

*Claudio Salmeri*

Uniwersytet Śląski w Katowicach  
claudio.salmeri@us.edu.pl

## **Problem stylizacji w tłumaczeniu dzieł Witolda Gombrowicza**

### **Przegląd badań nad angielskimi i włoskimi przekładami**

Zagraniczna recepcja twórczości Gombrowicza była ograniczona z powodu nielicznych i w dodatku niedokładnych, często błędnie wykonanych przekładów jego dzieł na języki obce oraz niezrozumiałego dla czytelników, swoistego charakteru twórczości polskiego pisarza. Niemniej jednak, mimo tych wszystkich niesprzyjających okoliczności, w Europie Zachodniej już w latach siedemdziesiątych Gombrowicz odniósł „sukces światowy tego typu, jaki dotąd nie znany był literaturze polskiej. [...] w pełni autentyczny” [Głowiński, 1973: 245]. W krajach demokracji ludowej trzeba było natomiast czekać do końca lat osiemdziesiątych XX wieku, by w wyniku transformacji ustrojowych zaczęto rozpowszechniać jego dzieła. Począwszy od tamtego przełomowego momentu, pisarz – wraz z pojawianiem się na rynku wydawniczym przekładów jego powieści – zdobywał coraz większą popularność. Obecnie światowa sława Gombrowicza wciąż wzrasta, o czym świadczą wielkie liczby tłumaczeń na języki obce oraz liczne prace krytyczne.

Źródeł niepowodzeń w przekładaniu Gombrowiczowskiej twórczości literackiej należy szukać m.in. w specyfice jego prozy, która cechuje się różnymi odmianami funkcjonalnymi języka, elementami parodii i groteski oraz innowacjami słowotwórczymi, kalamburami, epitetami,

porównaniami, powtórzeniami, paralelizmami składniowymi, częstymi zmianami szyku zdania i połączeń frazeologicznych, a także licznymi aforyzmami. Dla tłumaczy przekładających twórczość Gombrowicza problemem może być język, zawierający nazwy charakterystyczne dla kultury staropolskiej, współcześnie już nieobecne. Gombrowicz tworzy słowa-klucze, które rzucają symboliczne światło na sensy ukryte pod ironiczną formą (np. szkolne słownictwo czy słowa takie jak *gęba* i *pupa* w *Ferdydurke*). Następny problem w tłumaczeniu jego dzieł mogą stanowić elementy pozajęzykowe znane jedynie użytkownikom danej kultury, a także nowatorski język, który autor *Trans-Atlantyku* tworzy na potrzeby swoich utworów. Pisarz zmienia struktury składniowe, wymyśla neologizmy, co sprawia, że jego styl jest unikatowy i niepowtarzalny. Gombrowicz wydaje się więc „bawić” językiem. „Funkcję, którą w życiu pełni element gry, w twórczości Gombrowicza przejmują stylizacja. Komunikat estetyczny jest tu zbudowany w ten sposób, by zwracał uwagę odbiorcy na ograniczenia kodu, budził nieufność, zmuszał do poszukiwania znaczeń wykraczających poza treść samego komunikatu” [Wyskiel, 1975: 28]. Twórczość Gombrowicza ma charakter ironiczno-parodystyczny, przejawiający się poprzez komediowe opracowanie realiów, cyniczne parodiowanie powszechnie przyjętych schematów postępowania [Karpiński, 1994: 212]. Gombrowicz stworzył własne, nacechowane indywidualnym piętnem słownictwo, które decyduje o rozpoznawalnym stylu tego wybitnego autora. Pisarz wyszukuje słowa i nadaje im całkiem inny wymiar. Wyrażenia, które dotąd były uznawane przez społeczeństwo za nieestetyczne lub wywołujące zawstydzenie i śmiech, zyskały na wartości i służą przedstawieniu ponadczasowej walki człowieka z formą. Gombrowicz jako mistrz groteski nie pomaga czytelnikowi w pojmowaniu swych dzieł; czasem wręcz wydaje się, że je utrudnia. Autor *Ferdydurke* „nie formułuje naturalnych wypowiedzi [...], lecz stylizuje, parodiuje, «przedrzeźnia» najróżniejsze wzorce wypowiedzi literackich” [Wyskiel, 1975: 28].

Tłumacz musi zatem wziąć pod szczególną uwagę aspekt językowy utworów pisarza. Niektórych krytyków i badaczy przekładów Gombrowicza zastanawia, czy w ogóle można tłumaczyć jego dzieła bez znajomości literatury i kultury staropolskiej. Paradoksalnie dochodzą do wniosku, że niekoniecznie należy być znawcą tematów zawartych w dziełach Gombrowicza, ponieważ najważniejszym elementem, który

należy przekazać w przekładzie, jest język powieści, jego liczne powtórzenia i wzmożenia. Trudno jednak zgodzić się z tym stwierdzeniem, skoro język będący elementem i zarazem nośnikiem kultury jest w niej głęboko zakorzeniony i stanowi jej odzwierciedlenie. Według Elżbiety Skibińskiej główną przyczyną nieprzekładalności utworów Gombrowicza było „jego polemiczne wykorzystanie polskiej kultury, przejawiające się na różne sposoby, jawne, ale częściej zakamuflowane w postaci aluzji, karykatury, parodii. [...] Specyfika kulturowa dzieła stawia w tłumaczeniu ogromny opór, dlatego w przekład nieuchronnie jest wpisane zniekształcenie. [...] Nie tylko bowiem język [...] stanowi problem dla tłumacza [...], ale także osadzenie powieści w polskiej kulturze” [Skibińska, 2004: 9].

Badaniem tłumaczenia *Ferdydurke* na język angielski zajęła się Magda Heydel [Heydel, 2004], która analizuje problem nieprzekładalności tekstu literackiego. O Danucie Borchardt i jej tłumaczeniu wyraża się z uznaniem. Uważa, że „choć w odbiorze przez czytelnika anglojęzycznego zagubić się mogą elementy satyry na polską rzeczywistość międzywojenną i inne znamiona silnego osadzenia powieści w kontekście polskim. Jednak to, co najistotniejsze, a więc treści filozoficzne, zostało w przekładzie oddane” [Heydel, 2004: 111]. Heydel, opierając się na przekonaniu o istnieniu pewnych uniwersalnych „Form”, którymi operuje Gombrowicz, głosi paradoksalną tezę o przekładalności Gombrowiczowskiej twórczości literackiej, jej zdaniem bowiem nawet jeśli czytelnicy nie zrozumieją realiów lekcji języka polskiego, to z pewnością rozpoznają w „upupianiu” uczniów realia własnych systemów edukacji. *Ferdydurke* po raz pierwszy ukazała się w języku angielskim w 1961 roku w tłumaczeniu z języka francuskiego dokonany przez Erica Mosbachera. Również w tym przypadku doszło do wydania niepełnej i skróconej wersji.

Jak pisze Krystyna Lipińska-Iłłakowicz, „przez wiele lat prześladował mnie pewien koszmar literacki. Ten koszmar to widmo okaleczonej, pociętej *Ferdydurke* [...], która od 1961 roku była jedynym dostępnym anglojęzycznym przekładem arcydzieła Witolda Gombrowicza” [Lipińska-Iłłakowicz, 2001]. „Mosbacherowska wersja pozbawiła *Ferdydurke* pierwszych egzystencjalnych rejestrów, które rozbrzmiewają na początku tekstu w opisie przebudzenia narratora – stan niepewności, narastanie niepokoju i trwoga istnienia. Długie zdania i powtórzenia,

budująca estetyka nadmiaru w prozie Gombrowicza najwyraźniej wydawały się Ericowi Mosbacherowi (lub wydawcy) zbędne. Brak tych początkowych fragmentów pozbawia czytelnika subtelnego wprowadzenia nie tylko w finezyjne konstrukcje językowe tekstu, ale równocześnie uboży filozoficzne podteksty nawiązujące do Kierkegaarda czy Schopenhauera. Znika podtekst Kafkowskiej poetyki przemiany. Wycięcie końcowego kupletu «Koniec i bomba, kto czytał ten trąba» pozbawiło tę pierwszą anglojęzyczną wersję *Ferdydurke* jej metafikcyjnej wymowy polegającej na zakwestionowaniu wiarygodności tekstu przez sam tekst” [Lipińska-Iłakowicz, 2001]. Według Heydel Mosbacher „konsekwentnie poszerzał katalog [...] błędów. Pomijał całe partie tekstu, na przykład słynne preegzystencjalne fragmenty początkowego monologu narratora wprowadzające obraz lęku i trwogi istnienia [...], a także [...] finezyjny styl narracji. W tym, co z *Ferdydurke* zostało, masa jest niekonsekwencji i niedokładności” [Heydel, 2004: 108].

Pierwsze prawdziwe tłumaczenie *Ferdydurke* z języka polskiego na język angielski zostało wykonane w 2000 roku przez Danutę Borchardt. Jest to zdecydowanie lepszy przekład. Różni się od wersji Mosbachera tym, że „tam, gdzie Mosbacher z różnych powodów salwował się unikami (albo nie widział problemu), Borchardt wykazuje się inwencją i pomysłowością, zarówno jeśli chodzi o język postaci i specyficzne wyrażenia, jakimi się posługują, jak w odniesieniu do języka narracji, najtrudniejszego chyba poziomu stylistycznej organizacji tekstu powieści” [Heydel, 2004: 108].

Zdaniem Lipińskiej-Iłakowicz „Danuta Borchardt wychodzi zwycięsko ze zmagania z oryginalnością Gombrowiczowskiego stylu, często nie tylko znajdując angielskie odpowiedniki, lecz niejako tworząc nowe słowa. Jedną z ważniejszych, najbardziej widocznych, chociaż prawdopodobnie najtrudniejszą z decyzji było pozostawienie polskiej wersji słowa «pupa». Tekst Gombrowicza tak bardzo rozszerzył zakres znaczeniowy tego słowa, że właściwie stworzył nową wartość. «Pupa» funkcjonuje jako metafora określająca kontakty międzyludzkie (również międzykulturowe), które Gombrowicz zawsze postrzega jako antagonistyczne. Jako integralny komponent Gombrowiczowskiej teorii formy «pupa» wyraża subtelne podporządkowywanie i umniejszanie oraz równoczesne poniżanie jednych przez drugich. Zakres znaczeniowy tego pojęcia nie ma granic i przekształca się wraz z każdą nową sytuacją w warstwie tekstualnej

i interpretacyjnej *Ferdydurke*. Wydaje się więc słuszne, że tłumaczka pozostawiła je w formie oryginalnej, tym bardziej że fonetyczny odpowiednik «pupy», angielskie słowo *poop*, kojarzy się z atmosferą świata dzieciennego i przywodzi dzieciinną estetykę milusińskości (*cuteness*)” [Lipińska-Iłakowicz, 2001]. „Danuta Borchardt [...] was successful in rendering Gombrowicz’s language thanks to her deep understanding of the language of the original as well as the assurance with which she looks for its English equivalence” („Danuta Borchardt doskonale oddała w tłumaczeniu Gombrowiczowski język, a to za sprawą dogłębnego zrozumienia języka oryginału oraz pełnego przekonania w doborzeniu jego angielskiego ekwiwalentu” – tłum. C.S.) [Heydel, 2004: 115].

Angielskie tłumaczenie powieści *Trans-Atlantyk* przeanalizował Jerzy Jarniewicz [Jarniewicz, 2004]. Jego zdaniem Nina Karsov i Carolyn French, autorki angielskiego przekładu, błędnie oddały Gombrowiczowską poetykę, ponieważ zastąpiły liczne idiomy występujące w oryginale albo już istniejącymi w języku angielskim idiomami, albo dosłownym tłumaczeniem, albo „zachowując tylko warstwę obrazową idiomu (a znaczenia przenośnego pozwalające się tylko domyślać), albo też poprzez budowanie nowych fraz oddających walory formalne idiomu polskiego” [Miecznicka, 2007: 252]. Jarniewicz jako przykład takich operacji językowych podaje idiom „Chybaby mnie w łyżce wody utopili”, przełożony na „They would drown me in a spoon of water”. Taka operacja językowa spowodowała – jego zdaniem – że „w angielskim przekładzie zagubił się istotny dla oryginału aspekt Gombrowiczowskiego języka, który usiany jest skostniałymi frazeologizmami i automatyzmami, w jego miejsce zaś stworzono język niezwykle oryginalny i poetycki, ale obcy poetyce oryginału” [Miecznicka, 2007: 252].

Paradoksalnie Gombrowicz nie odniósł większego sukcesu w krajach anglojęzycznych, ponieważ „[jego] powieści [...] padły ofiarą niedopuszczalnej praktyki, jaką jest przekład z trzeciego języka” [Jarniewicz, 2004: 191]<sup>1</sup>. Przykładowo, przekładu *Pornografii* dokonał Alastair Hamilton na podstawie francuskiej wersji, a tłumaczenie *Kosmosu* autorstwa Erica Mosbachera powstało z aż dwóch przekładów: francuskiego Georges’a Sédira i niemieckiego Waltera Tiela. Skutek tej działalności translatorskiej „jest taki, że Gombrowicz w krajach obszaru

<sup>1</sup> Więcej o tym w: France, 2000: 211.

anglojęzycznego praktycznie nie istnieje jako powieściopisarz, znają go sławiści i nieliczni krytycy zajmujący się z zawodowych lub osobistych powodów kulturą polską. Daleko mu do miejsca, jakie zdobył w kulturze francuskiej czy hiszpańskojęzycznej” [Jarniewicz, 2004: 192].

Jarniewicz omówił wykorzystanie frazeologii w *Trans-Atlantyku* i jego pierwszym angielskim tłumaczeniu. Tłumaczki w przedmowie oświadczyły, że *Trans-Atlantyk* jest „simply too Polish to be English”, dlatego podjęły decyzję o dosłownym tłumaczeniu wyrażen idiomatycznych. Decyzja ta głęboko wpłynęła na końcowy wynik ich pracy. Istnieją różne kategorie wyrażen frazeologicznych. Oprócz idiomów mających identyczne formalne i metaforyczne ekwiwalenty w obu językach są zwroty, które – jeśli zostaną dosłownie przetłumaczone na język angielski – pozostają zrozumiałe ze względu na przejrzystość ich symbolicznego znaczenia. Niektóre tłumaczone dosłownie wyrażenia stają się jednak hermetycznymi, groteskowymi, a nawet surrealistycznymi metaforami. Dla angielskich czytelników takie metaforyczne (idiomatyczne) znaczenie pozostaje zagadką.

Jarniewicz twierdzi, że w *Trans-Atlantyku* Gombrowicz często używa regularnie powtarzających się wyrażen, ponieważ stanowią one jeden z głównych wątków powieści – reprezentują nieuniknioną moc „Formy” oraz pokazują, jak ludzkie zachowania i myśli są określane przez nabyte formy wyrażen. Dosłowne tłumaczenie idiomów wykreowało obrazy, które w języku angielskim są poetycko ciekawe, bardzo oryginalne, ale również bardzo wymagające intelektualnie. Tłumaczki ożywiły zatem martwe metafory. Celem nadużywania frazeologii w tekstach Gombrowicza było jednak ujawnienie mocy skostniałych form języka, które – przechodząc z pokolenia na pokolenie – nie tylko odzwierciedlały narodowy i indywidualny charakter, ale także współtworzyły go. Oceniając angielski przekład *Trans-Atlantyku*, warto zaznaczyć, iż „wprawdzie dokonany on został bardzo późno, dopiero w 1994 roku [...], lecz jego jakość, mimo pewnych rysów egzotyzyzujących tekst, spotkała się z pozytywną oceną specjalistów” [Tomaszewski, 2004: 189].

Gombrowicz nie odniósł zasłużonego sukcesu w Stanach Zjednoczonych, wręcz można mówić o jego dotkliwej porażce<sup>2</sup>. Beth Holmgren

<sup>2</sup> Więcej na temat recepcji Gombrowicza w Stanach Zjednoczonych zob. Lipińska-Iłłakowicz, 2012.

zajmująca się recepcją utworów Gombrowicza w Ameryce w artykule *Witold Gombrowicz w Stanach Zjednoczonych* [Holmgren, 2001] pisze, że jego tłumaczenia były „nieliczne i do tego wysoce nieadekwatne [...], dokonane w większości z francuskiego i niemieckiego – a nie z polskiego oryginału” [Holmgren, 2001: 43]. Ciekawym komentarzem na temat recepcji twórczości Gombrowicza w USA są słowa: „[...] ilekroć mówi się o Witoldzie Gombrowiczu, tylekroć słyszymy o tym, że niezasłużenie jest pisarzem nieznanym: bodaj żaden wielki pisarz w tym stuleciu nie był aż tak uporczywie i z taką pompą nieznanym. Mimo iż spora część jego dzieła dostępna jest po angielsku [...], Gombrowicz jakoś nigdy nie skorzystał na krótkotrwałym apetycie Ameryki na sekrety eurokultury. Był trochę zbyt dziwaczny, za bardzo oddawał się zaspłanym, niewyraźnym tematom [...]. Jego amerykańska publiczność to nielicząca się garstka” [Holmgren, 2001: 331]. „W najlepszym razie Gombrowicza wyklada się, czyta i analizuje w amerykańskim systemie uniwersyteckim jako egzotyczny przedmiot wyemitowany przez jakąś egzotyczną literaturę. Jego utwory nieoczekiwanie pojawiają się w sporadycznie organizowanych kursach literatury wschodnioeuropejskiej i już zupełnie przypadkowych przeglądach literatury polskiej” [Holmgren, 2001: 337].

Bardzo trafnie kwestię recepcji Gombrowicza w krajach anglojęzycznych podsumowali Edward Czerwiński i Bronisława Karst. Ich zdaniem „nader skromnie przedstawia się dorobek badań nad Gombrowiczem w świecie anglojęzycznym. Szereg amerykańskich i angielskich krytyków, którzy pisali o Gombrowiczu, nie zna niestety polskiego i musi sięgać do w większości przypadków niedokładnych, a często błędnych tłumaczeń. Uczciwie należy przyznać, że Gombrowicza odkryli Francuzi i że to oni najlepiej zapisali się w badaniach nad jego dziełem. Większość z tych krytyków korzystała jednak niestety z francuskich przekładów” [Holmgren, 2001: 331].

W kręgu tej problematyki mieści się również interesujący artykuł, który ukazał się w „Przeglądzie Polskim”, miesięczniku wydawanym w Nowym Jorku, 24 września 2004 roku. Jest to wywiad z profesorem Györgym Gömörim, wykładowcą literatury polskiej w Cambridge, który na pytanie o recepcję literatury polskiej w Anglii odpowiedział: „[...] niewiele osób ma o niej pojęcie. Nieznana jest nie tylko literatura, ale także polska kultura, nie mówiąc już o tle historycznym. Kiedy

Witold Gombrowicz dostał w 1967 r. we Francji Prix Formentor (Prix Internationale de Litterature) za *Kosmos*, zadzwonili do mnie do Berlina wydawcy «Timesa» z pytaniem, kim jest ten Gombrowicz. Kiedy im wyjaśniłem, zamówili u mnie artykuł o nim” [Dąbrowski, 2004].

Sytuacja na włoskim rynku wydawniczym wygląda zupełnie inaczej. Gombrowicz odniósł zdecydowanie większy sukces we Włoszech aniżeli w krajach anglojęzycznych. Można to stwierdzić na podstawie dużej liczby tłumaczeń jego utworów (choć nie zawsze przyzwoitych). Mimo że „ogromną przeszkodą w zapoznaniu się z wybitnymi dziełami polskich pisarzy i poetów oraz docenieniu ich jest także brak dobrych przekładów” [Squillace-Piwowarczyk, 2004: 54], „Gombrowicz jest jednym z nielicznych autorów polskich, którzy osiągnęły pewną sławę we Włoszech i są znani szerszej publiczności” [Squillace-Piwowarczyk, 2004: 53].

Francesco Cataluccio, włoski badacz, tłumacz i propagator literatury Gombrowicza we Włoszech, stwierdza, że autor *Trans-Atlantyku*, podobnie jak w przypadku innych krajów, „è arrivato in Italia attraverso la Francia” („Przybył do Włoch przez Francję” – tłum. C.S.) [Cataluccio, 1994: 222]. Pierwszą powieścią przetłumaczoną na język włoski była *Ferdydurke*, wydana w roku 1961. Pojawienie się kolejnych przekładów na włoskim rynku wydawniczym poprzedzone zostało sporem o pierwszeństwo publikacji między czołowymi wydawnictwami. Gombrowicz sprzedał swoje prawa do wydania *Ferdydurke* i *Dzienników* instytucji Einaudi, jednak – poirytowany flegmatycznym podejściem turyńskiego wydawcy – prawa do *Pornografii* sprzedał już wydawnictwu Bompiani. Cataluccio ocenia, że włoski przekład *Ferdydurke* – wykonany z języka francuskiego – jest niepełny, o czym świadczą liczne pominięcia fragmentów oryginału, obecne również w przekładzie francuskim: „La traduzione italiana di *Ferdydurke* è incompleta e, sicuramente, fatta dal francese. Lo prova il fatto che le mutilazioni del testo polacco sono le stesse che in francese” („Włoskie tłumaczenie *Ferdydurke* jest niepełne i z pewnością wykonane z francuskiego. Dowodem na to jest fakt, że amputacje dokonane na polskim tekście są identyczne jak we francuskim” – tłum. C.S.) [Cataluccio, 1994: 222]. Cataluccio wspomina również o nieadekwatnym przekładzie zarówno treści powieści *Opętani*, jak i tytułu (włoski tytuł brzmi *Gli schiavi delle tenebre*, co w języku polskim znaczy „niewolnicy ciemności”): „L’uscita del volume



fu purtrotto viziata da un titolo artificiosamente mutato, modifiche al testo per uniformarlo a quello dell'edizione francese [...]” („Wydaniu tomu towarzyszył niestety sztucznie zmieniony tytuł i zmiany tekstu dokonane w celu dopasowania do francuskiego wydania” – tłum. C.S.) [Cataluccio, 1994: 229]. Pojawiły się jednak również pozytywne oceny przekładów dzieł Gombrowicza na język włoski, m.in. Goffredo Fofi, jeden z recenzentów tłumaczenia *Pornografii*, chwali Verę Verdiani za bardzo dobry przekład [Cataluccio, 1994: 231].

Włoskie tłumaczenie *Ferdydurke* stało się przedmiotem analiz Moniki Surmy-Gawłowskiej [Surma-Gawłowska, 2004]. Autorka, chociaż poddaje tłumaczenie Very Verdiani ostrej krytyce, uważa, że „niedoskonałość włoskiej wersji *Ferdydurke* nie jest [...] spowodowana niekompetencją tłumaczki” [Surma-Gawłowska, 2004: 62]; jej praca jest z filologicznego punktu widzenia poprawna i wyczerpująca, jednak tłumaczenie – w szczególności tych fragmentów, w których humor i koloryt wynikają ze zróżnicowania słów wymawianych przez bohaterów – jest pozbawione finezji i bogactwa oryginału. „Przekład w całości razi niedopracowaniem, które utrudnia, a czasem wręcz uniemożliwia włoskiemu czytelnikowi poprawną lekturę powieści” [Surma-Gawłowska, 2004: 62]. Ukazując liczne niedociągnięcia stylistyczne, Surma-Gawłowska zarzuca tłumaczce m.in.: „uładzanie tego, co niepokorne, wykładanie «kawy na łąkę», nieumiejętne oddawanie wyrażen gwarowych i imion. Szczególnej krytyce poddaje tłumaczenia gwary, która we włoskim tłumaczeniu utraciła cały urok, ponieważ tłumaczka zastosowała literackie terminy. Jako przykład podaje fragment: «Dziewka jazgotała i dziwowała się, parobek ozbuchany godoł i cudował się, gdy wszedł Franciszek», który Verdiani przetłumaczyła jako: «La ragazza cianciava e si meravigliava a tutto spiano, il garzone scatenato sparlava e si stupiva, quando ecco arrivare Franciszek». Surma-Gawłowska krytykuje też zamieszczenie przez tłumaczkę przypisów do nazw własnych związanych z polskim kontekstem kulturowym” [Miecznicka, 2007: 250]. Twierdzi, że „Verdiani nie sprostала translatorскому wyzwaniu. *Ferdydurke* po włosku zamieniła się w egzotyczną opowieść, pisaną egzaltowanym, choć skonwencjonalizowanym językiem, pełną nienaturalnie brzmiących zwrotów, prawie zawsze pozbawionych Gombrowiczowskiej świeżości i ironicznej dwuznaczności, w bardzo wielu miejscach dla włoskiego czytelnika niezrozumiałą” [Surma-Gawłowska, 2004: 61].

Kwestia obecności w przekładzie tego tak typowego dla *Ferdydurke* kręgu leksykalnego szkoły jest tematem innych artykułów krytycznych dotyczących przekładu na język włoski. Włoskie tłumaczenia *Ferdydurke* autorstwa dwojga tłumaczy: Sergio Miniussiego z 1961 roku i Very Verdiani z 1991 roku przeanalizowała – pod kątem oddania pola leksykalnego szkoły – Justyna Łukaszewicz [Łukaszewicz, 2004]. Wnioski jej badań były podobne do tych, które sformułowała Monika Grabowska. Mimo że tłumacze „poradzili sobie z ekwiwalencją semantyczną, to jednak umknęło im wiele konotacji oraz niezwykłości języka” [Miecznicka, 2007: 251]. Autorka artykułu pisze we wnioskach, że „pierwsza wersja [Sergio Miniussiego – przyp. C.S.], choć z drugiej ręki, nie jest pozbawiona wyrazistości. Autorka drugiej [Vera Verdiani – przyp. C.S.] jest jednak dociekliwsza w interpretacji różnych szczegółów oryginału i szukaniu dla nich ekwiwalentów, poza tym proponuje odbiorcy całość tekstu bez skrótów. [...] Drugi przekład stoi o klasę wyżej od pierwszego, choć [...] można też uznać, że tłumacze reprezentują dwie różne szkoły przekładu” [Łukaszewicz, 2004: 82]. Łukaszewicz porównała oryginał *Ferdydurke* z jego dwoma włoskimi przekładami (opublikowanymi w latach 1961 i 1991). Szczegółowej analizie poddała słownictwo szkolne, będące kluczowym elementem świata przedstawionego. Tłumaczenie Sergio Miniussiego grzeszy licznymi pominięciami. Jednak winę za to ponosi nie włoski tłumacz, ale francuski przekład, na którym Miniussi opierał się podczas tłumaczenia na język włoski. Już bowiem francuska wersja *Ferdydurke* – mimo że napisana z udziałem samego Gombrowicza – zawiera liczne usterki w postaci pominięć tekstu. Natomiast nowsze tłumaczenie Very Verdiani zostało wzbogacone dużą liczbą przypisów tłumacza z wyjaśnieniami dotyczącymi wielu nazw i innych polskich postaci historycznych pojawiających się w tekście. Drugie tłumaczenie wierniej oddaje leksykę dotyczącą szkoły i kultury polskiej. Wydaje się jednak, że oba przekłady pozbawione są środków będących pewnymi cechami charakterystycznymi dla stylu Gombrowicza, takich jak częsta zmiana struktur składniowych lub niezwykły porządek słów. Niewątpliwie w przypadku twórczości uznającej „Formę” za szczególnie istotną jest to znacząca strata.

Caterina Squillace-Piwowarczyk wyraża zdziwienie, że tłumaczenia Very Verdiani i Sergio Miniussiego spotkały się z ciepłym przyjęciem ze strony włoskich krytyków literatury, ponieważ – jak

wskazuje – zostały wykonane w sposób nieprecyzyjny [Squillace-Piwowarczyk, 2004]. Pierwszy przekład *Ferdydurke*, wydany w 1961 roku i oparty na przekładzie francuskim, „był bardziej niezadowolający i zawierał więcej błędów niż tłumaczenie pióra Very Verdiani, które ukazało się 20 lat później” [Squillace-Piwowarczyk, 2004: 55]<sup>3</sup>. Powieść Gombrowicza stanowiła dla tłumaczy nie lada wyzwanie translatorskie, gdyż „krytycy zwracali często uwagę na to, iż *Ferdydurke* zawiera wiele nieprzetłumaczalnych określeń i wyrażeń” [Squillace-Piwowarczyk, 2004: 57]. Artykuł Squillace-Piwowarczyk uwidacznia aspekty dotyczące odbioru dzieł Gombrowicza we Włoszech, ze szczególnym uwzględnieniem *Ferdydurke*. Badając sprawozdania, krótkie artykuły prasowe, eseje o charakterze filologiczno-literackim, jak również dokumenty dostępne w Internecie, autorka stwierdziła, jak dobrze ta powieść Gombrowicza została odebrana. Mimo że wersja włoska ma sporo braków i niektóre fragmenty dzieła pozostają dla odbiorców niezrozumiałe, elita intelektualna czytelników uznała je za arcydzieło literatury światowej XX wieku. Sprzyjał temu m.in. fakt, że pisma i artykuły związane z wizją świata Gombrowicza, które definiują go jako prekursora Sartre’a, dotarły do Włoch przede wszystkim przez Francję. Cały aparat tekstów pomocniczych przyczynił się we Włoszech do filozoficznego spojrzenia na *Ferdydurke*. W cieniu pozostały inne fundamentalne aspekty dzieła, które wskutek tłumaczenia praktycznie zniknęły w wersji włoskiej.

Dyskutując o włoskich przekładach twórczości Gombrowicza, należy również wzmiankować o roli, jaką odegrał Riccardo Landau. Temu wielce zasłużonemu tłumaczowi, który przełożył na język włoski m.in. *Trans-Atlantyk* (w 1971 roku) i *Pornografię* (w 1962 roku) Gombrowicza oraz inne dzieła literatury polskiej, nie poświęcono niestety, jak dotąd, żadnej pracy, a jego tłumaczenia nie doczekały się recenzji bądź analizy. Chcąc kiedyś skontaktować się z tłumaczem, zwróciłem się do Pietra Marchesaniego, profesora polonistyki uniwersytetu w Genui oraz jego bliskiego współpracownika. Jednak nie uzyskałem danych kontaktowych tłumacza. Profesor nie był w stanie mi pomóc, gdyż – jak wyjaśnił – nigdy się z nim nie spotkał, a jedynie znał go i współpracował

<sup>3</sup> Prawdopodobnie w artykule Squillace-Piwowarczyk pojawił się błąd w druku, ponieważ tłumaczenie Verdiani ukazało się w 1991 roku, czyli 30 lat później.

z nim korespondencyjnie. Riccardo Landau wydaje się niezasłużenie nieznany w środowisku translatorów i krytyków translacji.

Choć pojawiają się pozytywne recenzje przekładów dzieł Gombrowicza, generalnie można odnieść wrażenie, że tłumacze nie poradzili sobie ze specyficznym językiem i stylem pisarza. Nierzadko nie byli w stanie znaleźć ekwiwalentów wyrażen z gwary szkolnej i neologizmów, nie potrafili także zachować w przekładzie częstych zmian struktur składniowych i niezwyklego porządku słów, co stanowi cechy charakterystyczne dla stylu Gombrowicza. Inne częste błędy, które można wytknąć autorom przekładów, polegają na braku archaizacji języka, zastosowaniu dosłownego tłumaczenia idiomów i błędnych frazeologizmów oraz pominięciu tekstu. Tłumacze częstokroć nie oddali w tłumaczeniu elementów literatury i kultury staropolskiej czy sarmackiej. Przekłady w większości są zniekształcone i nie odzwierciedlają w pełni utworów oryginalnych. Każde bowiem tłumaczenie wiąże się w nieunikniony sposób ze stratami i zniekształceniami. Styl tak specyficznego pisarza, jakim jest Gombrowicz, wydaje się zatem nieprzekładalny na jakikolwiek inny język. Opisywane wydarzenia i sytuacje tłumaczone „na sucho” byłyby tylko nonsensem i absurdem; dopiero ich skomplikowana nadbudowa: język, składnia i słowotwórcze bogactwo nadaje im znaczenie. Można zaryzykować stwierdzenie, że sam Gombrowicz nie chciał, aby jego dzieła były przekładalne. Warto na zakończenie przytoczyć jego słowa świadczące o nieprzekładalności jego utworów – mówi, że stworzył „powieść niedostępną dla obcych” [Gombrowicz, 1990: 67].

### **Bibliografia:**

- Cataluccio, F.M. (1994), „Gombrowicz in Italia”, w: Cataluccio, F.M. (red.), *Witold Gombrowicz*, Riga 7, Marcos y Marcos, Milano, s. 222-233.
- Dąbrowski, A.J. (2004), „Tytu ciekawych poetów...”, *Przegląd Polski*, 08.02.2004, Nowy Jork.
- France, P. (red.) (2000), *The Oxford Guide to Literature in English Translation*, Oxford University Press, Oxford–New York.
- Głowiński, M. (1973), „Wokół recepcji Gombrowicza”, *Pamiętnik Literacki*, 4, Wrocław, s. 245-250.
- Gombrowicz, W. (1990), *Testament*, Res Publica, Warszawa.

- Heydel, M. (2004), „Angielskie wersje «Ferdynand»”, w: Skibińska, E. (red.), *Gombrowicz i tłumacze*, Oficyna Wydawnicza Leksem, Łask, s. 103-116.
- Holmgren, B. (2001), „Witold Gombrowicz w Stanach Zjednoczonych”, w: Płonowska-Ziarek, E. (red.), *Grymasy Gombrowicza. W kręgu problemów modernizmu, społeczno-kulturowej roli plci i tożsamości narodowej*, tłum. J. Margański, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków, s. 331-344.
- Jarniewicz, J. (2004), „Frazy i frazeologia w angielskim przekładzie «Trans-Atlantyku», czyli tu właśnie cisną mnie buty”, w: Skibińska, E. (red.), *Gombrowicz i tłumacze*, Oficyna Wydawnicza Leksem, Łask, s. 191-200.
- Karpiński, W. (1994), „Lo stile di Gombrowicz”, w: Cataluccio, F.M. (red.), *Witold Gombrowicz*, Riga 7, Marcos y Marcos, Milano, s. 212-216.
- Lipińska-Iłakowicz, K. (2001), „Gombrowicz w Ameryce”, *Przegląd Polski*, 23.11.2001, Nowy Jork, s. 23-29.
- Lipińska-Iłakowicz, K. (2012), „Gombrowicz i Ameryka: boje wydawnicze”, w: Jarzębski, J. (red.), *Witold Gombrowicz nasz współczesny. Materiały międzynarodowej konferencji naukowej w stulecie urodzin pisarza. Uniwersytet Jagielloński – Kraków, 22-27 marca 2004*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków, s. 62-78.
- Łukaszewicz, J. (2004), „Szkola we włoskich przekładach «Ferdynand»”, w: Skibińska, E. (red.), *Gombrowicz i tłumacze*, Oficyna Wydawnicza Leksem, Łask, s. 69-84.
- Miecznicka, M. (2007), „Gombrowicz w przekładach”, *Pamiętnik Literacki*, 2, Wrocław, s. 250-253.
- Skibińska, E. (red.) (2004), *Gombrowicz i tłumacze*, Oficyna Wydawnicza Leksem, Łask.
- Squillace-Piowarczyk, C. (2004), „Między dziełem filozoficznym a politycznym – recepcja «Ferdynand» we Włoszech”, w: Skibińska, E. (red.), *Gombrowicz i tłumacze*, Oficyna Wydawnicza Leksem, Łask, s. 53-60.
- Surma-Gawłowska, M. (2004), „«Ferdynand» po włosku”, w: Skibińska, E. (red.), *Gombrowicz i tłumacze*, Oficyna Wydawnicza Leksem, Łask, s. 61-68.
- Tomaszewski, M. (2004), „«Trans-Atlantyku» Witolda Gombrowicza po francusku”, w: Skibińska, E. (red.), *Gombrowicz i tłumacze*, Oficyna Wydawnicza Leksem, Łask, s. 177-190.
- Wyskiel, W. (1975), *Witold Gombrowicz. Twórczość literacka*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa–Kraków.

**STRESZCZENIE**

Celem artykułu jest przedstawienie recenzji angielskich i włoskich tłumaczeń oraz omówienie kilku fragmentów przekładów najbardziej znaczących powieści Gombrowicza. Zwraca uwagę fakt, że teksty pisarza początkowo w większości tłumaczono nie z oryginałów, a z innych przekładów. Zwykle były to francuskie i – w mniejszym stopniu – niemieckie tłumaczenia. Prześmiewczy, szydzący, sarkastyczny i satyryczny styl Gombrowicza stanowił niekiedy barierę nie do pokonania dla tłumaczy. Statystycznie rzecz ujmując, z przeprowadzonej analizy przekładów twórczości i recepcji zagranicznej pisarza wynika, że był on i nadal jest ceniony we Włoszech, a najmniejszy sukces odniósł w krajach anglojęzycznych, gdzie praktycznie pozostaje nieznanym.

**Słowa kluczowe:** Gombrowicz, stylizacja, przekład, krytyka

**SUMMARY****Style as a Specific Problem of Literary Translation. An overview of the English and Italian Translations of Witold Gombrowicz's Works**

This research study deals with an area which has largely escaped the attention of researchers so far, i.e. linguistic equivalence and the limits to the translatability of Gombrowicz's convoluted style, an effective deterrent for other translators. This article investigates the English and Italian translations of various works of Gombrowicz. Particular attention must be paid to the way in which translators have rendered the Polish original, and above all to the vocabulary, phrasing and structure of the language used by Gombrowicz in the Italian and English languages.

**Key words:** Gombrowicz, style, translation, criticism