

Jerzy Brzozowski
Uniwersytet Jagielloński
jerzy.brzozowski@uj.edu.pl

Czy wolno nie stylizować?

W swojej klasycznej pracy z 1985 roku, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, znanej głównie za sprawą „12 tendencji deformacyjnych przekładu”, Antoine Berman pisze m.in.:

Niestety, język autochtoniczny, zrośnięty z rodzimą glebą, stawia opór jakikolwiek bezpośrednim przekładom na inny język lokalny. Jedynie języki „cywilizowane” [w oryginale: „koiné” – J.B.] pozwalają tłumaczyć się wzajemnie. Egzotyzacja, oddająca to, co obce zewnętrznie, przez obce wewnętrznie, tylko ośmiesza oryginał [Berman, 1985/2009: 261].

Berman stawia nas w sumie w sytuacji bez wyjścia: z jednej strony ubolewa nad niepowetowaną stratą wynikającą z utraty (zniszczenia) „elementów rodzimych”, czyli gwar, dialektów regionalnych bądź miejskich, lub też ich egzotyzacji (którą rozumie na dwa sposoby: jako nadmierną, przesadną stylizację lub jako tłumaczenie dialektu na dialekt, gwary na gwarę, podając przykład tłumaczenia dialektu miejskiego Buenos Aires – tzw. *lunfardo* – na paryski *argot*), z drugiej zaś strony stawia warunki „zaporowe”: w jego optyce zachowanie owej postulowanej lokalności wydaje się w istocie niemożliwe.

Rozważmy na początek obie sytuacje – tłumaczenie gwary na gwarę oraz egzotyzację wynikającą z użycia elementu „obcego wewnętrznie” (odległego w czasie) z intencją archaizacji.

Estoy fatal de los remos.

Strasznie mnie bolo te kulasy.

Przykład pierwszy pochodzi z filmu Pedro Almodovara *Volver*, przy czym tłumaczenie w formie napisów zostało wykonane po części na podstawie scenariusza (nagrodzonego na festiwalu w Cannes), przetłumaczonego **wcześniej** i wydanego w Polsce w formie książki [Almodóvar, 2006]¹. Wytrawna tłumaczka Marzena Chrobak dała się zwieść zawartym we wstępie dywagacjom autora o dialekcie Kastylii – La Manchy, który postanowiła oddać gwarą z pogranicza Mazowsza i Podlasia. Być może (a nawet na pewno), gdyby wcześniej obejrzała film, nie popełniłaby tego błędu: wspomniane w scenariuszu *pueblo* w słownikach ma status niezbyt precyzyjnie określony². Zdecydowała się na wieś, tymczasem w filmie widzimy miasteczko z regularnie wytyczonymi ulicami i piętrowymi domami; w tle sceny, podczas której padają cytowane słowa ciotki głównej bohaterki (granej przez Penélope Cruz), która przyjeżdża z Madrytu, widzimy salon z elegancką dziewiętnastowieczną etażerką pełną bibelotów, dom posiada wygodną łazienkę, w czasie trwania całej wizyty nie widać ani jednego zwierzęcia (kot, pies, kury...). A więc konkluzja jest oczywista: to miasteczko, nie wieś; gwara mazowiecka jest tu w oczywisty sposób nie na miejscu i, mówiąc wprost, brzmi śmiesznie³.

¹ Na portalu Merlin.pl możemy przeczytać taki anons: „Wrzesień 2006 – Wielbicieli talentu Pedra Almodovara, którzy nie mogą się doczekać na jego najnowszy film, czeka niespodzianka. Zanim pójdą do kina, będą mogli przeczytać oryginalny scenariusz, poznać tajemnice warsztatu reżysera, obejrzeć fotosy z planu...” – http://merlin.pl/Volver_Pedro-Almodovar/browse/product/1,475693.html – 25.01.2016.

² Słownik *Real Academia Española* podaje: „1. Ciudad o villa 2. Población de menor categoría” (villa to miasteczko, które może być dużą wsią, tak jak słynna, lecz podupadła Wiślica, która utraciła prawa miejskie, czy też Kozy koło Bielska, które ich jeszcze nie uzyskały i być może nie uzyskają, gdyż Bielsko wchłonie je zapewne w ciągu kilku najbliższych lat).

³ Podobne emocje budzi użycie gwary śląskiej w polskim tłumaczeniu podpisów znanej komedii *Bienvenue chez les Ch'tis* Dany’ego Boona, jak wskazuje przebieg dyskusji na posiedzeniu Komisji Neofilologicznej PAU 20.01.2016. Należy jednak zauważyć, że język ludowy w obu tych filmach pełni inną funkcję: po pierwsze, *Volver* nie jest komedią, po drugie, *Bienvenue chez les Ch'tis* jest więcej niż komedią, jest farsą, a użycie dialektu pikardyjskiego odgrywa bardzo istotną rolę w kreowaniu typowego dla farsy „jurnego” humoru.

W przykładzie drugim zajmiemy się archaizującym tłumaczeniem dwunastowiecznej *Pieśni o Cydzie* dokonany przez szacowną Annę Ludwikę Czerny. Oto wybrany fragment:

Smagać je zaczynają z Carrionu infanci,
Rzemieniami giętkimi bez litości razić.
A kolce ostróg wżerają się w barki,
Każdy cios drze **nasuwień** oraz ciało rani,
Krew tryska czysta, spływa przez **ciasnochy** tkanki,
Każdy cios bólem w ich serca się wrazi.
Gdyby Bóg zechciał, gdyby los to sprawił,
Żeby się w tej chwili Bojownik pojawił!

[Anonim, 1140-1200/2003: 95]

Zwróćmy uwagę na nieustabilizowany rytm czy też kontrast między chwiejną gramatyką pierwszych sześciu wersów (nagle pojawienie się czasu przyszłego w piątym wersie; zmiana podmiotu od wersu trzeciego) a potoczystością w pełni współcześnie (!) brzmiących ostatnich dwóch wersów tej strofy. Zaburzenia te wynikły z konsekwentnego zachowanego asonansu na głoskę „i”, co ma dodatkową cenę: *ciasnochy tkanki* to sformułowanie, które wzbudziło natychmiastowy sprzeciw moich studentów. Tkanka to termin z dziedziny biologii, narzucenie jej innego możliwego znaczenia jest wysoce problematyczne – zwłaszcza jeśli chodzi o ową „ciasnochę”, która już sama w sobie jest intrygująca. Znajdujemy to słowo w *Słowniku staropolskim Arcta*, znaczy ono: „1) spódnica; 2) koszula; 3) panna; 4) udająca pannę”. Wydawałoby się więc, że wszystko jest w porządku, chodzi o jakiś dawny ubiór kobiecy, ale kłopotliwe i znacznie bardziej precyzyjne dane znajdujemy na stronie Muzeum Etnograficznego w Krakowie, gdzie czytamy:

Nazwa „ciasnocha” pochodzi od formy codziennej lub odświętnej koszuli bez rękawów, przylegającej ciasno od ciała i noszonej zazwyczaj pod ubraniem. Była używana do początków poprzedniego stulecia przez wszystkie Góralki Śląskie, bez względu na wiek [http://etnomuzeum.eu/Obiekty,324_ciasnocha.html].

To prawda, że w dialektach ludowych zachowuje się często bardzo dawny substrat języka ogólnego. Nie zmienia to faktu, że owa

„ciasnocha”, zgodnie zresztą z potocznym odczuciem językowym⁴, jednoznacznie kojarzy się z kulturą ludową, *per se* szacowną, ale jej aktualizacja w tym kontekście jest wysoce niefortunna: chodzi przecież o szlachetnie urodzone córki bohaterskiego Cyda. Zarówno więc „ciasnocha”, jak równie wątpliwy w tym kontekście „nasuwień” (w słowniku Arcta: „suknia zwierchnia, surdut” [?]), mające nadać tekstowi patynę pradawności, aktualizują raczej ludowość, a przykuwając wzrok czytelnika – gdyż stanowią jedynie inkrustację leksykalną, podczas gdy inne poziomy organizacji tekstu nie noszą śladów języka minionych epok – stają się czynnikiem wspomnianej egzotyzacji, która „oddając to, co obce zewnętrznie, przez obce wewnętrznie, tylko ośmiesza oryginał”.

Dla porównania przywołajmy autentyczny, choć znacznie późniejszy tekst średniowieczny, *Wiersz o zabiciu Andrzeja Tęczyńskiego* z lat sześćdziesiątych XV wieku, w którym w stosunku do języka dwudziestowiecznego widać wyraźne różnice nie tylko na poziomie leksykalnym, lecz również syntaktycznym, morfologicznym i graficznym:

A jacy to źli ludzie mieszczanie krakowianie,
 Żeby pana swego, wielkiego chorągiewnego,
 Zabiliście, chłopi, Andrzeja Tęczyńskiego!
 Boże się go pożałuj, człowieka dobrego,
 Iże tako marnie szcedł od nierownia swojego!
 Chciał ci krolowi służyć, swą chorągiew mieci,
 A o chłopi pogębek dali ji zabici.
 W kościele-ć ji zabili, na tem Boga nie znali,
 Świątości ni zacz nie mieli, kapłany poranili.

Może więc lepiej nie stylizować, unikając narażenia się na Scyllę egzotyzacji? Oznaczać to jednak będzie Harybdę zniszczenia konotacji obcości, zawartej zarówno w archaizacji (obcość wewnętrzna), jak w stylizacji wernakularnej (obcość zewnętrzna). Jak wygląda to w praktyce, zobaczymy na poniższym przykładzie:

Jedni z czytających to dzieło ogryzają jeno kości, bez znaczenia i nic niewarte, co jest zjawiskiem powszechnym, nie zwracając uwagi na to, co

⁴ Jedną z najbardziej rozpoznawalnych cech słotwórczych polskiej leksyki ludowej jest do dziś częste stosowanie zgrubień.

najważniejsze. Inni wydziobują żarty i facecje i chwają je z pełnym uznaniem, pomijając to wszystko, co wartościowe i pożyteczne. Ale ci, którym to dzieło sprawia prawdziwą rozkosz, najczęściej zbierają korzyści: cieszy ich to, co miłe, sentencje i myśli filozofów przechowując w pamięci, by w sposobnym czasie zastosować je do swych czynów i zamiarów [Rojas, 1502/1962: 27].

Czy ktokolwiek nieuprzedzony jest w stanie zgadnąć, że tłumaczony utwór ukazał się po raz pierwszy w roku 1499, a więc niemal współcześnie z znaną nam wersją *Wiersza o zabiciu Andrzeja Tęczyńskiego*⁵? Tłumaczenie Zawadowskiego można traktować jako przykład tzw. przekładu ukrytego (w rozumieniu House, 1977): ledwie widoczna patyna dawności zawarta w słowach „jeno”, „sposobny” nie pozwala czytelnikowi orzec choćby w przybliżeniu, jak dawny jest to tekst: może dziewiętnastowieczny? A skoro taka hipoteza jest możliwa, dystans czasowy jest w istocie zatarty.

To prawda, że znakomity tłumacz, jakim był Stanisław Barańczak, generalnie był przeciwnikiem archaizacji⁶, w jego sporze z Piotrem Wilczkiem stają jednak po stronie tego drugiego [Wilczek, 2001]. Z drugiej strony można i trzeba zapytać, co jest najgłębszą istotą przekładu stylizowanego (w tym archaizowanego): czy jest nią zachowanie nacechowania na wszystkich możliwych poziomach, od wyznaczników gatunkowych⁷ po maksymalne upodobnienie tłumaczenia na wszystkich

⁵ Za Wikipedią: „Utwór został spisany pod koniec XV wieku na ostatniej wolnej karcie (97 verso) najstarszego znanego przekazu *Kroniki polskiej* Anonima zwanego Gallem, pochodzącego z XIV wieku”; *Pieśń o zabiciu Andrzeja Tęczyńskiego*, [on-line] https://pl.wikipedia.org/wiki/Pie%C5%9B%C5%84_o_zabiciu_Andrzeja_T%C4%99czy%C5%84skiego – 25.01.2016.

⁶ „Porównywany z Boyem Stanisław Barańczak, określane mianem translatorzkiego fenomenu [...] jest jednocześnie oskarżany o «translatorzki grzech ujednolicenia», to znaczy o używanie tłumaczonym poetom – bardzo przecież od siebie różnym – głosu bardzo podobnego do własnego głosu poetyckiego” [Piwkowska, 1999: 162, cyt. za: Rajewska, 2012: 111].

⁷ Czy tłumaczenie wiersza regularnego z zachowaniem rygorystycznych zasad wersyfikacji nie jest już w dzisiejszym horyzoncie estetycznym pierwszym stopniem archaizacji? Teza taka, w obliczu całkowitego zaniku stosowania regularnego wiersza w bieżącej praktyce poetyckiej, a co za tym idzie powszechnego zaniku umiejętności wierszotwórczych, zaczyna być aktualnie godna rozważenia: chodzi przecież o wskrzeszenie formy wypowiedzi typowej dla minionych epok.

poziomach do rodzimego języka przekładu tej samej epoki, z której pochodzi oryginał? Instynktownie czujemy, że to niemożliwe, a wiedza historycznoliteracka i językoznawstwo historyczne przynoszą dodatkowo odpowiedź: każdy język i każda literatura ma swoją własną, odrębną trajektorię rozwoju; by trzymać się przykładów już wspomnianych – w czasie, gdy powstawała *Pieśń o Cydzie*, polska poezja jeszcze w zasadzie nie istniała, zachowane dwunastowieczne teksty zostały w Polsce napisane po łacinie.

Jaka byłaby więc możliwość napisania archaizowanego przekładu *Cyda* na polski? Intuicja samych pisarzy wyprzedza, jak zwykle, prace teoretyków. W artykule poświęconym przekładom Bronisława Zielińskiego, w szczególności *Moby Dicka* oraz *Murzyna z załogi Narcyza*, Agnieszka Adamowicz-Pośpiech cytuje następującą wypowiedź Josepha Conrada: „Nie było moim celem dokładne odzwierciedlenie niuansów dialektu Donkina (czy jest to w ogóle możliwe??). Nie wiem, czemu krytycy nie chcą tego zrozumieć?” [Conrad, 1920, cyt. za: Adamowicz-Pośpiech, 2012: 180]. Stylizacja samych autorów jest już swego rodzaju grą intertekstualną z pierwowzorem; a więc *Pamiętnik z powstania warszawskiego* czy poszczególne liryki Mirona Białoszewskiego nie są pisane „po prostu” kolokwialnym językiem warszawskiej ulicy; podobnie *Wojna polsko-ruska pod flagą białoczerwoną* nie jest napisana „po prostu” językiem tzw. blokiersów. Jak mówi Jenny Brumme, „Tekst narracyjny, nawet najbardziej realistyczny, nigdy nie jest wiernym odbiciem rzeczywistości języka” [Brumme, 2012: 32, tłum. J.B.]⁸.

W tym momencie łatwiej już przyjąć do wiadomości propozycje współczesnych teoretyków przekładu w tej materii. Na uwagę zasługują prace niemieckiego iberysty Wulfa Österreichera, np. o swoistym „continuum” między formami języka mówionego i pisanego [Österreicher, 1996], lecz szczególnie zgrabną formułę znajdujemy w pracy Odile Schneider-Mizony, która pisze:

Kolokwialność [oralité] tekstu literackiego [...] jest kolokwialnością **fikcyjną**, sytuującą się pomiędzy **imitacją** mającą na celu nadanie wiarygodności opowiadania, „kolorytu lokalnego”, i komunikacją analogiczną,

⁸ W rozważaniach o kolokwialności czy też „oralności fikcyjnej” pomogły mi badania moich magistrantek, Małgorzaty Sadkowskiej i Aleksandry Tabor.

charakteryzującą postaci w sposób stylizowany, z użyciem takiej czy innej cechy ich mowy.

Jest to pewien **archi-język mówiony** posiadający cechy charakterystyczne języka kolokwialnego, lecz nie będący językiem potocznym, który słyszymy codziennie wokół nas [...].

Dozowanie kolokwialności, zachowanie równowagi między efektami fonicznymi, efektami leksykalnymi (wyrażenia slangowe lub potoczne) i efektami składniowymi jest w praktyce trudne [Schneider-Mizony, 2010: 80, 91, tłum. J.B.].

W Polsce mistrzynią stosowania w przykładzie takiej fikcyjnej kolokwialności była Zofia Chądzyńska, tłumaczka m.in. Cortazara (o tych przekładach zwykle się mówi, że są wręcz „lepsze” od oryginałów, o czym świadcząby niesłychany sukces czytelniczy tego autora w Polsce, większy niż w krajach języka hiszpańskiego). Poniżej przedstawiam dwa przykłady zaczerpnięte z powieści Manuela Puiga *Przekłete tango*, analizowane w pracy magisterskiej Małgorzaty Sadkowskiej [2013]:

– Claro, **cómo no** va a estar...

– Nené, **yo lo** quiero ver al Panchito.

– ¿Cuándo lo **viste vos**?

– Cuando tenía un mes [Puig, 1969: 100].

– **Co by nie** miała dbać...

– Nene, **mnie się aż coś robi... Ty nie masz pojęcia, jak mnie** tęskno do Panchita.

– Dawno go widziałas?

– **Jak** miał miesiąc [Puig, 1975: 115].

Chądzyńska stosuje tutaj ów archi-język ludowy: nie sposób określić, czy to dialekt miejski, czy jakaś gwara regionalna, co zresztą ma uzasadnienie w świecie przedstawionym powieści: młode kobiety z tzw. głuchej prowincji szukają pracy w mieście, są tam ekspedientkami, pomocami domowymi – tworzą więc warstwę miejskiej klasy niższej, dość wyraźnie odgranicozoną od klasy średniej i wyższej, od których różni się ona nie tylko stanem posiadania, lecz również językiem, typowym dla metropolii Buenos Aires *lunfardo*, powstałym ze zmieszania się różnych naleciałości dialektalnych i cudzoziemskich. *Lunfardo* z biegiem czasu – za sprawą „radionoweli”, a przede wszystkim najpopularniejszych tekstów

tanga – przeniknęło w jakimś stopniu do języka warstw wyższych, jednakże świat przedstawiony powieści ewokuje moment, gdy różnice te są jeszcze dość wyraźne. Chądzyńska, poszukując funkcjonalnego ekwiwalentu *lunfardo*, nie sięga do żadnego konkretnego dialektu czy gwary – **imituje** język lewobrzeżnej Warszawy, zapożycza frazy zasłyszane w maglu czy u fryzjera, typu „mnie się aż coś robi”, ale też nacechowane wyraźnie gwarą wiejską: „co by nie miała”. Dodatkowo eksploatuje zjawisko nadreprezentacji w języku mówionym zaimków osobowych, a w szczególności niepoprawność użycia form „mnie” i „mi”, zauważalną i dziś, z wektorem zresztą przeciwnym do tendencji sprzed lat trzydziestu, kiedy powstawało jej tłumaczenie („mi” aktualnie wypiera, nawet u osób wykształconych, poprawne użycia słowa „mnie”).

W kolejnym przykładzie chciałbym zwrócić uwagę na fakt, że ta sama tłumaczka nie nadużywa opisanych wyżej chwytów, wielokrotnie rezygnując z nacechowania jakiegoś elementu, kiedy na innym poziomie jest ono widoczne w wystarczający sposób:

– Te mato, Nené, no me dejaste entender, no... **te digo en broma** ¡yo me como este cañoncito de crema! **me voy a poner como un barril** [Puig, 1969: 128].

– Zabiję cię, Nene, nie dałaś mi wysłuchać... **e, tylko tak gadam**. Biorę sobie tę rurkę z kremem, **utyję jak baryłka, ale trudno** [Puig, 1975: 148].

W języku kolokwialnym następuje zwykle, a w języku ludowym praktycznie zawsze, denazalizacja końcowych „ę”, w powyższym wypadku usłyszelibyśmy więc: „Zabiję cie... Biorę sobie... utyję jak baryłka...” – i gdyby zaszła taka potrzeba, tłumacz może z pożytkiem zastosować ów chwyt. Ale tutaj Chądzyńska z niego rezygnuje (choć w kilku innych wypadkach go stosowała). Należy więc podkreślić niezwykle wyczucie tłumaczki, można rzec: „słuch absolutny” w dziedzinie mowy potocznej; jako redaktor Wydawnictwa Literackiego miałem wielokrotnie okazję prowadzić z Zofią Chądzyńską dyskusje na temat różnych aspektów tekstu, najczęściej filologicznych, nie mówiąc o systemie polskiej interpunkcji, jednakże zaproponowane przeze mnie udane poprawki w dziedzinie mowy potocznej mógłbym zliczyć na palcach jednej ręki.

Ktoś zniecierpliwiony zapyta: ale co ma wspólnego „kolokwialność fikcyjna” z archaizacją? Jak to wszystko się ma do tłumaczenia *Cyda*?

Otóż zasadę „fikcyjnej kolokwialności” można, a nawet trzeba zastosować analogicznie we wszystkich innych typach przekładu stylizowanego. Najprościej będzie pokazać to na kolejnym przykładzie; oto fragment tłumaczenia piętnastowiecznego romansu rycerskiego *Z przygód imć pana Amadisa z Walii, jako też innych wiernych druhów jego*:

A gdy tak Król Jegomość z Amadisem gwarzył, ciżba sroga dokoła nich się uczyniła, o przybyłym rycerzu słów gadając siła. Jedni udałym wielce wojem go widzieli, inszych – wiek jego młody zadziwił był wielce, zaśie wszyscy pospołu chrobrość jego rycerską sławili okrutnie, boć przecie on to właśnie Dardana powalił, któren wcześniej lękiem wielkim całą Brytanię napawał. Tymczasem młodzian ów jak równy z równym z monarchą ugwarzał, chcąc mu dać poznać przy tym, iż w drogę mu spieszo, tak by w Królu co większą wzbudzić oskomę trzymania go przy sobie [Anonim, przed 1508/1998: 5].

Język tego przekładu oczywiście różni się od języka cytowanego wyżej *Wiersza o zabiciu Andrzeja Tęczyńskiego* czy wiersza Słoty *O zachowaniu się przy stole* – a jak wolno przypuszczać, w tych ramach czasowych powstawał romans o Amadisie. Oba polskie teksty są powszechnie dostępne, jednakże tłumacz z wielu powodów nie próbuje się nimi nadmiernie inspirować, tworząc swój przekład. Używa typowych chwytów: szyku przestawnego, typowego (za sprawą łaciny) w języku staropolskim, słownictwa archaicznego znanego czytelnikom z innych tekstów, zwłaszcza innych utworów stylizowanych, znanych i cieszącym się dużym powodzeniem, takich jak *Krzyżacy* Sienkiewicza (np. „ugwarzał”, „siła”, „chrobrość”, „okrutnie” w znaczeniu „bardzo”, „udałym”), czy też form łatwo rozpoznawalnych jako dawne (np. „zasię”, „boć”, „któren”, „przecie”). Ktoś nieprzekonany mógłby w tym momencie powiedzieć: cóż, to wszystko już było gotowe, wystarczyło wyciągnąć rękę. Prawda, w mojej opinii, brzmi jednak inaczej: to znów, jak w cytowanym powyżej przypadku Zofii Chądzyńskiej, wieloletnie doświadczenie i wycucie językowe wybitnego tłumacza każą mu unikać przesady, form naprawdę rzadkich, a tym samym – „egzotyżacji wewnętrznej”; Nowak tworzy, by tak rzec, „archi-język przeszłości”, a efekt znacznego oddalenia w czasie uzyskuje dzięki dużemu nasyceciu tekstu elementami nacechowanymi.

Że uzyskanie takiego efektu nie jest proste, niech zaświadczy inne archaizowane tłumaczenie Andrzeja Nowaka, tym razem poetyckie. Chodzi o jeden z pomników dawnej literatury hiszpańskiej, utwór najwyższej próby, o którym Lope de Vega powiedział, że „zasłużył, aby zapisać go złotymi literami”. Oto strofy XXV i LX *Coplas por la muerte de su padre* Jorge Manrique oraz ich przekład autorstwa Nowaka:

XXV

Aquel de buenos abrigo,
amado por virtuoso
de la gente,
el maestro Don Rodrigo
Manrique, tanto famoso
y tan valiente;
sus hechos grandes y claros
no cumple que los alabe,
ipues los vieron,
ni los quiero hacer caros
pues que el mundo todo sabe
cuáles fueron.

Zgaś człowiek prawy i dobry
Dla cnót swych wielbion niezłomnych
Przez ludzi,
Mistrz Don Rodrygo, mąż szczodry,
Co domu Manrików orły
Rozbudził;
Toć czynów jego zuchwałych
Zliczyć nie zmoże nijak
Pochlebca,
Bo jest ich registr niemały;
Krzepiły one wszelakie
Cne serca.

XL

Así, con tal entender,
todos sentidos humanos
conservados,
– cercado de su mujer
y de sus hijos y hermanos
y criados,
dio el alma a quien se la dio
(el cual la dio en el cielo
en su gloria),
que aunque la vida perdió,
dejonos harto consuelo
su memoria.

Ów, mając myśl niezblądzoną
– Tak chrześcijany są radzi
Umierać
Widząc u łoża swą żonę,
Dziatki, domowych i braci,
I czeladź,
Duszę swą Panu wnet zwrócił
(Pan mu w Niebiesiech pogodnych
Da przyszań),
A choć mu żywot ukrócił,
Pamięć ukoi potomnych
Wieczysta.

Z punktu widzenia techniki archaizacji tłumacz użył w zasadzie tych samych lub podobnych chwytów co w *Amadisie*. Różnica polega na tym,

że tu kończyły się zasoby **gotowe do wykorzystania**; utwór oryginalny został napisany mniej więcej w tym samym czasie co *Wiersz o zabiciu Andrzeja Tęczyńskiego*: ówczesna polszczyzna nie dysponowała tak rozwiniętymi formami wiersza jak piętnastowieczna hiszpańska „strofa łamana”, a na porównywalne środki wyrazu trzeba było zaczekać sto lat, kiedy rozkwitł geniusz Jana Kochanowskiego. Podobnie było w wypadku Tadeusza Boya-Żeleńskiego, tłumaczącego *Wielki Testament* Villona; zważywszy, że *Testament* jest utworem dawniejszym, Boy włącza do arsenału użytych środków dodatkowo stylizację na poziomie graficznym. Znając – bo któż go nie zna? – przekład Boya i mając zapewne w pamięci różnicę epoki, Nowak rezygnuje z tego nieskomplikowanego przecież zabiegu.

Zarówno Boy-Żeleński, jak Andrzej Nowak tworzą więc iluzję, utwór „anachroniczny”, który w czasie rzeczywistym nie mógł powstać; lecz tworzenie takich (wiarygodnych) iluzji to właśnie najzaszczytniejsze zadanie tłumacza.

Bibliografia:

- Adamowicz-Pośpiech, A. (2012), *Polifonia języków w przekładach Bronisława Zielińskiego*, w: Fast, P., Osadnik, W.M. (red.), *Wielcy tłumacze*, „Śląsk” Wydawnictwo Naukowe – Stowarzyszenie Inicjatyw Wydawniczych, Katowice.
- Almodóvar, P. (2006), *Volver*, tłum. M. Chrobak, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków.
- Anonim (1140-1200/2003), *Pieśń o Cydzie*, tłum. A.L. Czerny, Zielona Sowa, Kraków (wyd. I: 1970).
- Anonim (1461-1462), *Wiersz o zabiciu Andrzeja Tęczyńskiego*, Kraków, [online] http://staropolska.pl/sredniowiecze/poezja_swiecka/wiersz_o_zabiciu.html – 25.01.2016.
- Anonim (przed 1508/1998), *Z przygód imć pana Amadisa z Walii, jako też innych wiernych druhów jego*, tłum. R. Jarocka-Nowak, A. Nowak, Oficyna Literacka, Kraków.
- Berman, A. (1985/2009), *Przekład jako doświadczenie obcego*, w: Bukowski, P., Heydel, M. (red.), *Współczesne teorie przekładu*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków.
- Brumme, J. (2012), *Traducir la voz ficticia*, De Gruyter, Berlin.

- Conrad, J. (1920/2005), „List do C.S. Evansa z 2 X 1920”, w: Davies, L. (red.), *The Collected Letters of J. Conrad*, t. VII, s. 174 (przekład A.A.-P.), Cambridge University Press.
- Gołębiowski, L. (1830), *Ubiory w Polsce od najdawniejszych czasów aż do chwil obecnych sposobem dykcjonarza ułożone i opisane*, A. Gałęzowski i Komp., Warszawa.
- House, J. (1977), *A Model for Translation Quality Assessment*, Verlag Narr, Tübingen.
- Krasnowolski, A., Niedźwiedzki, W. (1920), *M. Arcta Słownik staropolski*, Wydawnictwo M. Arcta, Warszawa.
- Manrique, J. (1477), *Coplas por la muerte de su padre*, [on-line] http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/obra-completa-0/html/ff6c9480-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html – 25.01.2016.
- Manrique, J. (1477/1997), „Strofy, które złożył był don Juan Manrique na śmierć Mistrza Zakonu Santiago, don Rodryga Manrique, rodzica swego”, w: *Bracia ochotni sławić imię Chrysta... Czyli garść okruchów ze skarbca hiszpańskiej poezji nabożnej*, wybór, tłum. i wstęp A. Nowak, Oficyna Literacka, Kraków.
- Österreicher, W. (1996), „Lo hablado en lo escrito. Reflexiones metodológicas y aproximación a una tipología”, w: Kotschi, T., Österreicher, W., Zimmermann, K. (red.), *El español hablado y la cultura oral en España e Hispanoamérica*, Iberoamericana, Frankfurt am Main–Madrid.
- Piwkowska, A. (1999), „Opinia o «chirurgicznej precyzji» Stanisława Barańczaka”, *Zeszyty Literackie*, 65, Warszawa.
- Puig, M. (1969), *Boquitas pintadas*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires.
- Puig, M. (1975), *Przekłete tango*, tłum. Z. Chądzyńska, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Rajewska, E. (2012), „Emily Dickinson i jej «cień». O przekładach Ludmiły Mariańskiej”, w: Fast, P. (red.), *Wielcy tłumacze* (33 tom serii „Studia o Przekładzie”), Katowice, Śląsk.
- Rojas, F. de (1502/1962), *Celestina*, tłum. K. Zawadowski, Warszawa, PIW.
- Sadkowska, M. (2013), *La oralidad fingida en „Boquitas pintadas” de Manuel Puig y su traducción al polaco*, praca magisterska, Uniwersytet Jagielloński, Kraków (niepublikowana).
- Schneider-Mizony, O. (2010), „Traduire ou simuler l’oralité”, *Glottopol. Revue de sociolinguistique en ligne*, 15, Rouen.
- Wilczek, P. (2001), „Archaizowanie przekładu. Polskie tłumaczenia «Sonetu

X» Johna Donne'a", w: tenże, *Dyskurs, przekład, interpretacja. Literatura staropolska i jej trwanie we współczesnej kulturze*, Gnome, Katowice.

STRESZCZENIE

Artykuł podejmuje problem stylizacji literackiej na język mówiony (kolokwialny) oraz archaizacji. Autor zauważa, za Antoine'em Bermanem, trudność takich zabiegów stylizacyjnych, skutkującą wielu nieudanymi próbami przekładowymi, uważa jednak, że stylizacja jest konieczna i możliwa. Za punkt wyjścia przyjmuje pojęcie „kolokwialności fikcyjnej” (*oralité fictive*) Odile Schneider-Mizony, które prowadzi do stworzenia „archi-języka mówionego”; za wzorzec takiego tłumaczenia na gruncie polskim uważa przekłady Zofii Chączyńskiej. Autor dowodzi, że taki sposób tłumaczenia może być stosowany analogicznie w innych typach stylizacji, w tym również archaizującej, o czym świadczą udane przekłady Tadeusza Boya-Żeleńskiego i Andrzeja Nowaka.

Słowa kluczowe: stylizacja w przekładzie, archaizacja w przekładzie, archi-język mówiony

SUMMARY

Can we not stylize?

The article discusses the problem of colloquializing and archaizing of literary style in translation. The author agrees with Antoine Berman that such stylistic measures are difficult and result in many failed translation attempts but he considers stylization necessary and possible. His point of departure is Odile Schneider-Mizony's concept of "fictitious colloquiality" (*oralité fictive*) which leads to the creation of "spoken archi-language"; in his opinion, the model of such translation in Poland is provided by the works of Zofia Chączyńska. The author argues that this way of translating can be applied to other types of style, including archaizing, as proved by the successful translations done by Tadeusz Boy-Żeleński and Andrzej Nowak.

Key words: stylization in translation, archaization in translation, spoken archi-language