

Tłumacze własnym głosem

STRESZCZENIE

Tłumacze własnym głosem

W niniejszym bloku zebrano trzy krótkie wypowiedzi wybitnych współczesnych tłumaczy. Jolanta Kozak powraca do wybranych tez swojej książki *Przekład literacki jako metafora* (2009) i ponawia postulaty lojalności wobec autora oraz zaufania do litery tekstu jako repozytorium znaczeń. Krzysztof Bartnicki, wychodząc od szczególnego wyzwania generowanego przez tekst, rozważa różne, także pozaliterackie, przymusy, jakie wpływają na pracę tłumacza. René Koelblen przedstawia zalety tłumaczenia w tandemie na podstawie swojej współpracy ze Stanisławem Waszakiem, w tym nad przekładem Perecowskiej powieści-lipogramu.

SŁOWA KLUCZOWE: przekład literacki, współpraca tłumaczy, redakcja przekładu, błędy tłumaczeniowe

ABSTRACT

Translators' Voices

This section presents three short texts by outstanding contemporary Polish translators. Jolanta Kozak returns to some tenets of her 2009 monograph on literary translation as metaphor so as to restate the importance of loyalty toward the author and of trusting in the source text as a repository of meanings. Krzysztof Bartnicki, taking a peculiar text-bound challenge as a starting point, ponders on various, also extratextual, constraints which govern a translator's work. René Koelblen reflects on the advantages of translating in a tandem, drawing on his experience of collaboration with Stanisław Waszak, including their rendition of Perec's lipogrammatic novel.

KEYWORDS: literary translation, collaboration between translators, translation editing, translation errors

„Com napisał, napisałem” Kilka uwag o moim Intencji Autora

Jolanta Kozak

Warszawa

yolanko6@gmail.com

Saint-Exupéry rysuje

Kiedy miałem sześć lat, zobaczyłem pewnego razu wspaniały obrazek w książce o dżungli zatytułowanej *Historie prawdziwe*. Przedstawiał węża boa połykającego lwa. [...]

W książce tej napisano: „Węże boa połykają zdobycz w całości, bez przeżuwania. Potem nie mogą się ruszyć i zapadają w półroczny sen, w czasie którego trawią”.

Odtąd sporo rozmyślałem o przygodach w dżungli, aż w końcu udało mi się nakreślić kredką mój pierwszy rysunek. To był mój rysunek numer 1. Wyglądał tak:



Pokazałem swoje arcydzieło dorosłym i spytałem, czy ich nie przeraża.

– Dlaczego kapelusz miałby być przerażający? – odpowiedzieli.

Mój rysunek nie przedstawiał kapelusza. Przedstawiał węża trawiącego słonia. Wobec tego narysowałem wewnątrz węża boa, aby dorośli mogli to zrozumieć. Zawsze trzeba im wszystko wyjaśniać. Mój rysunek numer 2 wyglądał tak:



[Saint-Exupéry, 2021: 2-3]

Słoń czy Kapelusz?

Istnieją dwa typy tłumacza:

1. ten, który w miarę możliwości (tj. własnej kompetencji językowej i reguł języka przekładu) stara się odwzorować w tłumaczeniu tekst oryginału;
2. ten, który w tekście oryginału doszukuje się (trafnie lub nie) ukrytych pod-tekstów, i te właśnie przedstawia czytelnikowi przekładu jako „tekst właściwy, wierny intencji autora”.

Obrazem przekładu tłumacza pierwszego jest rysunek 1 – „osobliwie zdeformowany **kapelusz**”. Efekt pracy tłumacza drugiego obrazuje rysunek 2 – „**słoń** nakryty kapeluszem”. Tym samym, tłumacz drugi pozbawia czytelnika tego, co Roland Barthes nazywa *le plaisir du texte* – „rozkoszą tekstu”, czyli samodzielnego odkrywania znaczeń przekazu autora, co jest jednak istotą każdej lektury.

Tłumaczenie, „co autor chciał przez to powiedzieć”, uwłącza autorowi, sugeruje bowiem, że napisał on **nie to, co zamierzał**. Bo nie potrafił? Nie chciał? Bo język, w którym przemawia, jest zbyt ubogi?

Jeszcze o kapeluszu, czyli o naciąganiu kontekstu

Pół biedy, gdy sam autor prędzej czy później rozszyfrowuje, jak Saint-Exupéry, enigmę tekstu. Gorzej, gdy oryginał **zdaje się** nie podsuwać gotowego rozwiązania, jak w poniższym monologu tytułowego bohatera Szekspirowskiego *Króla Leara*:

When we are born, we cry that we are come
To this great stage of fools. **This’ a good block:**
It were a perfect stratagem to shoe
A troop of horse with felt: I’ll put’t in proof.
[Shakespeare, 1994: 113-114]

Zagadką są, oczywiście, wyróżnione przeze mnie słowa: czym jest ów tajemniczy *block*? Przypatrzmy się, jak poczynają sobie z nim niektórzy XX-wieczni tłumacze Shakespeare’a na język polski. Najwcześniejsi z nich są ostrożni: robią unik i zasłaniają się bezpiecznym ogólnikiem: „niezła myśl” (Paszkowski, 1913), „dobry pomysł” (Kasprowicz, 1922). Ale już Tretiak (1923) – ufając rzekomo nieomyłnej „biblii szekspirowskiej”, jaką jest 37-tomowe wydanie „*Arden*” *Shakespeare* (1899–1924), roszczące sobie pretensje do kanonicznego rozwikłania wszystkich tajemnic i zagadek zawartych w Szekspirowskich tekstach – proponuje tyleż

odważnie, ile zaskakująco: „To jest kapelusz dobry”. Podobnie „tłumaczy” *block* Tarnawski (1957): „Ładny kapelusz”, po nim zaś Barańczak (1991): „Miękki ten kapelusz”.

Skąd kapelusz? Z „*Arden*” *Shakespeare* właśnie, gdzie powiedziane jest:

a good block. Bredzenie Leara wciąż ma jakąś logiczną spójność. *Block* to kształt i styl filcowego kapelusza, dosł. *bloku*, na którym kapelusz jest formowany. Kapelusz sugeruje filc, a ten z kolei sugeruje wytłumienie końskich kopyt na nocną zasadzkę [Shakespeare, 1994: 154, tłum. J. Kozak].

Polski odkrywca „kapelusza”, Andrzej Tretiak, uznał widocznie powyższą egzegezę za niewystarczającą, gdyż rozbudował ją o własne mniemanie:

To jest kapelusz dobry itd. – Duchowni kalwińscy nosili kapelusze filcowe, czarne, o wysokiej główce i szerokich skrzydłach. Przed rozpoczęciem kazania kaznodzieja zdejmował kapelusz. To samo robi Lear w chwili, gdy ma zacząć kazanie: widok kapelusza odprowadza jego myśl ku podstępowi podkucia koni filcem zamiast żelazem. – **Widać z tego, że ma na głowie kapelusz** [Szekspir, 1923: 160, wyróżn. J.K.].

Akcja Króla Leara rozgrywa się w bliżej nieokreślonym prawieku i brak w niej akcentów chrześcijańskich. Dlaczego więc Lear miałby stosować obyczaje duchownych kalwińskich, którzy pojawiają się najwcześniej w wieku XVI? Zwłaszcza, że w tekście sztuki kilkakrotnie ubolewa się nad jego gołą głową? Odpowiedź: dla usprawiedliwienia kaprysu tłumacza.

To jednak nie koniec osobliwości, gdyż Chwalewik (1964) powiada o „*block'u*”: „Wcale niezła mównica”, a Słomczyński (1979) – „Piękny ten szafot!”. Słowem – do wyboru, do koloru. Nagimnastykowali się reżyserzy realizujący ów tekst na polskich scenach, każąc Learowi wskakiwać na głaz („mównica”) lub gładzić się po ostrzyżonej na jeża głowie („kapelusz”), co uczynił Zbigniew Zapasiewicz grający oszalałego Leara w warszawskim Teatrze Powszechnym (2001) – nie bacząc na to, że Szekspirowski Lear paraduje z włosiem długim, siwym i rozwianym. „Szafot” Słomczyńskiego wziął się zapewne stąd, że tłumacz zespolił znaczeniowo „*block*” z początkiem monologu Leara („When we are born, we cry...”) – i świat jako padół płaczu oraz miejsce śmierci wszystkich istot na nim żyjących nazwał, całkiem logicznie, miejscem egzekucji.

Logicznie – lecz niesłusznie. Tekst *Króla Leara* zawiera bowiem wyjaśnienie słowa *block*, tyle że rozproszone. Postać Edgara – który, udając

szaleńca, rozbiera się do naga i tylko biodra przepasuje „kocykiem” (*blanket*) – przewija się przez scenę kilkakrotnie i za każdym razem „kocyk” zostaje wspomniany jako osobliwość. Tłumacz winien zakładać, że autor niczego nie napisał przypadkiem. Znacznie bezpieczniej jest przyjąć, że każda osobliwość tekstu jest celowa, niż przymykać oko na natarczywe niezrozumiałości. W cytowanej scenie Lear napotyka Edgara i mniemać można, że kiedy rozwija swój monolog czy też „kazanie” („I’ll preach for you”), wzrok jego pada właśnie na „kocyk” Edgara, co podsuwa pomysł podkucia koni filcem (dla stłumienia odgłosu kopyt) i podstępnej napaści na niewdzięcznych zięciów.

Block zatem to tyle co „blokada”, „stoper”, „tłumik” – odpowiedniki, przyznać trzeba, źle brzmiące w tłumaczeniu na język polski, gdyż „blokada” kojarzy się np. z tarasowaniem dróg, „stoper” – z czasomierzem, a „tłumik” – z motoryzacją. Dodatkowo, jako że mamy do czynienia z tekstem scenicznym, widownia ewentualną kwestię „niezły tłumik” mogłaby wziąć do siebie i całkiem niestosownie parsknąć śmiechem.

Marzenie, aby „odpowiednie dać rzeczy słowo”, często towarzyszy rozumiejącemu oryginał tłumaczowi. Proponuję przyjąć roboczo, że *block* to w tym kontekście „osłona”, co odnosi się i do zabezpieczenia końskich kopyt filcem, i wołokowego perizonium Edgara. Tłumaczenie całego cytatu wyglądałoby wówczas tak:

Z płaczem rodzimy się, żeśmy przybyli
Na wielką scenę błaznów. – To dobra osłona!
Wyborny fortel: podkuć konie filcem. Spróbuję.
[zob. Kozak, 2009: 148–158]

O obłokach

Tłumacz ma do dyspozycji tylko – i aż! – tekst autora, oraz dwa narzędzia: język oryginału i język przekładu. Dobrze jest przyjąć założenie, że tekst oryginału zawiera wszystkie elementy konieczne i wystarczające do zrozumienia jego sensu.

Jeżeli tłumacz natrafia w tekście na zagadkę, powinien odwzorować ją w przekładzie jako zagadkę właśnie (rozwiązawszy uprzednio **na własny użytek**, jako że rozwiązanie jest koniecznym warunkiem prawidłowego sformułowania zagadki w języku tłumaczenia). Nie należy natomiast, w miejsce zagadki, podsuwać odbiorcy przekładu rzekomego rozwiązania,

gdyż tym sposobem psuje się oryginalną zabawę autora z czytelnikiem, ową Barthesowską *plaisir du texte*. Skoro autor postawił czytelnika oryginału wobec tajemnicy, zachęcając niejako do współtworzenia sensu, niech i tłumacz da swojemu czytelnikowi taką możliwość, zamiast karmić go przeżutą papką domniemyanych „intencji autora”.

W przeciwnym razie czytelnik przekładu znajdzie się w sytuacji Poloniusza, którego Hamlet wodzi za nos, podsuwając rozmaite interpretacje/tłumaczenia oczywistości, jaką jest obłok:

HAMLET

Widzisz ten obłok? Ten w kształcie jakby wielbłąda?

POLONIUSZ

Jak mi Bóg miły, istotnie jakby wielbłąd.

HAMLET

Mnie się wydaje podobny do łasicy.

POLONIUSZ

Grzbiet ma wygięty jak łasica.

HAMLET

Albo do wieloryba.

POLONIUSZ

Zupełny wieloryb.

[Shakespeare, 1990: 115, tłum. Stanisław Barańczak]

Czytelnik przekładu przyjmie każde tłumaczenie – i wielbłąda, i kapełusz, i szafot – o ile tekst przekładu będzie sam w sobie spójny i logiczny. Spójność i logika tłumaczenia zdają się usprawiedliwiać samowolę tłumacza, którą Barańczak nazywa „funkcjonalnym odpowiednikiem” oryginału, przeciwstawiając go „mechanicznej dosłowności” [Barańczak, 1992: 174]. Czytelnik przekładu – jeśli nie zna języka oryginału – jest skazany na takiego **Szekspira**, jakiego podaje mu tłumacz. Tym bardziej dbać należy o „mechaniczną dosłowność” tam, gdzie ona jest możliwa – na tym właśnie polega odpowiedzialność tłumacza wobec autora i wobec czytelnika przekładu. Tłumacz powinien się starać, aby na podstawie jego tekstu można było analizować treść i styl oryginału. Oburzająco wręcz brzmi w tym kontekście buńczuczne oświadczenie Barańczaka: „tłumacz – sędzę – ma prawo wybrać interpretację, jaka mu odpowiada” [Barańczak, 1992: 175].

Barthes polemizuje z Barańczakiem, a Eco puentuje

Stanisław Barańczak: „Tłumaczenie... musi być **wierne wobec oryginału w sposób funkcjonalny**, to znaczy – powodować informacyjne, poetyckie i sceniczne konsekwencje jak najbliższe tym, które zaprojektowane zostały przez tego a nie innego autora, kiedy wpisywał je w tekst tego a nie innego dramatu. **Moje rzekome dopowiadanie i odstępowanie od litery tekstu** w takich sytuacjach **jest tylko wiernością wobec intencji Szekspira**, który chciał przede wszystkim, jak Prospero w zakończeniu *Burzy*, «dobrej dostarczyć nam zabawy»” [Barańczak, 1992: 178].

Roland Barthes: „**Interpretować tekst to nie tyle nadawać mu sens** (mniej lub bardziej uzasadniony, mniej lub bardziej dowolny), co – przeciwnie – oceniać, z jakiej mnogości został on ukształtowany. Ustalmy najpierw **obraz triumfującej mnogości**, której nie zuboży żaden przymus przedstawienia (naśladowania)” [Barthes, 1999: 39].

Umberto Eco: „[J]ęzyk nie służy pochwyceniu jakiegoś jedyne go, wcześniej istniejącego znaczenia (jako intencji autora)” [Eco, 1999: 19].

Barańczak: „Moje tłumaczenie, «sidła na głupie ptaszki», jest [...] **wierniejsze intencji Szekspira** niż wszelkie «bekasy»... Tłumacz powinien w tym względzie naśladować poetę w swoim własnym języku, wykorzystując na analogicznej zasadzie jego swoiste możliwości” [Barańczak, 1992: 174, 176-177].

Barthes: „Interpretacja... nie jest wcale liberalna; nie chodzi o nadanie kilku sensów, o wielkoduszne przypisanie każdemu z tekstów części prawdy; ...chodzi o afirmację samej mnogości... **nic nie istnieje poza tekstem**” [Barthes, 1999: 40].

Barańczak: „Nawet moja stosunkowo daleko idąca dowolność... jest przy tym **w ogólnych zarysach** zgodna z tym, co mówi nam Szekspir” [Barańczak, 1992: 179-180].

Eco (ironicznie): [A zatem] „każdy może stać się Wybranym, byle tylko odważył się nałożyć własną intencję czytelniczną na nieosiągalną i zagubioną intencję autora; każdy czytelnik może stać się Nadczytelnikiem, pojmującym jedyną prawdę, tę, że **autor nie wiedział, o czym mówił, gdyż język przemawiał za niego**” [Eco, 1999: 20; wyróżnienia w cytatach – J.K.].

#

Bez względu na indywidualne intencje znaczeniowe autor z konieczności posługuje się językiem – tworem społecznym. Język zaś, z każdym kolejnym użyciem, obrasta w odcienie semantyczne, zależne od kontekstów i doświadczeń językowych poszczególnych odbiorców. Nie oznacza to jednak, iżby odczytanie – a zwłaszcza przekład – tekstu otwierało pole całkowitej dowolności interpretacji. Nie jest tak, „że tekst to tylko piknik, na który autor przynosi słowa, a czytelnicy znaczenie” [Eco, 1999: 21-22].

Ostrożnym i bezpiecznym jest założenie, że **autor powiedział właśnie to, co chciał powiedzieć**, a zadaniem tłumacza jest powiedzieć to samo we własnym języku. Do tego zbędne jest dociekanie jakiejś zamaskowanej tekstem intencji autora – wystarczy sumienna lektura, do jakiej zachęca Roland Barthes, radząc, aby „rozgwieżdżać” tekst semantycznie, czyli dzielić go na „bloki znaczenia... , które nazwiemy *leksjami*” [Barthes, 1999: 47] i w ich przestrzeni wyodrębnić rekursywne semy [cf. Barthes, 1999: 46-55]. Dzięki tej metodzie, opartej na założeniu, że **wszystko jest w tekście**, można tropić rozproszone w nim tożsamości (czego przykład stanowi szekspirowski *block*). Natomiast dopatrywanie się intencji autora prowadzi zazwyczaj na manowce absurdu.

Bibliografia

- Barańczak, S. (1992), *Ocalone w tłumaczeniu*, a5, Poznań.
- Barthes, R. (1999), *S/Z* (tłum. Michał Paweł Markowski i Maria Gołębiowska), KR, Warszawa.
- Eco, U. (1999), *Czytanie świata* (tłum. Monika Woźniak), Znak, Kraków.
- Kozak, J. (2009), *Przekład jako metafora. Między logos a lexis*, PWN, Warszawa.
- Saint Exupéry, A. de (2021), *Mały księżę* (tłum. Agata Kozak), Fundacja Nowoczesna Polska, Warszawa.
- Shakespeare, W. (1990), *Hamlet* (tłum. Stanisław Barańczak), W drodze, Poznań.
- Shakespeare, W. (1994), *King Lear*, Penguin Books, London.
- Szekspir, W. (1923), *Król Lir*, Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków.

SŁOWA KLUCZOWE: tekst, przekład, tłumacz, intencja autora, „wierność funkcjonalna”, „tekst rozgwieżdżony”

KEYWORDS: text, translation, translator, author's intention, 'functional fidelity,' 'stellar text'

Krzysztof Bartnicki
gimcbart@wp.pl

Notatki z wyprawy

Uczestniczącego, na zaproszenie warszawskiego ILS, w dyskusji o przekładzie (4 października 2024 roku), poproszono mnie o wybór próbki tłumaczenia literackiego oraz autokomentarz wyjaśniający, jak poradziłem sobie z wyzwaniem oryginału. Wybrałem zdanie „Approach to lead our passage!” z *Finnegans Wake* Joyce’a, tłumaczone przeze mnie tak: „Odejdźcie tu, adepci, lepiej nas powieść!” [Joyce, 2012: 262]. Wyjaśniając, dlaczego jasne angielskie zdanie stało się w spolszczeniu dłuższe i dziwniejsze, przedstawiłem wyzwania lub, biorąc termin oulipijski – **przymusy**, które to zdanie – pod/poza swoim znaczeniem „wierzchnim” – stawia przed tłumaczem:

1. wyraz „lead” jest echem wyrazu „read”;
2. bohaterka Anna Livia Plurabelle ma tu swoje inicjały (ALP);
3. zbiór pierwszych liter wszystkich słów to anagram imienia PLATO (po polsku: PLATON);
4. [przymus, który pominąłem]: słowo „Approach” to w kodzie Morse’a litera A (kropka-kreska; kropka wskazuje sylabę nieakcentowaną, kreska – akcentowaną); „to lead” to kolejna litera A (znów akcent na 2. sylabę z dwóch); zaś „our passage” to litera R (kropka-kreska-kropka; akcent na 2. sylabę z trzech); całe zdanie w kodzie Morse’a byłoby przekazem A-A-R, sugerując jakieś znaczenie rzeki Aar, dopływu Renu.

To dobry przykład tego, że prócz problemów ruchu („jak manewrować wśród przymusów?”), tłumacz ma problem wyboru („czy wszystkie przymusy są tak samo ważne?”), zwłaszcza gdy przymusy, przynajmniej niektóre, ustala nie dzieło Joyce’a, ale egzegetyczny epitekst, tzn. zbiór komentarzy do dzieła.

Dodam zaraz, że choć *Finnegans Wake* bywa nazywane najtrudniejszą literaturą w historii, to podobnie potężne wyzwania stoją przed tłumaczami „zwykłych” słów czy zdań w językach od siebie oddalonych, np. tak, jak – tutaj przykład z Jonathana S. Foera [2003: 60] – eskimoski (z 400 słowami na śnieg) i jidysz (z 400 słowami na dupka). Ba, takie wyzwania stoją przed tłumaczami języków dużo względem siebie bliższych. Między niby-oczywistymi ekwiwalentami zdań „Jak się masz?” i „How are you?” jest przepaść tak głęboka, jak między czasownikami „mieć” i „być”. Albo, skoro polskie „Nazywam się...” to słowa należące do świata (samozwrotnego) indywidualizmu, rosyjskie „Меня зовут...” są ze świata jednostki oddanej kolektywowi, a angielskie „My name is...” są z jeszcze innego świata, nazw odseparowanych od nosicieli, to można się zamyślić, dlaczego angielski odpowiednik zdania polskiego mało kiedy brzmi: „I hight...”, a rosyjskiego: „I am yclept...” (albo dlaczego przekład z rosyjskiego na polski to rzadko: „Dzieję mi...”).

Zazwyczaj nie zamyślamy się nad takimi pytaniami ani nad językiem w ogóle. Myśl zastępują odruchy, pamięciowe nauczki, gotowe sparowania w rodzaju „oxygen : tlen” (a nie, ale dlaczego nie: „oxygen : kwasoród”). Objawem nie myślenia, ale reakcji odruchowej jest m.in. wchodzenie w uzus błędów (np. nielogicznego „wszem i wobec”). Nie zamyślamy się nad językiem, żeby zwiększyć prawdopodobieństwo komunikacyjnej skuteczności. W świecie, w którym wnikałibyśmy uważnie w splątania znaczeń, działałoby się to, o czym wiedział Zenon z Elei: *Słowo nigdy nie dotrze do celu. A nawet: nigdy nie wyruszy w drogę.*

Z tej perspektywy: **cały** język, **zawsze**, jest zbiorem przymusów. Od naszej decyzji użytkowniczej – jak od decyzji tłumacza *Finnegans Wake* w przykładzie powyżej – zależy, które zhierarchizujemy jako mniej istotne. Komunikacja jest tym skuteczniejsza, im silniej jej uczestnicy (w szczególnym układzie to para tłumacz – czytelnik), o zbliżonych kompetencjach, zgadzają się co do hierarchii istotności elementów wypowiedzi.

Przykładem hierarchii jest **dominanta semantyczna** Stanisława Barańczaka [2004: 20], przydatna w scenariuszu, w którym główne decyzje tekstowe należą do tłumacza. Pomysł ten jest niesatysfakcjonujący tak dalece, jak idealny świat przekładania jest daleki od rzeczywistości. W częstszych scenariuszach silniejszym uczestnikiem procesu przekładu jest osoba płacąca za tekst. Wyżej w hierarchii jest czytelnik, skoro może unikać lektury. Silniejsze jest państwo (czy inny system organizacji kultury, edukacji), kierujące się swoimi potrzebami ideologicznymi. Jeszcze

więcej do powiedzenia ma państwo wykorzystujące przywilej językowy (por. „Tłumaczenie jest kontynuacją wojny innymi środkami” [Bartnicki, 2012: n.p.]).

Wszystkie, w tym nieliterackie aspekty tłumaczenia, uwzględnia **dominanta teleologiczna**, pomysł bliski koncepcji Vermeerowskiego skoposu [2000 (1989)]. Sens d.t. streszczałby się w zdaniu: „Przekład jest dobry wtedy, kiedy spełnia swój główny cel – który wskazuje dostatecznie silny uczestnik procesu przekładu”. Zgodnie z założeniem, że rola tłumaczy nie jest kluczowa w rzeczywistości dokonywania przekładu, działania tłumaczy (takie jak hierarchizacje, postępowania z przymusami) można badać tylko w ramach ich (działań) drugoplanowości. Dominanta teleologiczna może – radykalniej od skoposu – pozycjonować się poza translatoryką; w przypadku szczególnym nawet tekst, który **nie** zaistniał, spełnia postulat dostatecznie silnego uczestnika przekładu, który domagał się tego niezaistnienia.

Oдноśnie do listy uczestników, niektórych już wspomniano. To: (i) wydawca/zleceniodawca; (ii) czytelnik; (iii) organizator kultury, (iv) organizator z zewnątrz mający, poprzez przywilej językowy, wpływ na kulturę. Dalsi uczestnicy aktu przekładu (np. u Jarniewicza 2019) to: (v) autor oryginału; (vi) język przekładu, (vii) inne osoby tłumaczące. Dodatkowo z szerokiej kategorii języka wyodrębniłbym: (viii) tradycję oraz (ix) awangardę. Listę dopełniałby (x) podmiot literacki, w tym ten pozbawiony głosu, godności, prawa do bycia zapomnianym. Przykłady: zwierzę, roślina, przedmiot (kontraprzykłady: haggis i mysz u Roberta Burnsa, akademickie palma i tamaryszek), Makbet (historyczny, nie Szekspirowski), Urszula Kochanowska, której nie dał zapomnieć Leśmian, a do której, w epoce SI, dołączają inni – co zapowiadałby wywiad Szymborskiej zza grobu. (Jeżeli uwaga dla podmiotu literackiego wydaje się abstrakcyjna, wydumana, to dlatego, że etyka bądź aksjologia przekładu nie wpisuje się w cel tekstu zadany przez osobę wskazującą dominantę teleologiczną).

W prywatnym spisie uczestników przekładu chętnie wyodrębniam też **intertekstualność**. Jak, według Johna Donne’a, nie jest wyspą żaden człowiek, tak – tu banał ode mnie – wyspą nie jest żaden tekst. W przedstawianym niniejszym pomysle na **przekład krzyżowy**, w którym tradycyjnie leksykalny, odruchowy transfer „od – do” zastąpiony jest przez uważny, decentralizujący kategorię autorstwa, transfer „od–którędy–do”, istotny jest namysł nad tym, co w międzytekście. Przykładem przekładu krzyżowego zasadniczo może być każda literacka parodia, mimikra, np. Juliana

Tuwima tekst „Jak Bolesław Leśmian napisałby wierszyk *Wlazł kotek na płotek*” – aczkolwiek warto dodać, że przekład krzyżowy nie musi chcieć bawić i nie musi też pozostawać w granicach jednego języka.

Oto jak wiersz o kotku mógłby zacząć przechadzkę po angielsku, za krzyżówką z *Szarżą lekkiej brygady* Alfreda Tennysona:

Have a Fence, half a stand,
Half a shake holewards.

Albo za *Tygrysem* Williama Blake’a:

Kitten, Kitten, fencing planks
As thy catless shadow pranks.

Pomostem między tekstami nie musiały być zresztą trzeci (ani kolejny) **tekst**; mogłoby nim być jedno **słowo**, zwłaszcza kluczowe; np. *Dwunastu* Aleksandra Błoka można by skojarzyć z dwunastką braci u Leśmiana. Pomostem mógłby być też **rytm**. Oto początek tychże *Dwunastu* Błoka w krzyżówce ze sceną z Szekspira:

Czarci wieczór.
Wielu w chór.
Birnam, Birnam!
Na nogach wykroczy cały bór
Birnam, Birnam –
Naprzyj, borze, w oczy!

Pomostem mogłoby być **brzmienie**. Przekład Tolkienowskiej recytacji *Ash nazg...* danej w mowie Mordoru, pobudzony namysłem nad melodią języka, mógłby okazać się taki:

rizs, mák, tükörtójás
méz, hal, gomba sült
rizs, hús, bográcsgulyás
és nem beszélek magyarul.

Podobne namysły nad mostami (ale też: rowami, fosami, zasiekami) pomiędzy tekstami, nad połączeniami (ale też: kontrastami, oporami) dawałyby szansę na ocucenie przekładu; oczywiście, o ile słuszna jest ocena, że przekład (i szerzej: literatura) jest działalnością (po)postmodernistycznie wyczerpaną.

Bibliografia

- Barańczak, S. (2004), *Ocalone w tłumaczeniu*, a5, Poznań.
- Bartnicki, K., oprac. (2012), *Fu wojny*, Ha!art, Kraków.
- Foer, J.S. (2003), *Everything Is Illuminated*, Penguin Books, London.
- Jarniewicz, J. (2019), „Dla kogo tłumaczymy? Czyli o odpowiedzialności tłumacza”, YouTube, [on-line:] https://youtu.be/BFCZObPxVm8?si=hQ8jY_s1314-G2k1 – 14 XII 2024.
- Joyce, J. (2012), *Finneganów tren* (tłum. Krzysztof Bartnicki), Ha!art, Kraków.
- Vermeer, H.J. (2000 [1989]), „Skopos and Commission in Translational Action” (tłum. Andrew Chesterman), w: Venuti, L. (red.) *The Translation Studies Reader*, Routledge, London, 221-232.

SŁOWA KLUCZOWE: dominanta teleologiczna, komunikacja, przekład krzyżowy, przymus, przywilej językowy

KEYWORDS: teleological dominant, communication, crossover translation, constraint, language privilege

René Koelblen

Warszawa

rene.koelblen@gmail.com

O tłumaczeniu w tandemie

Szeroko rozumiane „dzieła sztuki” powstają zazwyczaj w samotności. Jest to głęboko zakorzenione zarówno w ludzkiej naturze, jak i w tradycji, zwyczaj ten jest również odzwierciedlony w tekstach prawnych. W *Ustawie o prawie autorskim i prawach pokrewnych* [Sejm RP, 1994] czytamy już w pierwszym artykule, iż „Przedmiotem prawa autorskiego jest każdy przejaw działalności twórczej o **indywidualnym** charakterze [...]” (wyróżn. – R.K.), i choć ustawa dopuszcza utwory, których autorstwo jest zbiorowe, słowo „indywidualny” wskazuje na działalność z reguły jednoosobową. A jak to wygląda w praktyce? W takich dziedzinach sztuki, jak malarstwo, rzeźba czy muzyka instrumentalna autorami utworów są z reguły twórcy indywidualni, a przynajmniej trudno znaleźć przypadki, w których wybitne dzieła byłyby stworzone przez więcej niż jednego autora. Inaczej jest w przypadku utworów słowno- i literacko-muzycznych (piosenki, opery...), które w większości przypadków są dziełem spółki autor-kompozytor lub powstały wskutek dopisania tekstu lub muzyki do istniejącego utworu czy to instrumentalnego, czy to literackiego.

Wyjątkiem od opisaney wyżej prawidłowości jest literatura – choć utwory literackie mają w większości przypadków jednego autora, zdarzają się czasami dzieła kolektywne. Do najbardziej znanych możemy zaliczyć takie pary autorów, jak Ilja Ilf i Jewgienij Pietrow czy Arkadij i Borys Strugaccy w ZSRR, a także Émile Erckmann i Alexandre Chatrian czy Edmond i Jules de Goncourt we Francji. W Polsce zaś zadebiutowała w roku 2024 ciekawa para autorska – Agnieszka Topczewska-Pińczuk i Marta Łapińska – dając początek zupełnie nowemu gatunkowi literackiemu książką dla dzieci *Kyre i kosmiczne wrota* [Topczewska-Pińczuk i Łapińska, 2024],

która łączy powieść z poradnikiem uczącym pracy zespołowej. Współautorami dzieł literackich są też niewątpliwie tzw. ghostwriterzy, choć ich nazwiska nie są drukowane na okładkach książek (ani nawet podawane w informacjach redakcyjnych), a fakt ich udziału w procesie twórczym jest z zasady utrzymywany w tajemnicy. Do najbardziej znanych ghostwriterów należy Auguste Maquet, współpracownik Alexandre'a Dumasa ojca.

Również w przypadku tłumaczeń utworów literackich występują „spółki”, choć zazwyczaj zdarzają się one, gdy wszystkie potrzebne kompetencje językowe nie występują u jednej osoby, np. gdy tłumacz „wiodący” nie zna w wystarczającym stopniu języka źródłowego (bądź nie zna go wcale) i korzysta z pomocy osoby, która przygotowuje mu przekład filologiczny, nieliteracki. Taki rodzaj współpracy jest dość częsty w świecie tłumaczenia piosenek. Nie jest jednak powszechne tłumaczenie literatury przez pary o porównywalnych kompetencjach zarówno w języku oryginału, jak i w języku przekładu. Od kilku lat stanowimy taką parę wraz ze **Stanisławem Waszakim**, a w stosowanym przez nas podejściu widzimy wiele korzyści, które postaram się zaprezentować poniżej.

Ze Stanisławem Waszakim znamy się od ponad 15 lat, obaj jesteśmy tłumaczami piosenek i nasza współpraca zaczęła się od tego, że przesyłaliśmy sobie nawzajem robocze przekłady w celu uzyskania opinii. W ten sposób każdy z nas znalazł w drugiej osobie rzetelnego recenzenta, który wskazywał na słabsze punkty przekładu (o które w przypadku tłumaczenia piosenek nietrudno, są one zawsze kompromisem między wiernością, jakością rymów i innych brzmień a śpiewalnością i stopniem dostosowania tekstu do fraz melodycznych), czasami sugerował również alternatywne rozwiązania. Prowadziliśmy też wspólnie przez trzy lata uniwersyteckie praktyczne zajęcia dla studentów Instytutu Romanistyki Uniwersytetu Warszawskiego poświęcone tłumaczeniu piosenek. Ja zaś od dawna miałem pomysł, by przetłumaczyć na język polski lipogramatyczną powieść *La Disparition* Georges'a Pereca [Perec, 1969], w której na przestrzeni ponad 300 stron nie występuje ani razu litera „e”. Projekt ten wydawał się jednak mało realny ze względu na brak wolnego czasu i doświadczenia w przekładaniu literatury, w zderzeniu ze skalą problemów związaną z tłumaczeniem tego tekstu, uznawanego w Polsce za nieprzekładalny. Gdy nastąpiła pandemia, rozwiązał się problem niedostatku wolnego czasu w związku z wprowadzeniem pracy zdalnej oraz koniecznością unikania spotkań towarzyskich i imprez masowych. Pozostawały jednak problemy nr 2 i 3, zwróciłem się więc do Stanisława z propozycją podjęcia próby

dokonania przekładu wspólnymi siłami, i w taki sposób w ciągu kilku miesięcy powstała robocza wersja przekładu, spełniająca w pełni warunek braku litery „e”, choć w wielu miejscach jeszcze trochę kulawa. Dwa kolejne lata poświęciliśmy więc na udoskonalanie tekstu tłumaczenia, gdyż ambicją naszą było nie tylko sprostać Perecowskiemu przymusowi, ale także zrealizować przekład literacko zgrabny, w którym przymus nie byłby traktowany jako wymówka dla obecności ułomnych rozwiązań. Nasz przekład, zatytułowany *Zniknięcia* [Perec, 2022], ukazał się w końcu roku 2022; na ile sprostaliśmy zadaniu, pozostawiamy ocenie czytelników, natomiast został on doceniony przez jurorów dwóch ważnych konkursów literackich, co zaowocowało przyznaniem nam Nagrody im. Tadeusza Boya-Żeleńskiego oraz nominacją do Nagrody Literackiej Gdynia i utwierdziło nas w przekonaniu, że warto kontynuować translatorską współpracę.

Jaką metodę tłumaczenia stosujemy? Na początku uważnie czytamy utwór, który zamierzamy przetłumaczyć, robimy notatki, identyfikujemy obszary wymagające obopólnych uzgodnień, opracowujemy strategię i po równo dzielimy się tekstem – najczęściej w taki sposób, by iść do przodu z przekładem w miarę równolegle. Po skończeniu pierwszej wersji przekładu poszczególnych części (np. rozdziałów) przesyłamy je sobie do recenzji, w ten sposób powstają równolegle dodatkowe pomysły dotyczące całości przekładu, czasami okazuje się, że niektóre ustalenia zyskałyby na zmianie. Każde takie „okrążenie” kończy się omówieniem – a jest to najciekawsza i najprzyjemniejsza część pracy – gdyż nie zawsze intencje związane z przekazywanymi uwagami są w pełni zrozumiałe, niektóre nie wydają się trafne itp. Nasze dyskusje bywają wówczas pasjonujące, w ich trakcie rodzą się bardzo często jeszcze inne, ciekawsze pomysły, na które żaden z nas prawdopodobnie nie wpadłby samodzielnie. Dalej iterujemy w podobny sposób, a iteracji może być dużo – w przypadku *Zniknięć* [Perec, 2022] każdy rozdział miał od kilkunastu do dwudziestu kilku wersji.

Stosowane przez nas podejście jest oczywiście dość czasochłonne. Jednakże dzięki pracy wspólnej udaje nam się uzyskiwać o wiele lepsze efekty, niż gdyby każdy z nas tłumaczył samodzielnie. Każdy z nas jest dla drugiego redaktorem, zarówno merytorycznym, jak i językowym, przez co udaje nam się dostarczyć wydawnictwu do redakcji i korekty tekst zawierający mniejszą liczbę usterek. Poza tym praca w samotności może być dość nużąca, my zaś czerpiemy wiele radości z pracy zespołowej. Musimy dzielić się honorarium, ale możemy też dzielić się radością z sukcesów,

a co najważniejsze – każdy z nas przez cały czas pracy nad przekładem ma partnera do dyskusji równie zaangażowanego w temat.

Każdemu czytelnikowi – także tłumaczowi – może się zdarzyć, że nie doczyta czegoś w czytanim tekście, czyli przekręci odczytywane słowo. Jeżeli skutkuje to brakiem rozumienia treści, tłumacz może się cofnąć i przeczytać problematyczny fragment ponownie. Nie zawsze jesteśmy jednak świadomi pomyłki. Na przykład w opublikowanym tłumaczeniu pewnej francuskiej powieści słowo *physiologique* (fizjologiczny) zostało odczytane jako *psychologique* (psychologiczny) i w takiej postaci zamieszczone w przekładzie. Wystąpiło to już w pierwszym zdaniu powieści i wydawałoby się, że trudno o bardziej spektakularną wpadkę – ale okazało się, że jest to możliwe. Otóż w innej książce, tym razem w zbiorze esejów, podobny błąd pojawił się już w tytule jednego z rozdziałów, gdzie słowo *sociophysologique* (socjofizjologiczny) zostało zamieszczone w przekładzie jako „socjopsychologiczny”. Takie pomyłki skutkują błędami w tłumaczeniu, gdyż z reguły redaktor nie konfrontuje przekładu z oryginałem. Pracujący samotnie tłumacz jest zdany na samego siebie i bardziej narażony na tego rodzaju błędy, u nas zaś taka pomyłka jest mniej prawdopodobna. Jeżeli przyjąć, że błędne odczytanie zdarza się statystycznie u każdego z nas raz na tysiąc słów, to prawdopodobieństwo błędnego odczytania tego samego słowa przez dwie różne osoby wyniesie raz na 1000×1000 , czyli raz na milion słów.

Zdarzają się też przypadki błędnego rozumienia danego słowa. Na przykład w 20. rozdziale powieści *La Disparition* występuje następujący fragment: *Alors, poursuivit, lyrical, Amaury Conson, alors sourd du flot confus qui amaigrit nos discours, l'imagination aux chaînons infinis* [Perec 1969]. Większość tłumaczy na inne języki odczytała słowo *sourd* jako „głuchy” (choć ze względów składniowych upatrywanie przymiotnika w tym miejscu nie jest możliwe) i próbowała na siłę jakoś ten przymiotnik wpleść – a jest to forma dość rzadko występującego czasownika *sourdre* (tryskać). W naszym przekładzie zdanie to brzmi „I wówczas to – pociągnął rozmarzony Amalryk – wówczas z mętnych fal, co tłumią naszą mowę, tryska fantazja o miriadach ogniw” [Perec, 2022: 231], którego postać została wypracowana w drodze dyskusji.

Najpoważniejszym jednak ryzykiem jest błędne odczytanie tego, co mają w głowie postaci występujące w utworze lub przyczyn pewnych zdarzeń. Dlatego warto nieustannie zadawać sobie pytania „dlaczego” i „po co”. Założyciel firmy Toyota, pan Sakichi Toyoda, jest autorem

koncepcji „5 razy dlaczego”, zgodnie z którą, aby zrozumieć źródłową przyczynę jakiegoś problemu czy zjawiska, należy zadać to pytanie aż pięć razy. Metoda ta jest z powodzeniem stosowana przez analityków systemów informatycznych (gdyż ich przyszli użytkownicy mają tendencję do sugerowania wymyślonych przez nich rozwiązań zamiast określić, jakie problemy chcą rozwiązać), i jest ona również bezcenna w procesie przekładu, zamiast stosowania tłumaczenia mechanicznego. Na przykład w pierwszym rozdziale *La Disparition* [Perec, 1969: 17] niejaki Anton Voyle udaje się do łazienki i sięga po myjkę (w oryginale: *un gant*). I tak też było w *Zniknięciach* [Perec, 2022: 21]. Natomiast w *Znikaniach* (wersja powieści bez „e” i bez „ę” w trakcie przygotowania) [Perec, w druku, 2025] nasz bohater musiał sięgnąć po coś innego – bez liter „e” i „ę”, i pierwsze, co przyszło nam do głowy, to „mydło”. I tylko pytanie „po co” podczas dyskusji uchroniło nas od popełnienia błędu interpretacyjnego, po tym, jak doszliśmy do wniosku, że nasz bohater poszedł do łazienki nie po to, by się umyć, ale po to, by się ochłodzić.

W pracy nad przekładem aktualnie tłumaczonej przez nas powieści – a jest to *Londres* (Londyn), utwór Louisa-Ferdinanda Céline’a, który ujrzał światło dzienne zaledwie parę lat temu [Céline, 2022] – postanowiliśmy rozszerzyć współpracę o kontakt z tłumaczami na inne języki. *Londres*, najdłuższa z odnalezionych powieści tego autora, ukazała się we Francji w 2022 roku i jest tłumaczona równolegle na kilka lub nawet kilkanaście języków. Stwarza to ogromne pole do współpracy, gdyż Céline pozostawił ten utwór w postaci częściowo tylko zredagowanego rękopisu, wiele jest w nim fragmentów nieczytelnych, są też wątpliwości, czy to, co zostało odczytane, zostało zrozumiane zgodnie z intencjami autora. Niezależnie od tych problemów język Céline’a jest często dość hermetyczny, cechuje go obecność neologizmów i specyficzna składnia, toteż nawet utwory wydane za jego życia bywają dla tłumaczy nie lada wyzwaniem. Konfrontowanie rozumienia tekstu oryginału przez różnych tłumaczy może więc być korzystne dla wszystkich, gdyż nawet w naszym dwuosobowym gronie zdarzały się odmienne rozumienia tego samego fragmentu, które po dyskusji uznaliśmy za równie uprawnione.

Zachęcamy więc do tworzenia „spółek tłumackich”. Prowadzenie prac translatorskich w opisany wyżej sposób może być ciekawe przede wszystkim dla początkujących tłumaczy literatury. Warunkiem powodzenia jest przede wszystkim wzajemne zaufanie, należy też umieć cieszyć

się z pomysłów partnera tak samo jak z własnych, a kryterium wyboru rozwiązań powinna być wyłącznie jakość przekładu.

Bibliografia

Céline, L.-F. (2022), *Londres*, Gallimard, Paris.

Perec, G. (1969), *La Disparition*, Denoël, Paris.

Perec, G. (2022), *Zniknięcia* (tłum. René Koelblen, Stanisław Waszak), Lokator, Kraków.

Perec, G. (w druku, 2025), *Znikania* (tłum. René Koelblen, Stanisław Waszak), Lokator, Kraków.

Sejm RP (1994), *Ustawa z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych* (Dz.U. 1994 nr 24 poz. 83).

Topczewska-Pińczuk, A., Łapińska, M. (2024), *Kyre i kosmiczne wrota*, [b. wyd.], Białystok.