

*Joanna Kubaszczyk*

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań

joanna.kubaszczyk@amu.edu.pl

## **Uschematyzowane wyglądy w teorii dzieła literackiego Romana Ingardena z perspektywy przekładu**

### **Wstęp**

Czytając teksty literackie, mamy zdolność aktualizowania ich w umyśle za pomocą władzy zwanej wyobraźnią. W „Opowiadaniu «barwnym»” Jerzego Szaniawskiego narrator – profesor Tutka – wzywa swych słuchaczy, a pośrednio także czytelników, do dokonania aktu wyobraźni, który pozwoli im „zobaczyć” przedstawiany widok w jego wymiarze kolorystycznym: „Wyobraźcie sobie, panowie, teraz łąkę jasnozieloną, dalej ciemną linię sosnowego lasu, w górze błękit nieba, a mnie w kardynalskiej purpurze z czarnym akcentem mego melonika” [Szaniawski, 1972: 39]. Słuchacze podążają za sugestywnym opisem, stwierdzając, że „opowiadanie było – barwne”<sup>1</sup>.

Czy wyobrażenia wywoływane w trakcie lektury są czymś z zasady indywidualnym, przypadkowym i w żaden sposób nieuzasadnionym przez samo dzieło literackie, czy też pozostają z nim w jakimś związku? A jeżeli tak, to czy można w konsekwencji założyć pewną tożsamość wyobrażeń autora i odbiorców dzieła literackiego, pewną „wspólnotę wyobraźni”? Co ją stanowi? Czy ogranicza się ona wyłącznie do relatywnie homogenicznych wspólnot językowo-kulturowych, czy też mogą partycypować w niej w jakimś stopniu również członkowie innych wspólnot językowych i kulturowych, np. odbiorcy przekładu?

---

<sup>1</sup> Nacoczność cytowanego opowiadania widać jeszcze wyraźniej, gdy uwzględnimy dłuższy fragment [por. Szaniawski, 1972: 39-40].

Problem tu zarysowany jest centralnym zagadnieniem rozprawy Romana Ingardena *O dziele literackim*<sup>2</sup>. Ingarden omawia go szczegółowo przede wszystkim w rozdziale poświęconym roli warstwy wyglądu uschematyzowanych. Zreferuję podstawowe tezy i założenia Ingardena, by następnie odnieść się do ich przydatności do badań nad przekładem.

### Budowa dzieła literackiego

Roman Ingarden nie zajmuje się w swej fenomenologii dzieła literackiego samymi wyobrażeniami jako pewnymi właściwościami odbiorców dzieła literackiego. Podkreśla on zdecydowanie, że: „Do budowy dzieła literackiego **nie należą** [...] własności, przeżycia lub stany psychiczne czytelnika” [Ingarden, 1988: 48, moje wytłuszczenie]. Podobnie też należy według niego ściśle oddzielić dzieło i jego autora jako „dwa różnorodne przedmioty” [*ibidem*: 47], stąd też Ingarden nie interesują ani wyobrażenia autorskie jako rzeczywistość psychiczna, ani przeżycia towarzyszące wytworzeniu „przedmiotów wyobrażeniowych”.

Ingarden traktuje dzieło literackie jako przedmiot wyobrażeniowy w tym sensie, że przedmioty myśli i wyobrażeń autora przedstawione w utworze literackim, np. osoby, rzeczy czy wydarzenia, w sposób istotny współkonstytuują dzieło literackie. Problem badawczy, który stawia sobie Ingarden, dotyczy tego, jak dotrzeć do owych przedmiotów wyobrażeniowych „jako pewnych identycznych istotności i jak zagwarantować ich tożsamość dla wielu podmiotów poznających dzieło i przy wielu odczytaniach dzieła” [*ibidem*: 40]. Ingarden, zakładając, że w dziele musi istnieć jakaś podstawa owej tożsamości przedmiotów wyobrażeniowych, przypisuje zasadniczą rolę w procesie jej zagwarantowania znaczeniu jednostek językowych:

Nie tylko przeto nie jest możliwe, żeby czytelnik mógł uchwycić skoncyrowany przez autora dzieła „przedmiot wyobrażeniowy” bez odwołania się do odpowiedniego znaczenia tworu językowego, lecz nadto, żeby autor sam mógł w tych warunkach ten sam przedmiot „wyobrażeniowy” wielokrotnie sobie przedstawiać [*ibidem*: 42].

---

<sup>2</sup> Pierwsze wydanie pt. *Das literarische Kunstwerk* ukazało się w 1931 roku. W 1960 roku ukazał się autoryzowany przekład autorstwa Marii Turowicz. Tu korzystam z wydania z 1988 roku.

Jednocześnie zaznacza, że owe przedmioty wyobrazeniowe są „czymś różnym od znaków pisarskich lub brzmień słownych, ale i od samych zdań, jakkolwiek by one były pojęte” [*ibidem*: 39]. Ingarden zakłada zatem, że mimo konieczności odwoływania się do znaczeń tworów językowych w autorskim konstruowaniu („koncypowaniu”) przedmiotów wyobrazeniowych i ich czytelniczej rekonstrukcji, przedmioty wyobrazeniowe stanowią odrębną od znaczeń rzeczywistość w przestrzeni dzieła literackiego, a językowo są jedynie zapośredniczone. Stąd filozof postuluje wyróżnienie odrębnej warstwy uschematyzowanych wygląków i ciągów lub szeregów wygląkowych.

Zdaniem Ingardena w każdym dziele literackim, z istoty polifonicznym, w sposób konieczny występują następujące warstwy [por. *ibidem*: 53]:

- 1) Warstwa brzmień słownych i budujących się na nich językowych tworów brzmieniowych wyższego rzędu.
- 2) Warstwa jednostek lub całości znaczeniowych różnego rzędu.
- 3) Warstwa różnorodnych uschematyzowanych wygląków i ciągów lub szeregów wygląkowych.
- 4) Warstwa przedmiotów przedstawionych w dziele i ich losów.

Warstwy te wzajemnie się warunkują, pozostając w różnorodnych wzajemnych relacjach w stosunku do siebie, warstwa całości znaczeniowych ma przy tym fundamentalne znaczenie jako „strukturalny szkielet całego dzieła” [*ibidem*: 52].

### **Warstwa wygląków uschematyzowanych**

Dzieło literackie jest według Ingardena tworem schematycznym, w którym różne elementy występują „w stanie szczególnej potencjalności” [*ibidem*: 457], a „estetyczne wartości jakościowe i jakości metafizyczne [...] same nie dochodzą do pełnego rozwinięcia, lecz pozostają w stanie utajonym «wyznaczenia z góry», «trwania w pogotowiu»” [*ibidem*: 457], dlatego należy je jako takie odróżnić od jego konkretyzacji. Dopiero w konkretyzacji „wszystkie te jakości ukształtują się w pełni, ukazują się naocznie” [*ibidem*: 457], stąd dopiero w konkretyzacji dzieło sztuki literackiej stanowi przedmiot estetyczny w ścisłym sensie.

Uschematyzowane wyglądy nie są niczym psychicznym, nie są „wytworem doznawania rozgrywającego się w jakimś psychicznym indywiduum, lecz podstawa ich określenia i ich w pewnym sensie potencjalnego istnienia tkwi **w stanach rzeczy wyznaczonych przez zdania, resp. w przedmiotach przedstawionych przez owe stany**” [*ibidem*: 336, moje wytłuszczenie]. Uschematyzowane wyglądy, według Ingardena, dopuszczają podczas lektury różne konkretyzacje, różne zaktualizowane wyglądy, ale tylko w określonych z góry granicach, to znaczy, konkretyzacja nie może być nieskrępowanym niczym aktem wyobraźni, lecz wręcz przeciwnie: użyte jednostki języka ograniczają możliwości wyobraźni, nakładają jej pęta, ukierunkowują ją ku wyobrażeniom zamierzonym przez autora. Zawsze jednak mamy tu do czynienia z pewną aproksymacją. Do aktualizacji wyglądom niezbędne jest doznające indywiduum, autor bądź czytelnik, który może uschematyzowane wyglądy skonkretyzować i zaktualizować.

Weźmy obraz dziewczynki w białej sukience z opowiadania Szaniawskiego. Opowiadanie nic nie mówi o tym, czy dziewczynka ma siedem czy dwanaście lat, czy jest brunetką czy blondynką, czy ma długie czy krótkie włosy itd. Czytelnik podczas lektury, wyobrażając sobie tę scenę, może dokonać konkretyzacji, uszczegóławiając schemat. Jeżeli jednak wyobrazi sobie zamiast dziewczynki chłopca, sprzeniewierzy się dziełu literackiemu, naruszając owe z góry określone granice. Z gruntu wykluczone jest także, by czytelnik zaktualizował w pełni wyglądy zamierzone przez autora nawet w przypadku przedmiotów znanych mu z doświadczenia, stąd takie aktualizacje to tylko pewne przybliżenia [por. *ibidem*: 337].

Warstwa wyglądom wiąże się z postulatem naoczności dzieła literackiego i możliwością jego odbioru nie tylko jako czysto intelektualnego „uchwycenia” sensu, lecz jako „bezpośredniego widzenia”. Wedle Ingardena pożądane jest, by czytelnik wszedł „w bezpośredni kontakt z dziełem sztuki (w szczególności sztuki literackiej) w żywym duchowym obcowaniu” i oddawał mu się „w **bezpośrednim widzeniu (którego nie należy utożsamiać z teoretycznym przedmiotowym uchwyceniem)**” [*ibidem*: 49, moje wytłuszczenie].

Taki naoczny odbiór dzieła literackiego umożliwia czytelnikowi właśnie warstwa wyglądom, stąd najważniejszą funkcją wyglądom w dziele literackim jest – według Ingardena – to, „że dzięki nim przedmioty

przedstawione mogą się **naocznie przejawiać** w sposób **z góry określony** przez samo dzieło literackie” [*ibidem*: 351, moje wytłuszczenie]. Stwierdzenie to zawiera pewne założenia, a mianowicie, że: 1) istnieje coś takiego, jak naoczne przejawianie; 2) określona naoczność nie jest dziełem przypadku, lecz jest „dana i zadana”, czyli ugruntowana w dziele literackim i uzasadniona przez użyte w nim środki wyrazu.

Gdyby wyglądom w dziele literackim nie było, argumentuje Ingarden, przedmioty przedstawione byłyby „pustymi, czysto «pojęciowymi» schematami”, „byłyby tylko pomyślane w sposób zupełnie nie-naoczny” [*ibidem*: 351]. To, że czytając dzieło literackie, odnosimy wrażenie obcowania z żywą *quasi-rzeczywistością*, możliwe jest tylko dlatego, że aktualizujemy wyglądy utrzymywane w pogotowiu [por. *ibidem*: 351 i n.].

Owa postulowana naoczność nie jest ograniczona przy tym tylko do wyobrażeń wzrokowych, zawężanie naoczności wyłącznie do wymiaru wizualnego Ingarden krytykuje jednoznacznie. Stwierdza, że w odniesieniu do jednej sytuacji przedmiotowej jednocześnie „mogą być zastosowane zarazem wyglądy np. wzrokowe, akustyczne lub dotykowe” [*ibidem*: 354]. Kiedy jakaś sytuacja jawi się poprzez wyglądy akustyczne, to czytając tekst, słyszymy jakiegoś człowieka, jak szaleje i krzyczy, ale go w tej sytuacji nie widzimy [por. *ibidem*: 355]. Najczęściej w danym dziele dominuje jeden rodzaj wyglądów, jednak może się również zdarzyć „zastosowanie wyglądów należących do różnych punktów widzenia i rozrzuconych bezładnie w otoczeniu danej rzeczy, tak że przejawia się ona prawie jednocześnie na różne sposoby” [*ibidem*: 354].

Owa naoczność nie jest traktowana przez Ingardena ponadto jako coś dowolnego, subiektywnego. Mówiąc, że dzieło literackie z góry określa, jak przedmioty przedstawione mają nam się przejawiać [*ibidem*: 350], zakłada korelację między warstwą wyglądów a zjawiskiem tzw. wyobraźni kierowanej, o którym mówi psychologia.

Na pytanie, dzięki czemu dzieło uzyskuje ową naoczność, a wyglądy utrzymane są w pogotowiu, Ingarden odpowiada, że słusznie wskazuje się na „językowe źródło czynników naocznych w dziele poetyckim” [*ibidem*: 351]. Są to nie tylko „odpowiednio dobrane intencjonalne odpowiedniki znaczeń i zdań (a pierwotnie: odpowiednie sensory zdań), lecz także **specjalnie do tego nadające się brzmienia słów i brzmieniowo-językowe twory wyższego rzędu**” [*ibidem*: 339, moje wytłuszczenie].

Przede wszystkim ma on na myśli słowa oraz brzmieniowo-językowe twory wyższego rzędu (melodia mowy, rytm), które realizują zasadę ikonizacji, czyli „takie, które zarazem w swym brzmieniu słownym wykazują podobieństwo do odpowiednich przedmiotów (wyrażenia onomatopieczne)” [*ibidem*: 339-340]. Ponadto na naoczność wpływa używanie słów „konkretnych”, czyli takich, które „są wyjęte ze słowozbioru żywej mowy (a nie z terminologii abstrakcyjnej)” [*ibidem*: 339], bądź silnie skojarzonych z rozmaitymi wyglądami i konkretnymi sytuacjami życiowymi przez stałe używanie ich w tych sytuacjach (Ingarden uwzględnia tu zatem również czynnik pragmatyczny). Ponadto wymienia on też jednostki językowe, które „kryją w sobie jakości manifestujące” [*ibidem*: 340], bądź „ujawniające” [*ibidem*: 90], czyli takie, dzięki którym manifestują się ukryte stany psychiczne osoby mówiącej. Ingarden ma tu na myśli zabarwienie tonu wypowiedzi, mówienie w sposób „gderliwy”, „ostry”, „pełen miłości” itd. [por. *ibidem*: 90].

Do wykreowania naoczności służą też różnego rodzaju metafory, porównania czy obrazy językowe, „w których są intencjonalnie wyznaczone zupełnie inne przedmioty niż te, o których przedstawienie właściwie chodzi, i to tylko w tym celu, by przedmioty, które mają być ostatecznie przedstawione, pojawiły się w odpowiednich trzymany w pogotowiu wyglądach” [*ibidem*: 339]. Ważne jest, że Ingarden nie ogranicza do nich naoczności, że naoczność kreują wszystkie użyte w tekście środki językowe, jak choćby zdrobnienia, dzięki którym manifestuje się pozytywna emocja, pełne miłości, czułości nastawienie postaci itd. W dziele literackim istotne jest współdziałanie tych środków:

Współdziałanie wszystkich tych czynników sprawia, że **wyglądy zostają ukształtowane mniej schematycznie, bardziej konkretnie**, niż byłoby to możliwe przy stosowaniu już „martwych” słów lub przez wyznaczanie nieodpowiednich (np. czysto abstrakcyjnie określonych) stanów rzeczy. Owo „konkretniejsze ukształtowanie” przyczynia się również do tego, co nazwałem „utrzymywaniem w pogotowiu” wyglądków [*ibidem*: 339-340, moje wytłuszczenie].

Ingarden nie wiąże naoczności wyłącznie ze znaczeniem słowa. Wskazuje wyraźnie na fakt, że może dojść do rozbieżności między wyglądem wyznaczonym przez znaczenie słowa a wyglądem, który jest

„trzymany w pogotowiu” i może zaktualizować się dzięki „brzmieniu słownemu”:

Bywa i tak, że słowo dzięki swemu brzmieniu słownemu trzyma w pogotowiu inny wygląd niż ten, który jest wyznaczony przez jego znaczenie, lub że wygląd przez brzmienie słowa przygotowany wykracza poza to, co samo znaczenie słowa przedmiotowo określa [*ibidem*: 352].

W związku z tym w dziele literackim nie wystarczy wyłącznie stosować słów o odpowiednim znaczeniu, lecz istotne jest użycie takich słów, które pozwalają zaktywizować i zaktualizować wygląd odpowiadający intencji dzieła artystycznego:

Stąd znalezienie „właściwego” słowa, tzn. słowa, które nie tylko ma znaczenie odpowiednie, ale nadto sugeruje zgodny z intencją artystyczną dzieła wygląd, ma tak wielkie znaczenie w dziele literackim, a zwłaszcza poetyckim [*ibidem*: 352 i n.].

Owo utrzymywanie wygląków w pogotowiu jest, według Ingardena, absolutnie niezbędne, ażeby dzieło literackie było „rzetelnym dziełem sztuki”, nie zaś „nudną rozprawą” lub „papierową gadaniną” [*ibidem*: 352].

Zbieżne z Ingardenem poglądy można odnaleźć również w pracach współczesnych językoznawców. Ulla Fix [2002: 18 i n.] wyróżnia trzy rodzaje naoczności: 1) naoczność przez znaczenie słowa, kiedy to samo znaczenie sprawia, że widzimy oczyma wyobraźni określone treści; 2) naoczność przez formę, realizowaną szczególnie przez ikoniczne użycie znaków językowych; 3) naoczność przez uogólnienie, przez metaforyczne przeniesienie. Jednocześnie uważa ona, że obrazonośny charakter mają w sposób spotęgowany słowa, które nie znajdują się w centrum pola leksykalnego jako archileksemy, lecz na jego skraju.

## Warstwa wygląków a przekład

Odtworzenie warstwy wygląków w przekładzie ma fundamentalne znaczenie:

Gdyby dzieło sztuki literackiej zostało przetłumaczone w ten sposób, że wprowadzie przedmioty przedstawione byłyby ukonstytuowane w tych

samych stanach rzeczy, posiadałyby zupełnie te same momenty co „oryginał”, a jednak równocześnie warstwa wyglądown przez zastosowanie innego materiału głosowego zmieniałaby się do tego stopnia, że np. występujące poprzednio w przewodzie wyglądown wzrokowe w przekładzie zostałyby zastąpione w większej części przez wyglądown słuchowe, to ogólny charakter dzieła musiałby się przez to w sposób istotny zmienić. Można by wówczas słusznie zapytać, czy mielibyśmy wówczas jeszcze do czynienia z tym samym dziełem sztuki [Ingarden, 1988: 355-356].

Fenomenologiczna teoria dzieła literackiego (FTDL) ma dla przekładu istotne znaczenie, albowiem:

1) Zwraca uwagę tłumaczy na warstwę wyglądown i konieczność jej zachowania w przekładzie.

Niedokładność przekładu, lekceważenie warstwy wyglądown prowadzi do rozbieżności między oryginałem a przekładem, do swoistego zakrycia oryginału przez przekład bądź do wytworzenia nowego dzieła, przypominającego w zarysach dzieło oryginalne, ale w szczegółach się od niego różniącego. Na skutek tego odbiorca przekładu nie ma możliwości skonkretyzowania i zaktualizowania wyglądown w sposób zamierzony przez autora oryginału.

W powieści Patricka Süskinda *Das Parfum (Pachnidło)* dominującym rodzajem wyglądown są wyglądown olfaktoryczne. Czytelnik prowadzony jest przez świat zapachów, przyjemnych i nieprzyjemnych, delikatnych i odurzających, przez co pobudzona jest jego wyobraźnia olfaktoryczna. Świat przedstawiony „widziany” jest przez zapach. Na początku powieści okazuje się, że główny bohater, w przeciwieństwie do innych ludzi, zapachu nie posiada, jest zapachowo niewidzialny. Mamka, próbująca się go pozbyć, opisuje, jak powinny pachnieć niemowlęta:

»Also – «, begann die Amme, » es ist nicht ganz leicht zu sagen, weil... weil, sie riechen nicht überall gleich, obwohl sie überall gut riechen, Pater, verstehen Sie, also an den Füßen zum Beispiel, da riechen sie wie ein glatter warmer Stein – nein eher wie **Topfen**... oder wie Butter, wie frische Butter, ja genau: wie frische Butter riechen sie. Und am Körper riechen sie wie... wie eine **Galette**, die man in Milch gelegt hat [...]

[Süskind, 1985: 16-17, moje wytłuszczenie].

– No więc – zaczęła mamka – to niełatwo powiedzieć, bo... bo one nie wszędzie pachną jednakowo, chociaż wszędzie pachną ładnie, rozumiecie, ojciec, a więc na przykład w nóżkach pachną tak jak taki gładki, nagrzany kamień..., nie, raczej jak **garnek**..., albo jak masło, tak, właśnie jak świeżutkie masło. A na ciele pachną jak... jak **kawałek ciasta** zanurzony w mleku [Süskind, 1996: 14, moje wytłuszczenie].

Analizując przekład tego krótkiego fragmentu pod kątem zbieżności wyglądown olfaktorycznych, można stwierdzić, że w dwóch miejscach, wytłuszczonych w tekście, odbiega on od oryginału. Na skutek decyzji tłumaczki w pierwszym miejscu wyobrażamy sobie zapach zupełnie inaczej niż zamierzył to autor, w drugim zaś dużo bardziej ogólnie. *Topfen* bowiem to nie garnek, jak chce Małgorzata Łukasiewicz, ale twaróg. Przy powierzchownej lekturze obraz może wydawać się wprawdzie czytelnikowi polskiemu koherentny ze względu na progresję tematyczną „kamień” – „garnek”. Jednak jeżeli zna zapach niemowląt, może zastanawiać się, dlaczego mamka skojarzyła zapach nóżek niemowlęcia właśnie z garnkiem.

Obraz zarysowany przez Süskinda w oryginale wydaje się dużo bardziej spójny z doświadczeniem rzeczywistości (serowy zapach stóp konotuje np. ich potoczne określenie w polszczyźnie „syry”). W oryginale mamy progresję tematyczną „twarożek” – „masło” – „mleko”, domena zapachowa, do której odwołuje się autor, to zapach nabiału w jego różnych niuansach, konotujący dzięki powiązaniu z *Galette* – „słodysz”. *Galette* to rodzaj francuskiego ciasta, jego nazwa funkcjonuje w polszczyźnie jako zapożyczenie. Odbiorca przekładu, czytając o kawałku ciasta zanurzonym w mleku, wyobrazi sobie zapewne słodki zapach, więc obrazy nie będą tu diametralnie różne, jak w poprzednim przypadku, natomiast wybór generalizacji sprawia, że zmianie ulega nie tylko wygląd olfaktoryczny, który jest mniej specyficzny, ale też wygląd wizualny – polski czytelnik wyobrazi sobie zapewne jakiś typowy dla polskiej kultury kulinarnej rodzaj ciasta, może kawałek placzka drożdżowego. Scena będzie wyobrażeniowo słabiej osadzona we francuskich realiach.

W kolejnym przykładzie z tej samej powieści tłumaczka rezygnuje w ogóle z oddania wyglądu olfaktorycznego kobiety pachnącej wełną i mlekiem, który konotuje w tym miejscu wyobrażenie domowego ciepła, bezpieczeństwa, idylli życia rodzinnego, posiadania żony, zamiast

ascetycznego życia zakonnego, które prowadzi ojciec Terrier. Wykreowany w przekładzie obraz jest na skutek omisji dużo bardziej intelektualny, racjonalny, pozbawiony elementów emotywnych, wiążących się z pragnieniem domu, normalnej rodziny, z bezpiecznym zapachem drugiego człowieka:

Für einen Moment gestattete er sich den phantastischen Gedanken, er selbst sei der Vater des Kindes. Er wäre kein Mönch geworden, sondern ein normaler Bürger, ein rechtschaffener Handwerker vielleicht, hätte ein Weib genommen, **ein warmes wollig und milchig duftendes Weib**, und hätte mit ihr einen Sohn gezeugt [...] [Süskind, 1985: 22, moje wytłuszczenie].

Przez chwilę pozwolił sobie na fantastyczną myśl, że on sam jest ojcem tego dziecka. Nie wstąpił do zakonu, tylko został zwyczajnym mieszczaninem, porządnym rzemieślnikiem, powiedzmy, ożenił się i spłodził ze swoją żoną synka [...] [Süskind, 1996: 18].

2) FTDL pokazuje, że zachowanie sensu czy ekwiwalencji denotacyjnej jest w przekładzie literackim niewystarczające. W odniesieniu do warstwy wyglądów często wyrażenia z pozoru synonimiczne okazują się niesynonimiczne, np.:

a) w warstwie wyglądów akustycznych:

Wyrażenie *Peitsche schwingen* poprzez występowanie w nim spółgłosek szczelinowych [ʃ] i zwarto-szczelinowych [tʃ] w sposób ikoniczny wywołuje wyobrażenie przecinania powietrza przez bicz. Można je przełożyć jako 1) „trzaskać z bicia”, 2) „uderzać batem”<sup>3</sup>. W pierwszym wypadku w większej mierze zachowany jest w tłumaczeniu wygląd akustyczny (poprzez odtworzenie dźwiękonaśladownictwa, użycie afrykat), w drugim zaś jest on znacznie osłabiony, uwaga skierowana jest raczej na twardość bata i dźwięk, który bat wydaje, gdy uderza o ziemię, na skutek występowania w wyrazie „bat” spółgłosek zwartych. W związku z tym można uznać drugi wariant za nie w pełni ekwiwalentny.

Ciekawe połączenie obu możliwości wywołania wyglądu akustycznych, jakie oferuje polszczyzna, możemy prześledzić w wierszu

<sup>3</sup> Na przykład: *Er schwang die Peitsche wie kein anderer* – 1) Z bicia trzaskał jak nikt; 2) Uderzał batem jak nikt.

Wisławy Szymborskiej „Zwierzęta cyrkowe” [1952: 37], w którym poetka używa frazy „trzaska bat”, łączącej w sobie obraz akustyczny przecinanego powietrza z twardością uderzenia o ziemię. Karl Dedecius [Szymborska, 1999: 172] przełożył tę frazę jako *Peitsche knallt* („Zirkustiere”), co pozwoliło mu zyskać adekwatny obraz dzięki występującej w rzeczowniku afrykacie i spółgłoskom zwartym w czasowniku.

W wierszu Wisławy Szymborskiej „Kobiety Rubensa” [2005: 156] wygląd akustyczny „łaskot beczek” wywołuje wyobrażenie dźwięku wydawanego przez beczki puste, natomiast użyte w przekładzie wyrażenie *Donnern der Tonnen* przywołuje akustyczny obraz dudnienia (łomotania) beczek pełnych [por. „Die Frauen von Rubens”, przeł. Karl Dedecius, w: Szymborska, 2005: 157]. W warstwie wyglądown akustycznych przekład zatem różni się w tym miejscu od oryginału.

W wierszu „Nienawiść” Szymborska [2005: 284] używa tego samego rzeczownika, mówiąc o nienawiści, że „[j]est mistrzynią kontrastu między łaskotem a ciszą”, co zostało przełożone przez Dedeciusa jako *[e]r ist ein Meister des Kontrasts zwischen dem Rattern und der Stille* [„Haß” w: Szymborska, 2005: 285]. W efekcie w przekładzie personifikacja nie tylko wywołuje ze względu na rodzaj gramatyczny obraz męczyzny, a nie kobiety (rzeczownik *Haß* jest w języku niemieckim rodzaju męskiego), ale też użyta w przekładzie nazwa *Rattern* odsyła nas do wyobrażenia dźwięku, jaki wydaje np. karabin maszynowy, młot pneumatyczny czy terkocząca maszyna do szycia, czyli do sekwencji krótkich, następujących po sobie metalicznych dźwięków [por. Duden, 2001]. Czytając przekład, możemy zobaczyć oczyma wyobraźni np. męczyznę z karabinem. Rzeczownik „łaskot” nazywa natomiast bardzo głośny dźwięk, kojarzący się z lawiną spadających kamieni lub innych przedmiotów. Tekst polski wywołuje stąd raczej stereotypowe wyobrażenie kobiety, rzucającej w furii z łaskotem naczyniami, garnkami bądź czym popadnie.

b) w warstwie wyglądown wizualnych:

W warstwie wyglądown wizualnych już zwykła zmiana nacechowania stylistycznego może spowodować różnice w wywoływany obrazie. W wierszu „Wniebowzięcie” Jan Twardowski [2000a: 138] zręcznie spleta zwykłość odejścia człowieka z niezwykłością odejścia Maryi. W jego stylistyce codzienności, zwyczajności, która okazuje się niezwykłą, Maryja ma „twarz” („nikt nie przyknął Twych oczu nie

zasłonił twarzy”). W przekładzie Karin Wolff natomiast, który brzmi: „keiner schloß Dir die Augen, verhüllte Dein Antlitz” [„Mariä Himmelfahrt”, w: Twardowski, 2000b: 139], tłumaczka używa słowa, które Duden opatruje kwalifikatorem „gehoben” (oznaczającym styl literacki, podniosły): Maryja ma już nie „twarz” (*Gesicht*), lecz „oblicze” (*Antlitz*) – nie jest już zwykłą kobietą (choć przecież niezwykłą), jest ikoną, jest uwznioślona. Podobne przykłady można by podać dla pozostałych rodzajów wyglądu.

- 3) FTDL uwrażliwia tłumaczy na fakt, że dany fragment tekstu, np. słowo, może trzymać w pogotowiu inny wygląd niż ten, który jest wyznaczony przez jego znaczenie.

Niestety tłumacze, dążąc do oddania w przekładzie znaczenia denotacyjnego, zapominają często o tym fakcie. Przykładem może być pierwsza zwrotka wiersza Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego „Podróż do Arabii Szczęśliwej” [1989a: 134]:

Pasowe wstążki bicia wiatr rozwiął przelotny  
i niebo jest gwiazd pełne jak Afryka ptaków,  
konie noga za nogą, koła – jako-tako,  
a woźnica pijany i bardzo samotny.

Użyte w trzecim wersie wyrażenie przysłówkowe „jako-tako” trzyma w pogotowiu wygląd akustyczny, zupełnie niezależny od jego znaczenia leksykalnego, pozwala usłyszeć dzięki spółgłoskom zwartym stukot kół, najpewniej uderzających o bruk, a dodatkowo i stukot kopyt końskich. W przekładzie ten aspekt znika, wers ten brzmi bowiem: „die Pferde gehn im Schritt, die Räder drehn sich träge” [„Reise nach dem Glücklichen Arabien”, w: Gałczyński, 1989b: 135]. Należałoby jednak przynajmniej rozważyć, czy odtworzenie wyglądu akustycznego nie byłoby w tym kontekście ważniejsze. Optymalne byłoby oczywiście połączenie obu aspektów: znaczeniowego i wyglądowego.

- 4) Poprzez założenie, że samo dzieło literackie „trzyma w pogotowiu” wyglądy, i poprzez związanie ich z warstwą językową FTDL nie sytuuje ich w psychice nadawcy ani odbiorcy (przy założeniu, że znaczenie rozumiemy nie tylko jako indywidualny fakt mentalny, ale również jako ponadindywidualną własność intelektualną

wspólnoty językowej), co umożliwia zobiektywizowaną – bazującą na egzegezie znaczeń – krytykę przekładu, choć czynnik subiektywny jest nieunikniony, gdyż każde odczytanie dzieła jest indywidualną konkretyzacją [por. Kubaszczyk, 2013].

- 5) Za zadanie językoznawczo ukierunkowanych badań nad przekładem literackim uznać należy m.in. ustalenie, za pomocą jakich środków językowych odbywa się kreowanie warstwy wyglądów i jakimi środkami można uzyskać ekwiwalencję w warstwie wyglądów w przekładzie<sup>4</sup>. Podobne zadanie w oparciu o inną podbudowę teoretyczną postawiło sobie przekładoznawstwo kognitywne z czołową polską przedstawicielką tego nurtu, Elżbietą Tabakowską, zajmującą się kwestią obrazowania w przekładzie [por. np. Tabakowska, 2001].
- 6) Uwzględnienie w badaniach nad przekładem FTDL umożliwia krytyczną analizę porównawczą gotowych przekładów w odniesieniu również do warstwy wyglądów uschematyzowanych w oryginale i przekładzie.
- 7) Ustalenia Ingardena istotne są również dla dydaktyki przekładu, pozwalają bowiem wyczulić adeptów sztuki przekładu na ten aspekt przekładu dzieła literackiego, jakim jest warstwa wyglądów<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Do wykreowania naocznosci mogą przyczynić się wszystkie jednostki języka, np. elementy systemu słowotwórczego [por. Kubaszczyk, 2010, 2011].

<sup>5</sup> W istniejących pracach najczęściej zwraca się uwagę na wyglądy akustyczne i wizualne. Kwestia wizualizacji w aspekcie dydaktycznym jest np. przedmiotem rozważań w artykule Doroty Gutfeld i Moniki Linke-Ratuszny [2016]. Autorki zwracają w nim uwagę na rolę wizualizacji w rozumieniu oryginału oraz konieczność wykorzystania wyobraźni przestrzennej w procesie przekładu [*ibidem*: 84]. Warto jednak zwrócić uwagę studentów w trakcie zajęć dydaktycznych także na obecność innych wyglądów (np. taktylnych, olfaktorycznych) w tekście oraz ich funkcję w obrazowaniu literackim.

## Wspólnota wyobraźni

Podjęcie Ingardena pozwala wierzyć, że kiedy czytamy „Opowiadanie «barwne»” Jerzego Szaniawskiego, nasze wyobrażenia, choć na pewno różniące się wieloma szczegółami, będą miały pewien element wspólny, jeżeli oczywiście ukierunkujemy je odpowiednio zgodnie z instrukcjami tekstowymi i zachowamy dyscyplinę wyobraźni, eliminując wyobrażenia mimowolne. Czyni ono możliwym powstanie wspólnoty wyobraźni. Czy wspólnota wyobraźni będzie możliwa również między odbiorcami tekstu oryginału i przekładu, zależy w dużej mierze od tego, na ile tłumacz zdoła odtworzyć albo wykreować analogiczną warstwę wyglądu w przekładzie. Że jest to możliwe, udowadniają przekłady kongenialne, jak choćby przekład wiersza Stanisława Młodożeńca „W drodze” pióra Karla Dedeciusa [Młodożeniec, 1989a: 104], w którym „widzimy” nie tylko obraz wiejskiego pijaczka, w niepogodę wędrującego od wsi do wsi (wygląd wizualny), ale też „słyszymy” wiatr, wicherę, chlupanie błota i zacinanie deszczu dzięki zastosowaniu środków dźwiękonaśladowczych – nagromadzeniu odpowiednich samogłosek i spółgłosek [por. Młodożeniec, 1989b: 105]. W przekładzie udało się tłumaczowi zachować (a raczej odtworzyć środkami języka docelowego) zarówno warstwę wyglądu wizualnych, jak i akustycznych. Możemy mówić o niezwyklej efekcie instrumentacyjnym i wizyjnym, w sposób mistrzowski osiągniętym przez tłumacza.

Na koniec pozostaje sobie zatem życzyć takich przekładów, które nie tylko odtworzą warstwę przedmiotów przedstawionych w dziele i ich losów, ale też stworzą podstawę dla tożsamości bądź podobieństwa wyobrażeń, pozwolą na zawiązanie wspólnoty wyobraźni autora, odbiorców oryginału i odbiorców przekładu.

## Bibliografia

- Duden (2001), *Deutsches Universalwörterbuch*, Ed. 4, Bibliographisches Institut & F.A. Brockhaus AG, Mannheim, [CD-ROM].
- Fix, U. (2002), „An-schauliche Wörter? Wörter im Dienste der ‘Bildhaftigkeit’, ‘Bildlichkeit’, ‘Bildkräftigkeit’, ‘Sinnlichkeit’, ‘Lebendigkeit’, ‘Gegenständlichkeit’ von Texten”, w: Barz, I., Fix, U., Lerchner, G. (red.), *Das Wort in Text und Wörterbuch*, Hirzel, Stuttgart, s. 9-22, *Abhandlungen der*

- Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Philologisch-Historische Klasse*, Bd. 76, Heft 4.
- Gałczyński, K.I. (1989a), „Podróż do Arabii Szczęśliwej”, w: *Sto wierszy polskich w wyborze i tłumaczeniach Karla Dedeciusa*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, s. 134.
- Gałczyński, K.I. (1989b), „Reise nach dem Glücklichen Arabien”, w: *Sto wierszy polskich w wyborze i tłumaczeniach Karla Dedeciusa*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, s. 135.
- Guttfeld, D., Linke-Ratuszny, M. (2016), „«Zobaczyć oryginał» – rola wizualizacji w doskonaleniu umiejętności przekładu tekstów literackich i nieliterackich”, *Między Oryginałem a Przekładem*, 22, 2, s. 73-88.
- Ingarden, R. (1988), *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, przeł. M. Turowicz, PWN, Warszawa.
- Kubaszczyk, J. (2010), „Dziecinniejszy w uścisku, malejesz w pieszczocie», czyli o deminutywach i hipokorystykach w kontekście dialogu kultur i przekładu polsko-niemieckiego”, w: Piotrowska, M. (red.), *Tłumacz wobec problemów kulturowych*, Tertium, Kraków, s. 187-197, *Język a komunikacja*, t. 26.
- Kubaszczyk, J. (2011), *Wortbilder und Übersetzungsbilder. Eine Untersuchung zur Wortbildung als Bildbildung im Kontext der Übersetzungswissenschaft*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.
- Kubaszczyk, J. (2013), „Przekład dzieła literackiego jako konkretyzacja”, *Scripta Neophilologica Posnaniensia*, 13, s. 37-54.
- Młodożeniec, S. (1989a), „W drodze”, w: *Sto wierszy polskich w wyborze i tłumaczeniach Karla Dedeciusa*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, s. 104.
- Młodożeniec, S. (1989b), „Unterwegs”, w: *Sto wierszy polskich w wyborze i tłumaczeniach Karla Dedeciusa*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, s. 105.
- Süskind, P. (1985), *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders*, Diogenes, Zürich.
- Süskind, P. (1996), *Pachnidło. Historia pewnego mordercy*, przeł. M. Łukasiewicz, Świat Książki, Warszawa.
- Szaniawski, J. (1972), „Opowiadanie «barwne»”, w: Szaniawski, J., *Profesor Tutka*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, s. 39-40.
- Szyborska, W. (1952), „Zwierzęta cyrkowe”, w: Szyborska, W., *Dlatego żyjemy*, Czytelnik, Warszawa, s. 37.
- Szyborska, W. (1999), „Zirkustiere”, w: Szyborska, W., *Deshalb leben wir. Gedichte übertragen und herausgegeben von Karl Dedecius*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, s. 172.

- Szyborska, W. (2005), *Hundert Gedichte – Hundert Freuden. Sto wierszy – sto pociech*, wybór, przekład i posłowie K. Dedecius, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Tabakowska, E. (2001), *Językoznawstwo kognitywne a poetyka przekładu*, Universitas, Kraków.
- Twardowski, J. (2000a), „Wniebowzięcie”, w: Twardowski, J., *Bóg prosi o miłość. Gott fleht um Liebe*, wybór i oprac. A. Iwanowska, przeł. K. Dedecius i in., Wydawnictwo Literackie, Kraków, s. 138.
- Twardowski, J. (2000b), „Mariä Himmelfahrt”, w: Twardowski, J., *Bóg prosi o miłość. Gott fleht um Liebe*, wybór i oprac. A. Iwanowska, przeł. K. Dedecius i in., Wydawnictwo Literackie, Kraków, s. 139.

## STRESZCZENIE

W artykule rozważaniom została poddana kwestia, czy możliwa jest „wspólnota wyobraźni” autora dzieła literackiego oraz odbiorców oryginału oraz przekładu i co ją ewentualnie warunkuje. W pierwszej części artykułu zreferowana jest teoria budowy dzieła literackiego ze szczególnym uwzględnieniem warstwy wyglądown uschematyzowanych Romana Ingardena, których funkcją jest zagwarantowanie naoczności dzieła, oraz omówione są rodzaje naoczności wyróżniane przez współczesne językoznawstwo. W drugiej części pokazana jest istotność odtworzenia warstwy wyglądown w przekładzie na przykładzie wyglądown akustycznych i wizualnych oraz omówiona jest relewancja fenomenologicznej teorii dzieła literackiego dla teorii, praktyki i dydaktyki przekładu.

Konkluzją artykułu jest, że wspólnota wyobraźni jest możliwa, gdyż dzięki istnieniu w dziele wyglądown uschematyzowanych nasze wyobrażenia, choć na pewno różniące się wieloma szczegółami, będą miały pewien element wspólny, jeżeli zostaną ukierunkowane odpowiednio zgodnie z instrukcjami tekstowymi i czytelnik zachowa dyscyplinę wyobraźni, eliminując wyobrażenia mimowolne.

Czy wspólnota wyobraźni będzie możliwa również między odbiorcami tekstu oryginału i przekładu, zależy w dużej mierze od tego, na ile tłumacz zdoła odtworzyć albo wykreować analogiczną warstwę wyglądown w przekładzie. Autorka udowadnia, że jest to możliwe, sięgając po przekład wiersza Stanisława Młodożeńca *W drodze pióra* Karla Dedeciusa.

**Słowa kluczowe:** wyglądy uschematyzowane, przekład literacki, obrazowanie, fenomenologiczna teoria dzieła literackiego, naoczność

## SUMMARY

### **Schematized aspects in Roman Ingarden's theory of the literary work of art from the perspective of translation**

In the article is considered if it is possible that there is some kind of representations similarity in case of the author of the Literary Work of Art and its readers and if an "imagination community" between readers of the original and the translation can be established. In the first part of the article the theory of Literary Work of Art by Ingarden is presented with a special focus on his "Schematized aspects". Their function is to guarantee the vividness of the literary work. The types of vividness which are distinguish in the modern linguistics are told over as well. In the second part of the article the significance is emphasized to reconstruct the stratum of schematized aspects in the translation on the example of visual and auditory aspects and the relevance of the phenomenological theory of Literary Work of Art is pointed out both for translation theory and practice and for teaching of translating as well.

The conclusion of the article is that the imagination community is possible because thanks to existence of schematized aspects in the literary work our representations – despite some differences in details – can have common elements if they are steered properly according to text instructions and if the reader self-disciplines his imagination to eliminate involuntary images.

Whether the imagination community would be possible among recipients of the original and the translation depends extremely on the translator being able to reconstruct or to create analogous stratum of schematized aspects in the translation. The evidence that it is feasible are the congenial translations like Karl Dedecius' translation of the poem *W drodze* by Stanisław Młodożeniec into German.

**Key words:** schematized aspects, literary translation, imaginary, phenomenological theory of literary work of art, vividness