

Weronika Sztorc 

Uniwersytet Warszawski

veronika.sztorc@uw.edu.pl

Rozmowy między wierszami – interakcje tłumacza z autorem w przypisach (i innych paratekstach) do tekstów literackich

Przypis tłumacza służy wyrównaniu różnicy wiedzy między odbiorcą oryginału a czytelnikiem przekładu – dlatego zwykle pojawiają się w nim objaśnienia elementów kulturowych i językowych (często gier słów). Badacze wskazują też na możliwość wyjaśnienia konwencji edytorskich i decyzji tłumaczeniowych [zob. Skibińska, 2009; Henry, 2000], podkreślając jednocześnie, że tłumacze powinni w swych komentarzach dążyć do obiektywizmu. Ten ostatni postulat wpisuje się w koncepcję lojalności tłumacza [Nord, 2007], w myśl której na twórcy przekładu ciąży odpowiedzialność względem autora, którego intencje komunikacyjne powinien odzwierciedlić; nie wolno mu zakłócać porozumienia pomiędzy nadawcą tekstu oryginalnego a odbiorcą przekładu. Mówi się, że tłumacz ma zachować niewidoczność, pozostawać w cieniu autora, a nawet że nie ma prawa do własnego głosu [Stróżyński, 2009: 49]. Pamiętajmy jednak, że mowa o dążeniu do pewnego ideału przejrzystości tłumacza, gdyż pełna realizacja takich postulatów jest zapewne niemożliwa.

Podobną myśl wyraża Jacqueline Henry [2000: 239], pisząc o „umowie moralnej” zawartej między autorem a tłumaczem. Przypis jawić się może jako pogwałcenie tej umowy, bo dodanie komentarza wiąże się z pojawieniem się w utworze nowego głosu – oto do czytelnika zwraca się ktoś inny niż sam autor, ostentacyjnie domagając się uwagi.

Zdarza się nawet, że tłumacz podejmuje w przypisie dialog z autorem, odpowiada na jego pytania, komentuje wypowiedzi, podważa słuszość autorskich stwierdzeń, odwołując się do własnego autorytetu. Takie działania, które nie mieszczą się w zaproponowanych dotąd klasyfikacjach funkcji i typów przypisów, mogą być oczywiście różnie oceniane z punktu widzenia etyki przekładu, ale wydaje się, że wpisują się we współczesne zainteresowanie osobą tłumacza oraz w rozwój socjologii tłumaczenia jako gałęzi nauki o przekładzie. W niniejszym artykule omówione zostaną takie przypisy (oraz fragmenty innych paratekstów), w których tłumacze zdradzają osobisty stosunek do autora i próbują z nim dialogować. Wszystkie cytowane w artykule przypisy pochodzą z opublikowanych w ciągu ostatnich około dwudziestu pięciu lat utworów tłumaczonych z języka angielskiego na polski i stanowią fragment większego materiału badawczego gromadzonego przez autorkę, obejmującego jak dotąd kilkaset pozycji. Kontekstem dla tych rozważań będzie zmiana w postrzeganiu autora i jego władzy, która dokonała się w drugiej połowie XX wieku – wydaje się, że tłumacze idą w ślad za tendencjami literackimi i literaturoznawczymi, coraz śmielej zaznaczając, że tekst nie należy wyłącznie do autora.

Autor oddaje władzę

W drugiej połowie XX wieku – a szczególnie odkąd Roland Barthes w 1967 roku obwieścił śmierć autora [Barthes, 1967], a trzy lata później dowartościował aktywną rolę czytelnika jako wytwórcy znaczeń w procesie lektury [Barthes, 1970], „dyktatorska pozycja autora” (określenie Mirosława Filiciaka [2002: 119]) została zachwiana. Autor dzieła przestał być uważany za wszechwładnego i nieomylnego, zaczęto powracać do wielości dyskursów i głosów, odchodząc tym samym od raz na zawsze określonych znaczeń, słowem – nastąpił zwrot ku cechom typowym raczej dla kultury oralnej niż pisanej [więcej – zob. Filiciak, 2002: 119].

Na kilka lat przed opublikowaniem tych dwóch znaczących artykułów Barthes’a ukazała się powieść *Pale Fire (Blady ogień)* Vladimira

Nabokova, która bez wątpienia przyczyniła się do dowartościowania paratektu i zauważenia roli osoby opracowującej tekst. Dzieło składa się z kilkusetwersowego poematu fikcyjnego poety Johna Shade'a i obszernego paratektu jego fikcyjnego redaktora i krytyka Charlesa Kinbote'a. Ten ostatni w swych komentarzach stara się zagarnąć dzieło Shade'a, tak je zredagować i opisać, by pasowało do jego własnych wyobrażeń. Kommentując konstrukcję *Błatego ognia*, a szczególnie poczynania Kinbote'a, Jolanta Frużyńska pyta: „Jakim prawem komentator opowiada własną historię na marginesie czyjejs?” i natychmiast rozstrzyga: „Prawem silniejszego, czyli tego, kto może oddać sobie głos, skoro śmierć odebrała go poecie” [Frużyńska, 2012: 69]. Autor przestał być jedynym twórcą dzieła, a opowiadanie historii stało się swoistą próbą sił – uwagę czytelnika zdobędzie ten, kto ma ostatni głos. Zauważmy, że z tej perspektywy tłumacz stoi na bardzo uprzywilejowanej pozycji, ponieważ zajmuje się tekstem później niż sam autor. Ponadto, parafrazując rozpoznanie Frużyńskiej, można powiedzieć, że tłumacz może oddać sobie głos, który oryginalnemu twórcy odebrała Barthesowska śmierć autora – skoro nie ma jednego, „teologicznego” znaczenia tekstu, a każdy czytelnik ma prawo do własnego odczytania przez pryzmat swych doświadczeń czy wyobrażeń, nie sposób przecież takiego prawa odmówić tłumaczowi, którego nierzadko uznaje się za czytelnika najdoskonalszego [np. Morel, 2006: 25].

Stopniowe oddawanie władzy przez autorów zaobserwować można jednak było już o wiele wcześniej. Wystarczy wymienić *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (Życie i myśli JW Pana Tristrama Shandy), w którym to dziele Lawrence Sterne zapraszał czytelnika na przykład do zakończenia rozdziału wedle własnego uznania (pozostawiając w tym celu nawet pustą stronę). Zauważmy, że również w tej perspektywie pozycja tłumacza wydaje się uprzywilejowana: jeśli poczuje się uprawniony do uzupełnienia dzieła w pewien sposób, jego ingerencje zobaczą wszyscy kolejni czytelnicy. To już nie jedynie pusta strona do zapelnienia we własnym egzemplarzu książki, ale możliwość dodania komentarza, który zostanie następnie wcielony do utworu i powielony w druku.

Najbardziej współczesną realizacją takiego sposobu myślenia o budowaniu dzieła wydaje się tak zwany hipertekst konstrukcyjny – organizacja elektronicznego tekstu w formie fragmentów, pomiędzy którymi czytelnik może się przemieszczać (za pomocą kliknięć) i które sam może

modyfikować bądź uzupełniać. Tak dzieje się na przykład w *Marble Springs* Deeny Larsen. Mówiąc o nowych mediach, warto odnotować jeszcze istnienie projektów polegających na współtworzeniu dzieła przez wielu uczestników forum czy czatu – taką formę zaproponował Michał Zabłocki w projekcie o nazwie *Multipoezja*, w ramach którego każdy z zalogowanych rozmówców mógł zaproponować kolejny wers powstającego właśnie utworu [Marecki, 2002: 5; więcej na temat podobieństw współczesnych przypisów tłumaczy do zjawisk typowych dla literatury hipertekstowej – zob. Sztorc, 2016].

Tłumacze mają głos

Najbardziej oczywistym typem reakcji tłumaczy na słowa autorów wydaje się chęć sprostowania zauważonych błędów – czasem są to faktyczne pomyłki, czasem tylko pretekst to zaznaczenia własnej obecności i zapewnienia o czujności. Typowe zwroty pojawiające się w tego rodzaju przypisach zdradzają różny stosunek tłumacza do zauważonego błędu oraz do samego autora. Niektóre brzmią całkiem bezstronnie, właściwie nie przykuwają uwagi („Niekonsekwencja autora”, „Oczywista pomyłka”). Czasem zdaje się, że twórca przekładu próbuje tłumaczyć pomyłkę autora nieuwagą („Przeoczenie autora”) lub błąd traktuje jako sprawę dyskusyjną („Zdanie zastanawiające (...) przypuszczalna pomyłka autorki”). Bywają też sytuacje odwrotne, gdy tłumacze dobitnie podkreślają niekompetencję autorów, pisząc o nich w sposób bardzo osobisty („Autor zapomniał o...”, „Autorzy mylą tu...”, aż do „Autorzy znowu się nie popisali”, „Autorowi pomieszały się sceny” czy „Lewis cytuje niedokładnie i zapewne z pamięci”). Czasem pozornie delikatne stwierdzenie zdaje się faktycznie służyć zwróceniu uwagi na nieprawdziwą tezę, na przykład: „Trudno się zgodzić z Audenem”. Można zastanawiać się nad realizacją postulatu lojalności tłumacza – tego typu wypowiedzi zakłócają przecież komunikację pomiędzy autorem a czytelnikiem, a ponadto stawiają pod znakiem zapytania wiedzę nadawcy tekstu, mogą go skompromitować w oczach odbiorcy. Wydaje się, że najbardziej lojalnym rozwiązaniem byłoby wprowadzenie poprawki bezpośrednio w tekście (w wypadku ewidentnych pomyłek) lub poinformowanie o niej w przypisie w możliwie dyskretnej i bezstronnej sposób. Przyjrzyjmy się bliżej kilku przypisom z tej kategorii, w których tłumacz wychodzi na pierwszy plan.

Jeden z bohaterów powieści Sherrilyn Kenyon *Taniec z diabłem* w przekładzie Marii Sępień nazywa postać imieniem Astrid swoją gwiazdą. „Astrid nie mogła złapać tchu; mówił tak poetycko! Nigdy by nie pomyślała, że jej imię po grecku* znaczy «gwiazda»” [Kenyon, 2011: 185]. Przypis tłumaczki brzmi: „W rzeczywistości gwiazda po grecku to «aster»; Astryd to imię pochodzenia germańskiego, a jego etymologia nie wiąże się ani z gwiazdą, ani z greką”. Początkowe wyrażenie *w rzeczywistości* podkreśla nieprzystawalność stwierdzenia do faktycznego stanu rzeczy, a w końcowym fragmencie (za pomocą spójnika skorelowanego *ani... ani*) wyraźnie zaznaczono, że nie jest ono choćby częściowo prawdziwe.

Niekiedy tłumacz zdaje się w swym parateksie naśladować lekki styl utworu oryginalnego – wówczas przypis przypomina przedłużenie tekstu głównego. W książce *Herkules Poirot życie i czasy ~ biografia według Agathy Christie* Anne Hart pisze: „Poirot wpadał pewnie w lekkie popłoch, kiedy pani Oliver zaczynała tyrady o sławnym detektywie ze swoich książek, Svenie Hjersonie” [Hart, 1998: 202], a w przypisie tłumaczka Anna Bańkowska precyzuje: „Tą akurat tyradą pani Oliver uczestowała nie Poirota, tylko innego bohatera *Pani McGinty nie żyje*”. Uwagę zwraca nietypowy wybór nacechowanego stylistycznie czasownika i powtórzenie za autorką żartobliwego określenia *tyrada* przy jednoczesnym braku dokładnej informacji o personaliach adresata wypowiedzi pani Oliver. Te cechy przypisu sprawiają, że tłumaczce trudno przypisać faktyczną chęć poprawy błędu Hart – wydaje się, że przypis ma raczej przypomnieć o jej obecności.

W tym samym tekście dalej [Hart, 1998: 215] autorka¹ informuje, że we wczesnych latach siedemdziesiątych panna Lemon „musiała mieć (...) dobrze ponad sto lat”, a w odpowiedzi pojawia się przypis: „Według obliczeń tłumaczki najwyżej osiemdziesiąt osiem”. Abstrahując od tego, czy Hart umyślnie posłużyła się hiperbolą, czy też faktycznie przeszacowała wiek bohaterki, zauważyć należy, że tym razem tłumaczka mówi o sobie wprost, a ponadto podkreśla swoje zaangażowanie w wyjaśnienie sprawy, jakby konkurując z autorką o wiarygodność w oczach czytelnika

¹ Uznaję, że nadawcą wypowiedzi jest Anne Hart, a nie na przykład narrator, dlatego że cała książka nie stanowi fikcji literackiej, ale jest opowieścią o postaci Poirota w dziełach Christie.

(przy czym ta osobliwa rywalizacja jest z góry wygrana, bo po ingerencji tłumacza autor z reguły nie ma już szansy na modyfikację tekstu).

Dodajmy, że Bańkowska jest jednocześnie tłumaczką wielu powieści Agathy Christie, dzięki czemu faktycznie może uchodzić za znawczynię jej twórczości na równi z Anne Hart. Przełożyła ponadto kilka powieści Daphne du Maurier, co pozwala jej występować w roli autorytetu również w autobiografii tejże pisarki, zatytułowanej *Moje młode lata*, w której to pojawia się przypis: „w powieści *The Parasites* z roku 1949 mamy opis niemal identycznych przeżyć czternastoletniej Marii. Tłumaczka, która przełożyła także i tamtą książkę (...), nie ma cienia wątpliwości, że pisarka sięgnęła tu do własnych wspomnień” [du Maurier, 2000: 59]. Ponownie nie może być mowy o przezroczystości tłumacza czy pozostawaniu w cieniu autora, skoro Bańkowska *explicite* wspomina o własnej pracy i podkreśla własne kompetencje w zakresie znajomości twórczości du Maurier. Dodatkowo w przypisie zaznacza to, co sama pisarka ukryła w tekście głównym, twierdząc, że w swych powieściach nie inspirowała się wydarzeniami z własnego życia. Trudno rozstrzygnąć, czy to doprecyzowanie ze strony tłumaczki służy bardziej wzbogaceniu wiedzy czytelnika czy wywarcu na nim wrażenia szczegółem, który w pewnym sensie demaskuje artystkę.

Wspomnijmy jeszcze o takich przypisach, w których tłumacze bardzo wyraźnie eksponują potknięcia autorów, krytykują ich, a nawet pozwalają sobie na docinki pod ich adresem. W kończącym *Wyznania Katarzyny Medycejskiej* dodatku *Od autora* Christopher W. Gortner przyznaje, że dokonał „pewnych drobnych zmian” [Gortner, 2010: 437], co budzi sprzeciw tłumacza, Pawła Korombela: „Niedrobną wydaje się pominiecie królowania późniejszego Henryka III (Henryka Walezego) na tronie Rzeczypospolitej”. Z jednej strony sama intencja uzupełnienia dzieła o nawiązanie do historii Polski – w ramach pewnego rodzaju adaptacji – wydaje się uzasadniona, z drugiej jednak trudno oprzeć się wrażeniu, że tłumaczowi zależy na wywołaniu u czytelnika emocji, a nawet na wzbudzeniu wątpliwości co do wiedzy i obiektywizmu autora powieści.

W jednym z wykładów o literaturze Wystan H. Auden omyłkowo wspomina o powrocie Laertesza do Anglii. Tłumacz, Piotr Nowak, eksponuje to przeoczenie w przypisie: „Tak w oryginale. Tyle że ojczyzną Laertesza jest Dania, Hamlet zaś – choć może się to nam wydawać mało prawdopodobne – jest księciem duńskim, a nie parem angielskim” [Auden, 2015: 211]. Ironiczny ton – sugestia, że pochodzenie Hamleta nie

jest sprawą oczywistą – sprawia, że nie sposób nie zauważyć tego potknięcia. W oczach czytelnika autor może być odąd skompromitowany jako pisarz, który tak słabo zna prawdopodobnie najsłynniejszą sztukę w dziejach świata.

Uszczepliwości w przypisach przybierają czasem charakter osobisty, gdy opierają się na nawiązaniu do życia prywatnego czy biografii autora. W pewnym momencie przyjęcia opisanego w *Księżycu w nowiu* Stephenie Meyer bohaterowie przenoszą się na dwór, choć jak utrzymuje tłumaczka, Joanna Urban, w rzeczywistości nie mogłoby się to zdarzyć: „Autorka całe życie mieszkała w ciepłym, pustynnym klimacie stanów Arizona i Utah i bez przerwy zapomina, że w styczniu w stanie Waszyngton jest zimno, myli pory wegetacji roślin itp.” [Meyer, 2009: 131]. Zważywszy, że oddanie klimatu stanu Waszyngton nie stanowi głównego tematu tej typowo rozrywkowej powieści popularnej, można by się zastanawiać, na ile istotne jest to sprostowanie; zaangażowany w losy bohaterów czytelnik bez ingerencji Urban zapewne nie zwróciłby nawet uwagi na to niedopatrzenie. Wydaje się, że przeoczenie Meyer służy raczej za pretekst do zaznaczenia wyższości tłumaczki (nie dowiadujemy się wprawdzie, gdzie sama spędziła większość życia, ale bez wątpienia nie pozwala nie zauważyć swojej wiedzy na temat zróżnicowanych warunków klimatycznych panujących w poszczególnych stanach północnoamerykańskich). Wyrażenie *bez przerwy* zdradza wręcz irytację niekompetencją amerykańskiej pisarki.

Podobny, choć już mniej kąśliwy, charakter ma sprostowanie umieszczone w książce poświęconej właśnie cyklowi bestsellerów spod pióra Meyer, zatytułowanej *Zmierzch i filozofia. Wampiry, wegetarianie i pogoń za nieśmiertelnością* pod redakcją Rebeki Housel, Williama Irwina i J. Jeremy’ego Wisnewskiego w przekładzie Agnieszki Krzysztoń i wspomnianej wyżej Joanny Urban. Gdy w wywodzie pojawia się stwierdzenie: „Nad talerzem grzybowych ravioli Edward wyklada Belli teorię Carlisle’a dotyczącą wampirzych darów” [Housel, Irwin, Wisnewski, 2009: 60], tłumaczki prostują zauważoną pomyłkę: „Autorowi pomieszały się sceny, rozmowa ta odbyła się innego dnia w pokoju Belli”. Opracowanie przeznaczone jest (zapewne) między innymi do wielbicieli sagi, którzy prawdopodobnie sami zauważą to przeoczenie; przypis uznać więc można za potrzebny – gdyż w pewnym sensie uprzedza reakcję czytelników, odpowiada na pytanie, które mogliby w tym miejscu chcieć zadać autorowi.

Interesująca jest natomiast sama jego forma, szczególnie oczywiście wybór potocznego i brzmiącego dość pobłażliwie czasownika *pomieszać się*.

Tłumaczom zdarza się również traktować błąd autora jako dowód braku kompetencji szerszej grupy twórców. Tak dzieje się w przekładzie *Mnicha* Matthew Gregory'ego Lewisa autorstwa Zofii Sinko (pierwsze wydanie ukazało się w roku 1964, ale wznawiano je wielokrotnie, również w ostatnich latach). Do sceny, w której Antonia klęka „przed posągiem świętej Rozalii*, swojej patronki” [Lewis, 1997: 242], tłumaczka dodaje następujący komentarz: „Nie wiadomo, dlaczego patronką Antonii jest właśnie św. Rozalia. Stanowi to jeden z dowodów nieznanomości zwyczajów religii katolickiej u wszystkich angielskich pisarzy romansów grozy”. Rozpoznanie może oczywiście być trafne, wygłaszanie tego rodzaju opinii nie należy jednak do tradycyjnie pojmowanych obowiązków tłumacza; Sinko wykracza poza swoją rolę i informuje czytelnika o braku rzetelnego przygotowania wśród całej (dość w końcu licznej) grupy pisarzy. Dodajmy, że niezgodność imion bohaterki i jej patronki mogłaby zostać przez czytelnika zinterpretowana na kilka sposobów (Antonia ma drugie imię albo świętą Rozalię obrała sobie na patronkę z racji szczególnego do niej przywiązania, albo wreszcie to osobisty sekret bohaterki, mający potęgować atmosferę niepewności), ale tłumaczka nie pozostawia miejsca na snucie takich domysłów, sama jednoznacznie uznając tę rozbieżność za błąd autora.

Szczególny typ „korygujących” przypisów stanowiłyby takie, w których tłumacze nie tyle poprawiają błąd, ile doprecyzowują stwierdzenia autora lub coś do nich dodają. Również tego rodzaju objaśnienia bywają dość dyskretnie (przykład z powieści Anthony'ego Durhama *Duma Kartaginy*: narrator twierdzi, że kwinkunks to „[s]zachownicowe rozstawienie piechoty”, a tłumacz, Paweł Korombel, prostuje: „Ściśle biorąc, kwinkunks to rozstawienie jak pięciu oczek na kostce do gry” [Durham, 2006: 555]), ale niekiedy sama forma domaga się uwagi. W przedmowie do *Autostopem przez galaktykę* Douglas Adams informuje: „zainteresowanie okazało paru wydawców* i zostałem zobowiązany przez Pan Books do przerobienia audycji na książkę” [Adams, 1994: 12], a tłumacz, Paweł Wieczorek, dopowiada: „Wieść niesie, że sześciu”. Po pierwsze, samo wyrażenie *wieść niesie* jest nacechowane stylistycznie, a po drugie – mamy do czynienia z sytuacją, w której autor postanowił (najwyraźniej celowo – może to skromność, może kokieteria) nie podawać konkretnych liczb, co twórca przekładu uznał widać za niedociągnięcie domagające

się nadrobienia. Pozornie działając w interesie autora dzieła (akcentuje przecież spore zainteresowanie jego książką), jednocześnie wszedł w jego kompetencje, przypisując sobie prawo do decydowania, jakie i na ile dokładne informacje pozna czytelnik.

Z drugiej strony zdarzają się takie przypisy, w których tłumacz uważa nieścisłości w wypowiedzi autora, ale stara się go usprawiedliwić. W zbiorze opowiadań *Usłysz, Panie, z niebios, miejsca Twego* Malcolm Lowry'ego pojawia się wzmianka o dziele muzycznym pisanym po części „w skali całotonowej jak *Wozzeck*” (czyli opera Albana Berga) [Lowry, 2003: 275]. W tym miejscu Wojciech Brydak dodaje: „*Licentia poetica*; Berg nie skomponował tej opery w skali całotonowej”, przypominając czytelnikowi, że Lowry ma prawo do dowolnego kształtowania świata przedstawionego, nawet posługując się stwierdzeniami niezgodnymi z rzeczywistością. Pytanie tylko, ilu czytelników faktycznie zwróciłoby uwagę na tę nieścisłość, gdyby nie interwencja tłumacza – czy taki przypis pod pozorem lojalnej ochrony interesów autora nie stanowi w gruncie rzeczy próby zwrócenia uwagi na postać tłumacza: zawsze czujnego i gotowego sprawdzić wszelkie nieścisłości?

Wspomniana już Daphne du Maurier w dwóch swych powieściach niekonsekwentnie zapisuje nazwisko jednego z bohaterów: *Grenville* lub *Grenvile*, na co zwraca uwagę Anna Bańkowska w przypisie umieszczonym w *Generale w służbie króla*: „Grenville'owie występujący w tej książce są postaciami historycznymi, ale ich nazwisko pisze się przez dwa l – «Grenville». Ze strony autorki nie jest to pomyłka (w książce *Vanishing Cornwall* podaje właściwą pisownię), tylko świadoma decyzja, podjęta z nieznanych nam powodów” [du Maurier, 2000: 8]. Nie pierwszy raz (zob. przykłady wyżej) Bańkowska daje się poznać jako znawczyni twórczości „swoich” autorek, choć akurat jej przypuszczenie o świadomej decyzji pisarki może wydać się wątpliwe (to, że w innej książce du Maurier posłużyła się zapisem nazwiska postaci historycznej, nie znaczy, że w tej nie mogła popełnić literówki). Bardzo ciekawa wydaje się szczególnie końcowa uwaga o nieznanych tłumaczcze intencjach autorki. Znamienne, że Bańkowska zabiera głos mimo braku wiedzy, która pozwoliłaby wyjaśnić nieścisłość. To chyba sugestia, że tłumacz ma prawo, a wręcz powinien, znać motywacje autorów, których utwory przekłada. Jego zadanie nie ograniczałoby się zatem do przygotowania tekstu przekładu, ale uwzględniałoby również zdobycie ogromnego zasobu informacji o samej osobie autora – i to nie tylko o jego biografii i twórczości, ale

również o sposobie myślenia, motywacjach i nie tylko. Przyznać należy, że gdyby rzeczywiście tłumacz miał wgląd w prawdziwe intencje pisarza, zwiększyłoby to jego szanse na zachowanie jak największej lojalności wobec niego – ale mimo wszystko zdobycie i zweryfikowanie takiej wiedzy wydaje się mało realne (w szczególności w przypadku nieżyjących już autorów).

Na przeciwnym biegunie znalazłyby się przypisy, które służą potwierdzeniu słów autora. Najprostsze z nich zawierają się w zaledwie kilku słowach: „Fakt historyczny” – brzmi komentarz Bańkowskiej do fragmentu opowieści o Jacku Bevilu i jego ojcu we wspomnianym już *Generale w służbie króla* du Maurier (2000: 63). W tym przypadku można uznać, że to swego rodzaju ciekawostka dla czytelnika albo że tłumaczka zaświadcza o historycznej wiedzy autorki. Z drugiej jednak strony zastanówmy się, czemu właściwie autor miałby potrzebować takiego adwokata – czyżby jego własne stwierdzenia były niedostatecznie wiarygodnym źródłem informacji?

Całkiem inny charakter ma komentarz Bohdana Drozdowskiego na dole jednej ze stron *Rzeźbiarzy chmur* Jamesa G. Ballarda. Bohater wraz ze swoimi „odmianami” wędruje swobodnie w czasie i przestrzeni, a tymczasem „[t]łumacz tego tekstu po raz wtóry dowiaduje się, że Ballard niczego nie zmyśla: własna matka tłumacza wędruje po czasach z taką swobodą, jakby działał się zawsze tu i teraz. Niedawno byłem z nią na wojnie japońskiej i przemyślałem żywność dla Niemców” [Ballard, 2010: 89]. Wędrówki bohatera ewidentnie są wytworem wyobraźni, a więc ich opis nie może domagać się potwierdzenia. Przypis stanowi zatem mrugnięcie okiem do czytelnika, daje Drozdowskiemu możliwość wysunięcia się na pierwszy plan i opowiedzenia konkurencyjnej historii – wszystko to pod pozorem służenia autorowi, który przecież, zupełnie jak matka tłumacza, „niczego nie zmyśla”. Dodatkowo tłumacz stawia się w pozycji czytelnika, który zdaje relację z własnej lektury opowieści i z towarzyszących jej zaskoczeń – tak jakby cała opowieść skierowana była głównie lub wyłącznie do niego.

Była już mowa o domyśle, że w zakresie obowiązków tłumacza leży znajomość intencji i motywacji autorskich. Są one przedmiotem kolejnej serii przypisów, wśród których typowe zwroty to między innymi: „Zgodnie z intencją autora”, „W zamierzeniu autora” (zauważmy, że pobrzmiewa tu sugestia, jakoby zamierzenie to nie zostało skutecznie zrealizowane w samym tekście głównym – albo było nie dość dobrze odzwierciedlone

w przekładzie – skoro trzeba je wyjaśnić w przypisie) czy „Celowy błąd autora”. Przyjrzyjmy się tylko jednemu przypisowi tego typu, pochodzącemu z powieści *Jezus* Waltera Wangerina. Gdy narrator, jeden z apostołów, opowiada o Jezusowym cudzie, Maria koryguje nieścisłości w jego relacji: „Nie, nie w Jerychu, lecz w pobliżu sadzawki Siloam i ten mężczyzna nie miał na imię Bartymeusz – mówiła głośno, kiedy dochodziła do wniosku, że pamięć mnie zawodzi” [Wangerin, 2007: 427]. Przypis tłumacza: „Chyba w ten sposób autor stara się wyjaśnić różne wersje opowieści w Ewangeliach”. Występujący w charakterze egzegety autora tłumacz z pozoru dba o odpowiednie zrozumienie tekstu, ale zwróćmy uwagę na to, że akurat ten fragment nie domaga się pomocy ze strony osób trzecich: nie jest związany ani z kulturą anglosaską, ani ze specyfiką języka angielskiego. Tłumacz znajduje się więc dokładnie na tej samej pozycji co czytelnik (w tym sensie, że dysponuje podobną wiedzą, a intencji autorskich może tylko się domyślać) – a jednak decyduje się wystąpić w roli autora.

Interesujące wydają się przypisy, w których tłumacz zastępuje autora w roli „właściciela” tekstu, wypowiadając się bezpośrednio o jego bohaterach. Zwykle tego typu komentarze służą uspokojeniu czytelnika, wyjaśnieniu, czemu w utworze pojawiają się nieprawdziwe lub pozbawione sensu stwierdzenia: „Wormwold oszukuje” [Greene, 2010: 174], „Ruth źle rozumiała” [McKay, 2003: 21], „Maria ujawnia tu swoją ignorancję” [du Maurier, 1993: 331], „Sołowiow się myli” [Koestler, 2006: 47] – zwróćmy uwagę na to, że tłumacze rozszyfrowują zagadki przeznaczone raczej dla czytelnika i pozbawiają go możliwości stopniowego odkrywania intencji czy stanu wiedzy bohaterów.

Bywa jeszcze, że tłumacz zachowuje się tak, jakby to do niego skierowana była wypowiedź autora, a szczególnie na przykład zawarte w niej żarty. W *Losach gorszych od śmierci* Kurt Vonnegut przytacza znany początek dowcipu: „Dlaczego kurczak przeszedł przez drogę?” [Vonnegut, 1994: 152], a tłumacz wyjaśnia, w czym rzecz, i sam reaguje z ironią: „Najpopularniejszy dowcip w krajach anglojęzycznych. Odpowiedź: «Bo chciał się znaleźć po drugiej stronie». Ha, ha!”, stając tym samym na drodze porozumienia pomiędzy autorem a czytelnikiem, którego Vonnegut nie ma już szansy rozbawić.

Przytoczmy jeszcze na koniec kilka przypisów, które łączy nie treść, a forma – we wszystkich mianowicie tłumacz dosłownie wchodzi w słowo autorowi, nie czekając ze swymi komentarzami na koniec zdania, ale

dobudowując wewnątrz wypowiedzi kolejne zdanie składowe (czasem wykorzystując w tym celu imiesłów, czasem spójniki podrzędne). Fragment książki *Herkules Poirot – życie i czasy* Hart, 1998: 186]: „Rejs po Nilu [Poirota i pułkownika Race’a] wkrótce okazał się polowaniem na zbrodniarza, który wyraźnie zamierzał wymordować pasażerów Karnaku. Nie było więc czasu ani na ściganie aligatora*, ani na wypoczynek, ani nawet na kolejną beznadziejną miłość pułkownika”, przypis Anny Bańkowskiej: „Ale i tak złapano go przy okazji”. Fragment *Świata Mastertona* Grahama Mastertona [Masterton, Clark, Williams, 1999: 182]: „Michael Crichton (...) należy do autorów, których powieści zawierają bardzo dużo naukowych* opisów, zwłaszcza w pierwszych rozdziałach”, przypis Ewy Ciszewskiej i Pawła Wieczorka: „Lub pseudonaukowych”. Fragment *Symfonii napoleońskiej* Anthony’ego Burgessa [2007: 296]: „Tarbes, poeta-satyryk, taki co kiedyś napisał* sonet o cesarskim pierdnięciu, w którym pojawił się wers (...)”, przypis Bohdana Drozdowskiego: „nie wiedząc o tym, że naśladuje Ezopa” (w tym ostatnim uwagę przykuwa zwłaszcza rozpoczęcie od małej litery, która uwydatnia niesamodzielny charakter dopisku, „pasożytującego” na zdaniu z tekstu głównego). Tym razem tłumacz nie tyle dodaje nowy, osobny głos w utworze, ile wtrąca coś do głosu samego autora. Ta grupa przypisów służy głównie dodaniu na marginesie uzupełniających informacji (wcale niekoniecznych dla zrozumienia tekstu) lub zaznaczeniu dystansu tłumacza wobec stwierdzeń autora.

To zestawienie niech uzupełni kilka innego typu paratekstów, w których tłumacze ujawniają swój stosunek do autora, zakładając być może, że powierzone im zadanie siłą rzeczy zbliża ich do samego twórcy, a nie tylko do tekstu. Dwa są związane z wiadomością o śmierci pisarza. Piotr W. Cholewa wyznaje w *Słowie od tłumacza* przy *Kiksach klawiatury. Esejach i nie tylko* Terry’ego Pratchetta: „Wiadomość o śmierci Terry’ego Pratchetta mną wstrząsnęła” [Pratchett, 2015: 8], zdradzając ogromne przywiązanie do autora *Świata dysku*. O wiele bardziej wylewny jest Zbigniew A. Królicki, który w dodatku *Od tłumacza* przy *Wszystkich stworzeniach* Jamesa Herriota pisze: „Długo nosiłem się z zamiarem napisania listu do autora tych powieści. Chciałem podziękować mu za przyjemność, jaką było dla mnie tłumaczenie wszystkich jego książek, a także za zawarte w nich, bliskie memu sercu treści. Chciałem mu napisać, że chętnie usiadłbym z nim na zboczu i pogawędził, a może tylko popatrzył w jego towarzystwie na góry (...) Nie zdążyłem. (...) Umarł człowiek,

którego nigdy nie spotkałem, a jednocześnie tak mi znajomy i bliski. (...) Żegnaj, Jamesie” [Herriot, 2001: 367]. To już o wiele więcej niż tylko przyznanie się do więzi z autorem – jest tu tęsknota za osobistym spotkaniem, za pewną intymnością, a równocześnie i zażyłość, skoro do pisarza Królicki zwraca się po imieniu (a przypomnijmy za Konstantym Ildefonsem Gałczyńskim, że „[t]rzeba bardzo kochać poetę, żeby mówić o nim po imieniu” [Gałczyńska, 2014: 84]).

Nieco inny charakter ma *Posłowie tłumacza do Poety kosmografa* Kennetha White’a w wyborze, opracowaniu i przekładzie Kazimierza Brakonieckiego: „Sam autor traktuje przekład poetycki nierygorystycznie, pozostawia wielką swobodę tłumaczowi, za to zaufanie i w ogóle za zgodę na tłumaczenie oraz publikację serdecznie dziękuję Kennethowi White’owi, szkockiemu światologowi kosmopoetyckiemu z bretońskiego Trébeurden” [White, 2010: 196-197]. Po pierwsze, nieoczywiste jest to, że autor ma wpływ na kształt przekładu i że tłumacz w ogóle zna jego poglądy na ten temat oraz czuje się zobowiązany do wzięcia ich pod uwagę – mowa wręcz o zaufaniu, czyli sytuacji, w której wiersze zostały powierzone tłumaczowi przez twórcę. Poza tym uwagę zwraca końcowe określenie: *światolog kosmopoetycki*, zdradzające poufałość, głębsze porozumienie, relację, w której dobrzy znajomi mają swój własny język, tylko dla nich zrozumiały.

Rozważania o tym, jak tłumacze dialogują ze „swoimi” autorami, niech zakończy jedyny jak dotąd znaleziony przeze mnie fragment paratekstu, w którym to autorka zwraca się bezpośrednio do swej tłumaczki. Sytuacja jest wprawdzie niecodzienna, ponieważ akcja utworu Loreny Martín D. *Dom tajemnic* w dużej mierze rozgrywa się w Polsce z czasów II wojny światowej, a więc w rzeczywistości znacznie bliższej tłumaczce niż samej pisarce. W *Podziękowaniach* czytamy między innymi: „Jestem ogromnie wdzięczna (...) tłumaczce Marcie Kitowskiej, która zrobiła więcej, niż do niej należało (...)” [Martín D., 2013: 393]. To lakoniczne i nieco zagadkowe stwierdzenie, ale warto je odnotować ze względu na to, jak rzadko w tak bezpośredni sposób pisze się o pracy tłumaczy – może zresztą częściowo stąd właśnie zauważalne w ich własnych przypisach dążenie do wyjścia z cienia.

Uwagi końcowe

Zebrane przypisy i inne parateksty, w których tłumacze podejmują swego rodzaju dialog z autorem lub stawiają się w miejscu autora, wpisują się we współczesną tendencję do zwiększonego zainteresowania osobą twórcy przekładu oraz jego pracą. Przede wszystkim dowartościowana zostaje rola tłumacza – nie tylko jako rzemieślnika, niewidocznego pośrednika czy sługi, ale również jako drugiego autora dzieła, który ma prawo do własnego głosu. Twórca przekładu dysponuje pewną władzą nad tekstem, co jest tym lepiej widoczne, że to on ma ostatnie słowo – autor nie może już nic dodać do przełożonego dzieła. Tłumacze jawnie domagają się uwagi czytelnika (czasem nawet zdają się o nią rywalizować z autorem) i docenienia własnej pracy. Nierzadko te najbardziej osobliwe komentarze w przypisach (na przykład ironiczne czy żartobliwe) wpisują się w styl całego tekstu. Da się też zauważyć, że dość często – choć nie jest to regułą – najśmielsze ingerencje w tekst pochodzą od znanych i cenionych tłumaczy, takich jak Wojciech Brydak, Bohdan Drozdowski czy Paweł Korombel.

Z drugiej strony niektóre przypisy – te, w których prostowane są mniej lub bardziej poważne pomyłki autorów lub które służą dopowiedzeniu informacji – mogą sugerować, że dzieło samo w sobie jest niekompletne, a autorowi brak wiedzy czy odpowiednich umiejętności. Tłumacz jawi się jako ten, który ma autorytet i stosowne kompetencje (niekiedy pisze o tym wprost, na przykład zaznaczając, że przetłumaczył już inne książki lub że dokonał stosownych obliczeń), dzięki czemu może potwierdzić słowa autora lub je podważyć. Tego rodzaju przypisy często pojawiają się w powieściach opartych na losach postaci historycznych lub w książkach opowiadających historię bohaterów literackich występujących w kolejnych powieściach wybranego cyklu. Od takich źródeł oczekuje się z zasady zgodności z faktami, a te stosunkowo łatwo sprawdzić (czasem nawet nie ma potrzeby ich weryfikowania, jeśli to właśnie tłumacz danego tekstu pracował wcześniej nad utworami, o których w nim mowa).

Oczywiście powyższe rozważania nie wyczerpują tematu ujawniania się tłumacza w dialogach z autorem – mają raczej zasygnalizować występowanie takich niekonwencjonalnych przypisów i zachęcić do dalszego namysłu, choćby nad rolą i władzą twórcy przekładu nad tekstem. Warto byłoby przeprowadzić kolejne badania: na przykład sprawdzić, czy podobne tendencje w formułowaniu paratekstów występują również

w literaturze przekładanej z języka polskiego na angielski oraz w innych parach językowych. Interesujące byłoby również zbadanie, na ile czytelnicy zauważają przypisowe gry tłumacza z autorem oraz czy takie nietypowe parateksty postrzegane są przez nich jako wartościowy dodatek, czy dostarczają im rozrywki, czy jednak raczej przeszkadzają w lekturze i irytują.

Bibliografia

- Barthes, R. (1967), „The Death of the Author”, *Aspen Magazine*, 5/6, b.p., [online] <http://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/threeEssays.html#barthes> – 20.09.2018.
- Barthes, R. (1970), *S/Z*, Editions du Seuil, Paris.
- Filiciak, M. (2002), „Druk kontra piksele. Hipertekst w literaturze”, w: Marecki, P. (red.), *Liternet. Literatura i internet*, Rabid, Kraków, s. 119-126.
- Frużyńska, J. (2012), *Mapy, encyklopedie, fraktale. Hipertekstowe opowieści w prozie XX wieku*, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Gałczyńska, K. (2014), *Srebrna Natalia*, Marginesy, Warszawa.
- Henry, J. (2000), „De l’érudition à l’échec: la note du traducteur”, *Meta. Journal des traducteurs/Meta. Translators’ Journal*, 45, 2, s. 228-240, <https://dx.doi.org/10.7202/003059ar>.
- Marecki, P. (2002), „Liternet”, w: Marecki, P. (red.), *Liternet. Literatura i internet*, Rabid, Kraków, s. 5-21.
- Morel, M. (2006), Éloge de la traduction comme acte de lecture, *Palimpsestes* (hors série), s. 25-36, <https://dx.doi.org/10.4000/palimpsestes.243>.
- Nord, C. (2007), „Function Plus Loyalty: Ethics in Professional Translation”, *Génesis. Revista Científica do ISAG*, 6, s. 7-17.
- Papadima, M. (2011), „Głos tłumacza w periteksie jego przekładu: przedmowa, posłowie, przypisy i inne zwierzenia”, tłum. Tomasz Stróżyński, *Między Oryginałem a Przekładem*, 17, s. 13–34.
- Skibińska, E. (2009), „O przypisach tłumacza: wprowadzenie do lektury”, w: Skibińska, E. (red.), *Przypisy tłumacza*, Księgarnia Akademicka, Wrocław–Kraków, s. 7-22.
- Stróżyński, T. (2009), „Przypisy Boya tłumacza”, w: Skibińska, E. (red.), *Przypisy tłumacza*, Księgarnia Akademicka, Wrocław–Kraków, s. 49-73.

Sztorc, W. (2016). „Przypisy tłumacza w świetle teorii literatury hipertekstowej”, *Między Oryginałem a Przekładem*, 32, s. 121-134, <https://dx.doi.org/10.12797/MOaP.22.2016.32.09>.

Źródła przykładów:

- Adams, D. (1994), *Autostopem przez galaktykę*, tłum. P. Wieczorek, Zysk i S-ka, Poznań.
- Auden, W.H. (2015), *Wykłady o literaturze*, tłum., wstęp i posłowie P. Nowak, Fundacja Augusta hrabiego Cieszkowskiego, Warszawa.
- Ballard, J.G. (2010), *Rzeźbiarze chmur*, tłum. B. Drozdowski, L. Jęczynek, R. Stiller, vis-à-vis/Etiuda, Kraków.
- Burgess, A. (2007), *Symfonia napoleońska*, tłum. B. Drozdowski, vis-à-vis/Etiuda, Kraków.
- du Maurier, D. (1997), *Rodzina Delaneyów*, tłum. A. Bańkowska, ALFA, Warszawa.
- du Maurier, D. (2000), *Generał w służbie króla*, tłum. A. Bańkowska, Prószyński i S-ka, Warszawa.
- du Maurier, D. (2000), *Moje młode lata. Autobiografia*, tłum. A. Bańkowska, Prószyński i S-ka, Warszawa.
- Durham, D.A. (2006), *Duma Kartaginy*, tłum. P. Korombel, Rebis, Poznań.
- Gortner, C. W. (2010), *Wyznania Katarzyny Medycejskiej*, tłum. P. Korombel, Książnica, Katowice–Poznań.
- Greene, G. (2010), *Nasz człowiek w Hawanie*, tłum. Z. Skibniewska, Sonia Dąga, Warszawa.
- Hart, A. (1998), *Herkules Poirot życie i czasy ~ biografia według Agathy Christie*, tłum. A. Bańkowska, Prószyński i S-ka, Warszawa.
- Herriot, J. (2001), *Wszystkie stworzenia*, tłum. Z. Królicki, Zysk i S-ka, Poznań.
- Housel, R., Irwin, W., Wisniewski, J.J. (red.) (2009), *Zmierzch i filozofia. Wampirzy, wegetarianie i pogoń za nieśmiertelnością*, tłum. A. Krzysztoń, J. Urban, Prószyński i S-ka, Warszawa.
- Kenyon, S. (2011), *Taniec z diabłem*, tłum. M. Stępień, Wydawnictwo MAG, Warszawa.
- Koestler, A. (2006), *Call-girls*, tłum. M. Kittel, Bellona, Warszawa.
- Lewis, M.G. (1997), *Mnich*, tłum. Z. Sinko, Prószyński i S-ka, Warszawa.
- Lowry, M. (2003), *Usłysz, Panie, z niebios, miejsca Twego*, tłum. W. Brydak, Rebis, Poznań.
- Martin D., L. (2013), *Dom tajemnic*, tłum. M. Kitowska, Bukowy Las, Wrocław.

- Masterton, G., Clark, R., Williams, M. (1999), *Świat Mastertona*, tłum. P. Wiczorek, E. Ciszewska, Albatros, Warszawa.
- McKay, H. (2003), *Wygнанie zakochane*, tłum. Agnieszka Różańska, Amber, Warszawa.
- Meyer, S. (2009), *Księżyc w nowiu*, tłum. J. Urban, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław.
- Pratchett, T. (2015), *Kiksy klawiatury. Eseje i nie tylko*, tłum. P.W. Cholewa, Prószyński i S-ka, Warszawa.
- Vonnegut, K. (1994), *Losy gorsze od śmierci*, tłum. J. Rybicki, Amber, Warszawa.
- Wangerin, W. (2007), *Jezus*, tłum. B. Stokłosa, Świat Książki, Warszawa.
- White, K. (2010), *Poeta kosmograf*, tłum. K. Brakoniecki, Centrum Polsko-Francuskie Côtes d'Armor-Warmia i Mazury, Olsztyn.

STRESZCZENIE

Artykuł dotyczy przypisów do tekstów literackich tłumaczonych z języka angielskiego, w których tłumacz rezygnuje ze swej niewidoczności i wyraźnie zaznacza swoją obecność, domagając się uwagi i nawiązując w pewien sposób dialog z autorem. Kontekstem rozważań są najnowsze zjawiska literackie, koncepcja śmierci autora i postulat lojalności tłumacza. Wyróżnionych zostaje kilka funkcji takich przypisów, między innymi poprawianie błędów autora, dopowiadanie treści czy domysły na temat autorskich intencji. Uwagę zwraca forma przypisów, często nacechowana stylistycznie i emocjonalnie, żartobliwa, czasem ironiczna. Z analizy zebranego materiału wyłania się obraz tłumacza, który nie chce już być możliwie najbardziej niewidocznym pośrednikiem i lojalnym sługą autora, ale staje się jawnym współautorem tekstu, nad którym ma pewną władzę.

Słowa kluczowe: autor, lojalność tłumacza, niewidoczność, przekład literacki, tłumacz

ABSTRACT

Conversations Between the Lines – Interactions Between the Translator and the Author in Footnotes (and Other Paratexts) to Literary Works

The article concerns footnotes to literary texts translated from English into Polish in which translators waive their invisibility and clearly underline their presence in the text, as if demanding attention and entering into dialogue with the author. The context for these considerations is provided by contemporary trends in literature, the concept of the death of the author, and the postulate of translator's loyalty. A number of functions of footnotes are distinguished, e.g. correcting the author's mistakes, adding information or guessing the author's intentions. Also the form of the footnotes is peculiar: often stylistically or emotionally marked, humorous, sometimes ironic. The analysis of the collected material suggests that translators refuse to be invisible intermediaries or the author's loyal servants, but become overt co-authors of the text who have power over it.

Key words: author, translator's loyalty, invisibility, literary translation, translator