalny utwór”.

2. Juliusz Kydryński – tłumacz i twórca

Juliusz Kydryński (1921-1994) był krytykiem filmowym i teatralnym, prozaikiem oraz tłumaczem. Sam na temat własnego wykształcenia pisał: „Studiowałem na rozmaitych uniwersytetach (na niektórych nawet wykładałem), a jeśli żadnego fakultetu nie ukończyłem, to nie z powodu braku zdolności, tylko dlatego, że mi się po prostu nie chciało” [Kydryński, 1979: 9]. Kydryński podjął m.in. studia filologiczne (filologia polska i angielska) na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie. Uzyskał także biegłą znajomość języków niemieckiego i francuskiego. Tłumaczył dzieła najwybitniejszych autorów (np.: *Hamleta* Williama Szekspira, *Edwarda II*, *Tamerlana Wielkiego* i *Tragiczną historię Doktora Fausta* Christophera Marlowe’a, *Alchemika* Bena Jonsona, *Tragedię hiszpańską* Thomasa Kyda, *Porwany lok* Alexandra Pope’a, *Amerykę* i *Wyrok* Franza Kafki, *Most na rzece Kwai* Pierre’a Boulle, *Perłę* Johna Steinbecka, *Receptę* Petera Laurence’a J. Petera), tworząc jednocześnie własne utwory, jak choćby: *Notatnik europejski*, *Do widzenia, Claudio*, *Próba portretu. Rzecz o Adamie Polewce*, *Tapima*, *Był potrzebny. O Ludwiku Pugecie*, *Gwiazda dwóch kontynentów*, *Itaka i mgła*, *W łupinie orzecha*, *Powrót do natury*, *Szpieg Nazi nr 176*. Bogactwo własnych form literackich (szkice, felietony, powieści biograficzne) z całą pewnością pozwoliło Kydryńskiemu na wypracowanie indywidualnego stylu pisarskiego charakteryzującego się erudycją, spostrzegawczością, wyrafinowaną metaforyką i bogactwem językowym.

Niedorzecznością byłoby posądzenie pisarza o braki w edukacji filologicznej. Sam fakt dokonania przekładów utworów kluczowych dla literatury europejskiej i światowej świadczy o jego niezwykłym talencie. Między innymi to właśnie dzięki niemu utwory te zostały

przybliżone polskiemu czytelnikowi. Co jednak istotne, w przypadku niektórych utworów Kydryński nadmiernie ingerował w tekst oryginału, dostosowując go do swojego stylu pisarskiego. Tendencja ta przyczyniła się do spłylenia czy wręcz wypaczenia sensu niektórych dzieł, co wyraźnie ukazuje analiza językowa wspomnianej już *Perły Steinbecka*.

3. John Steinbeck – człowiek i dzieło

John Steinbeck (1902-1968), pisarz i dziennikarz, jest autorem łącznie dwudziestu siedmiu powieści i krótszych form literackich. W swojej twórczości, spajającej cechy romantyzmu i realizmu, Steinbeck zajmował się problemami społecznymi, opisując życie zwykłych, prostych ludzi zmagających się z przeciwnościami losu, często wywołanymi siłami natury [zob. Foerster, 1957]. Sławę przyniosły mu *Tortilla Flat*, *Myszy i ludzie*, *Na wschód od Edenu* oraz *Grona gniewu* – prawdopodobnie najbardziej znana powieść tego autora. W okresie spadku popularności napisał utwory nieco odbiegające od tematyki dominującej we wcześniejszych dziełach – marynistyczną powieść *Morze Korteza*, utwór o tematyce wojennej *Księżyc zaszedł*, *Krótkie panowanie Pepina IV* oraz kolejno *Pastwiska niebieskie* i *Nieznanemu bogu* [zob. VanSpanckeren, 1994].

Perła (*The Pearl*) to forma krótsza i jednocześnie utwór mniej znany w twórczości Steinbecka. W tej powieści autor poszukuje źródeł zła, przemocy i chciwości, kontrastując ze sobą dwa światy: ubogich poławiaczy pereł – Indian, których kultura i tradycje stopniowo znikają, zepchnięte na margines przez białych kolonizatorów, oraz świat mieszkańców miasteczka „z cegieł i betonu”. Indianie, dotychczas żyjący w zgodzie z naturą, kultywując swe lokalne zwyczaje, teraz muszą walczyć o przetrwanie, poławiając i sprzedając perły. Nie śpiewają już swych dawnych pieśni tworzonych na każdy temat i okazję. Ich echa pobrzmiwają tylko w umysłach bohaterów.

Dla tych dwóch społeczeństw ważne są odmienne wartości. Indianie chcą jedynie żyć jak dawniej w zgodzie z prawami natury, kierując się wewnętrzną intuicją. Ludzie z miasteczka scharakteryzowani są natomiast przez Steinbecka jako obłudni, zachłanni, przepełnieni zazdrością, nieposiadający zasad moralnych.

Główni bohaterowie *Perły* to Kino, jego żona Juana oraz ich synek Coyotito. Pewnego dnia Coyotito zostaje ukąszony przez skorpiona. Rodzina próbuje uzyskać pomoc miejskiego lekarza, lecz ze względu na brak środków finansowych zostaje oddalona spod drzwi jego domu. Zdarza się jednak cud – Kino znajduje ogromną perłę o znacznej wartości. Od tego momentu wszyscy chcą rodzinie pomóc, nawet wspomniany lekarz. Jednocześnie wielu mieszkańców miasta pragnie wejść w posiadanie perły – szalaś rodziny zostaje splądrowany, a oni sami muszą opuścić wioskę ze strachu przed utratą perły i w trosce o własne życie. Prześladowcy nie dają za wygraną i podążają tropem Indian. W trakcie ucieczki rodzina zatrzymuje się na noc w jaskini. Kino penetruje teren, aby sprawdzić, czy nikt ich nie śledzi. Wówczas zauważa jednego z tropicieli i zabija go. Juana pozostawia na chwilę Coyotito samego w jaskini. Ten, trawiony gorączką, zaczyna płakać. Wówczas jeden z tropicieli kieruje strzelbę w stronę dochodzącego odgłosu i strzela. Coyotito ginie.

Wylowiona perła miała stać się dla indiańskiej rodziny wybawieniem, szansą na lepsze życie, a przede wszystkim pieniądze z jej sprzedaży miały umożliwić leczenie dziecka. Kino marzył także o wykształceniu syna. Stała się jednak przekleństwem: wyzwoliła w Kinie wewnętrzne zło i chciwość i przyczyniła się do śmierci dziecka.

Steinbeck, pisząc *Perłę*, skupiał się na uczuciach bohaterów, wewnętrznych i zewnętrznych siłach determinujących ich zachowania, instynktach, emocjach. Był świadom, że społeczność kolonizatorów i Indianie posługują się zupełnie innymi kategoriami, odmiennie też postrzegają rzeczywistość. Steinbeck, używając specyficznego, prostego języka, chciał te różnice uwypuklić. Podobnie charakterystyczny sposób opisywania zachowania Kina ma wskazywać na mimowolność i zewnętrzne uwarunkowanie jego działań. Od pewnego momentu (zabicie białego człowieka) Kino przestaje kontrolować rozwój wypadków. Niczym Antyгона – cokolwiek zrobi, będzie to złe.

Niestety, ten przekaz został spłycony w przekładzie. Prawdopodobnie Kydryński stwierdził, że użycie prostego języka, pełnego rzeczowników reprezentujących tzw. podstawowy poziom kategoryzacji, nie przystoi nobliście – i dokonał istotnych zmian, dostosowując język utworu do własnego stylu. Nie zwrócił uwagi na możliwość celowości stylistycznych wyborów Steinbecka.

4. Językoznawstwo kognitywne a kognitywna teoria przekładu

Kognitywna teoria przekładu, której założenia wykorzystano w dokonanej analizie polskiej wersji językowej *Perły*, wyrosła na gruncie językoznawstwa kognitywnego, w ramach którego zaproponowano liczne wzajemnie uzupełniające się modele teoretyczne [por. Hejwowski, 2006]. Nie sposób scharakteryzować w tak zwięzłej pracy wszystkich przesłanek językoznawstwa kognitywnego. Ograniczono się zatem jedynie do zagadnień istotnych dla wspomnianej analizy przekładu konkretnego dzieła literackiego.

Dwa główne założenia, od których należy zacząć charakterystykę założeń lingwistyki kognitywnej, to teza o symbolizacji i teza o uzusie językowym. W opinii językoznawców kognitywnych język pełni funkcję semiotyczną, znakową. Zgodnie z twierdzeniem Langackera [1995: 12] wyodrębnić można jedynie semantyczne, fonologiczne i symboliczne jednostki języka, przy czym te ostatnie stanowią asocjację jednostki semantycznej z jednostką fonologiczną. Przyjęcie tezy o symbolizacji oznacza, iż badania językoznawcze nie mogą ograniczać się do analiz struktur gramatycznych w oderwaniu od znaczenia. Teza o symbolizacji wyklucza komponentalne podejście do języka (leksykon, morfologia, składnia tworzą kontinuum całkowicie opisywalne w kategoriach jednostek symbolicznych). Wiedza językowa użytkownika języka nabywana jest natomiast w wyniku abstrakcji wspomnianych jednostek symbolicznych z rzeczywistych przypadków użycia języka, czyli z wypowiedzi (teza o uzusie językowym) [por. Langacker, 2003; Taylor, 2007; Kubiński 2014].

Co istotne, kognitywiści podkreślają rolę budowy anatomicznej człowieka, procesów fizjologicznych oraz jego osadzenie w rzeczywistości materialnej. Codzienne doświadczenia różnego typu, głównie o charakterze cielesnym i interakcyjnym, nadają kształt systemowi pojęciowemu człowieka. Z doświadczeń tych wyłaniają się tzw. schematy wyobrażeniowe (mało szczegółowe, abstrakcyjne pojęcia), które stanowią podstawę bardziej złożonych procesów konceptualnych, np. metafor pojęciowych. Przykładem niech będzie schematyczne pojęcie ruchu, którego elementami będą: PĘD, ŹRÓDŁO-ŚCIEŻKA-CEL [Lakoff, 1987].

Ponadto według językoznawców kognitywnych znaczenia jednostek językowych o różnym stopniu złożoności „charakteryzują się cechą

dynamiczności” [Lewandowska-Tomaszczyk, 2006: 7]. To znaczy, że mają charakter emergentny – wyłaniają się w trakcie „procesowania informacji, werbalnej czy niewerbalnej” [Lewandowska-Tomaszczyk, 2006: 7]. Każda forma językowa przywołuje jakąś odmienną konceptualizację zależną od doświadczeń i wiedzy użytkownika języka, jego sposobu postrzegania i kategoryzacji rzeczywistości. Znaczenie ma więc charakter wysoce indywidualny, a wybór konkretnych form językowych w celu dokonania opisu przedmiotów, zdarzeń, sytuacji itp. nie jest wynikiem przypadku [por. Langacker, 2009]. Tym samym przykładowe zdania: „Linia drzew ciągnie się od szosy do rzeki” oraz „Linia drzew ciągnie się od rzeki do szosy”, choć opisują taką samą przestrzenną konfigurację obiektów fizycznych, nie mają tego samego statusu semantycznego. Te dwa zdania, jak objaśnia Langacker, wyrażają odmienne konceptualizacje będące wyrazem sposobu, „w jaki dokonujemy mentalnego skanowania linii drzew w jednym kierunku lub drugim” [Langacker, 2009: 55]. Jak widzimy, nasz sposób oglądu rzeczywistości lub wręcz mentalnego jej konstruowania znajduje odzwierciedlenie w języku. Każda, nawet najmniejsza zmiana leksykalna lub syntaktyczna nadaje zdaniu inny sens.

W swej niezwykle rozbudowanej teorii języka – gramatyce kognitywnej – Langacker bardzo dokładnie zajmuje się rolą obrazowania będącego procesem mentalnym, na który składają się m.in. poziom uszczegółowienia, perspektywa (zwłaszcza jej najważniejszy aspekt: subiektyfikacja), ogniskowanie, wyróżnienie. Nie wchodząc w szczególności tak obszernie omawianych przez Langackera aspektów obrazowania, można powiedzieć, że gdy dokonujemy oglądu danej sceny, to, co widzimy, a co następnie zostaje wyrażone poprzez wybór odpowiednich form językowych, zależy od: odległości, z jakiej dokonujemy oglądu, obiektu, na który kierujemy wzrok, miejsca, z którego dokonujemy obserwacji, oraz poziomu uwagi zwracanej na dane elementy sceny [Langacker, 2009: 8]. Innymi słowy, każde zasłyszane czy przeczytane zdanie powoduje, iż w ludzkim umyśle powstają niewerbalne reprezentacje przedmiotów i zdarzeń – pewne mentalne obrazy czy wyobrażenia.

Dla potrzeb dokonanej analizy należy poświęcić więcej uwagi relacji trajektor–landmark, pojęć wprowadzonych przez Langackera [np. Langacker, 2009]. Jak eksplikuje językoznawca, „w każdym wyrażeniu relacyjnym występuje pewna asymetria w wyróżnieniu jego uczestników”

[Langacker, 1995: 26]. Trajektor to centralny, najbardziej zauważalny uczestnik profilowanej relacji (biegun semantyczny złożenia symbolicznego pełniący funkcję podmiotu), landmark zaś to drugoplanowy uczestnik tejże relacji. Relację tę i zamianę ról trajektor–landmark łatwo zilustrować przykładem dwóch wyrażzeń, które wprowadzie opisują tę samą sytuację, jednak każde z nich konstruuje scenę w inny sposób.

lampa nad stołem
stół pod lampą

W pierwszym przypadku rzeczownik „lampa” funkcjonuje jako trajektor, element wyróżniony. To na nim koncentruje się nasza uwaga. Stół jest lokalizowany w odniesieniu do pozycji lampy, a desygnujący go rzeczownik pełni funkcję landmarka. W drugim wyrażeniu role zostały zamienione – to stół (trajektor) stanowi punkt odniesienia dla znajdującej się nad nim lampy.

Warto również wspomnieć o tzw. układzie dynamiki sił, stanowiącym teoretyczny konstrukt komplementarny wobec Langackerowskiej koncepcji opisu sytuacji relacyjnych. Jak zauważa Talmy [2003], w sytuacjach relacyjnych występują byty wzajemnie na siebie oddziałujące (wywieranie siły, stawiany opór, blokada, usuwanie blokady) – agonista, na którym skupia się uwaga, oraz antagonistą stawiający opór agonistcie. Zazwyczaj dynamikę sił agonisty i antagonisty kodują elementy klasy zamkniętej, np. spójniki. Ponadto według Talmy’ego [2003] każda przestrzenna organizacja sceny odzwierciedla układ figura–tło. Nawiązuje przy tym do naszych naturalnych zdolności percepcyjnych – w pierwszej kolejności zauważamy obiekty małe, często ruchome (figura), a następnie duże i nieruchome, które stanowią tło, a przy tym są stabilnymi punktami odniesienia dla mentalnej organizacji sceny. Taki sposób kodowania relacji przestrzennych znajduje odzwierciedlenie w języku. Przykładowe zdanie „Mężczyzna stoi przed budynkiem” ocenimy jako bardziej naturalne niż „Budynek stoi/znajduje się za mężczyzną”.

Jak już wspomniano, sposób postrzegania i kategoryzacji elementów otaczającej nas rzeczywistości rzutuje na kształt systemu językowego. Od dawna wiadomo, iż języki „dziela” rzeczywistość na wiele różnych sposobów. Do tego znamiennego odkrycia przyczyniły się badania terenowe prowadzone m.in. przez Boasa, Sapira oraz Whorfa. Mentalne

kategorie utrwalone w języku polskim niekoniecznie odpowiadają tym odzwierciedlonym w leksyce oraz gramatyce języka angielskiego, rosyjskiego czy francuskiego.

Istotny wkład w badania nad kategoryzacją wniosła amerykańska psycholog Eleanor Rosch, której model kategoryzacji został zaadaptowany na potrzeby badań językoznawców kognitywnych. Rosch zaproponowała tzw. dwa poziomy kategoryzacji – horyzontalny i wertykalny. Pierwszy dotyczy wewnętrznej struktury danej kategorii, drugi – „poziomu zawierania danej kategorii” [Rosch, 2007: 412]. Wskazując na psa, możemy nazwać go *owczarkiem*, *psem*, *ssakiem*, *zwierzęciem* i wreszcie *żywym stworzeniem*, przechodząc przez różne poziomy uszczegółowienia. Istotny element tejsze hierarchii stanowią tzw. kategorie poziomu podstawowego, którym zazwyczaj odpowiadają krótkie nazwy często używane w mowie codziennej. Pierwsze słowa dziecka uczącego się języka ojczystego również zwykle odnoszą się do kategorii z tego poziomu. Wśród wyżej wymienionych rzeczowników *pies* reprezentuje właśnie kategorię podstawową. Koncepcje sformułowane przez Rosch stały się podstawą dla kognitywnych koncepcji teoretycznych ujmujących znaczenie wyrazów jako sieci wzajemnych powiązań. Przykładami takich rozwiązań są model kategorii radialnych (*radial category*) Lakoffa [1987] i model sieciowy (*network model*) Langackera [2009], wykorzystujące pojęcie prototypu. W obu przypadkach kategoria leksykalna jest przedstawiona jako sieć relacji między poszczególnymi sensami danego słowa. W centrum kategorii znajduje się znaczenie prototypowe, z którego ewoluują pozostałe sensy (znaczenie ulega rozszerzeniom, np. metaforycznym, metonimicznym).

Na zakończenie warto wspomnieć, iż zgodnie z założeniami językoznawstwa kognitywnego język ma być badany w „szerokim kontekście interakcji (społecznej i kulturowej)”, co, jak już zresztą wspomniano, implikuje odrzucenie arbitralnego podziału jakiegokolwiek języka na jakieś podsystemy czy „elementy” [Tabakowska, 2001: 39].

5. *Perła* – kognitywna analiza przekładu

Ze względu na bardzo zwięzły charakter niniejszego artykułu w podjętej analizie przekładu *Perły* skupiono się jedynie na kilku charakterystycznych strategiach zastosowanych przez tłumacza, a mianowicie:

zawężaniu kategorii (przechodzenie na wyższy stopień uszczegółowienia), skracaniu zdań z ominięciem ich istotnych fragmentów, zmianach w opisie sceny lub zdarzenia, zamianie podmiotu zdania. Przykładów tychże strategii tekst *Perły* dostarcza wystarczająco wielu, aby traktować je jako powtarzającą się, stałą cechę stylu tłumacza. W poniższych sekcjach zacytowano jedynie wybrane zdania ilustrujące istotę problemu.

5.1. Kategoryzacja

Jak już wcześniej wspomniano, większość rzeczowników użytych przez Steinbecka w angielskiej wersji językowej *Perły* odnosi się do kategorii mentalnych reprezentujących poziom podstawowy. Tym samym język utworu może zdawać się mało urozmaicony; zbyt prosty jak na dzieło noblisty. Pewnie z tego też powodu, nie zważając na możliwość celowego użycia takiego typu rzeczowników, Kydryński stosuje zabieg zawężania kategorii lub, używając określenia Langackera, zmienia poziom uszczegółowienia, na jakim dana scena jest obrazowana. Oto kilka takich przykładów:

- *Boys* („chłopcy”) przetłumaczono jako *urwisy*. Urwis to dziecko o żywym usposobieniu, lubiące płatać figle. Nie każdy chłopiec jest jednak urwisem.
- *Women* („kobiety”) Kydryński tłumaczy jako *kumoszki*, czyli „kobiety gadatliwe i wścibskie”. Z kontekstu zdania nie wynika jednak, że o taki typ kobiet chodzi w oryginale. Ponadto użycie rzeczownika *kumoszka*, kulturowo nacechowanego, gwarowego, w odniesieniu do indiańskiej kobiety zdaje się stylistycznym nadużyciem.
- *Pigs* („świnie”) to w przekładzie *prosięta*. Zarówno w kulturze polskiej, jak i angielskiej rzeczownik *świnia* przywołuje raczej negatywne konotacje. Prawdopodobnie dlatego Kydryński chciał złagodzić nieco negatywny wydźwięk tego słowa, zastępując je *prosięciem*. Jednak „świnia” to kategoria ogólna, mieszcząca w sobie podkategorię „prosię” („młoda świnia”). Język angielski posiada odrębny rzeczownik *piglet* na oznaczenie młodych zwierząt i wybór Kydryńskiego nie mógł być jedynie wynikiem braku ekwiwalentu leksykalnego.
- *Sheep* („owce”) przetłumaczono jako *jagnięta*. Tym razem również dokonano zawężenia kategorii.

- *Clouds* („chmury”) to *obłoki* lub *obłoczki*. Język angielski nie posiada odrębnego określenia na *obłok*. Rzeczownik ten tłumaczy się po prostu *cloud*. Polski *obłok* przywołuje wyobrażenie chmury lekkiej, białej, sunącej po pogodnym niebie. Obłok to typ chmury (podkategoria szerszej kategorii). W tym przypadku Kydryński po raz który dokonuje uszczegółowienia.

Wyrazy wymienione powyżej stanowią jedynie kilka przykładów wybranych spośród licznej grupy rzeczowników reprezentujących poziom podstawowy kategoryzacji, które zastąpiono leksemem odnoszącym się do pojęcia węższego. Jednocześnie poprzez zastosowanie strategii zawężania kategorii Kydryński nadał desygnowanym bytom pewne specyficzne cechy, których obecność nie jest zaznaczona w oryginale.

Steinbeck mógł ograniczać swoje wybory leksykalne do wyrazów uznawanych za mało wyrafinowane, aby podkreślić prostotę rozumowania i trybu życia rdzennych mieszkańców Ameryki. To biały człowiek to życie skomplikował i uczynił trudniejszym. To, co było proste i oczywiste, przestało takie być.

5.2. Skracanie zdań

Jak wcześniej podkreślono, każda zmiana językowa wprowadzona na poziomie zdania wpływa na jego znaczenie. Należy założyć, iż w twórczym pisaniu nie ma przypadkowości – autor umieszcza w tekście wszystko to, co zamierzał umieścić. Język utworu – każdego zdania będącego tworzywem tekstu – odzwierciedla mentalne obrazy powstające w umyśle autora w trakcie przenoszenia myśli na papier. Prawdopodobnie każdy autor pragnie także, by jego dzieło zostało odczytane we właściwy sposób, zgodnie z jego intencjami. Kiedy tłumacz z jakichkolwiek powodów usuwa pewne elementy zdania bądź fragmenty tekstu, czytelnik zostaje pozbawiony istotnych wskazówek interpretacyjnych, a w jego wyobraźni pojawiają się wypaczone obrazy przedstawianej rzeczywistości. W przekładzie *Perły* strategia niezrozumiałego i nieuzasadnionego skracania zdań poprzez usuwanie niektórych ich elementów jest stosowana przez Kydryńskiego niezwykle często, wręcz nadużywana. Poniżej przytoczono jedynie cztery przykłady:

And Kino crept silently as a shadow down the smooth mountain face.
Kino pełznął po skale bezgłośnie.

And the baby was weary and petulant, and he cried softly until Juana gave him her breast, and then he gurgled and clucked against her.

Zmęczone dziecko grymasiło i płakało, dopóki Juana nie dała mu piersi.

Kino watched with the detachment of God while a dusty ant frantically tried to escape the sand trap an ant lion had dug for him.

Kino obojętnie obserwował, jak szara mówka nerwowo usiłuje uniknąć pułapki, którą wykopał na nią w piasku mrówkolew.

The two came from the rutted country road into the city, and they were not walking in single file, Kino ahead and Juana behind, as usual, but side by side.

Kino i Juana szli ramię w ramię przez kamienne i tynkowane miasto, a potem pośród szalaśców.

Co istotne, strategia skracania zdań przyjęta przez Kydryńskiego zdaje się wynikiem świadomej decyzji tłumacza, a nie wymogiem uzusu konstrukcji języka docelowego.

Zacytowane powyżej przykłady (zdanie pierwsze, trzecie i czwarte) zawierają konstrukcje leksykalizujące semantyczną trasę. Co istotne, poszczególne elementy schematu wyobrazeniowego ŚCIEŻKA zostały zachowane w przekładzie. Pominięte wyrazy to głównie przymiotniki i przysłówki. Zabieg ten zmienia sposób rekonceptualizacji oryginalnie zarysowanych scen (w polskiej wersji brak konstrukcji wskazujących na sposób wykonywania czynności).

Drugie zdanie, znacznie skrócone w przekładzie, pozwala nam wyobrazić sobie Juanę próbującą uspokoić dziecko trawione gorączką po ukąszeniu skorpiona. Steinbeck opisuje chłopca, używając przymiotników *weary* („zmęczony, wyczerpany, znużony”) i *petulent* („rozdrażniony”). Odnoszą się one do pewnych odczuć wewnętrznych. Kydryński je pomija, skupiając się jedynie na płaczu i grymaszeniu dziecka, tak jakby to zachowanie nie miało głębszych przyczyn. Steinbeckowi zależało na uwypukleniu roli ludzkich emocji oraz wewnętrznych odczuć i przeżyć. Dziecko uspokaja się, gdy Juana je karmi. Wtula się w jej ciało, gaworzy. Kydryński znów zredukował opis sytuacji. Kobieta po prostu podaje synkowi pierś. Rola matczynego dotyku oraz fizycznej bliskości, na którą autor pragnął zwrócić uwagę, została zbagatelizowana. Językoznawcy kognitywni, co należy zaakcentować, podkreślają rolę emocji; nie traktują

ich jedynie jako powierzchownych „uczuć pozbawionych treści pojęciowej”, lecz wręcz odwrotnie, próbują dotrzeć do źródeł stanów emocjonalnych (również natury fizjologicznej) oraz struktur pojęciowych leżących u ich podstaw [por. Lakoff, 1987: 376]. Kydryński, usuwając fragmenty zdań, redukuje oryginalny opis emocji bohaterów, przedstawiając zachowania ludzkie jako pozbawione głębszej przyczynowości.

Ostatni zacytowany fragment przedstawia Kino i Juanę wracających do miasta z martwym dzieckiem na rękach. Zazwyczaj szli oddzielnie – Kino pierwszy, a za nim Juana. Prawdopodobnie był to tradycyjny sposób przemieszczania się w tej społeczności indiańskiej. Mężczyzna – głowa rodziny, mający pewną władzę nad kobietą, szedł przed nią. Ona posłusznie podążała za nim. Tym razem jednak Kino i Juana, zjednoczeni w bólu i rozpacz, idą razem. Ten istotny przekaz – cierpienie może jednoczyć, jako uczucie znane całej ludzkości (uniwersalne), pozwala łamać konwencje społeczne, spychając ich znaczenie na dalszy plan – został w przekładzie spłycony.

5.3. Całościowa zmiana obrazowania sytuacji¹

Wszystkie zdania przytoczone w poprzedniej sekcji w polskiej, znacznie skróconej wersji wywołują uproszczone (spłycone) mentalne wyobrażenia sytuacji i scen przedstawionych przez autora. Poniższy fragment jest przykładem tłumaczenia dość swobodnego, znacznie odbiegającego od oryginału:

Kino's hand leaped to catch it, but it fell past his fingers, fell on the baby's shoulder, landed and struck. Then, snarling, Kino had it, had it in his fingers, rubbing it to a paste in his hands.

Kino błyskawicznie usiłował go schwytać, lecz skorpion przeleciał mu przez palce, spadł na ramię dziecka i zadał cios żądłem. Trzymał go w palcach, ścierał w dłoniach na proch.

Kino usiłuje schwytać skorpiona, lecz ten przelatuje mu przez palce i wbija jadowity kolec w ramię dziecka. Kino dosięga zwierzę i miażdży

¹ Ze względu na bardzo zwięzły charakter niniejszego opracowania pominięto szczegółową analizę poszczególnych elementów konstrukcji sceny zgodnych z koncepcją Langackera. Ograniczono się jedynie do przedstawienia pewnych ogólnie pojętych „obrazów mentalnych” powstających w umyśle czytelnika.

jego ciało w dłoniach. W przekładzie natomiast ściera je na proch. Zdanie z oryginału przywołuje naturalną wizję unicestwienia miękkiego ciała owada, być może wywołującą obrzydzenie, ale realistyczną. Kydryński tę wizję łagodzi – skorpion zostaje starty na proch niczym jakiś suchy przedmiot, grudka ziemi. Pierwsze zdanie obrazuje próbę schwytania skorpiona, wymagającą od Kina zręczności i sprytu (por. system dynamiki sił). Wzajemne relacje Kino-agonista-skorpion-antagonista zostały zaznaczone w przekładzie. Główna różnica między tekstem angielskim a jego polskim przekładem polega na zastosowaniu przez tłumacza czasowników profilujących odmienny typ czynności. Pominęto też formę czasownikową *snarling* wskazującą na stan emocjonalny Kina (*to snarl* – „warczeć, charczeć, wykrzywiać twarz w grymasie”). Również i w tym przypadku wprowadzone zmiany nie są podyktowane wymogiem uzusu języka polskiego.

5.4. Zamiana podmiotu zdania

Jak już wspomniano, Kino wielokrotnie traci panowanie nad sobą i, co istotniejsze, kontrolę nad przebiegiem zdarzeń. Staje się narzędziem w rękach losu. Cokolwiek zrobi, będzie to złe. Na tę mimowolność czynów Kina mają wskazywać zdania, których podmiot odnosi się do rąk i narządów zmysłu mężczyzny. To nie on patrzy, ściska perłę, chwytając nóż, zabija („Kino’s hand crept into his breast where his knife hung on a string [...]”; „Only his eyes searched the darkness [...]”; „His hand fumbled out and found the baby [...]”; „His spread fingers gripped the mountain [...], and Kino’s hand went first to the great pearl in his shirt and then to his knife hanging under his shirt” itp.). Czynią to jego oczy i dłonie, jak w podanych przykładach. Poniżej zamieszczono fragmenty tekstu ilustrujące strategię przyjętą przez Kydryńskiego, polegającą na zmianie podmiotu zdania.

Kino’s eyes opened, and he looked first at the lightening square which was the door and then he looked at the hanging box where Coyotito slept.

Kino uniósł powieki – spojrzał najpierw na pełen światła czworobok drzwi, a potem na zwieszoną u pułapu skrzynkę, w której spał Coyotito.

He barely breathed, and his eyes went to the place where he had swept out the track.

Ledwo oddychał, szukając oczami miejsca, w którym zacierał ślady.

Kino's hand leaped to catch it, but it fell past his fingers, fell on the baby's shoulder, landed and struck.

Kino błyskawicznie usiłował go schwycić, lecz skorpion przeleciał mu przez palce, spadł na ramię dziecka i zadał cios żądłem.

Jak łatwo zauważyć, w przekładzie Kydryński uczynił Kina wykonawcą czynności, zamieniając podmiot zdania (nasza uwaga zostaje przeniesiona na inny element sceny). Tym samym zatracone zostały wątki deterministyczne, tak wyraźne w oryginale. Używając Langackerowskiej terminologii, w tekście źródłowym funkcję trajektora pełnią wyrażenia desygnujące części ciała i narządy zmysłu Kina. To na nich ogniskuje się uwaga odbiorcy. Tłumacz powinien zachować ten element obrazowania sceny, tym bardziej że język polski nie narzuca w tym przypadku żadnych ograniczeń.

Wnioski

Każdy przekład ztraca nieco sens oryginału, chociażby dlatego, że języki różnią się pod względem leksykalnym i gramatycznym. Często też tłumacz utrwała w przekładanym tekście własny styl pisarski, „zadeptując ślady pozostawione przez autora”. Tłumacze, często filolodzy bądź literaci, zdają się zapominać o tym, że każda jednostka językowa ma jakieś utrwalone znaczenie. Jakakolwiek zmiana prowadzi do zmiany sensu zdania, a przez to do wypaczonego odbioru dzieła. Językoznawcy kognitywni fakt ten mocno podkreślają w swoich pracach. Dążeniem dydaktyków przekładu powinno być zatem zaznajomienie studentów filologii obcych z założeniami kognitywnej teorii przekładu. Być może wówczas tłumacze zwracaliby większą uwagę na sposób obrazowania utrwalonego w tekście źródłowym, organizację sceny, przejawy ikoniczności itp., porzucając własny styl pisarski na czas dokonywania przekładu.

Bibliografia:

Brzozowski, J. (2000), „Przekład literacki”, w: Dąbska-Prokop, U. (red.), *Mała encyklopedia przekładoznawstwa*, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Języków Obcych i Ekonomii Educator, Częstochowa, s. 185-191.

- Brzozowski, J. (2009), *Czytane w przekładzie*, Wydawnictwo Akademii Techniczno-Humanistycznej, Bielsko-Biała.
- Foerster, N. (red.) (1957), *American Poetry and Prose*, Houghton Mifflin Company, Boston.
- Hejrowski, K. (2006), *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Kaczorowska, M. (2011), *Przekład jako kontynuacja twórczości własnej. Na przykładzie wybranych translacji Stanisława Barańczaka z języka angielskiego*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków.
- Kubiński, W. (2014), *Obrazowanie a komunikacja. Gramatyka kognitywna wobec analizy dyskursu*, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk.
- Kydryński, J. (1979), *W lupinie orzecha*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Lakoff, G. (1987), *Women, Fire, and Dangerous Things. What Categories Reveal About the Mind*, The University of Chicago Press, Chicago.
- Langacker, R.W. (1995), *Wykłady z gramatyki kognitywnej. Kazimierz nad Wisłą, grudzień 1993*, red. H. Kardela, tłum. J. Berej [et al.], Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin.
- Langacker, R.W. (2003), „Model dynamiczny oparty na uzusie językowym”, w: Dąbrowska, E., Kubiński, W. (red.), *Akwizycja języka w świetle językoznawstwa kognitywnego*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków, s. 30-117.
- Langacker, R.W. (2009), *Gramatyka kognitywna. Wprowadzenie*, tłum. E. Tabakowska [et al.], Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków.
- Lewandowska-Tomaszczyk, B. (2006), „Konstruowanie znaczeń i teoria stapienia”, w: Habrajska, G., Ślósarska, J. (red.), *Kognitywizm w poetyce i stylistyce*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków, s. 7-35.
- Rosch, E. (2007), „Zasady kategoryzacji”, w: Chlewiński, Z. (red.), *Psychologia poznawcza w trzech ostatnich dekadach XX wieku*, tłum. R. Białas [et al.], Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk, s. 409-430.
- Steinbeck, J. (1945), *The Pearl*, Viking Press, New York.
- Steinbeck, J. (1965), *Kasztanek. Perła*, tłum. J. Zakrzewski, J. Kydryński, Czytelnik, Warszawa.
- Tabakowska, E. (2001), *Językoznawstwo kognitywne a poetyka przekładu*, tłum. A. Pokojska, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków.

- Tabakowska, E. (2008), „Obecność tłumacza w tekście. Spojrzenie językoznawcy”, w: Cieśla-Korytowska, M., Puchalska, I., Siwiec, M. (red.), *Oblicza Narcyza. Obecność autora w dziele*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, s. 503-517.
- Talmy, L. (2003), *Toward a Cognitive Semantics. Concept Structuring Systems* (I), The MIT Press, Cambridge.
- Taylor, J.R. (2007), *Gramatyka kognitywna*, tłum. M. Buchta, Ł. Wiraszka, red. nauk. E. Tabakowska, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków.
- VanSpanckeren, K. (1994), *Outline of American Literature*, The United States Information Agency, New York.

STRESZCZENIE

W niniejszym artykule dokonano analizy przekładu *Perły* autorstwa Johna Steinbecka. Tłumacz powieści Juliusz Kydryński wprowadził w utworze istotne zmiany językowe, które wypaczają (spłycają) oryginalne przesłanie dzieła. Tłumacząc powieść, upodobił jej tekst pod względem stylistycznym do własnych utworów, do pewnego stopnia ignorując intencje Steinbecka. Analiza została przeprowadzona na podstawie teoretycznych założeń językoznawstwa kognitywnego.

Słowa kluczowe: przekład, stylizacja, językoznawstwo kognitywne, kognitywna teoria przekładu

SUMMARY

Stylistic changes in the translation of *The Pearl* by John Steinbeck – a cognitive account

The aim of the present article is to analyse the translation of *The Pearl* written by John Steinbeck. The translator of the novel Juliusz Kydryński made significant linguistic changes that distort the original message (sense) of this literary work. While translating the novel, he made the text stylistically similar to his own works, to some extent, ignoring the intentions of Steinbeck. The analysis is based on the theoretical tenets of cognitive linguistics.

Key words: translation, stylization, cognitive linguistics, cognitive theory of translation