

Tłumacz wobec Innego: tropy i sygnatury

Inez Okulska

Rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem
prof. zw. dr hab. Ewy Kraskowskiej

Instytut Filologii Polskiej
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Poznań 2015

Spis treści

Wstęp, czyli kilka uwag o powodach, dla których proponuje się nową teorię	1
---	---

Rozdział pierwszy

Inspirująca teoretyczna dezynwoltura czyli przekładowa myśl Douglasa Robinsona	9
--	---

1.1. Douglas Robinson – tłumacz i translatolog.....	10
1.2 Recepcja myśli przekładowej Robinsona w dyskursie translatologicznym.....	14
1.3 <i>Translator's Turn</i> czyli somatyka i tropika przekładu.....	17
1.4 Dlaczego Robinson? Potencjał krytyczny.....	24

Rozdział drugi

Nie (tylko) „jak”, ale „dlaczego” pięć tropów głównych i pięć afektów motywujących decyzje tłumacza.....	28
--	----

2.1 Ironiczna wrogościńność pana domu-idiomu.....	33
2.2 Pornograficzny kadr synekdochy.....	41
2.3 W poszukiwaniu skrytego mechanizmu czyli metonimiczna miłość powtórzenia.....	49
2.4 Hiperbola czyli wzniosłość i ubez własno-wolnienie.....	57
2.5 Abiekt – metaleptyczne „pomiędzy”	64

Rozdział trzeci

Silny poeta przekłada silnego poetę czyli ironiczny tłumacz-gospodarz i jego gość.....	73
--	----

3.1 Sosnowski panem domu-idiomu	74
3.2 Sosnowski gości Ashbery'ego	82
3.3 Sosnowski i Mengham w jednym stali domu?	93

Rozdział czwarty

Dycki w przekładzie synekdochicznym czyli pouczający fetysz Doreen Daume.....	111
---	-----

4.1 Tłumaczka z wyboru?.....	112
------------------------------	-----

4.2 „Badziewie poetyckie” ²¹¹ czyli unikalny idiom Dyckiego jako przedmiot fetyszu rodzimej recepcji.....	115
4.3 Imię własne opiera się przekładowi.....	119
4.4 Synekdochiczny przekład anegdoty.....	125

Rozdział piąty

Bernstein wielokrotnie powtórzony czyli metonimiczne motywacje eksperymentu wiedeńskiej grupy tłumaczy.....	133
---	-----

5.1 Poza zasadą znaczenia – przekład alfabetyczny grupy VERSATORIUM.....	134
5.2 Wiersz ze słów, słowa z obrazów, obrazy z wiersza – przekład intersemiotyczny i nie tylko.....	141
5.3 Metonimiczne powtórzenie powtórzenia czyli przekład przekładu.....	150
5.4 Oryginał-przekład czyli powtórzenie <i>in statu nascend</i>	157

Rozdział szósty

oryginał troskliwie zaadoptowany czyli hiperboliczne <i>nachdichten</i> poezji Reinera Kunze.....	164
--	-----

6.1 Nachdichten w teorii, praktyce i przekładzie.....	165
6.2 Jakuba Ekiera troskliwe praktyki rodzicielskie.....	171
6.3 „Co dobrego, to nie ja” – hiperboliczne wycofanie.....	183

Rozdział siódmy

Tłumacz wszechwiedzący czyli Gondowicza metaleptyczny lęk przed błędem.....	191
--	-----

7.1 Autorytet zbudowany na wiedzy.....	192
7.2 Prawda w literaturze, prawda w przekładzie.....	197
7.3 Tłumacz wszechwiedzący wobec prawdy faktu a strategia paratekstu.....	205

Zakończenie.....	216
------------------	-----

Bibliografia.....	220
-------------------	-----

Wstęp

**czyli kilka uwag o powodach,
dla których proponuje się nową teorię**

Jerzy Jarniewicz opisując próbę stworzenia nowej koncepcji krytyki przekładu przez Agatę Brajerską-Mazur podkreślił, że działała ona „słusznie zaniepokojona pleniącymi się w krytyce przekładu subiektywizmem i impresjonizmem”. Rzeczywiście, mimo (a może właśnie z powodu) pluralizmu teoretycznego w przekładoznawstwie, od czasów modeli strukturalistycznych (i zorientowanej językoznawczo koncepcji kognitywnej Elżbiety Tabakowskiej), nie powstała żadna metoda krytyczna, która nie bazowałaby na idiosynkratycznym zachwycie lub oburzeniu względem odpowiednio kongenialnie (cokolwiek to znaczy) osiągniętej lub pogrzebanej ekwiwalencji. Proponowana przez Brajerską-Mazur *katena* niestety również nie zaspokaja oczekiwań wobec uniwersalnej metody, choćby z tego względu, że:

odwołuje się do dokonanych już odczytań tekstu literackiego, jest metodą „retrospektywną”, z założenia konserwatywną: jako metoda oceny przekładu pozostawia bowiem obszarem zainteresowania badacza odczytania nowatorskie, momenty zerwań z dotychczasową praktyką intepretacyjną, propozycje twórczej transgresji¹.

Katena bowiem polega na ustaleniu obowiązującej interpretacji tekstu wyjściowego (będącej wypadkową istniejących opracowań) jako elementu, którego stopień oddania należy ocenić w przekładzie. Ze swojej strony dodam, że metoda ta nie tylko jest konserwatywna, ale znów oparta wyłącznie na tekstowej, odgórnie (przez grupę badaczy-prekursorów) narzuconej ekwiwalencji. Już na początku zeszłego wieku Walter Benjamin snując refleksję na temat zadania tłumacza, próbował zasugerować, żeby porzucić ekwiwalencję rozumianą jako oddanie tego, co się rozumiało z oryginału, bo nie to jest

¹ J. Jarniewicz, *Katena czyli przekład w przeszłość wpatrzony*, „OderÜbersetzen” 2013, nr 4, s. 133 (132-137).

najistotniejsze. Zgodnie z tym założeniem krytyka Benjamina oznaczała, że kiepski przekład to „niedokładne przekazanie nieistotnej treści”², czyli podwójne nieszczęście. Jednak nawet Benjamin, mimo iż w tytule swojego eseju eksponuje tłumacza, to czyni go posłańcem, instancją wykonawczą wyższego imperatywu, a więc podmiotem podległym zasadzie „perfekcjonizmu i instrumentalizmu”, które ufundowały zachodnią myśl o przekładzie, i z którymi próbował zerwać w swoich propozycjach Douglas Robinson.

„Przekłady nie powstają w próżni” – konstatuje André Lefevre we wstępie do *Translation/History/Culture* (*Przekład/historia/kultura*), a potem dodaje „Tłumacze funkcjonują w danej kulturze i w danym czasie. Sposób, w jaki pojmują samych siebie i własną kulturę, jest jednym z czynników wpływających na to, jak tłumaczą.”³ Takie pojmowanie procesu tłumaczenia – całościowe – wpisuje się w koncepcję somatyki przekładu Robinsona, który postulował zwrot teorii i krytyki w stronę osoby tłumacza. Amerykański badacz w swoim rozległym dorobku zaprezentował liczne nawiązujące do tej idei, metody i koncepcje, mające na celu poszerzenie pola badawczego translatologów o to, co nie tekstowe, nieuświadomione, a nawet nieracjonalne – sugerował na przykład porównanie tłumacza do brzuchomówcy, który nie otwierając własnych ust przemawia obcym głosem lub medium, przywołującego duchy. Ów obcy głos czy duch to jednak nie, jak można byłoby się spodziewać, głos autora czy duch oryginału, lecz „boska inspiracja”, która nawiedza tłumacza i ma

²W. Benjamin, *Zadanie tłumacza*, przeł. A. Lipszyc, „Literatura na Świecie” 2011, nr 5-6, s. 28.

³ A. Lefevre, *Translation/history/culture: a sourcebook*, red., Londyn 1992, s. 14. Cytat podaję w przekładzie Katarzyny Szymańskiej (K. Szymańska, *Przekład literacki – manipulacja: refrakcja i instytucja patronatu według André Lefevre'a i Manipulation School*, „Polisemia” 2010, nr 2, <http://www.polisemia.com.pl/numery-czasopisma/numer-2-2010-2/przeklad-literacki---manipulacja> (dostęp 10.06.2015)

wpływ na jego decyzje⁴. Słuszny postulat zwrócenia uwagi na tłumacza rozmył się więc pośród szalonych i niedokończonych projektów teoretycznych Robinsona.

Anthony Pym w podręczniku *Exploring Translation Theories*(2009) zamieścił rozdział pt. *Zrób sobie własną teorię*, gdzie prześmiewczo odniósł się do ekspansji kolejnych teorii, które jego zdaniem wyrastają w humanistyce jak grzyby po deszczu. Sarkazm badacza wynikał przede wszystkim z kwestionowania ich celu – po co czytelnikowi, tłumaczowi, translatologowi kolejny zestaw kategorii i pojęć ujętych w coraz to bardziej ekstrawaganckie ramy. A jednak wobec wspomnianego „subiektywizmu i impresjonizmu” nierzadko kończącego się użyciem czegoś, co Barańczak określał mianem „metody palcowej”, odczuwam potrzebę podjęcia kolejnej próby zaproponowania kolejnej teorii.

I tak zainspirowana nowatorskim sposobem myślenia Robinsona, bezceremonialnie wykraczającym poza dotychczasowe ramy krytyki i analizy przekładu, proponuję własny model teoretyczny. Przy takim fundamencie mam świadomość jego być może nie mniej zaskakującego charakteru. Staram się połączyć wgląd w możliwie jednostkowy i osobisty charakter danej sytuacji przekładowej z teoretycznymi kategoriami, pozwalającym na jej analizę, która nie tylko opowie pewną historię tłumacza-człowieka, ale też dostarczy narzędzi do opisu przekładów wymykających się normom – pod względem strategii czy oczekiwanych efektów. Zamiast stosować aksjologię opartą na kontroli jakości (rozumianej jako stopień osiągniętej ekwiwalencji formalno-semantycznej) i poprzestawać na epitetach w rodzaju „zły”, „dobry”, „udany” itp. proponuję w każdym tłumaczeniu – nawet tym potocznie rozumianym jako kiepskie – dopatrywać się zapisu pewnego procesu, w którym główną rolę

⁴ Por. D. Robinson, *Who Translates? Translator Subjectivities Beyond Reason*, Nowy York 2001.

odgrywał tłumacz. Proponuję nie zadawać pytania o to, czym się ów proces skończył, lecz poprzez analizę tego efektu spróbować zrekonstruować motywacje translatorskich decyzji (jakiegokolwiek one były) w kontekście afektywnego stosunku tłumacza wobec Innego.

Rekonstrukcji proponuję dokonywać poprzez analizę sygnatur tłumacza zarówno w głównym tekście przekładu, jak i tekstach mu towarzyszących. Pisał już przed laty Jerzy Świąch o roli paratekstów tłumaczenia:

Każda, a więc w jakiegokolwiek postaci, formie i rodzaju utrwalona wypowiedź nosząca znamię sygnatury autorskiej jest ważna, celowa, konieczna, niezbędna etc. i właśnie dlatego winna być możliwie dokładnie - tak jak pozwalają na to kompetencje i dociekliwość badacza - przeanalizowana. Skoro obok, niejako na marginesie tłumaczeń (choć nie zawsze bywa to tylko pogardliwy margines), powstają wypowiedzi autorskie przekładowców właśnie im poświęcone, to bezpodstawne jest pytanie, w jakiej mierze są one celowe, konieczne, niezbędne⁵.

Jean Deslile sugerował również, że „poznanie owego podmiotu (tłumaczącego - I.O.) jest niezbędne do interpretacji i rozumienia tłumaczonych utworów. Niezbędne też komuś, kto chce pojąć, w jaki sposób utwory przełożono”⁶-choć w jego ujęciu chodziło o odtworzenie szerszego obrazu społeczności, w jakiej żył i tworzył tłumacz. Niemniej jednak obie sugestie są zbieżne z prezentowanym tu stanowiskiem - by analizę przekładu zaczynać od zbierania informacji na temat osoby tłumacza, autora, ich związków oraz kontekstu zaistnienia danej sytuacji przekładowej. Już choćby z tego względu, by przekładu, który został wykonany z języka innego niż źródłowy lub z pomocą dodatkowych osób (np. tłumacza interlinearnego), nie

⁵ J. Świąch, *Przekłady i autokomentarze*, w: *Wielojęzyczność literatury i problemy przekładu artystycznego*, pod red. E. Balcerzana, Wrocław 1984, s. 46. (s. 45-64)

⁶ Cytat za: M. Papadima, *Głos tłumacza w periteksie jego przekładu*, przeł. Tomasz Stróżyński, "Między oryginałem a przekładem" 2011, tom XVII, s. 13-14.

analizować za pomocą tradycyjnych narzędzi opartych na językowej ekwiwalencji.

W prezentowanych w pracy analizach, sprawdzających możliwości tropicznej krytyki przekładu, z premedytacją sięgam po najnowsze źródła informacji o tłumaczach i autorach – pochodzące z internetowych portali, blogów, forów, starając się pokazać, że warto o nie dziś rozszerzyć „twórczość niepozorną”⁷, zarówno głównych bohaterów (autorów i tłumaczy), jak i krytyków. Nawet jeśli krytyka ta jest przygodna i nieprofesjonalna, to może również podsunąć ciekawe sugestie, nowe *nomen omen* tropy, oraz dać wyimkowy, ale jednak obraz recepcji danego oryginału czy przekładu. Laickie czy felietonowe impresje oraz potoczne informacje zazwyczaj nie otrzymywały zaproszenia na salony naukowe, by posłużyć za godne przytaczania źródła, ale postmodernistyczne rozszerzenie pojęcia tekstu na teksty kultury – a więc i Internetu – w tym momencie wydaje mi się stosowne ze względu na swoją utylitarność. Krytyk tropiczny to bowiem taki, który przede wszystkim dosłownie tropi, sięgając w głąb tekstu, ale też tak daleko, na ile starczy mu oczu (optyki), i gdzie tylko zaprowadzą go hiperłącza czy rękopisy – słowem wszystko, co może mieć związek ze sprawą.

Prezentując projekt tropicznej krytyki przekładu świadomie przerysowuję obrazy, które proponuję jako ilustracje przejścia od konkretnej motywacji tłumacza (czynnik ludzki) do tropu przekładowej operacji tekstowej (rodzic, który wie lepiej, wrogościenny gospodarz czy pornograficzny kadr fetyszyzujący część w ramach całości). Przerysowanie to ma na celu zmniejszenie dystansu dzielącego człowieka i jego somatykę oraz kategorie tekstowe. W dobie

⁷Jerzy Strzelczyk wprowadził kategorię „twórczości niepozornej”, do której zaliczać miałyby się mniej popularne rodzaje i gatunki piśmiennictwa – w tym przekłady, a także, jak dopowiada Ewa Kraskowska, „teksty wprowadzające obecne w czytelnickiej percepcji, ale przez badaczy i krytyków uważane za nieistotne z punktu widzenia dynamiki procesu literackiego”. E. Kraskowska, *Polskie piśmarstwo kobiet w wieku XX – projekt syntezy*, „Ruch literacki”, Zeszyt 2 (311), s. 141.

postmodernistycznych (w tym dekonstrukcjonistycznych) ram teoretycznych, a więc zawieszonych relacji osobowych wewnątrz tekstu (także przekładu), niełatwo jest bowiem angażować wiedzę o rzeczywistym świecie i człowieku w interpretację literackich działań tak, by nie tracić na metodologicznej wiarygodności.

Podsumowując, proponowany tu zestaw tropów jako kategorii krytyczno-przekładowych ma między innymi za zadanie przynieść nowy zestaw pytań tam, gdzie dotychczas jedynym pytaniem, z ducha raczej retorycznym, było co najwyżej „kto mu/jej na to pozwolił?”.

Nie jest tak, że tłumacze nie zmieniają, nie odchodzą od oryginału, nie ingerują w każdą możliwą warstwę tekstu, nie mylą się (albo tak nam się przynajmniej na pierwszy rzut oka wydaje), wreszcie że nie publikują przekładu, który nie przekonuje jako dobra poezja, choć przecież oryginał cieszył się uznaniem. Owszem, zmieniają, odchodzą od oryginału, ingerują, mylą i nie zawsze powtarzają sukces. Ale zamiast „metodą palcową” jedynie wytykać im błędy i poprzestawać na intuicyjnej aksjologii (bo przecież często popartej wyłącznie smakiem i gustem czytelnika oraz jego znajomością języka oryginału) nierzadko połączonej z wachlarzem inwektyw, można spróbować „wytropić” motywację tłumacza, która zaprowadziła go do podjęcia takich a nie innych decyzji przekładowych.

Może okazać się na przykład, że ów tłumacz uległ hiperbolicznej fascynacji autorem, że miłość jego i oddanie wobec wielkiego prekursora związały mu gardło i ręce, że zaślepiony uczuciem i chęcią jak najlepszego wykonania swojego honorowego zadania, gdzieś się w tym wykonaniu pogubił. Jeśli poczytać towarzyszące przedmowy i posłowania, całą tę „twórczość niepozorną” tłumacza, związaną z danym przekładem, jeśli prześledzić jego życiorys pod kątem tekstowych i emocjonalnych związków z tłumaczonym autorem i tekstem, może się

wówczas okazać, że zarysuje się nam całkiem ciekawy fragment historii przekładu literackiego.

„Nie kop pana, bo się spocisz” – powiedziała mama do agresywnej dziewczynki w filmie *Kingsajz*. Zamiast się pocić kopiąc nieudolnych zdawałoby się tłumaczy, proponuję więc przynajmniej podjąć próbę rozwikłania zagadki, bo każda sytuacja przekładowa wnosi swoją historię do ogólnej historii przekładu. I jako taka może być ciekawa nie tylko dla translatologów, ale także filologów i komparatystów.

Rozdział pierwszy

**Inspirująca teoretyczna dezynwoltura
czyli przekładowa myśl Douglasa Robinsona**

1.1 Douglas Robinson – tłumacz i translatolog

Douglas Robinson, urodzony w 1954 roku, tytuł magisterski i doktorat zdobył na Uniwersytecie w Waszyngtonie, ale już w trakcie studiów zaczął wyjeżdżać do Finlandii, gdzie łącznie spędził czternaście lat. W latach 1975-81 pracował na Wydziale Anglistyki University of Jyväskylä, a następnie (w latach 1983-1987) na Uniwersytecie w Tampere, gdzie wykładał literaturę amerykańską oraz zajmował się fińsko-angielskim przekładem w teorii i praktyce. Po powrocie do Stanów objął stanowisko na Uniwersytecie w Missisipi, ponownie na wydziale Anglistyki (2989-2010), i w tym czasie odbywał również staże zagraniczne w Rosji oraz Hiszpanii. Od 2010 roku stoi na czele wydziału Anglistyki (jako *Chair Professor*) na Lingnan University w Hong Kongu⁸.

Robinson zmieniał nie tylko środowiska uniwersyteckie, ale również obszary badawcze, zawsze jednak oscylując wokół związków postmodernistycznych teorii literatury i lingwistyki oraz tłumaczenia. Sporządzona przez badaczkę myśli Robinsona tabela dzieli karierę naukową amerykańskiego translatologa na cztery etapy⁹:

Okres czasu	Dziedziny badawcze	Szczegółowy opis zainteresowań badawczych
1975-1985	Literatura amerykańska	Badania nad <i>Giles Goat-Boy</i> Johna Bartha i obrazem końca świata w literaturze amerykańskiej
1985-2001	Badania nad przekładem	Teorie zorientowane na tłumacza: somatyka przekładu, dialogika przekładu, teoria postracjonalistycznych podmiotowości tłumacza, holistyczna, zorientowana na uczenia pedagogika przekładu

⁸ A. Pawelec, *Douglas Robinson and the somatic approach to translation*, "Między oryginałem a przekładem" 2012, tom XVIII, s. 26.

⁹ L. Zhu, *The Translator-Centered Multidisciplinary Construction. Douglas Robinson's Translation Theories Explored*, Bern 2012, s. 29.

	Badania kulturowe	Komunikacja i ekspresja na przestrzeni różnic w układzie sił, ideologia jako uzależnienie kulturowe, gender i klasowość w hegemonii i wyzwaniu kultury, postkolonializm, kultury migracji i graniczne, amerykańska literatura i kultura, historia zachodniej idei.
2001-2006	Performatywność języka	Korzystając z podziału Austina na performatywny i konstatuujący charakter języka jako dwóch odmiennych lingwistycznych metodologii niż tylko dwóch typów wypowiedzi: język jako narzędzie versus język jako drama / performatywne podejście (<i>approach</i>) do przekładu
2004 –	Serie somatyczne	Somatyka języka, literatury, życia retorycznego oraz kultury postkolonialnej

Długie lata, które spędził na uniwersytetach w Finlandii sprawiły, że jego poziom znajomości języka fińskiego pozwalał na zaawansowane literackie przekłady: wśród opublikowanych tłumaczeń autorstwa Robinsona znajdują się powieści, wiersze oraz teksty o charakterze naukowym. Autor *Becoming a Translator* ze względów zarobkowych praktykował również przekład nieliteracki (od materiałów reklamowych po użytkowe, takie jak techniczne instrukcje obsługi), co będzie miało wpływ na próbę (niekoniecznie udaną¹⁰) stworzenia wspólnej ramy teoretycznej dla obu tych typów tłumaczeń. Na potrzeby zredagowanej przez siebie antologii *Western Translation Theory from Herodotus to Nietzsche* Robinson osobiście przełożył także krótkie fragmenty wypowiedzi para-translatologicznych autorstwa

¹⁰ "The practical value of the book's second part is almost exclusively determined by the translator's individual task; the translator of nonliterary texts will probably not consider himself or herself the addressee of these thoughts". D. Stark, "Language" 1992, vol 68, nr 4, s. 867-868, Artykuł jest recenzją *Translator's Turn* i nie posiada odrębnego tytułu.

między innymi Martina Bubera, Leibniza, Novalis, Schleiermacher i innych.

Za swoją działalność przekładową został przez społeczność translatorską i przyjęty w poczet członków prestiżowej American Translators Association (ATA), Finish-American Translators Association, przez cztery lata piastował także urząd wice-prezydenta American Translation and Interpreting Studies Association.

Właśnie osobistym doświadczeniem motywował późniejszą chęć zgłębiania teorii przekładu: „chciałem zaadaptować swoją wiedzę praktyczną dla celów dydaktycznych”¹¹. Fakt ten będzie miał nie tylko wpływ na dobór materiałów omawianych w publikacjach translologicznych Robinsona, ale także na ich anegdotyczny charakter: autor *Translator's Turn* chętnie będzie sięgał do własnych przekładów i problematyzował siebie samego jako tłumacza, zachęcając czytelników na przykład do lektury empatycznej, łączącej teorię z namysłem nad realiami rynku przekładowego. Taki mariaż naukowych teorii i niedyskursywnych refleksji wywoływał raczej ambiwalentne reakcje odbiorców. John Payne porównał styl agitacji Robinsona (odnośnie do wyzwolenia się spod jarzma długowiecznej tradycji „instrumentalizmu” i „perfekcjonizmu” jako oczekiwań stawianych tłumaczowi) do retoryki pop-psychologii skierowanej do uzależnionych i mówiącej o potrzebie „uwolnienia wewnętrznego dziecka”:

To właśnie mniej więcej Robinson zdaje się robić, zmuszając nas do podjęcia żenującego, udratyzowanego, autoanalitycznego dialogu w rodzaju „Czy jestem »narzędziem« na usługach »intencji« autora »oryginału«? To naprawdę ja? Tylko tyle? Czy ja tego chcę? Czy nie chcę być czymś więcej?”¹²

¹¹ "Putting my practical knowledge to good scholarly use" Cytat pochodzi z prywatnej korespondencji z autorką monografii, L. Zhu, *Translator-Centered...*, dz. cyt. s. 32

¹² "This is more or less what Robinson seems to exhort his readers/translators to do... when he has us engage ourselves in embarrassing, staged, self-analytical

Pasja, czy też misja dydaktyczna Robinsona sprawiły, że w jego licznych próbach teoretyzowania na temat istoty i krytyki przekładu mieszać się będą zarówno koncepcje dotyczące opisu i analizy tłumaczeń już istniejących, jak i wysiłki mające na celu stworzyć uniwersalny zestaw praktycznych porad dla przyszłych tłumaczy. Takie zatarcie granic pomiędzy podejściem deskryptywnym i prospektywnym, charakterystyczne dla niemal całego dorobku Robinsona, wywoła jednak zarzuty o „terminologiczny i pojęciowy *embarras de richesse*”¹³ i brak spójnej linii argumentacji.

Oprócz centralnej dla niniejszej pracy publikacji *The Translator's Turn*, Robinson w swoim dorobku translatologicznym¹⁴ posiada również cztery inne monografie teoretyczne - *Translation and Taboo* (1996), *What is Translation? Centrifugal Theories, Critical Interventions* (1997), *Translation and Empire: Postcolonial Approaches Explained* (1997), *Who translates? Translator Subjectivities Beyond Reason* (2001) *Performative Linguistics: Speaking and Translating as Doing Things with Words* (2003), wspomnianą już antologię tekstów źródłowych dotyczących przekładu *Western Translation Theory from Herodotus to Nietzsche* (1997), oraz dwa podręczniki dla studentów (*Becoming a Translator* - 1997, 2003).

dialogues such as "Am I. . . the »instrument« of an »original« writer's »intention«? Is that me? Is that all of me? Is that me I want to be? Is that all the me I want to be?" J. Payne, "Comparative Literature" 1995, vol 47, nr 1., s. 86 (85-88)

¹³ T. Brzostowska-Tereszkiewicz, *Przekład jako metonimia*, w: „Między oryginałem a przekładem”, t. XVIII, s. 63 (59-73).

¹⁴ Robinson jest autorem także licznych prac z zakresu literaturoznawstwa.

1.2 Recepcja myśli przekładowej Robinsona w dyskursie translatologicznym

Mimo obszernego dorobku prezentowane przez Robinsona koncepcje nie zwróciły uwagi translatologów na Zachodzie w sposób, który pozwoliłby na włączenie ich do kanonu współczesnych teorii przekładu. Słynny *Translation Studies Reader* (2004, 2010, 2012) pod redakcją Lawrence'a Venutiego stanowi konkurencję dla antologii Robinsona (pojawiają się tu między innymi przedruki tych samych niemieckich filozofów) – nie dość, że wśród autorów przyczynków nie pojawia się Robinson, to w żadnej z jego edycji nie pada nawet nazwisko autora *What is Translation*, choćby w przypisie. Podobnie w przypadku monografii pod redakcją Susan Bassnett i Harish Trivedi *Postcolonial Translation: Theory and Practice* (1999) dotyczącej postkolonializmu w przekładzie –a więc nurtu, do którego przynależy czuje się Robinson –znów zostaje całkowicie przemilczany. Mary Snell-Hornby w przekrojowej pracy *The Turns of Translation Studies: New Paradigms Or Shifting Viewpoints?*, niezwykle szeroko i skrupulatnie zarysowującej zarówno okoliczności powstawania dyscypliny przekładoznawstwa, jak i powstających w jej obrębie koncepcji i *approaches*, wspomina o Robinsonie jednym zdaniem, ale wyłącznie jako o antycypatorze pojęcia „body feeling” stosowanego przez Michaela Cronina, któremu poświęca o wiele więcej miejsca¹⁵.

W niezwykle obszernej, bo liczącej sobie ponad 1800 stron, trzytomowej encyklopedii przekładu, zawierającej artykuły translatologów, językoznawców i literaturoznawców z całego świata, tylko w jednym z nich autorstwa amerykańskiego badacza pojawia się wzmianka o Robinsonie:

¹⁵ M. Snell-Hornby, *The Turns of Translation Studies: New Paradigms Or Shifting Viewpoints?*, Amsterdam 2006, s. 34.

Douglas Robinson zajęcie centralnego miejsca w zachodniej translatologii przez św. Augustyna przypisuje jego relatywnie społecznej, nakierowanej na wspólnotę, mniszej filozofii¹⁶.

Bazuje ona na jednym jak widać specjalistycznym artykule Robinsona i nie odwołuje się do jego autorskich propozycji teoretycznych, a jedynie sposobu historycznego ujęcia rozwoju zachodniej myśli przekładowej¹⁷. W polskim przekładoznawstwie koncepcja somatyki i tropiki przekładu została omówiona przez Andrzeja Pawelca i Tamarę Brzostowską-Tereszkiewicz (oba artykuły ukazały się dopiero w 2012 roku), przy czym w obu przypadkach badacze zajmują stanowisko raczej krytyczne, wykazując niekonsekwencje i nieścisłości w propozycjach Robinsona.

W 2012 roku ukazała się także monografia poświęcona w całości przekładowej myśli Robinsona autorstwa badaczki z Kantońskiego Uniwersytetu Studiów Zagranicznych w Chinach: *The Translator-Centered Multidisciplinary Construction: Douglas Robinson's Translation Theories Explored*. Lin Zhu nie tylko dokonuje prezentacji poszczególnych koncepcji Robinsona, ale także szkicuje przebieg rozwoju, szuka źródeł i wpływów, jakie ukształtowały nienormatywne podejście amerykańskiego badacza do kwestii przekładu. Autorka prezentuje stanowisko entuzjastyczne wobec nowatorskich pomysłów Robinsona, a powodów braku pożądanej recepcji w zachodnim i chińskim dyskursie upatruje w zbyt wysokim stopniu skomplikowania teoretycznych propozycji. Według badaczki czytelnicy nie są też

¹⁶Douglas Robinson attributes Augustine's centrality in western translatology to his relatively social, community-minded cenobite philosophy E. Wheatley, *Concepts and modes of translation in Medieval Europe*, w: *Traduction: encyclopédie internationale de la recherche sur la traduction*, red. H. Kittel i in., Berlin 2007, s. 1305 (1302-1307).

¹⁷ Chodzi o artykuł D. Robinson, *The Ascetic Foundations of Western Translatology: Jerome and Augustine*, "Translation and Literature" 1992, nr 1, s. 3-25.

przygotowani na zupełnie nowy paradygmat¹⁸ holistycznego ujęcia zjawiska przekładu:

jak dotąd zarówno w Chinach, jak i na Zachodzie, teorie przekładu Robinsona nie spotkały się z należytą uwagą, po części ze względu na stopień trudności teoretycznej wynikający z podejścia interdyscyplinarnego oraz złożonej argumentacji, jak również jego idiosynkratycznego stylu pisania, ale także ze względu na brak kompetencji czytelników umożliwiających holistyczne postrzeganie myślenia Robinsona o przekładzie jako wewnętrze powiązanej całości¹⁹.

Ów specyficzny styl pisarski Robinsona Neubert i Shreve (1992) określili mianem „prowokacyjnego”, łączącego w sobie „erudycję badacza historyka i literaturoznawcy z wysoce osobistym, nierzadko anegdotycznym sposobem argumentacji”²⁰, który czasem przeradza się w nad wyraz osobiste przekonanie o słuszności swojej misji: „Wierzę w to, i będę, niezależnie od tego, co o tym sądzisz. A jeśli będę odpowiednio przekonujący, to może Ty też uwierzysz”²¹. Taka mieszanka jest, jak twierdzą, „trudno do skategoryzowania,

¹⁸ Sam Robinson wyróżnił dwie zmiany paradygmatu w historii myśli przekładowej, wyrażając jednocześnie nadzieję, że jego propozycja okaże się również przyczynkiem do trzeciej zmiany paradygmatu. Por. D. Stark, dz. cyt., s. 868.

¹⁹ “However, so far, in both China and the West, Robinson's translation theories have not been given due attention, partly because of the theoretical difficulty resulting from his multidisciplinary approach and its complex argumentation, as well as his idiosyncratic writing style, but also because of readers' lack of a holistic and interrelated purview of his thinking about translation as a whole.” L. Zhu, *The Translator-Centered...*, dz. cyt., s. 36.

²⁰ “provocative writer, with a style that combines erudite historical and literary scholarship with highly personal, often anecdotal, argumentation...difficult to categorize, impossible to ignore” (A. Neubert, G. Shreve, *Translation as Text*, Kent 1992, s. xxi)

²¹ „I believe in this, and I will do it no matter what you think. If I do it well enough, I might get you to believe in it too.” D. Robinson, *Translator's Turn...*, dz. cyt., s. 133.

niemożliwa do zignorowania”²². A jednak, jak pokazałam, ignorancja wobec nowatorskich przedsięwzięć Robinsona okazała się raczej regułą. Aczkolwiek w czasopismach naukowych pojawiło się kilka recenzji poszczególnych pozycji Robinsona, najczęściej utrzymanych w sprawozdawczym tonie podkreślających odmiennność czy nowatorstwo między innymi somatyki przekładu, ale przy jednoczesnym zachowaniu rezerwy wobec jej „rewolucyjnego” potencjału:

Nieustający demontaż Robinsona swojej własnej twierdzy staje się czasem zawiły i niekoniecznie potrafi sprostać własnym agitacjom. Ale jednocześnie oferuje on erudycyjną, szeroko-zakrojoną i nierzadko ważką krytykę praktyk, które się panoszyły stanowczo za długo bez jakiegś głębszej rewizji. Grzechy popełnione na łamach *The Translator's Turn* są raczej mniej kardynalne, niż Robinson zdaje się sądzić, ale oferują transgresję w odpowiednim kierunku²³.

Stark podkreśla natomiast, że mimo rozbudowanego aparatu pojęciowego i licznych taksonomii trudno uznać publikację Robinsona za spójny projekt teoretyczny – a raczej „apel o aktywizację roli tłumacza”²⁴

1.3 *Translator's Turn* czyli somatyka i tropika przekładu

²² "provocative writer, with a style that combines erudite historical and literary scholarship with highly personal, often anecdotal, argumentation...difficult to categorize, impossible to ignore" (A. Neubert, *Translation...*, dz. cyt, s. xxi)

²³ "Robinson's continual dismantling of his own edifying edifice is sometimes a cumbersome affair, and doesn't necessarily live up to its own hortatory impulse. But he does offer an erudite, broad-based, and frequently compelling critique of a practice that has shambled along for too long without much sustained self-scrutiny. The sins committed by *The Translator's Turn* may be less cardinal than Robinson seems to think, but they are transgressions in the right direction." J. Payne, "Comparative Literature" 1995, vol 47, nr 1, s. 88 (85-88), recenzja *The Translator's Turn* nie posiada odrębnego tytułu.

²⁴ "a plea for a more active role of the translator" D. Stark, dz. cyt., s. 867-868.

Jak w swojej pracy wykazała Zhu, Robinson pozostawał pod silnym wpływem dekonstrukcjonizmu, teorii postkolonialnych oraz pragmatyzmu, które złożyły się na zainteresowanie somatycznym aspektem przekładu, retoryki, kultury i innych²⁵. Projekt somatyki pojawił się po raz pierwszy w badaniach Robinsona w 1991 roku, pod postacią idio- oraz ideosomatyki w procesie tłumaczenia za sprawą książki *The Translator's Turn*. We wstępie badacz wyjaśnia cel proponowanego ujęcia, jednocześnie powołując się na zainteresowania, które nie znajdują rzeczywistego odzwierciedlenia w książce (pamięć mięśni itp.):

W niniejszej książce chcę zaproponować paradygmat alternatywny wobec studiów nad przekładem (...) „Somatyka”, którą badam (...) jest w rzeczywistości humanistyczna, zwłaszcza fenomenologiczny sposób mówienia o autonomicznym systemie. Interesują mnie sposoby, w jaki nasze ciało „sygnalizuje” nam to, co wiemy i to, jak powinniśmy działać, poprzez pamięć mięśni i reakcje wywołane strachem jak np. konstrukcja klatki piersiowej czy gardła, zjawisko wilgotnych dłoni, ściągania łopatek i inne. Mam nadzieję wykazać, że nawet niezależnie od najnowszych badań neurologicznych, ideologiczne (filozoficzne, intelektualne) oraz społeczne (interpersonalne, praktyczne) implikacje somatycznego podejścia do języka są wprost zdumiewające²⁶.

²⁵ Za prekursorów somatyki Robinsona Zhu uważa Akhter Aksen (hinduski psycholog specjalizujący się procesem mentalnego obrazowania), amerykańskiego teoretyka literatury i języka Kennetha Burke’a oraz Williama Jamesa, amerykańskiego pragmatystę. Por. L. Zhu, *The Translator-Centered...*, dz. cyt., s. 30.

²⁶ “In this book I want to offer an alternative paradigm for the study of translation... The “somatics” that I explore... is in fact a humanistic, specifically a phenomenological way of talking about the autonomic system: I am concerned with the ways in which our body “signals” to us what we know and how we should act on it, through muscle memory and anxiety responses like constructions of the chest or throat, clammy palms, tight shoulders, and so on... I hope to show that even apart from recent neurological research, the ideological (philosophical, intellectual) and social (interpersonal, practical) implications of a somatic approach to language are staggering.” D. Robinson, *The Translator's Turn...*, dz. cyt., s. x-xii.

Robinson postuluje zwrot ku osobie tłumacza jako istotnego elementu procesu przekładu, którego cielesność (rozumiana jako zdolność fizycznego odczuwania) ma znaczący wpływ na decyzje podejmowane w trakcie tłumaczenia. Zarzuca on zachodniej myśli o przekładzie, ufundowanej na tradycji św. Augustyna, instrumentalizm i perfekcjonizm²⁷, czyli oczekiwania wobec tłumacza niewidzialnego, odczłowieczonego i pozostającego narzędziem do osiągnięcia ekwiwalencji. Autor *Becoming a Translator* kwestionuje również supermem²⁸ ekwiwalencji obiektywnej, odgórnie narzuconej, dowodząc, że jest ona niemożliwa, niekonkluzywna i nie powinna stanowić kryterium oceny (a tym samym „celu”) przekładu. Wobec zniesienia instrumentalnego traktowania tłumacza, badacz proponuje przeniesienie punktu ciężkości teorii przekładu z oceny rezultatów na analizę procesu, z uwzględnieniem somatycznych motywacji, jakie powodują tłumaczem. Ale w przeciwieństwie do funkcjonalistycznych teorii (między innymi teorii *skoposu*) Robinson chce skupić się na tym, co nieuświadomione, podprogowe, idiosynkratyczne – nie ma więc tu mowy o sprecyzowanym celu przekładu, który byłby sformułowany czy umówiony i stanowił wyznacznik świadomie przyjętej strategii.

Translatolog odrzuca też dychotomię ciało-umysł podkreślając ich nierozzerwalny związek i proponuje podział na to, co wewnętrzne i zewnętrzne czy indywidualne i grupowe, z granicą wyznaczoną przez granicę ciała właśnie. Idiosomatyka będzie oznaczała doświadczenia, afekty, percepcję osobistą, natomiast ideosomatyka jest odpowiedzią tłumacza na otaczające go (i programującego jego myślenie i zachowanie) normy kulturowe i społeczne. Za Kennethem Burkiem Robinson rozpatruje tłumaczenie w sensie performatywnym (w opozycji do naukowego, wyłącznie konstatującego) – jako *dramę*

²⁷ Por. K. Gray, „The Modern Language Review” 1994, vol. 89, nr 1 s. 178-179.

²⁸ Robinson nie używa tego pojęcia, ale ma na myśli ekwiwalencję właśnie w rozumieniu supermemu Andrew Chestermana. Por. A. Chesterman, *Memes of Translation*, Amsterdam 1997, s. 7-14.

(indywidualne działanie, oparte na jednostkowych, idiosomatycznych motywacjach), która odgrywana jest na pewnej scenie (zespół uwarunkowań społeczno-kulturowych, motywacja ideosomatyczna)²⁹.

Takie ujęcie budzi jednak metodologiczny sprzeciw:

Jest to niekonsekwentne ponieważ jednocześnie przywołuje przeciwne tryby argumentacji: filozoficzny i naukowy. Hegłowska koncepcja „entelechii ciała organicznego (rozumu)” nie sytuuje się na tej samej płaszczyźnie eksplikacji, co naturalistyczne pojęcie „samoregulującego się (społecznego) organizmu”. Jeśli ktoś na jednym oddechu wypowiada „ludzka dusza” i „markery somatyczne”, powinien przynajmniej zwrócić uwagę na problem sprowadzenia tych pojęć do wspólnego porządku myśli. Na poziomie filozoficznym ponownie pojawia się kwestia koherencji. Konsekwentny heglista nie może się zadowolić binarnym układem „pasywny/aktywny” („somaticność” i „performatywność” w nomenklaturze Robinsona), skoro opozycje muszą zostać „zniesione” i zaprezentowane jako jedność. Fundamenty somatycznej teorii można by z jednej strony określić jako „współdzielony (ale prywatny) afekt”, z drugiej zaś jako „publiczną interakcję”, a to ponownie przywołałoby dychotomię na płaszczyźnie „jednostkowe versus społeczne”³⁰.

Robinson podważając kategorię obiektywnej ekwiwalencji proponuje jednocześnie pojęcie ekwiwalencji somatycznej, to znaczy takiej, w której tłumacz „czuje”, że dana fraza jest odpowiednia, a owo

²⁹ D. Robinson, *The Translator's Turn...*, dz. cyt., s. 127; K. Burke, *Grammar of Motives*, Berkeley 1962, s. 44-45.

³⁰ “It is incongruous because it simultaneously invokes opposing modes of explanation: philosophical and scientific. The Hegelian idea of »the collective body-becoming-mind« is not situated on the same explanatory plane as the naturalistic notion of »a self-regulating (social) organism«. If one mentions in one breath »human spirit« and »somatic markers«, one should at least gesture at the problem of uniting those notions in a single account. Additionally, the issue of coherence reappears on the philosophical level. A consistent Hegelian cannot rest satisfied with the »passive / active« binary (»somaticity« vs. »performativity« in Robinson's story), since oppositions must be »overcome« and presented as a unity of sorts. The foundation of the somatic theory cannot be articulated as »shared (but private) affect« on the one hand and »public interaction« on the other hand, as this would reconstitute the opposition on the »individual vs. social« plane.” A. Pawelec, *Douglas Robinson...*, dz. cyt., s. 28.

czucie jest wypadkową idio- oraz ideosomatyki. Niestety jest w swojej argumentacji niekonsekwentny i miesza pojęcia, bo z ciała tłumacza przechodzi w sposób krypto-hermeneutyczny do „ciała” tekstu, które tłumacz musi wyczuć:

jeśli nie poczujesz ciała tekstu wyjściowego, masz niewielką szansę na stworzenie fizycznie namacalnego i emocjonalnie żywego przekładu. Co najwyżej stworzysz tekst, który będzie sprawiał wrażenie wygenerowanego przez komputer: bez życia, bez emocji³¹.

Jak już sugerowałam, właśnie głównie na niekonsekwencji i mieszanii porządków filozoficznych z empirycznymi polega główny problem propozycji Robinsona. Ich podbudowa teoretyczna również zdaje się być raczej dość przypadkowa – Pawelec mówi wręcz o „teoretycznym parasolu”³², czymś w rodzaju zasłony dymnej, która oddali lub osłabi ewentualny zarzut o nienaukowy charakter teorii.

Tropika i etyka przekładu składają się na drugi istotny aspekt poruszony w *Translator's Turn* i mają służyć opisowi „hermeneutycznych narzędzi” skierowanych na tekst wyjściowy (tropy) oraz kulturę/język/odbiorcę oryginału (wersje – w sensie subwersji, dywersji, perwersji etc.). Tropikę przekładu Robinson opiera na sześciu tropach głównych w rozumieniu Harolda Blooma i traktuje je analogicznie do obron (*ratios*) przed wpływem, jako obrony przed wpływem oryginału³³ (ale znów niekonsekwentnie rozumianego raz jako tekst, gdzie indziej jako normy i tradycje programujące oczekiwania wobec zadań tłumacza, a także jako autor tekstu wyjściowego).

³¹ „if you do not feel the body of the SL text, you will have little chance of generating a physically tangible or emotionally alive TL text. The TL text you create will read like computer-generated prose: no life, no feeling” D. Robinson, *The Translator's Turn...*, dz. cyt., s. 17.

³²Por. A. Pawelec, *Douglas Robinson...*, dz. cyt., s. 27.

³³ Bloom pisał „Krytyk retoryczny może traktować obrony jako zamaskowane tropy”, Robinson traktuje zaś tropy jako zamaskowane obrony. Por. H. Bloom, *Mapa przekrzywień*, przeł. A. Lipszyc, „Literatura na Świecie” 2003, nr 9/10, s. 11.

Koncepcja teoretyczna Blooma zajmowała zresztą Robinsona już wcześniej, jako badacza literatury amerykańskiej i komparatystę, czemu dał dowód w dość osobliwy sposób: na łamach „New Literary History” publikując list skierowany do mistrza, zatytułowany *Dear Harold*. Robinson, w typowym dla siebie stylu, miesza w nim wątki teoretyczne z *Lęku przed wpływem* z autorefleksją, próbując dowieść, że oto właśnie choćby zwracając się do badacza po imieniu, usiłuje się spod zależności od silniejszego teoretyka wyzwolić:

I nawet jeśli odcinałem się od Ciebie (mocno, ale kimże jestem, żeby to oceniać?), nigdy całkiem nie wyzwoliłem się od poczucia lęku przed wpływem, który stał się Twoim probierzem, i dlatego, kiedy zacząłem pisać ten artykuł w formie listu do Ciebie, pierwsze, co przyszło mi na myśl, to „naprawdę mogę zwracać się do niego po imieniu?”³⁴

Całość konstatuje przekonaniem o sprawczej sile tak zainicjowanego “dialogu”:

Ów podziw wobec wielkiego i potężnego Blooma, który towarzyszył mi na początku, ulotnił się podczas dalszego pisanie; nasz „dialog” (nawet jeśli jednostronny) to sprawił³⁵.

Tropologię Blooma stosuje jednak Robinson w tropice przekładu wybiórczo, raczej jako stację pośrednią pomiędzy Burke’em a swoim ujęciem kolejnych tropów. Ujęciem, jak postaram się wykazać w kolejnym rozdziale, niekonsekwentnym i niespójnym, w takiej formie raczej nie nadającym się do stosowania w praktyce (w sensie praktykowania krytyki przekładu). Znowu bowiem waha się Robinson

³⁴ „And if I have always swerved from you (strongly, I think, but then who am I to say?), I've never quite lost the anxiety of influence you've made your hallmark, so that, as I start this article in the form of a letter to you, my first thought is, Can I really address him informally?” D. Robinson, *Dear Harold*, "New Literary History" 1988, vol. 20, nr 1, s. 239 (239-250.)

³⁵ “That awe before the great and powerful Bloom that I started with (such as it was) has dissipated while I've been writing this letter; our »dialogue« (one-sided as it's been) has done it.” Tamże, s. 250.

między skomplikowaną taksonomią i aparatem teoretycznym a refleksjami natury potocznej, własnymi doświadczeniami ujętymi w naiwne i rozmyte ramy retoryczne. Na przykład w przypadku tropu hiperboli nie może się zdecydować pomiędzy ujęciem teoretycznym a założeniami zbudowanymi na podstawie jakiejś mitycznej „wspólnej wiedzy”, która pozwala na uproszczenia i skróty myślowe podczas opisu literackich zjawisk. Wówczas porzuca on kategorie teoretyczno-literackie dekonstrukcjonisty, za którego się uważa, i sięga na przykład po tak niepewne i nieprecyzyjne pojęcia, jak intencja autora³⁶.

O ile somatyka przekładu spotykała się ze sporadycznym omówieniem (we wspomnianych recenzjach czy monografii Zhu), o tyle tropika przekładu została niemal całkowicie pominięta w literaturze przedmiotu, nie sprawdziła się też w proponowanej przez Robinsona formie (czy raczej jej braku) jako rzeczywiste narzędzie krytyki przekładu. Brzostowska-Tereszkiewicz w artykule poświęconym metonimii i metaforze jako kategoriom przekładu wprowadza przywołuje koncepcje Robinsona, ale zestawia ją ze strukturalistyczną koncepcją Tymoczko³⁷, przez co teoria amerykańskiego badacza sprawia wrażenie skoncentrowanej wyłącznie na retorycznym komentowaniu zaistniałych operacji językowych. Środek ciężkości zostaje więc znów – niesłusznie – przesunięty w stronę tekstu przekładu, a nie jego procesu i najważniejszego uczestnika – tłumacza, skutkiem czego koncepcja traci na nowatorskości. W ramach przykładu metonimicznego tłumaczenia Brzostowska rozwija ten podany przez Robinsona – Zukofsky’ego przekład pieśni Katullusa, ale w jej analizie indywidualna motywacja

³⁶ W dodatku przedstawiona za pomocą anegdotycznej, rozpisanej w formie dialogu historyjki, z narratorem używającym określeń w rodzaju „the poor sod hasn’t a clue about what he is trying to say”. D. Robinson, *The Translator’s Turn...*, dz. cyt., s. 175.

³⁷ T. Brzostowska-Tereszkiewicz, *Przekład jako metonimia...*, dz. cyt., s. 60.

tłumacza zostaje wyparta przez uwarunkowania historyczne i kulturowe:

Przekład homofoniczny nie jest, rzecz jasna, wynalazkiem i ekstrawagancją wyłącznie amerykańskiego modernizmu, ale eksperymentalną strategią translatorską symptomatyczną dla historycznych awangard w różnych narodowych odmianach modernizmu³⁸.

1.4 Dlaczego Robinson? Potencjał krytyczny

Jak starałam się pokazać, Robinson zwraca uwagę na osobę tłumacza, podkreśla, jak ważne jest to, by zacząć zadawać pytania o jego osobisty wkład w proces i efekt tłumaczenia, o to, co czuł tłumacz. Próba wyeksponowania „czynnika ludzkiego” wydaje się być szansą nie tylko na rewizję dotychczasowych teoretycznych kategorii przekładu, ale też szansą na zadanie zupełnie nowych pytań. Robinson upatrywał rozwiązania w swojej koncepcji somatyki, o której miał powiedzieć:

teoria somatyczna pozwala mi wyjaśnić mnóstwo kwestii, które pozostawały niewyjaśnione od setek a może nawet tysięcy lat, oraz pokazuje, że objaśnienia o podłożu somatycznym można znaleźć w najbardziej zaskakujących miejscach!³⁹

Niestety główny problem amerykańskiego badacza zdaje się polegać na tym, że w swojej interdyscyplinarności próbuje on sięgać po zagadnienia, wobec których nie posiada ani kompetencji, ani narzędzi

³⁸ Tamże, s. 67.

³⁹ "somatic theory seems to me to explain a lot of things that have gone unexplained for hundreds, perhaps thousands of years - and hints that somatic explanations can be found in all sorts of surprising places!" Cytat pochodzi z prywatnej korespondencji Lin Zhu z Douglasem Robinsonem. L. Zhu, *The Translator-Centered...*, dz. cyt., s. 30.

badawczych, wobec czego jego propozycje pozostają w sferze abstrakcyjnych idei. A wszędzie tam, gdzie kończy się teoria, Robinson angażuje potoczną, nienaukową empirię, najchętniej opartą na własnym doświadczeniu. Tak skonstruowane modele zdają się nie być specjalnie operatywne nawet dla ich autora – bowiem Robinson swobodnie, anegdotycznie dryfuje w swoich wywodach, przytaczając ciekawe przykłady translatorskich sytuacji, ale do ich opisu tak naprawdę nie angażuje własnych pojęć (a jeśli, to tylko na zasadzie luźnej, niezobowiązującej relacji).

Juscie Holz-Mänttari, autorce *Translatorisches Handeln* Robinson zarzucał, że mimo iż zaproponowała „potencjalną alternatywę dla przekładu rozumianego jako lingwistyki stosowanej” wykorzystując performatywną perspektywę Burke’a, to jednak jej propozycja pozostaje wyłącznie potencjalna, bowiem jest wciąż „zbyt logiczna i analityczna”⁴⁰. Przy całej romantycznej próbie wyrwania się z pęta logiki i analityki Robinson zdołał jedynie przedstawić argumenty za bliższym przyjrzeniem się osobie tłumacza i jego indywidualnemu (nie rozumianemu wyłącznie jako operacja językowa) wkładowi w proces i kształt tłumaczenia, ale argumenty te właśnie ze względu na brak owej „logiki i analityczności” są raczej dającą do myślenia anegdotą niż modelem teoretycznym o podłożu naukowym.

Niemniej jednak, cytując jednego z recenzentów *The Translator’s Turn* – „mimo niedociągnięć, książka ta oferuje stymulującą lekturę”⁴¹. Stymulującą do dalszych poszukiwań, które zaowocowałyby stworzeniem spójnego modelu teoretycznego. W tym sensie propozycję Robinsona w swojej pracy traktuję raczej jako inspirującą metaforę i rozpoczęcie dialogu niż projekt, na którym można oprzeć swoje analizy. Proponowane tu ujęcie indywidualnego aspektu tłumacza nie

⁴⁰ D. Robinson, *The Translator’s Turn...*, dz. cyt., s. 129.

⁴¹ D. Stark, dz. cyt., s. 868.

oznacza – z konieczności wynikającej z braku narzędzi empirycznych – badania rzeczywistych procesów myślowych i emocjonalnych, jakie zachodziły podczas przekładu. Tropy i odpowiadające im afekty stają się więc na powrót kategoriami teoretycznymi, ale ufundowana na nich krytyka przekładu zorganizowana jest wobec osoby tłumacza i jego motywacji, a nie oceny stopnia osiągniętej ekwiwalencji – w tym sensie staram się wypełniać postulat Robinsona o zmianie tego paradygmatu.

W kanonicznej już pracy *Translator's Invisibility* Lawrence Venuti również eksponował osobę tłumacza, ale na poziomie refleksji o rzeczywistych warunkach rynkowych lub stopniu dowolności interpretacji jako immanentnego prawa przekładu. Poruszył problem tłumacza niewidzialnego, czyli takiego, który poddając się wymogom oczekiwań kulturowych, wydawcy etc. wygładza język przekładu aż do jego transparentności. Transparencja ta jest jednak pozorna, bo każda ingerencja zostawia ślad i sprawia, że nawet jeśli tekst czyta się płynnie „jak gdyby został napisany w języku docelowym”, to wówczas tłumacz także wyłania się z tekstu. Venuti podpowiada, że tę niewidzialność trzeba „demistyfikować” poprzez lekturę „symptomatyczną” (*symptomaticreading*).

Poprzez rewizję i dopełnienie koncepcji Robinsona proponuję model takiej krytycznej symptomatycznej lektury, w której symptomatyczna, a więc podlegająca „demistyfikacji” (czy wytropieniu), jest postawa tłumacza wobec Innego: oryginału, jego poetyki, struktury, materialności, autora, języka źródłowego, kultury etc. Kluczem do rekonstrukcji postawy tłumacza (jego motywacji) – w ten sposób próbuję połączyć „czynnik ludzki” z teoretycznymi kategoriami – będą odcisnięte w tekście sygnatury, które są śladem jego czytelniczej afektywnej reakcji wobec Innego. Dana postawa tłumacza będzie motywacją konkretnych operacji na tekście – tropów. Zgadzam się również z Robinsona postulatem holistycznego podejścia do przekładu jako całej sytuacji – dlatego też w swoich analizach „tropię”

tłumacza widzialnego, sygnującego przekład swoją decyzją, idiomem, biografią, tłumacza obecnego w paratekstach, w przekładzie, w kulturze – tym bardziej w dobie poszerzonego dostępu do źródeł oraz ekspozycji zarówno autora jak i tłumacza w przestrzeni publicznej (poprzez spotkania, wywiady, komentarze, blogosferę).

Rozdział drugi

**Nie (tylko) „jak”, ale „dlaczego”
pięć tropów głównych i pięć afektów
motywujących decyzje tłumacza**

W literaturze przedmiotu w zależności od naukowej proveniencji badaczy oraz nurtów, z którymi się identyfikują, funkcjonują przeróżne modele opisu strategii translatorskich stanowiące podstawę analizy i krytyki przekładu, niektóre pozostające w obrębie operacji językowych, inne (między innymi w duchu zwrotu kulturowego) zwracające uwagę na szerszy kontekst różnic i podobieństw, które należy uwzględnić w procesie przekładu. Kilka z nich zadomowiło się w dyskursie przekładowym zarówno rodzimym, jak i światowym, dostarczając operatywnych klasyfikacji. Friedrich von Schleiermacher wprowadził do dyskursu przekładowego dychotomię egzotyzacji i familiaryzacji⁴² (rozpropagowaną w anglojęzycznym dyskursie przez André Lefevere⁴³), czyli działań w interesie odpowiednio Innego oryginału lub też czytelnika kultury docelowej. Roman Jakobson wyróżnił trzy typy przekładu: intra-, interlingwalny i intersemiotyczny⁴⁴, przy czym ten ostatni, jak się okaże, również można uznać za przekładową strategię (a więc działanie będące efektem wyboru tłumacza). Edward Balcerzan wyróżnił niezwykle poręczny zestaw czterech narzędzi do badania poetyki przekładu: substytucja, amplifikacja, redukcja, inwersja⁴⁵. Antoine Berman na przykładzie tłumaczeń powieści pokazał natomiast aż 12 możliwych strategii konfrontacji z Innym⁴⁶ (zawierających poniekąd koncepcje

⁴² Por. F. Schleiermacher, *O różnych metodach tłumaczenia*, przeł. P. Bukowski, „Przekładaniec” 2009, nr 21, s. 8-29.

⁴³ Por. A. Lefevere, *Translating literature: The German Tradition*, Assen 1977, s. 74.

⁴⁴ Por. R. Jakobson, *O językoznawczych aspektach przekładu*, przeł. L. Pszczółowska, w: *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, red. P. Bukowski i M. Heydel, Kraków 2009, s. 49-50.

⁴⁵ Por. E. Balcerzan, *Poetyka przekładu artystycznego*, w tegoż: *Literatury z literatury (strategie tłumaczy)*, Katowice 1998.

⁴⁶ Por. A. Berman, *Przekład jako doświadczenie Obcego*, przeł. U. Hrehorowicz, w: *Współczesne teorie przekładu*, dz.cyt., s. 249-264.

Schleiermacher i Balcerzana): racjonalizacja, objaśnianie, wydłużanie, uszlachetnianie lub wulgaryzacja, zubażanie jakościowe, zubażanie ilościowe, niszczenie rytmu, niszczenie ukrytych sieci znaczeniowych, niszczenie systematyczności językowych, niszczenie sieci elementów rodzimych lub ich egzotyzacja, niszczenie zwrotów i wyrażeń idiomatycznych, zacieranie superpozycji języków. Opis powyższych strategii nazwał analityką przekładu, której zadaniem było zidentyfikowanie podświadomych operacji tekstowych, jakich tłumacz dokonał na tekście. Stanisław Barańczak, a później Anna Bednarczyk⁴⁷, koncentrowali się natomiast na pojęciu dominanty translatorskiej i wokół niej budowali strategię tłumaczenia. Niesformułowane w postaci aparatu pojęciowego, ale powtarzające się w krytycznych analizach przekładu, pojawiały się również sugestie na temat podnoszenia czy obniżania rejestru języka w przekładzie, można też mówić o archaizacji czy stylizacji języka w tłumaczeniu.

Przywołuję w dużym skrócie wachlarz propozycji stosowanych w krytyce przekładu po to, by zaznaczyć, że prezentowana tutaj teoria tropiczna nie ma ambicji zaproponowania stanowiska wobec nich konkurencyjnego – wręcz przeciwnie, wszystkie wymienione powyżej strategie mogą przysłużyć się do opisu tego, co się wydarzyło w tekście w procesie przekładu i jako takie stanowią wręcz niezbędny i operatywny punkt wyjścia do analizy tropów. Tropy te odpowiadają bowiem motywacjom, jakie mogły powodować takie, a nie inne strategie, na które zdecydował się tłumacz, ale motywacji tych należy zacząć szukać od poszukiwania sygnatur tłumacza w szeroko rozumianym tekście przekładu (szeroko – to znaczy z całą obudową peri- i epitekstów). Pytanie, na które próbuję odpowiedzieć, brzmi więc

⁴⁷ Por. S. Barańczak, *Mały lecz maksymalistyczny manifest translatologiczny*, w tegoż: *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dołączeniem małej antologii przekładów*, Poznań 1992, Kraków 2004; A. Bednarczyk, *W poszukiwaniu dominanty translatorskiej*, Warszawa 2008.

„dlaczego” (a nie tylko, jak zazwyczaj, „jak”) i jest postawione w kontekście stosunku tłumacza wobec Innego – nie chcę więc poprzestawać na, dajmy na to, konstatacji, że dokonana została egzotyzacja, lecz chcę podjąć próbę zbadania, jaka była jej motywacja. Na przykład w przypadku grupy VERSATORIUM można mówić o motywacji metonimicznej, kiedy tłumacz wiedziony miłością powtórzenia Innego postanowił odtworzyć kreacyjny mechanizm tekstu oryginalnego, a jego odtworzenie możliwe było w sposób, który w tekście odczytujemy jako egzotyzujący. Jeśli zaś translatorską sygnaturą okażą się liczne amplifikacje i redukcje, to znów, zamiast uprawiania „krytyki negatywnej” (w sensie Bermaina), wytykającej wyłącznie nieścisłości, warto zadać sobie pytanie, co spowodowało takie ingerencje. Może przemówił tłumacz idiomatycznym głosem władczego gospodarza, a może motywacją było hiperboliczne uwielbienie oryginału, które przerodziło się w nadgorliwą troskę o jego ostateczny kształt.

W niniejszym rozdziale zaprezentuję pięć tropów odpowiadających pięciu możliwym postawom tłumaczy, motywowanym ich afektywnym stosunkiem wobec Innego oryginału. Inspiracją takiego rozumienia „tropicznej analizy” była propozycja Douglasa Robinsona przedstawiona w *Translator's Turn*, poniższego projektu nie należy jednak traktować wyłącznie jako referującego koncepcję amerykańskiego translatologa, ponieważ w wielu miejscach odnoszę się do niej polemicznie i proponuje własne rozwiązania. Celem moim jest stworzyć w ten sposób koherentną i stosowną teorię, która wpisując się w nurt badań opisowych, pozwoli na wyeksponowanie osoby tłumacza i rezygnację z tradycyjnej aksjologii opartej na oczekiwaniu ekwiwalencji i przekonaniu o ontologicznej nieprzekładalności literatury.

Nie należy przekładowych tropów traktować hermeneutycznie – krytyk tropiczny próbuje zrekonstruować motywacje tłumacza, a nie

możliwe strategie, które zdaje się narzucać tekst. Łatwo jest bowiem popaść w pułapkę meta-poziomów: fakt, że dany tekst naszpikowany jest ironią, nie oznacza, że jego tłumacz będzie ironiczny, tylko dlatego, że ową oryginalną ironię oddał w przekładzie. Nawet jeśli zrozumiemy afektywny charakter prezentowanych tropicznych postaw – mówiących na przykład o tym, że przekład metonimiczny to taki, który redukuje tekst do mechanizmu kreacyjnego i próbuje za pomocą środków języka i kultury docelowej wprowadzić w ruch ten sam mechanizm, by od-tworzyć przekład – nie znaczy to, że każdy tekst, który posiada „gołym okiem” rozpoznawalny mechanizm zostanie przełożony w ten sposób. Na przykład kolaże Herty Mueller zdawałyby się idealnym kandydatem dla takiego przekładu – mechanizmem kreacyjnym jest tu forma zarówno na poziomie tekstu (rymy, aliteracje), jak i na poziomie jego wizualnej reprezentacji, oryginalnie zostały bowiem opublikowane jak faksymile ręcznie wydzieranych i przyklejanych elementów. A jednak w strategii polskiego tłumacza, Leszka Szarugi, łatwo dostrzec motywację synekdochiczną, fetyszyzującą jeden element tej poezji, mianowicie anegdotę, historie opowiedziane przez autorkę. Elementy formalne – wspomniane rymy, aliteracje czy też krój czcionki oraz rozmieszczenie jej na stronie – zostały pominięte. Anegdota została podniesiona do rangi części reprezentującej całość.

Zadaniem krytyka tropicznego jest poszukiwanie motywacji poprzez analizę zaistniałego aktu przekładu i w tym sensie nie istnieje dlań hermeneutyka oryginału, która podsuwałaby gotowe rozwiązania. Co więcej tłumacz, i tu do głosu dochodzi „czynnik ludzki” (na który składać się może zarówno osobiste doświadczenie, nastrój, idiosynkrazje, ale także wymagania czy ingerencje np. ze strony wydawcy czy samego autora), może prezentować różne strategie o odmiennych motywacjach – nie należy przyklejać tropicznej łatki raz na zawsze.

Nie twierdę też, że proponowane tu kategorie są chirurgicznie precyzyjne, tym bardziej, że przewrotność ludzkiego tłumacza (podkreślam tę ludzkość, bo od dawna przecież istnieją badania nad przekładem komputerowym) może sprawić, że w obrębie jednego i tego samego aktu przekładu splecą się strategie przyporządkowane dwóm tropom. Niemniej jednak jeśli stawką jest nowa jakość opowieści o sytuacjach przekładowych, uważam, że ryzyko wpisane w stworzenie nowatorskiej koncepcji (tym bardziej, że u źródeł jednak nieudanej) warto jest podjąć.

2.1 Ironiczna wrogość pana domu-idiomu

Funkcję gospodarza⁴⁸ stwarza i jednocześnie legitymizuje posiadanie gościa. Nie możesz być gospodarzem, jeśli nie masz dla kogo. Istnieje potencjalna możliwość objęcia takiej roli, ale ziści się ona dopiero w chwili pojawienia się gościa – już gest zaproszenia jest manifestacją siły, która zakłada przyjęcie praw oferowanych przez gospodarza. I już w momencie konfrontacji z instancją gościa gospodarz musi zająć stanowisko wobec Innego, którego uosabia przybysz, to znaczy wyznaczyć zakres, w obrębie którego pozwala mu się u siebie w domu *rozgościć*, a także zakres własnych kompetencji i praw jako gospodarza. Najbardziej ekstremalna otwartość na Innego, czyli bezwarunkowa gościnność, oznaczałaby czyste zaproszenie

⁴⁸ Pojęcia tego używam w rozumieniu Derridy, który francuskie „hôte” dodatkowo definiuje niemieckim „Gastgeber” – pan domu, który podejmuje gości. W dalszej części rozprawy stosować będę wymiennie „gospodarz” oraz „pan domu” ze względu na instytucję „domu-idiomu”, którego gospodarzem będzie tłumacz ironiczny. Za Derridą używam też rodzaju męskiego, ale wyłącznie dlatego, że przytaczane przeze mnie przykłady odnoszą się do tłumaczy. Nie widzę jednak zastrzeżeń, by w przypadku analizy translatorskiej sytuacji z udziałem tłumaczki ironicznej, nie korzystać z żeńsko-osobowych form – pani domu, gospodyni.

odrzucające jakiekolwiek zasady, reguły i prawa obowiązujące w domu, ale także możliwość zapytania gościa o jego imię, pochodzenie, plany czy inne informacje, które mogłyby świadczyć o dominującej, protekcyjnej pozycji gospodarza.⁴⁹W takiej sytuacji bierność gospodarza przynosi mu utratę władzy i kontroli we własnym domu, ponieważ nie wypowiedział on (nie ogłosił w sensie performatywnego wymiaru takiej lokucji) panujących w nim zasad. Zamiast tego, gość wnosi własny zestaw zasad (własny idiom); relacja gospodarz-gość zostaje zachwiana, granice zaczynają się rozmywać.

Peter i Paul, dwóch młodych Wietnamczyków, puka do drzwi domu Anny i Georga, prosząc o jajka. Gospodarze zapraszają przybyszy do domu oferując im swoją gošcinę bez żadnych pytań czy zastrzeżeń, co sprawia, że gošcie bardzo szybko przejmują kontrolę nad gospodarzami i zaczynają narzucać im swoje zasady. Ta zmiana układu sił prowadzi do aktów brutalnej przemocy i nie tylko symbolicznego unicestwienia (dawnych) gospodarzy. Dobrze znana scena z filmu *Funny Games* w reŹyserii Michaela Haneke, to kinematograficzny wyraz naturalnego strachu przed wpuszczaniem obcych do domu i utraty władzy w roli jego pana. Ogłoszenie zasad własnego domu okazuje się konstytutywne dla zachowania odpowiedniej relacji gospodarz-gošć, a jego zaniechanie powoduje walkę o władzę, krew a ostatecznie śmierć⁵⁰. A skoro „tłumaczenie jest kontynuacją wojny innymi

⁴⁹ „If the visitor does not want to lose his autonomy, he can not reveal his identity, open his mouth to say his name. However, receiving a stranger according to unconditional hospitality should proceed without inquiring about the visitor's identity, i.e. his name, place of origin, destination and length of stay.”, A. Marzec, *The aesthetics of hospitality: the deconstructions of the athome*, "Art Inquiry" 2011, nr 3, s. 22.

⁵⁰ Film Hanekego w kontekście derridiańskiego ujęcia gošciny analizował szerzej Andrzej Marzec. Por. A. Marzec, *Tha aesthetics...*, dz. cyt., s. 19-33.

środkami”⁵¹, próba sił pomiędzy gospodarzem a gościem okaże się adekwatna także do relacji autor-tłumacz oraz ich idiomów.

Badacze nie pozostają ostatecznie zgodni co do tego, ile dokładnie języków zawierać może *Finnegans Wake* Jamesa Joyce’a⁵², ale sam fakt, że liczba ta oscyluje wokół kilkudziesięciu, sprawia, że można uznać takie dzieło, z lingwistycznego punktu widzenia, za niemal nieprzekładalne. Ale najwyraźniej wyzwanie (bezwarunkowej) gościnności (która w najwyższym stopniu respektowałaby Innego) skusiło przynajmniej dziesięcioro tłumaczy (a prace nad przekładami na kolejne języki, np. na język chiński, nadal trwają). Krzysztof Bartnicki, polski tłumacz *opus magnum* Joyce’a, spędził około dziesięciu lat na wprowadzaniu Innego do swojego domu – czytając tysiące interpretacji, egzegez, tworząc listy możliwych wyrazów, gier słownych, które objęłyby dziesiątki języków, lub wymyślając słowa zupełnie nowe.

Słynny passus pochodzący z *Finnegans Wake*, któremu Derrida poświęcił uwagę omawiając niemożliwość połączenia dwóch języków⁵³, brzmi w oryginale następująco:

And shall not Babel be with Lebab? And he war. And he shall open his mouth and answer: I hear, O Ismael, how they laud is onlyas my loud is one (Joyce 1938: 258)

⁵¹*Fu Wojny*, oprac. K. Bartnicki, Kraków 2012, brak numeracji stron w oryginale.

⁵²W notatkach samego Joyce’a znajdowała się lista ponad 40 języków, Roland McHugh wyróżnia 62 języki wernakularne (R. McHugh, *Annotations to Finnegans Wake*, Baltimore 2006, str. xix-xx.), a badacze zrzeszeni na portalu <http://www.fweet.org/> („Finnegans Wake Extensible Elucidation Treasury”) oferują wyszukiwarkę mającą wykrywać ich ponad 80.

⁵³ Interesujących sugestii na temat możliwych źródeł i intertekstualnych odniesień przytoczonej frazy dostarcza Karl Reismann. Zobacz K. Reismann, „And he war” from a letter to Jacques Derrida, “Fadographs Weblog”

<https://fadograph.wordpress.com/finnegans-wake-african-world-fulani-west-indies-dubois-garvey/and-he-war-from-a-letter-to-jacques-derrida/> (dostęp 09.03.2015)

W polskim przekładzie znajdziemy natomiast:

Czyż Babel i Lebab nie będą razem? A tak bylon. A ten otworzy usta i odpowie: Słucham, Ismaelu, jak ich bóg jest lauden tak jeden laus mój bóg. (Joyce 2012: 258).

Kłopotliwa fraza „he war” została przetłumaczona jako „bylon”, czyli za pomocą neologizmu składającego się z orzeczenia „był” i zaimka osobowego „on”. Ślady języka niemieckiego czy holenderskiego zostają więc zatarte, ale przy pewnym stopniu dobrej woli można uznać ów zaimek za anglojęzyczną aluzję do przyimka „na”, zachowującą tym samym źródłową ideę multilingwalnego tekstu. Ale pomijając bitwy na języki, rozgrywane na przestrzeni całego tekstu (rozpatrywane pojedynczo można każdorazowo uznać za mniej lub bardziej udane), można zaobserwować, jak Inny przychodzący z zewnątrz nie tylko zdekonstruował zwyczajowy układ sił gościa i gospodarza, ale niemal zupełnie unicestwił tego ostatniego, niczym intruzi u Hanekego. „Polskie” tłumaczenie jest niemal całkowicie niezrozumiałe dla rodzimego czytelnika, podobnie jak „angielski” oryginał przysparzał kłopotów anglojęzycznym odbiorcom.

„Polskość” wersji Bartnickiego można stwierdzić dzięki wysokiej frekwencji znaków diakrytycznych pojawiających się w quasi-polskich morfemach ale nie oznaczają one rzeczywistego dostępu do znaczenia, które miałyby ze sobą nieść. Najwyraźniej gospodarz zapraszający gościa do swojego domu polskiego języka nie ogłosił żadnych zasad (zastrzeżeń) dotyczących gramatyki bądź konkretnego użycia wyrazów czy morfemów, w goście bezwarunkowej gościnności, dlatego też obcy przybysz narzucił mu swoje prawa i pozbawił go funkcji władczego gospodarza w jego własnym domu.

Bezwarunkowa gościnność dekonstruuje w istocie relację pomiędzy gospodarzem a gościem – nie można zachować pozycji

gospodarza, twierdzi Derrida, jeśli odrzucimy wszelkie gesty władzy (takie jak akt zaproszenia wychodzący od pana domu), które zmusiłyby gościa do przestrzegania naszych zasad. Gość, nie skrzępowany żadnymi prawami i bezwarunkowo ugoszczony przez pozbawionego-swojej-funkcji-gospodarza, zamienia się w intruza, który przejmuje władzę symboliczną, co sprowadza się ponownie do podważenia tezy o możliwości autentycznego i niewinnego powitania Innego w swoim domu przy jednoczesnym zachowaniu własnej pozycji. „Gościnność bezwarunkowa jest raczej projektem, wyzwaniem – możliwością niemożliwego.”⁵⁴ Dlatego też jedynym dla gospodarza bezpiecznym rozwiązaniem wydaje się gościnność warunkowa:

bez wątpienia naszym prawem, obowiązkiem, zobowiązaniem wręcz, jest przywitać obcego Innego (l'autre étranger) jak przyjaciela, ale pod warunkiem, że gospodarz (...) zachowa swój autorytet we własnym domu (...) To zasada <można by też rzecz aporia> zarówno konstytucji jak i implozji gościnności jako konceptu (...). Gościnność to koncept wewnętrznie sprzeczny; to doświadczenie, które może się samounicestwić <stwarzając własną niemożliwość, będąc możliwym wyłącznie pod warunkiem własnej niemożliwości> lub ochronić przed samą sobą, w procesie autoimmunizacji, to znaczy, autodekonstrukcji – a dokładniej poprzez wprowadzenie się w życie. Warunkowa gościnność opiera się na zestawie zasad, do których przestrzegania zobligowany jest gość, by został wpuszczony do domu gospodarza i mógł w nim pozostać.⁵⁵

⁵⁴ A. Marzec, *The aesthetics...*, dz. cyt., s. 21.

⁵⁵ “It is certainly, necessarily, a right, a duty, an obligation, the greeting of the foreign other [l'autre étranger] as a friend but on the condition that the host [...] maintains his own authority in his own home [...] This is the principle, <one could say, the aporia,> of both the constitution and the implosion of the concept of hospitality [...]. Hospitality is a self-contradictory concept and experience which can only self-destruct <put otherwise, produce itself as impossible, only be possible on the condition of its impossibility> or protect itself from itself, auto-immunize itself in some way, which is to say, deconstruct itself – precisely – in being put into practice. The conditional hostility is established by a set of rules that the stranger is obliged to follow in order to be let in and remain there.” J. Derrida, *The Hostipitality*, “Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities” 2000, Volume 3, Issue 5, (s. 3-18) s. 5.

Zasada warunkowej gościnności jest jawnie aporetyczna – przyjęcie gościa oznacza pozostanie na pozycji gospodarza, które z kolei wymusza narzucenie gościowi zasad nowego domu; władczy gest, który gwałci „prawo gościa do nie bycia traktowanym z wrogością”⁵⁶

Aporia wewnętrznie sprzecznych gościnności i wrogości zaprowadziła francuskiego filozofa do stworzenia wdzięcznego pojęcia *l'hostipitalité*, będącego ich kontaminacją – wrogościnność. W polszczyźnie dodatkowo wybrzmiewa tu jeszcze najważniejszy aspekt – „Inny”, obiekt, w którego skierowana jest gościnna wrogość. W tym miejscu objawia się więc ironia języka, aporetyczna niemoc ostatecznego rozstrzygnięcia pomiędzy znaczeniem literalnym i figuratywnym. Tak jak niemożliwym jest ostateczne rozstrzygnięcie pomiędzy całkowitym pozostaniem we własnym idiomie jeśli chcemy dokonać aktu zaproszenia Innego. Bowiem ironia to trop dialektyczny, to „gra obecności i nieobecności”⁵⁷, to figura oparta na ukrytej negacji.⁵⁸ Kierkegaard poświęcił sporo miejsca w swoich *Papierach* fenomenowi ironii, próbując ją zdefiniować. Pisze duński filozof:

Ironia jest połączeniem etycznej namiętności, która w procesie uwewnętrznienia nieskończenie podkreśla własne „ja” – i konwencji, która uzewnętrzniając się (ogarniając wielu ludzi), nieskończenie abstrahuje od własnego „ja”⁵⁹.

I ta definicja uwzględniająca namiętność, podkreślanie własnego „ja” oraz nieustanny obowiązek asymilowania Innego prowadzący do konieczności przetłumaczenia również owego „ja” (bowiem tłumacz w

⁵⁶ Tamże, s. 3.

⁵⁷ H. Bloom, *Mapa przekrzywień*, przeł. A. Lipszyc, „Literatura na Świecie” 2003, nr 9/10, s. 20.

⁵⁸ E. Chrzanowska-Kluczevska, *Synecdoche - an underestimated macrofigure?* „Language and Literature” 2013, nr 22, s. 236.

⁵⁹ S. Kierkegaard, *Z Papierów (Noty o ironii)*, przeł. i oprac. B. Świdorski, „Literatura na Świecie” 1999, nr 10-11, s. 287.

tekście przekładu nie przemawia w pierwszej liczbie osoby pojedynczej), wpisuje się w translatorską motywację tłumacza ironicznego⁶⁰. Tłumacz ironiczny, nierzadko posiadając pewną pozycję na rynku przekładów, może sam dobierać tłumaczonych przez siebie autorów, kierując się własnym literackim smakiem – zaproszenie jest nieprzymuszone i jest gestem dobrowolnym. Ale ironia sytuacji tłumacza o silnym idiomie to „przeciwstawianie się wypartemu pragnieniu, ukazujące pragnienie przeciwne”⁶¹. Wypierając pierwotną chęć zaproszenia bezwarunkowego (które, jak już założyliśmy, jest niemożliwe), tłumacz obraca się ku pragnieniu przeciwnemu – zdominowaniu gościa zasadami swojego domu-idiomu.

Douglas Robinson w swojej klasyfikacji zwraca uwagę przede wszystkim na pragmatyczny wymiar działań tłumacza ironicznego:

Tłumacz ironiczny (a przynajmniej jedna z jego odmian) chce również osiągnąć ten sam cel (zdobyć czytelników i uznanie – I.O.), ale wcale nie dążąc do ekwiwalencji – raczej poprzez zaprzeczenie jej możliwości. (...) To zwyczajnie kwestia przekucia translologicznych ideałów, czy raczej w tym przypadku, anty-ideałów, w swoje własne, pragmatyczne cele.⁶²

⁶⁰ W tym miejscu mógłby pojawić się zarzut o zbyt szeroki zasięg tej relacji – bowiem tłumacz native-speaker (a więc tłumaczący na swój język ojczysty) znajduje się w sytuacji, w której zaprasza Innego do swojego (ojczystego) języka, zatem niemal każdy tłumacz musi zmierzyć się z aporią wrogości. Odpowiedzi na to można szukać u Derridy, który mówi „władam językiem (a więc posiadam, mam władzę) a jednak nie należy on do mnie”. Nie posiadając domu nie możesz być gospodarzem (w każdym razie nie w ontologicznym sensie, pominiemy na chwilę prozę życia codziennego) – a języka ojczystego tłumacz nie posiada, dzieli go z milionami innych użytkowników. Domem własnościowym może być zatem osobny, rozpoznawalny, silny idiom stworzony wewnątrz języka ojczystego (lub na styku kilku języków). W tym sensie nie będzie każdy tłumacz z natury ironiczny.

⁶¹ H. Bloom, *Mapa przekrzywień...*, dz. cyt., s. 23.

⁶² The ironic translator (or at least one kind) wants to succeed this way too, but not by seeking equivalence – rather, by denying its possibility. [...] It is just a matter of turning translation ideals, or, in this case, anti-ideals, to one's own practical purposes. D. Robinson, *Translator's turn*, Baltimore 1991, s. 167.

Amerykański badacz wylicza trzy typy postaw, które mogą cechować ironicznego tłumacza, zastrzega jednak, że może być ich więcej. Pierwsza, to sytuacja daleko idącego kompromisu, w którym tłumacz dostrzega kunszt i geniusz oryginału, i z góry zakłada absolutną niemożliwość dorównania mu. Taka hipoteza zwalnia go z konieczności podjęcia próby sprostania – jeśli z góry ustaliliśmy, że nikt danego dzieła nie jest w stanie przełożyć idealnie to równie dobrze mogą się do tego przekładu przymierzyć. Drugi za Schleiermacherem z góry podkreśla, że efekt jego pracy jest i pozostanie przekładem, a więc udawanie lub oczekiwanie jakości oryginału ontologicznie nie ma sensu. Wreszcie trzeci typ asekuruje się w przypadku wątpliwej jakości oryginału w imię zasady „ja tu tylko sprzątam”⁶³. Zatem wszystkie trzy rodzaje prezentowanych przez Robinsona motywacji zakładają świadome zrzucenie z siebie ciężaru odpowiedzialności za oryginał i można odnieść wrażenie, że gest ten bliższy jest postawie cynika⁶⁴ niż ironisty.

Jeśli jednak przyjąć za Robinsonem, że ironia zakłada rozpoznanie niemożliwego, to pojawia się pytanie o zajęcia stanowiska wobec tej niemożliwości. Sugerowałabym więc, że tłumacz ironista to taki, który będąc świadomym niemożliwości pełnej ekwiwalencji (bezwarunkowej gościnności) ale jednocześnie świadomy własnej potencjalnej funkcji gospodarza (ze względu na wypracowany własny idiom), ironia jest bowiem także „tropem samoświadomości”⁶⁵, godzi

⁶³ Co jest moim ironicznym przekładem angielskiego „don't kill the messenger”, którym posłużył się Robinson. Por. D. Robinson, *Translator's turn...*, dz. cyt., s. 167.

⁶⁴ „Cynik współczesny” w rozumieniu Sloterdijka: „Siebie za nic nie wini i za nic nie bi[erze] odpowiedzialności” oraz za wszelką cenę dąży do osiągnięcia własnych, pragmatycznych celów, niczym właśnie Robinsona tłumacz walczący o poczytność i sławę, rezygnujący z wszelkich ideałów leżących u podstaw myślenia o przekładzie. Por. Peter Sloterdijk, *Krytyka cynicznego rozumu*, przeł. P. Dehnelt, Wrocław 2008, s. 449.

⁶⁵ M. Rusinek, *Retoryka obrazu*, Gdańsk 2012, s. 139.

się na konieczność przyjęcia ironicznej postawy wrogościńskiej – godzi się na bycie gospodarzem, który przyjmie Innego na zasadach własnego idiomu, za cenę uczynienia z Innego gościa, a więc instancji podległej, w pewnej mierze zawłaszczonej przez prawa domu.

Ekstremalnym przykładem tłumacza ironicznego może być tłumacz, który zaprasza Innego do własnego idiomu, nie mając jednak z owym Innym bezpośredniej styczności. Taka „korespondencyjna” wrogościńność pojawia się wtedy, gdy tłumacz korzysta z przekładów filologicznych przygotowanych przez samego autora lub sprzyjających projektowi (lub po prostu w tym celu zatrudnionych⁶⁶) tłumaczy, których nazwisko nie zostaje podane do informacji publicznej, jako pełnoprawnych uczestników procesu przekładu. Dystans dzielący takiego tłumacza od oryginału sprawia, że tym silniej sygnuje je własnym idiomem.

2.2 Pornograficzny kadr synekdochy

Ukryty w krzakach Witold przygląda się spotkaniu Karola i Heni na wysepce nad stawem. Ona na ławce, on na ziemi przed nią. Zaloty młodych ujęte są w naturalny kadr, jaki tworzą zarośla – kryjówka podglądacza. Gałęzie przysłaniają widok, dzięki czemu w obiektywie pojawiają się tylko części ciał, gestów i zarazem całe

⁶⁶ Praktyka wydawnicza stosowana m.in. w XX wieku w krajach tzw. bloku wschodniego: „Wie im gesamten Ostblock arbeiteten auch die bulgarischen Übersetzer häufig mit Interlinearübersetzungen“ R. Lauer, *Die Übersetzungskultur in Bulgarien*, w: *Übersetzung – Translation – Traduction. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung*, red. H. Kittel, Bd. 2. Berlin/New York 2007, s. 2104.

Na ten temat zobacz także: J. Rennert, *Nachdichtungen 3 - Keinesweges nur Selbstverleugnung*, w: *Fenster zur Welt: eine Geschichte des DDR-Verlages Volk und Welt*, red. S. Barck, S. Okatis, Berlin: 2005, s. 318.

sytuacji. Części, które stwarzają iluzję bycia całością. Ta scena z *Pornografii* Witolda Gombrowicza zgodnie z obietnicą w tytule rzeczywiście spełnia założenia pornografii, choć przecież na próżno w niej szukać tradycyjnego seksu. Jerzy Ziomek analizując to zjawisko mówi o „nieerotycznej pornografii”⁶⁷, i taka właśnie jest ta scena, bowiem to, co pornograficzne, to sposób przedstawienia – zarówno ujęcie⁶⁸, ów redukcyjny kadr zorientowany na reprezentacyjny detal, jak i cel: stworzenie iluzji rzeczywistości. Dodatkowo całość obserwowana jest z bezpiecznego miejsca⁶⁹, oczami Witolda schowanego w krzakach. Gombrowicz świadomie i ze znanym sobie humorem gra z formą pornografii przerysowując ją do granic absurdu: młodzi „aktorzy” mają obnażoną jedną łydkę, a całość okazuje się rzeczywiście wyreżyserowana poprzez początkowo niewidocznego w kadrze Fryderyka. Para w niemal całkowitym bezruchu styka się nagimi łydkami; ta z pozoru niewinna poza nie dawała spokoju obserwującemu ich Witoldowi: „To nie mogło tak być. W tym była sztuczność jakaś, coś niepojętego, coś perwersyjnego...” Pornograficzny kadr to umowna reprezentacja, która wymaga współpracy ze strony widza – uzgodnienia perspektywy⁷⁰.

⁶⁷ J. Ziomek, *Pornografia i obscenum*, w tegoż: *Powinowactwa literatury*, Warszawa 1980, s. 307.

⁶⁸ Pornografia

⁶⁹ J. Ziomek, *Pornografia...*, dz. cyt., s. 315.

⁷⁰ Chodzi przede wszystkim o utratę dystansu, współudział w umownym akcie reprezentacji i wiarę w prezentowaną iluzję. Witold-podglądacz zdemaskował sztuczność sytuacji, bo zachował dystans, co nie pozwoliło mu w pełni rozkoszować się zastanym widokiem. Gombrowiczowskie przerysowanie to świetny przykład na bliskie sąsiedztwo pornografii i campu – cienka linia rozgranicza te stylu odbioru. Ta sama scena cielesnej bliskości może być odczytana jako pornograficzna, jeśli widz zgodzi się na założony styl reprezentacji, oraz jako campowa, jeśli obejrzy ją z dystansu, dostrzeże całą jej paradoksalną nienaturalność. Utrata dystansu to wiara w pełną substytucję, zachowanie dystansu to tylko świadomość tego, że jedno ma znaczyć drugie (stands „for” something). Zobacz J. Ziomek, *Pornografia...*, s. 303-307.

Pornografia nie jest bowiem esencjonalna, nie samo w sobie nie jest pornograficzne, to jedynie „sposób postrzegania”⁷¹, to odpowiedni „reżim widzenia”, który sprawia, że zaczynamy pewne modele reprezentacji oferować lub odbierać jako pornograficzne. Paradoks tego modelu opiera się na fakcie, że akt seksu, który w przeciwieństwie do filmu erotycznego nie jest udawany, bo odbywa się „naprawdę”, jednocześnie „udaje”, że fetyszyzując pewne tylko jego aspekty jest w stanie reprezentować „całość” seksualności ludzkiej⁷². Owe fetysze dotyczą zarówno tego, co jest pokazywane – najważniejszym i jedynym celem seksu jest orgazm i to on ostatecznie reprezentuje całość⁷³ – a także sposobu – zbliżenie i nadmierna ekspozycja poszczególnych elementów aktu np. *meat shots* (penis penetrujący waginę) czy *money shots* (ejakulacja na kobietę).⁷⁴

Jean Baudrillard oskarża pornografię o „eksces detalu”, który oznaczać ma koniec (szerszej) perspektywy, koniec uwodzenia, zanurzenie w „mikroskopowym” postrzeganiu świata⁷⁵. Mikroskop skierowany jest tu na konkretne elementy, które stanowią przedmiot fetyszu, tzn. obiekty, którym przypisywane są pewne cechy, których one pierwotnie i z natury nie posiadają⁷⁶. Cechą, która mnie tu głównie interesuje jest synekdochiczna⁷⁷ zdolność do wytwarzania iluzji

⁷¹ T. Sikora, *Władza, opór, pornografia*, „Unigender” 2010/2011 nr 6/7, <http://www.unigender.org/?page=biezacy&issue=05&article=11> (dostęp: 03.04.2015 r.)

⁷² M. Ullén, *Pornography and its critical Reception: toward a theory of masturbation*, „Jump Cuts. A review of contemporary Media” 2008, nr 51, <http://www.ejumpcut.org/archive/jc51.2009/UllenPorn/text.html> (dostęp 25.09.2012 r.)

⁷³ O iluzji fabuły w filmach pornograficznych w kontekście fetyszu pisał też S. Žižek, *Melancholia i akt etyczny*, tłum. M. Szaster, „Res Publica Nowa” 2001, nr 10, s. 5.

⁷⁴ P. Lehman, *Revelation on Pornography*, w: *Pornography: Film and Culture*, red. P. Lehman, New Jersey 2006, s. 87 (87-99).

⁷⁵ J. Baudrillard, *Sztuka uwodzenia*, przeł. J. Margański, Warszawa 2005, s. 16.

⁷⁶ Por. S. Grigat, *Zur Kritik des Fetischismus, Die Marxsche Werttheorie als Grundlage emanzipativer Gesellschaftskritik*. Wien, 1997, s. 45.

⁷⁷ Na fetysz w kontekście synekdochy zwróciła też uwagę Suzanne R. Pucci w *The Currency of Exchange in Beaumarchais' Mariage de Figaro: From the "Master Trope"*

reprezentacji – fetyszizowany obiekt występuje w roli większej całości, której w rzeczywistości jest tylko częścią.

Ernst Cassirer zauważa, że synekdocha wywodzi się z logiki prymitywnej, gdzie zasada *pars pro toto* nie opierała się na świadomości reprezentacji lecz na bezpośrednim utożsamieniu części z całością – gdzie pojęcie *jako* pojawiało się w miejsce *za*:

myślenie mityczne zna wyłącznie zasadę jednorakości całości i części. Całość jest częścią w tym sensie, że w nią wnika całą swoją mityczno-substancjalną istotę, że w niej sensualnie i materialnie niejako „tkwi”. We włosach człowieka, w jego obciętych paznokciach, w ubraniach i śladach stóp zawiera się ów cały człowiek. Każdy ślad, który po sobie zostawia, stanowi realną jego część, która może oddziaływać na niego całego i jemu całemu zagrażać.⁷⁸

Stosowanie synekdochy, w której część autonomizuje się na tyle, by stać się pełnoprawną całością⁷⁹ może oczywiście prowadzić do niebezpiecznej redukcji, na co zwracał uwagę już Barthes – kiedy część reprezentująca ową całość uruchamia mechanizm wyparcia i kolonizacji, np. jeśli biała heteroseksualna kobieta zostaje utożsamiona z obrazem wszystkich kobiet⁸⁰.

W myśli o przekładzie niewypowiedziana synekdocha pojawia się już od samego początku, nawet gdy nie było jeszcze mowy o

Synecdoche to Fetish, "Eighteenth-Century Studies" 1991, Vol. 25, No. 1 (Autumn), s. 57-84.

⁷⁸ „Das mythische Denken [kennt] nur das Prinzip der Einerleiheit des Teils mit dem Ganzen. Das Ganze ist der Teil in dem Sinne, dass es mit seiner vollen mythisch-substantiellen Wesenheit in ihn eingeht, dass es geradezu sinnlich und materiell in ihm irgendwie „steckt“. In den Haaren eines Menschen, in einem abgeschnittenen Nägel, in seinen Kleidern, in seinen Fusstapfen ist noch der ganze Mensch enthalten. Jede Spur, die der Mensch vor sich hinterlässt, gilt als ein realer Teil von ihm, der auf ihn als Ganzes zurückwirken und ihn als Ganzes gefährden kann.“ E. Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen: Zweiter Teil: Das mythische Denken*, Hamburg 2010, s. 79.

⁷⁹ Por. M. Rusinek, *Retoryka obrazu...*, dz. cyt., s. 22.

⁸⁰ Por. R. Barthes, *S/Z*, przeł. R. Miller, Nowy York 1974, s. 162.

sformułowanej teorii – bowiem myślenie o „duchu” oryginału, którego oddanie, przeniesienie czy odtworzenie w przekładzie ma stanowić o zadaniu tłumacza, opiera się właśnie na fetyszyzowaniu jednego elementu tekstu źródłowego. Chociaż ów „duch” jest oczywiście pojęciem ostatecznie trudnym do zdefiniowania i w konsekwencji do znalezienia, to jednak ów tłumaczeniowy „Święty Graal” będący zaledwie jednym z aspektów oryginału, w założeniu otrzymywał prawo do reprezentowania jego całości poprzez jego zastąpienie. Robinson podkreśla ten aspekt autonomizacji odróżniając tym samym tłumacza synekdochicznego od metonimicznego, gdzie również następuje substytucja, ale będąca dopiero punktem wyjścia do dalszego działania. W przypadku synekdochy redukcja jest celem samym w sobie:

Podobnie jak tłumacz metonimiczny, tłumacz synekdochiczny zaczyna od redukcji tekstu wyjściowego do pewnej jego części; jednak w przeciwieństwie do metonimicznego tłumacza, który próbuje zachować względem tej wybranej części mniej więcej taki sam sam stosunek części do całości co w oryginale, tłumacz synekdochiczny traktuje wybraną część *jako* całość.⁸¹

Jednak motywacji takiej translatorskiej strategii Robinson nie upatruje w hermeneutycznym zwrocie ku esencji tekstu, lecz w osobistych idiosynkrazjach tłumacza, również tych światopoglądowych:

Jakaś część tekstu współgra z poglądami tłumacza, inna im zaprzecza – więc tłumacz te części, których nie lubi (nie czuje się z nimi dobrze, nie zgadza się z nimi), traktuje jako zbyteczne, nadmierne i

⁸¹ “A synecdochic translation would be one that isolates a single part of the SL text, treats it as representative of the whole, and renders *that* in the TL. Like the metonymic translator, the synecdochic translator begins by reducing the SL text to a part; unlike the metonymic translator, who wants to make the TL text stand in roughly the same part-whole relation to that reductive element as the SL text, the synecdochic translator wants to treat the part *as* the whole.” D. Robinson, *Translator's Turn...*, dz. cyt., s. 153

bezużyteczne, na tyle, że można je zlekceważyć w przekładzie, i tłumaczy wyłącznie faworyzowaną przez siebie część (redukcja) lub też przekłada całość z *perspektywy* wybranej części (asymilacja). Oczywiście tłumacz zazwyczaj zakłada, że faworyzowany przez niego element jest reprezentatywny wobec całości – jest jego rdzeniem, sercem, fundamentem (...) A więc z punktu widzenia tłumacza nie dokonuje on *redukcji* tekstu wyjściowego, lecz jego *rozjaśnienia* (*oczyszczenia*).⁸²

Stanisław Barańczak wprowadzając pojęcie „dominanty semantycznej” postuluje natomiast sytuację zgoła odwrotną, autorytarnie dzieląc tłumaczy na tych, którzy „mają odrobinę zrozumienia dla tego, czym jest poezja” i na pozostałych. Oto bowiem okazuje się, że dominanta semantyczna wprawnemu oku narzuci się sama, przemówi do niego wprost z tekstu, niezależnie od upodobań tłumacza. Sytuacja synekdochy okazuje się dla Barańczaka⁸³ nieusuwalnym elementem przekładowych zmagani, bo w obliczu koniecznych kompromisów to właśnie ta część dominująca ma reprezentować całość:

⁸² “One part of a text corroborates the translator’s views, another contradicts them – so the translator treats the parts that he or she does not like (feels uncomfortable with, disagrees with) as excess, superfluous, as dross that can be slighted off in the TL, and translates only the parts he or she likes (abridgement), or translates the whole thing *in terms of* the parts he or she likes (assimilation). Naturally, the translator likes to think that the parts he or she favors are representative of the whole – the true core, the heart, the main thing..., so what has happened from the translator’s point of view is not a *reduction* of the SL text but its *clarification*. ” Tamże, s. 154.

⁸³ Stanisław Barańczak jako tłumacz i teoretyk przekładu to nietypowy przypadek, sytuujący się na styku dwóch tropów – synekdochy i ironii, i pokazujący interesującą rozbieżność pomiędzy poetyką sformułowaną a implicytną jego przekładów. Pozwalając sobie na streszczenie prezentowanej tu perspektywy dość powiedzieć, że głoszona przezeń idea dominanty zdawałaby się wpisywać w założenia w synekdochicznej postawy, jednak przez lata wytworzony silny idiom tłumaczeniowy i niezwykle silna pozycja gospodarza przybliżają go do dylematu wrogości. Całość komplikuje się tym bardziej, że ów silny i rozpoznawalny idiom przekładowy został stworzony niezależnie od niemniej silnego i rozpoznawalnego stylu autorskiej twórczości poetyckiej Barańczaka.

każdy tłumacz - jeśli tylko ma odrobinę zrozumienia dla tego, czym jest poezja - oczywiście orientuje się od razu, że w tym wypadku absolutnie pierwszorzędnym elementem znaczeniowym wiersza, jego nieusuwalnym i niezastępowalnym "formalnym" składnikiem, który w istocie jest kluczem do "treści", jego (wprowadźmy to pojęcie) dominantą semantyczną - jest rym.⁸⁴

Mamy zatem do czynienia ze skrajnymi perspektywami, u podstaw których leży synekdocha. Pojęcie fetyszu wprowadzam w ramach próby wypośrodkowania - fetysz zakłada bowiem zarówno własne upodobanie, jak i pewien element zewnątrzsterowności, a więc sumę bagażu doświadczeń i nastrojów tłumacza oraz jego zanurzenie w kulturze, które programuje jego postrzeganie (ustawia jego „pornograficzny” kadr fetyszyzujący pewne elementy silniej od innych).

Wówczas na przykład przypadek Esther Kinsky, która tłumacząc *Piaskową Górę* Joanny Bator pozwoliła wybrzmieć własnej historii uwikłania w polsko-niemiecko-żydowskie zaszłości, decydując się na eliminację pewnych elementów (passusów rzucających nienajlepsze światło na Polaków i Niemców w kontekście żydowskim⁸⁵), można opisać z punktu widzenia mechanizmu synekdochy, pokazując ciekawą relację pomiędzy bagażem osobistym i kulturowym a „reżimem patrzenia” tłumacza.

Innym ciekawym przykładem jest tłumaczenie *Pana Tadeusza* na język włoski. Pierwszy przekład epopei ukazał się już w 1871 roku, prozą. Zawierał on sporą ilość zmian i redukcji, co prawdopodobnie

⁸⁴ S. Barańczak, *Mały lecz maksymalistyczny manifest translatologiczny*, w tegoż: *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dołączeniem małej antologii przekładów*, Poznań 1992, Kraków 2004, s. 20.

⁸⁵ Na przykład usunięty został taki fragment: „Nad Zofią Maślak i jej brzuchem przetaczał się właśnie pociąg pełen ludzi ściśniętych w bydlęcych wagonach, ich strach nad podłogą był jej strachem pod spodem, strachy mieszały się i wsiąkały w piasek, i kto wie, jakie rośliny wyrosną z nich po latach.” Więcej na ten temat C. Piorun, *Beschneidung. Die jüdische Motive in Joanna Bators Sandberg*, „OderÜbersetzen” 2013, nr 4, s. 138-143.

wynikało z faktu, że za jego podstawę, nie znający polskiego Arrigio Boito, wziął dostępne wówczas i nie dość dokładne tłumaczenie francuskie. Drugie tłumaczenie ukazało się w 1924 roku dzięki wysiłkowi znającej polski tłumaczki Clotilde Garosci, która pracowała bezpośrednio nad oryginałem. Przekład ten również napisany został prozą, a w 1955 roku poprawiony przez siostrę tłumaczki, Cristinę Garosci⁸⁶, i uzupełniony między innymi o przypisy.

I tak na przykład fragment: "Widać było z łez, które wylotem kontusza / Otarł prędko, jak kochał Pana Tadeusza"⁸⁷ przełożony zostało jako: „Si poté vedere dalle lagrime che egli prontamente asciugò / Colla manica del *kontusz*, quanto amasse Taddeo.” Obce słowo, stanowiące o kolorycie kulturowym świata przedstawionego w epopei zostało przeniesione w oryginalnej pisowni i opatrzone przypisem: „Kontusz, odzienie wierzchnie ubioru polskiego, z szerokimi rozciętymi rękawami opadającymi na boki”⁸⁸. Zatem może zamiast podpisywać się pod Barańczakowym zakazem „Nie tłumacz wiersza na prozę”⁸⁹ warto zobaczyć w przytoczonych perypetiach włoskiego *Pana Tadeusza* historię fascynacji – fetyszyzacji – ówczesną kulturą polską, wraz z jej słownictwem, elementami strojów, krajobrazu, które dla tłumaczek okazały się na tyle atrakcyjne, że zostały wybrane (nawet przy świadomości kompromisu) jako reprezentatywne wobec całości. Taka perspektywa pozwoliła na przeniesienie punktu ciężkości z walorów prozodycznych na obrazowanie obcej kultury. Pierwsza siostra przyznaje we wstępie, że „utracona w przekładzie została harmonia rymów parzystych, dokładnych i jaśniejących w swoich przymiotnikowych formach, rozbrzmiewających dźwięcznie w

⁸⁶ Porównaj S. Skuza, *Taddeo Sopliza o L'ultimo processo in Lituania i Pan Taddeo Sopliza di Adamo Mickiewicz - kultura szlachecka we włoskich przekładach dzieła Adama Mickiewicza Pana Tadeusza*, "Język a komunikacja" 2010, tom. 26 *Tłumacz wobec problemów kulturowych*, s. 16.

⁸⁷ Tamże, s. 18.

⁸⁸ Tamże, s. 19. Cytat podaję w przekładzie autorki artykułu.

⁸⁹ S. Barańczak, *Mały, lecz maksymalistyczny...*, dz. cyt., s. 33.

onomatopejach”⁹⁰, ale stawia na bogactwo opisu, druga zaś, kontynuując jej dzieło, rozszerza przekład o objaśniające przypisy, by jak najdokładniej przybliżyć fetyszyzowaną cechę utworu, tę wybraną część mając przyjąć funkcję stworzenia iluzji całości.

2.3 W poszukiwaniu skrytego mechanizmu czyli metonimiczna miłość powtórzenia

Najzabawniejszy hidalgo z prowincji Manchy, literacka ilustracja i asumpt do niejednej dyskusji o istocie przekładu, tak się rozkochał w księgach rycerskich, w rycerskich postaciach, ich honorach, zwyczajach i cnotach, że choć nawet z jego historycznej perspektywy instytucja tak pojmowanego rycerza była już nieaktualna, postanowił ją wskrzesić poprzez powtórzenie. Miłość, jaką obdarzył doświadczenie wielkich błędnych rycerzy opiewanych w dostępnych mu powieściach, wywołała w Don Kichocie niepohamowaną potrzebę powtórzenia tego doświadczenia. Wyszczególnił on pojedyncze elementy składające się na wizerunek błędnego rycerza, pojedyncze tryby i zębatki odpowiadające za właściwą pracę całego mechanizmu napędzającego ich chwalebne istnienie, i krok po kroku poddawał je powtórzeniu, na samym sobie. Koło powtórzenia toczy się dalej, cały Don Kichot, jego losy stają się bowiem przedmiotem kolejnej repetycji (lub też jej próby).

Napisana przez Jorge Louisa Borgesa historia Pierre’a Menarda, romantycznego szaleńca, który postanowił zostać autorem *Don Kichota*, również bywa przywoływana w kontekście refleksji o naturze przekładu, ale także refleksji natury ogólnej. W świetle proponowanej tu tropicznej kategoryzacji przekładowych motywacji, determinacja

⁹⁰ Cytat za S. Skuza, *Taddeo Soplitz...*, dz. cyt., s. 16.

Menarda, podobnie jak determinacja samego Kichota, ze wszystkich tropów najbardziej wpisuje się w schemat metonimiczny – nie chciał on zdominować hiszpańskiej powieści swoim idiomem, nie fetyszyzował jednego wybranego jej elementu, nie próbował jej poprawiać, sądząc, że wie, co dla niej najlepsze, i wreszcie nie próbował znaleźć się pomiędzy światem ekstra- i diegetycznym (o czym świadczy fakt, że zrezygnował z autobiograficznego prologu). To, co sobie zamierzył, zakładało dotarcie do mechanizmu napędzającego powstanie tej wybitnej powieści (do zestawu czynników składającego się na ten mechanizm) i ponowne wprowadzenie go w ruch, tak by móc stworzyć od nowa tę samą książkę:

Nie pragnął ułożyć innego Don Kichota – co byłoby łatwe – lecz właśnie Don Kichota. Zbędne byłoby dodawać, że nie myślał nigdy o mechanicznym przepisaniu oryginału; nie zamierzał go skopiować. Jego podziwu godną ambicją było stworzenie stronic, które zbiegałyby się – słowo w słowo i zdanie po zdaniu – ze stronicami Miguela de Cervantes.⁹¹

W Kierkegaardowskim ujęciu powtórzenie kojarzy się z odwzorowaniem czynności, stanu lub sytuacji raczej dotyczącej tej samej osoby w obu przypadkach – chęci przywołania tego, co już doświadczone. Ale ponieważ sytuacja przekładowa zakłada powtórzenie doświadczenia Innego, nie własnego, to właśnie ten rodzaj repetycji: pożyczonej, od-twarzającej, jak wspomniane wskrzeszenie błędnego rycerza u Kichota czy próba napisania nowego-tego-samego Don Kichota, i związany z nimi afekt metonimicznego przekładu, będzie nas tutaj najbardziej interesował. I choć duński filozof takiego rozróżnienia nie wprowadza, to jego podział zdaje się w istocie

⁹¹ J. L. Borges, *Pierre Menard – autor Don Kichota*, w tegoż: *Opowiadania*, przeł. R. Kalicki, Warszawa 1978, s. 40.

odzwierciedlać ten dualizm. Kierkegaard operuje bowiem pojęciami „wspomnienia” i „powtórzenia”, o których pisze, że:

Powtórzenie i wspomnienie to ten sam ruch, lecz skierowany w przeciwne strony, gdyż to, co się wspomina, już było, powtarza się więc „do tyłu”. A właściwe powtórzenie to wspomnienie zwrócone ku przyszłości.⁹²

Ten ruch ku przyszłości możemy więc uznać za powtórzenie, które jest twórcze, aktywne, w przeciwieństwie do pasywnego wspomnienia. I tylko tak rozumiane powtórzenie – przekonuje dalej autor *Przedmów* – warto jest jakiegokolwiek wysiłku:

Jedynie miłość powtórzenia jest prawdziwym szczęściem. Podobnie jak miłość wspomnienia pozbawiona jest niepokoju nadziei, zapierających oddech odkryć przygody - lecz także i smutku wspomnienia. Przynosi za to błogosławioną pewność chwili. Nadzieja jest sztywna, ciasna i błyszczy jak nowa, jeszcze niewypróbowana odzież. Nie wiadomo zatem, czy właścicielowi jest w niej do twarzy i czy dobrze leży. Wspomnienie zaś jest ubraniem znoszonym, które choć nadal piękne, stało się za ciasne, bo właściciel wyrósł był z niego. Powtórzenie jest ubiorem nie do zdarcia, w sam raz dopasowanym, ani nie uciska, ani nie spada.⁹³

W obu przypadkach mowa o redukcji do pewnego mechanizmu, po to by powtórzyć jego kreacyjne działanie. Bloom mówi wręcz o „metonimicznej regresji do źródeł”⁹⁴, jednocześnie przypominając, że trop metonimii to:

Metonimia, zmiana imienia, czyli podstawienie jakiegoś zewnętrznego aspektu rzeczy w miejsce rzeczy samej, przemieszczenie oparte na

⁹² S. Kierkegaard, *Powtórzenie. Przedmowy*, przeł. i oprac. B. Świdorski, Warszawa 2000, s. 17.

⁹³ Tamże, s. 18.

⁹⁴ H. Bloom, *Mapa przekrzywień...*, dz. cyt., s. 13

przyległości, które powtarza to, co przemieszczone, lecz zawsze nieco słabszym tonem.⁹⁵

Tłumacz synekdochiczny, przypomnijmy, fetyszyzuje jeden z elementów oryginału i tłumaczy go, stawiając go w pozycji reprezentanta całości; dokonuje zatem jej redukcji. Strategia metonimiczna również opiera się na redukcji, ale nie stanowi ona celu, a zaledwie etap przejściowy. Inny oryginału zostaje „zredukowany” do mechanizmu, który leży u podstaw tekstu wyjściowego – mechanizmu narracyjnego, formalnego lub jeszcze innego, i to on zostaje „przetłumaczony” w sensie, jaki zawiera się w słowie „tłumaczyć”, czyli „przeniesiony z miejsca na miejsce”, z jednego języka do drugiego, by tam ponownie zadziałać. Operację tę można porównać do transplantacji organu, którego zadaniem jest odtworzenie dawnych funkcji w nowym organizmie⁹⁶. Zadaniem tłumacza nie jest przełożenie sensu (czymkolwiek ów sens jest) na język docelowy, lecz wprowadzenie w ruch języka docelowego w taki sposób, by skonstruował na nowo (odtworzył powtarzając) ów sens.

Przekład metonimiczny, motywowany miłością prospektywnego (skierowanego ku przyszłości) powtórzenia, jest dla tłumacza niczym szansa na stworzenie nowej wersji oryginalnego tekstu. Świadomie używam określenia „wersja”, bo w przypadku takich przekładów, w paratekstualnym aparacie towarzyszącym

⁹⁵ Tamże, s. 24. Ów „słabszy” ton w kategoriach przekładoznawczych potraktowałabym nie tyle wartościująco, lecz raczej jako wyznacznik zachowania umownego, tradycyjnego układu sił w relacji autor-tłumacz.

⁹⁶ Metafora ta umownie kontynuuje oczywiście uproszczenie zawarte w myśleniu o przekładzie, jako transporcie sensów z punktu A do punktu B. Przesłankę tę Andrew Chesterman wlicza w poczet „pięciu przekładowych supermemów” słusznie zauważając, że tak naprawdę sensy „przeniesione” do punktu B, czyli do języka i kultury docelowej, jednocześnie zostają w punkcie A, czyli tekście oryginalnym i mają się dobrze. Dosłownie zgodnie z obiegową metaforą ruchu ukierunkowanego „source-target” przekład musiałby bowiem równać się z unicestwieniem oryginału. Por. A. Chesterman, *Memes of Translation*. Amsterdam i in. 1997, s. 20.

tekstowi – już na okładce lub też w obiegu krytycznym – najczęściej pojawia się pojęcie wersji lub wariacji. Problem owej „wersji” polega na niejasnym określeniu granic przekładu, które pozwoliłyby jednoznacznie stwierdzić, w którym momencie tekst jest jeszcze tłumaczeniem, a gdzie już zaczyna się przepisanie, zawłaszczenie, adaptacja czy właśnie wersja. Douglas Robinson również przygotowuje się na ten terminologiczny zarzut ilustrując metonimiczne tłumaczenie hipotetycznym przekładem wiersza *The Bells* Edgara Allana Poe, w którym tłumacz zredukowałby ów wiersz do mechanizmu fonetycznego, by „odegrać” w nim przekład w języku docelowym:

(wówczas) pojawi się tradycyjny zarzut, że to nie przekład. Że co najwyżej można go nazwać „wariacją” (...) Taki zarzut wywodzi się z restrykcyjnej ideosomatyki zachodniej myśli o przekładzie, zgodnie z którą, jak to ujął Eugene Nida w jednym z tytułów rozdziałów swojej książki *From One Language to Another* „Przekładać znaczy przekładać znaczenie”. Metonimiczne (tropiczne) podejście do przekładu nieustannie przypomina nam jednak o tym, że sens nie jest jedynym elementem, do którego tekst wyjściowy daje się zredukować.⁹⁷

Akapit wcześniej Robinson sugeruje, że za przekład metonimiczny uznać można tłumaczenie słowo-w-słowo czy sens-zdania w sens-zdania, co raz bardziej rozszerzając zakres jednostki, która będzie podstawową, by później przywołać radykalne przykłady modyfikacji, jak choćby Celi i Louisa Zukofsky. Tłumacząc pieśni Katullusa, „podążali” oni – jak sami twierdzą – za „dźwiękiem, rytmem i składnią łaciny”, próbując oddać nie tyle „literalne” znaczenie, co

⁹⁷ “The traditional objection would go, would not be translation. At most it could be called a ‘variation;... This objection derives from the restrictive ideosomatics of Western translation, according to which, as Eugene Nida says in one of his chapter titles in *From One Language to Another*, ‘Translating Means Translating Meaning’. A specifically *metonymic* (tropic) approach to translation keeps reminding us that sense is not the only element to which an SL text can be reduced. D. Robinson, *Translator’s turn...*, dz. cyt., s. 144.

„znaczenie liter” utworu rzymskiego poety. Efekt daje się rozpoznać nawet przez tych, którzy łaciną nie władają:

Minister vetuli puer Falerni
inger mi calices amariore,

Minister wet to lee, pour the Falernian
an gear me chalices, ah my bitterest⁹⁸

Ten typ myślenia o redukcji do mechanizmu wydaje mi się wartym uwagi i funkcjonalnym narzędziem analizy przekładu, jednak włączanie przekładu słowo-w-słowo w jego obręb jest o tyle dyskusyjne, że nie odnosi się do unikalnego mechanizmu konkretnego tekstu, a do ontologii języka naturalnego, każdego, i z punktu widzenia literatury i jej perypetii może być zbyt ogólne i zamiast cokolwiek tłumaczyć, wprowadzi kolejne piętra metafory. Poza tym istnieje niebezpieczeństwo, że postulat Robinsona legitymizowałby przekład, który ani na poziomie znaczącego ani znaczonego nie odpowiada oryginałowi, bo jedyna koherencja dokonuje się poprzez sam fakt, że istnieje „mechanizm” znaczącego/znaczonego w języku. A więc wers z Króla Leara „nothing can come of nothing”, można by przetłumaczyć na przykład jako „she should run into herself”, zgodnie z zasadą, że oto kolejne słowa *coś* znaczą, bo taki jest mechanizm języka, który nimi powoduje. Chociaż kto wie, może tego typu radykalne myślenie o przekładzie okaże się całkiem inspirujące.

Wracając jednak do i tak już rozszerzonych ale wciąż powszechnie akceptowalnych granic przekładu, tłumaczenie metonimiczne najłatwiej zilustrować przykładami takich utworów literackich, które jawnie przyznają się do posiadania „mechanizmu” odpowiadającego za ich powstanie. Mam tu na myśli między innymi autorskie metody pisarskie praktykowane przez członków grupy

⁹⁸ Tamże, s. 145.

OuLiPo – jak choćby przekłady tomu *Cent Mille Millions de Poèmes* Raymonda Queneau czy powieści-lipogramu Georges’a Pereca *La Dispartion*, ale także tekstów „emanacyjnych”⁹⁹ czy „dynamicznych”¹⁰⁰, czyli wykorzystujących środowisko cyfrowe do odgrywania swoich sensów na oczach czytelnika. Przykładem takiego tekstu jest między innymi „Ars Poetica” Zenona Fajfera:

To wszystko?	Ocean i mewy,	i
wszystko inne.	Dzbanek z iluzjami.	Entuzjazm ćmy
opiekanej czarnym złotem.	Ale...	Miłość i
inne niewygody.	Agni, czas zacząć ekpyrosis.	Jedz
moje inicjały.	Eksplozja	ćmysłów
i na nowym		ekranie

[Ars poetica]

obejrzą cię znów.	Oczami duszy.	Yoricku,
czaszka Hamleta.		Żle
z oczami.	Boże, ale ciemno.	Zobaczyć
astralne	litery,	eteryczne
metrum.	Oczami innymi.	Mroczną intrygę
intelektu.		

[START]

⁹⁹ W. Kalaga, *Liberatura – słowo, ikona, przestrzeń*, „Dwutygodnik” 2010, nr 09, <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/1450-liberatura-slowo-ikona-przestrzen.html> (dostęp: 15.05.2015)

¹⁰⁰ K. Bazarnik, Z. Fajfer, *Liberatura czyli dziura w sieci*, w *Informacja o obiektach kultury i Internetu*. Seria III: *ePublikacje Instytutu INiB UJ*, pod red. Marii Kocójowej, s. 165. Publikacja ta jest jednym z wielu dostępnych przyczynków na temat pojęcia i istoty liberatury jako trans-gatunku literackiego, który traktuje książkę nie jako nośnik sensów, lecz jako sens, wypełniając McLuhanowski postulat mówiący o tym, że medium samo w sobie też jest komunikatem. Przytoczony tu przykład *Ars Poetici*, to utwór reprezentujący e-liberaturę, a więc dzieło żyjące wyłącznie w Internecie, który pozwala zadziałać mechanizmowi tego wiersza, ale tradycyjne, „analogowe” dzieła liberackie również można analizować pod tym kątem. Tym bardziej, że większość dostępnych w języku polskim przekładów wspomnianych eksperymentalnych utworów spod znaku OuLiPo wydawana jest w serii wydawnictwa Ha!art sygnowanej właśnie znakiem Liberatury.

Utwór ten został tak napisany, by wprowadzony w ruch mógł się „sensownie” zwijać, sensownie, czyli tworząc nowe sensy. Jest dynamicznym, wielopiętrowym akrostychem – najpierw słowa zwijają się do swoich pierwszych liter, potem litery te w poziomie układają się w słowa:

**TwOimi
wiDziEć
oczAMi
inAczeJ
miEć
inne**

**oczY
cHOdŹ
zoBacZ
ale
mOiMi
i**

[PAUSE]

by następnie zwinąć się znów do pierwszych liter tworząc dwa słowa „Twoimi oczami”, które z kolei zredukowane do swoich inicjałów tworzą wyraz „to”. Katarzyna Bazarnik tłumacząc tak skonstruowany wiersz zdecydowała się na wykorzystanie tego samego mechanizmu wielopiętrowego, poprzez Bloomowski gest cofnięcia się do źródeł – przełożyła finalne słowo „to” na angielskie „it” i od niego wychodząc zbudowała analogiczną formę. W drugim etapie „Twoimi oczami” to „inside toward”, w trzecim „Twoimi widzieć oczami inaczej mieć inne oczy chodź zobacz moim i” w angielskiej wersji pojawia się jako „Immortal naked space inside dreaming eye time over wait afterwards run down” i tak dalej. Dyskusja o ekwiwalencji na poziomie

semantyki prawdopodobnie nie przyniosłaby satysfakcjonujących efektów. Analiza strategii przekładu motywowanego metonimiczną chęcią powtórzenia mechanizmu kreacyjnego dzieła może odkrywać aspekty pomijane w jednojęzycznej lekturze – gdzie ów mechanizm pozostawał w ukryciu.

Jako najbardziej skrajny przykład przekładu metonimicznego sugerowałabym przekład intersemiotyczny, gdzie do odtworzenia pierwotnego mechanizmu służą narzędzia nie tylko innego języka, ale też innego medium. Ciekawym przykładem tłumacza intersemiotycznego jest między innymi Krzysztof Bartnicki, którego *Da Capo al Fine* stanowi muzyczny przekład *Finnegans Wake* Joyce'a: z tekstu oryginalnego zostały wykreślone wszystkie litery nie należące do alfabetu muzycznego, dzięki czemu powstała partytura. Przykładów tego typu translatorskich działań jest wiele, i być może warto przeanalizować ich translatorską pracę pod kątem metonimicznego powrotu do źródeł¹⁰¹.

2.4 Hiperbola czyli wzniosłość i ubezwłasnowolnienie

Ojciec katuje swojego syna Wojtkę skórzanym rzemieniem, by następnego dnia spokojnym tonem wyłożyć mu logikę rodzicielskiej

¹⁰¹ Upatruję w tym zagadnieniu wspólnych celów wraz z komparatystyką literacką spod znaku badań *world literature*, gdzie badane są związki literackie i pozaliterackie w przekładzie np. książki na grę komputerową. Więcej na ten temat D. Damrosch, *Plus ça change?*, w: *Die Komparatistik im globalen Zeitalter, Figuren des Globalen, Weltbezug und Welterzeugung in Literatur, Kunst und Medien*, red. Ch. Moser, L. Simonis, Bonn 2014, s. 157-168.

troski, mówiącą o tym, że do prawidłowego wychowania należy zarówno sprawiedliwe nagradzanie, jak i sprawiedliwe karanie, i jedno i drugie trzeba traktować jako dar ze strony rodzica-wychowawcy, a co za tym idzie – za nie podziękować. W istocie syn zostaje zmuszony do podziękowania za „otrzymane” lanie. Ten sam ojciec robi też małemu Wojtkowi awanturę o to, że nie ma szalika i czapki, i nie chodzi mu o materialny aspekt ich zgubienia – w istocie martwi się on o syna, antycypując przeziębienie lub inne zdrowotne konsekwencje. Gdy zadanie domowe na zajęcia z techniki (wiatrak, który ojciec-artysta przygotował za dziecko), okazuje się źle wykonany (bardziej skomplikowany niż trzeba było), ów ojciec, czyli bohater filmu *Pręgi* ze scenariuszem Wojciecha Kuczoka¹⁰², bo to wciąż o nim mowa, wykrzykuje wściekły: „przecież ja się staram, czas tracę, wszystko robię, żeby ci pomóc”.

Rzeczywiście w tym sensie poświęcenie rodzica jest spore – wymaga energii i czasu – a jednak ambiwalencja tej sytuacji polega na tym, że jest to dar, o który dziecko nie prosi. Dar rodzica, który wie, co jest dla niego dobre i nie zawaha się tej wiedzy choćby przemocą wcielić w życie, pod którą kryje się nieskończona – a więc nieokreślana, toksyczna – miłość wobec dziecka. Miłość, która z góry zakłada, że owo dziecko jest istotą słabą, nieporadną:

„Miłość zwraca się ku Innemu, zwraca się ku niemu w jego słabości. (...) Kochać znaczy bać się o innego człowieka, przychodzić z pomocą jego słabości”.¹⁰³

¹⁰² Świadomie sięgam po sceny z filmu, a nie powieści *Gnój* (W. Kuczok, *Gnój*, Warszawa 2003), która stanowiła punkt wyjściowy dla scenopisu, dlatego że dopiero w adaptacji filmowej rozwinięty został wątek przemocy jako celowego i logicznie umotywowanego działania – logicznie to znaczy zgodnie z logiką nadmiernie troskliwego rodzica, którego jedyną motywacją nawet najbardziej okrutnych działań jest chęć pomocy dziecku, o którym niesłusznie sądzi się, że tej pomocy potrzebuje.

¹⁰³ E. Lévinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*, tłum. A. Kowalska, Warszawa 2002, s. 308.

Troska hiperbolizowana, bo właśnie tym tropem, hiperbolą, Douglas Robinson charakteryzował tłumaczy w dobrej wierze chroniących oryginał przed jego własną odmiennością, przed jego „sobością” (thatness) i ujął to właśnie w ramę metafory rodzicielskiej:

kiedy tłumacz zaczyna uważać tekst wyjściowy za niekompletny, sprzeczności zawarte w takim domniemaniu zaczynają wychodzić na powierzchnię. Jak sugerował Dryden, tłumacz nadaje oryginałowi jego „właściwą” pełnię (lub urok, jak to nazywa Dryden) z obowiązku wobec autora; ale tak naprawdę oznacza to, że tłumacz traktuje autora czy autorkę protekcyjnie, chroni go lub nią przed nim(a) samym(a), jak rodzic troszczący się o swoje niedojrzałe dziecko¹⁰⁴.

Idąc dalej tropem wykładni rodzinnej można pokusić się o pewną paralelę pomiędzy rodzicielskim gestem hiperbolicznego tłumacza, a matczynym „nad-ja”¹⁰⁵, którego „macierzyńska troska w tak niewielkim stopniu współbrzmi z potrzebami dziecka”. Ta Lacanowska matka jest dominująca i władcza wobec dziecka, które z kolei definiuje się poprzez niemoc zaspokojenia pragnień matki, przez brak. Pragnienia te bowiem opierają się na czymś, czego nie może jej

¹⁰⁴ “when the translator finds the SL text lacking, the contradictions embedded in that supposition begin to surface. As Dryden implies, the translator gives the TL text its “proper” fullness (or charm, as Dryden says) out of sense of duty to writer; but all the means is that the translator protect the writer by patronizing him or her, protects the writer from him- or herself, like a parent protecting an immature child” D. Robinson, *Translator’s turn*, Baltimore 1991, s. 176.

Taka postawa przypomina przekonanie o konieczności dbania o dobre imię autora, choćby za cenę dopasowywania tekstu oryginału do obowiązujących w kulturze docelowej zwyczajów i przekonań (np. religijnych), które było powszechnym udziałem tłumaczy głównie w XVII i XVIII wieku. Postawa ta jednak jest ironiczną wariacją hiperbolicznej chęci ulepszenia, bowiem tłumacze ci nierzadko dzielili się satysfakcją z dobrze wykonanego zadania, dokładnie informując swoich czytelników o poczynionych zmianach. Por. m. in. F. Makulski, *Do czytelnika*, w: J.-B. d’Argenes, *Niestatość w miłości, czyli Awantury markiza de Vaudreville*, Warszawa 1793; S. Chrościckowski, *Do czytelnika*, w: G.-B. de Mably, *Rozmowy Focjona o związku obyczajności z polityką*, Warszawa 1771; I. Klużyński, *Przestroga tłumacza*, w: E. Bertrand, *Tevenon, czyli zabawy wiejskie*, Warszawa 1779.

¹⁰⁵ Por. S. Žižek, *Patrząc z ukosa. Do Lacana przez kulturę popularną*, przeł. J. Margański, Warszawa 2003, s. 151.

dać - w tym przypadku tłumaczenia idealnego (to znaczy zachowującego autonomię oryginału i jednocześnie noszącego znamiona autorskiego kunsztu tłumacza). Nie może jej dać, ponieważ „macierzyńskie nad-ja (jest) arbitralne, niegodziwe, utrudniające »normalne« stosunki seksualne”¹⁰⁶ dziecka, odcina go tym samym od możliwości ojcostwa. A tylko ojcostwo (posiadanie syna), jak pisze Lévinas, jest:

relacją z kimś obcym, kto będąc całkowicie kimś innym, jest mną; jest to relacja Ja z samym sobą, które jednakże jest wobec Ja. (...) Ojcostwo nie jest po prostu odnowieniem się ojca w synu i jego stopieniem z nim, lecz jest również zewnętrżnością ojca w stosunku do syna, istnieniem w liczbie mnogiej¹⁰⁷.

Możliwość ojcostwa jest więc możliwością stworzenia Tożsamego, który będzie ze mną identyczny, ale nie będzie mną – niczym idealny przekład wobec oryginału. Toksyczna ingerencja matki powodująca to odcięcie jest motywowana chęcią sygnowania tekstu przez tłumacza – owo ojcostwo płodzące syna-przekład idealny zakładałoby bowiem pełną transparencję tłumacza.

Co ciekawe jednak, paradoksalnie spełniwszy się częściowo w swoim pragnieniu (wywierając wpływ i odciskając piętno na bezbronny Inny oryginału, sygnując go macierzyńską nadgorliwą troską) tłumacz hiperbolizujący wycofuje się i chowa, umniejszając swoją rolę w ostatecznym kształcie podopiecznego¹⁰⁸, redukując się do małej czcionki u dołu strony, do skromnej noty „od tłumacza”, deklarującej świadomość geniuszu oryginału i niedoskonałości własnych poczynań:

I wtedy, niczym dumny rodzic, zbyt dojrzały, by domagać się uznania za wypełnianie obowiązków rodzica, tłumacz usuwa się w cień i

¹⁰⁶ Tamże.

¹⁰⁷ E. Lévinas, *Czas i to co inne*, przeł. J. Migasiński, Warszawa 1999, s. 105-7.

¹⁰⁸ D. Robinson, *Translator's turn...*, dz. cyt., s. 177.

pozwała autorowi zebrać profity, jakie przyniesie ulepszony przez tłumacza tekst: nazwisko autora sygnuje słowa zapisane przez tłumacza; nazwisko tłumacza, jeśli w ogóle, pojawia się w przedmowie czy jakiejś nocie etc¹⁰⁹.

Robinson przyrównuje hiperbolicznego tłumacza nawet do *ghost writera*, który w cieniu i z dystansu dba o ostateczny efekt tekstu¹¹⁰. Taką postawę nierzadko można zaobserwować wtedy, gdy tłumacz darzy autora niezwykłą estymą, podziwia go, często również prywatnie, czuje respekt – silne emocje leżące u podstaw pozytywnie nacechowanej relacji, pełnej przyjaźni i podziwu (za życia lub pośmiertnie), kumulują się tworząc ciężar zadania tłumacza. Ciężar ów, motywowany chęcią oddania wielkości autora, zamienia się w gest zupełnie odwrotny: wzniosłość budzi kontr-wzniosłość, by sprostać wielkości geniuszu należy go okiełznać protekcyjnością. Pisze Bloom:

ruch *demonizacji* (tożsam(y) z wyparciem i hiperbolą), rodzi spóźnioną wzniosłość, czyli kontr-Wzniosłość. (...) Hiperbola, trop nadmiaru lub przesady, sięga – podobnie jak wyparcie – po obrazy wysokości i głębi, po wzniosłość i groteskę.¹¹¹

Spośród wszystkich definicji tropów proponowanych przez Robinsona, w jego definicji hiperbola przemawia do mnie najbardziej, bo stanowi spójną i logiczną całość, a co za tym idzie potencjalnie aplikowalne narzędzie. Dlatego też pozwalam sobie zaadaptować je niemal w całości. Niemal, bowiem w moim rozumieniu ścieżki, które doprowadziły amerykańskiego badacza do takiej perspektywy niepotrzebnie prowadzą przez hermeneutyczne założenie „ukrytej i

¹⁰⁹ “And then, like the proud parent who is too grown-up to demand recognition for doing his or her job, the translator steps back to let the writer take credit for the improved text: the writer’s name appears over the translator’s words; the translator’s name appears, if at all, in the preface or in a note etc.” Tamże, s. 176.

¹¹⁰ Tamże, s. 177.

¹¹¹ H. Bloom, *Mapa przekrzywień*, przeł. A. Lipszyc, „Literatura na Świecie” 2003, nr 9/10, s. 25.

odkrytej” intencji autorskiej – oraz w opozycji do niej – autorskiej intencji wykreowanej przez tłumacza.¹¹² Robinson podkreśla mianowicie, że hiperboliczny tłumacz zamiast próbować odtworzyć tę wydobytą z tekstu intencję autorską, narzuca swoją wizję i interpretację tejże. Przesłanka oparta na realnej możliwości odsłonięcia jednej i stałej intencji autora, która jest przecież wartością zmienną i ontologicznie nieuchwytną, niepotrzebnie odejmuje transparentności tej interesującej propozycji, jaką jest hiperboliczna motywacja deformacji oryginału w tekście przekładu.

Ryszard Krynicki to wybitny poeta, zasłużony wydawca i tłumacz. Jako ten ostatni wzbudza jednak najwięcej emocji. Szczególnie wówczas, gdy na warsztat bierze twórczość wielkich poetów, o długiej historii nieudanych prób przekładu. Pierwszą książkę zawierającą tłumaczenia Paula Celana pod swoją redakcją wydał w 1998 roku, a lista tłumaczy składała się w niej z wielu nazwisk. Tom *Psalm i inne wiersze* z roku 2013 to już – poza *Fugą śmierci* w przekładzie Jerzego Leca – osobisty hołd przekładowy Krynickiego złożony niemieckojęzycznemu poecie.

Adam Lipszyc przywołuje autokomentarz Krynickiego „tłumacząc wiersze Celana, nieraz musiałem dochodzić do granic swoich możliwości i granic swojego języka”¹¹³ po to, by przeciwstawić go własnej ocenie efektu:

Otóż sęk w tym, że w jego przekładach bardzo trudno odnaleźć ślady tej ryzykownej wędrówki na granice językowego świata. Przeciwnie. Ma się raczej wrażenie, że Krynicki chętniej trzyma się od tych granic z

¹¹² D. Robinson, *Translator's turn...*, dz. cyt., s. 177.

¹¹³ R. Krynicki, *Postowie*, w: P. Celan, *Psalm i inne wiersze*, tłum. R. Krynicki, Kraków 2013, s. 430. Por. także A. Lipszyc, *We przekładzie*, „Literatura na Świecie” 2014, nr 9-10, s. 382.

dala i pozostaje w bezpiecznych rewirach tak zwanej językowej elegancji.¹¹⁴

Lipszyc zarzuca tłumaczowi, że ten redukuje rymy, nie trzyma rytmu, rezygnuje z paralelizmów (jak np. w wierszu LICHTENBERGA DWANAŚCIE powtórzenia „sein” otwierającego kolejne strofy), zmienia interpunkcję, składnię oraz pozwala sobie na „wygładzenia zerwanych wiązań pojawiających się w oryginale” (np. w wierszu DO NIKOGO PRZYTULONY). A wszystkie te modyfikacje mają wynikać z potrzeby ulepszania, stworzenia tworu poprawnego, normatywnie satysfakcjonującego: „tłumacz nie potrafił pogodzić się z faktem, że z wierszy jego ulubionego poety nieustannie sterczą jakieś nieładne kikuty”¹¹⁵.

Obszerny komentarz Lipszyca z pewnością zawiera epistemologiczną wartość dodaną – prezentuje oryginały (edycja Krynickiego nie jest edycją dwujęzyczną), pozwalając skonfrontować polskojęzyczne przekłady krakowskiego poety z dziełem Celana, oraz uświadamia czytelnikowi ogrom różnicy (czy, jakby chciał recenzent, błędów i zaniedbań) w przekładzie. A jednak mam poczucie niepełności tego oglądu, jest to bowiem recenzja skierowana na oryginał i na czytelnika. W tej triadzie tłumacz pojawia się na z góry ustalonej pozycji „złego”. Może jednak warto zapytać nie tylko o to, co się stało z Innym w finalnej wersji przekładu, ale jaka była jego pozycja w całym procesie. Jaki stosunek wobec Innego ma Krynicki, co motywowało jego decyzje. Jak kształtowała się jego relacja z owym Innym – od kiedy czytał tłumacz wiersze autora *Fugi śmierci*, czy ich elementy przenikały do jego autorskiej twórczości (recenzent donosi jedynie, że Krynicki w „oszczędnym posłowniu” przyznaje się do swojej wieloletniej fascynacji Celanem). Trudno nie odnieść wrażenia, że tezą i

¹¹⁴ Tamże.

¹¹⁵ Tamże, s. 392.

zarazem puentą komentarza Lipszyca jest wyłącznie stwierdzenie, że Krynicki Celana przetłumaczył źle.

A można by przecież odpowiedzieć, na przykład na zarzut językowego asekurantwa, że tłumacz nie podejmował ryzyka jak gdyby zakładał, że wpisane w oryginał ryzyko jest fanaberią lekkomyślnego i słabego dziecka, że ten błąd trzeba za nie, w dobrej wierze i z miłości do niego, naprawić, a więc w procesie przekładu owego dziecka już na żadne ryzyka nie narażać. Że w imię ochrony słabego gotów jest sięgać po cudze, ale sprawdzone i pewne, rozwiązania przekładowe (narażając wyłącznie siebie – na śmieszność, zarzut plagiatu etc.). Że wygładza i redukuje, chcąc jak najlepiej zaprezentować dziecko, które w wyniku wieloletniej fascynacji postanowił translatorsko zaadoptować. Żle, dobrze, najlepiej, to pojęcia względne, nierzadko będące rezultatem mocno zakrzywionej perspektywy. Szczególnie jeśli jest to perspektywa rodzica względem własnego dziecka.

2.5 Abiekt – metaleptyczne „pomiędzy”

Ze wszystkich prezentowanych tu tropów, metalepsis bez wątplenia przysparza najwięcej problemów już na etapie definicji, ponieważ w jej obrębie równolegle funkcjonują dwie zupełnie odmienne tendencje¹¹⁶, bo może być jednocześnie figurą słowa, jak i

¹¹⁶Istnieje również grupa badaczy definiująca metalepsis w kategoriach poszerzonej intertekstualności, ale ten kierunek świadomie wykluczam z niniejszych rozważań, jako wprowadzający dodatkowe (i jednocześnie tutaj nieoperatywne) sensory do już i tak nie dość transparentnego pojęcia (“functions to suggest to the reader that text B should be understood in light of a broad interplay with text A, encompassing aspects of A beyond those explicitly echoed”, R. B. Hays, *Echoes of*

tropem. Pierwsza określa *metalepsis* jako kontynuację tropu lub „przejęcie znaczenia wyrazu”, czyli zamianę pojęcia poprzez synonim jego homonimu i jest figurą słowa¹¹⁷. *Metalepsis* jako trop opiera się na aspekcie temporalnym, sugerując zamianę skutku z przyczyną¹¹⁸, czy jak chce Bloom „próba przekształcenia spóźnienia we wczesność”¹¹⁹. Idąc tym, *nomen omen*, tropem badacze – począwszy już od Kwintyliana – wskazują na element zawieszenia pomiędzy, który dla rozważań o *metaleptycznym* tłumaczu okaże się szczególnie znamienity:

Zgodnie z naturą *metalepsis*, pomiędzy przenoszonym terminem a terminem docelowym tworzy się jakby stopień pośredni, który sam w sobie nic nie znaczy, ale umożliwia owo przejście.¹²⁰

Metalepsis jako trop-medium, nie jest więc celem samym w sobie, lecz środkiem do celu. A jej dramat polega na tym, że ów cel nigdy nie może zostać w pełni osiągnięty, do czego wrócimy za chwilę.

Jak widać na poziomie teoretycznej deskrypcji trop *metalepsis* przytłacza abstrakcyjnością – Robinson otwarcie przyznaje, że choć sam z tego tropu nie raz korzystał, nie rości sobie prawa do pełnego jego

Scripture in the Letter of Paul, New Haven 1989, s. 20). Porównaj również polemikę i rozwinięcie tego kierunku w badaniach historyczno-literackich: A.J. Lucas, *Assessing Stanley E. Porter's Objections to Richard B. Hays's Notion of Metalepsis*, "The Catholic Biblical Quarterly" 2014, nr. 76, s. 93-111.

¹¹⁷ Zamiast powiedzieć „zamknij zamek” (w drzwiach), można powiedzieć „zamknij pałac”, ponieważ homonimem zamka w drzwiach jest zamek jako budynek, którego umownym synonimem (jeśli pominąć architektoniczne i kulturowe różnice) jest wyraz „pałac”.

¹¹⁸ "It can be effect for the cause, the subsequent for the antecedent, the late for the early" J. Hollander, *Figure of Echo: A Mode of Allusion in Milton and After*, Berkeley, 1992 s. 114.

¹¹⁹ Amerykański teoretyk stawia jeszcze śmielszą tezę, że „[w] *metalepsis* pewne słowo zostaje metonimicznie podstawione w miejsce słowa w poprzednim tropie, tak że tropowi temu można nadać szalone, lecz stosowne miano metonimii metonimii.” H. Bloom, *Mapa przekrzywień...*, dz.cyt., s. 26.

¹²⁰ M. F. Kwintylian, *Institutio Oratoria*, VII, 37-39, cyt. za H. Bloom, *Mapa przekrzywień...*, dz.cyt., s. 28.

zrozumienia, o co podejrzewa również Blooma, bo, jak twierdzi, metalepsis to bardzo mylący trop, trudny do zdefiniowania tak, by stał się rzeczywiście operatywny¹²¹. Praktycznych wskazówek dotyczących jego zastosowania szukać można w narratologii, na potrzeby której Gerard Genette przetłumaczył metalepsis jako „zamierzone naruszenie poziomu zanurzenia (embedding)”¹²², co później uszczegółowił jako:

jakąkolwiek ingerencję ektradiegetycznego (nie należącego do świata przedstawionego) narratora lub narratorki w świat przedstawiony (lub też ingerencję postaci diegetycznych w świat metadiegetyczny), lub odwrotnie (...) ¹²³

Pisarz Samborski, bohater opowiadania *Podmiot* Olgi Tokarczuk, jak co dzień idzie do ulubionego baru, ale tym razem natyka się na pewnego mężczyznę, który wydaje mu się znajomy, ale jednak obcy, a co najważniejsze budzi w nim wstręt, bo pije, bo zwraca na siebie uwagę, bo to „obrzydliwy typ, bufon”. Sam jego widok przyprawia pisarza o mdłości. I choć ocenia go tak negatywnie, to jednak ta przedziwna postać jednocześnie go fascynuje: „'Pijak', mruknął do siebie, ale w sumie przełknął tym słowem gorzki smak podziwu.”¹²⁴ Co jednak najważniejsze, rychło okazuje się, że z tym „pijakiem” Samborskiego łączy relacja nie tylko abiektalna, ale i metaleptyczna – bo przekraczająca granice światów przedstawionego i rzeczywistego. Wzajemna niechęć prowadzi do kłótni, w której ów mężczyzna ze złością wykrzykuje do (zdawałoby się) pisarza: „Wymyśliłem cię, rozumiesz, ty pieprzony gnojku. Wymyśliłem cię i w każdej chwili

¹²¹ Por. D. Robinson, *Translator's Turn...*, dz.cyt., s. 181.

¹²² “Deliberate transgression of the threshold of embedding” G. Genette, *Narrative Discourse Revisited*, przeł. J. E. Lewin, New York, 1988, s. 88.

¹²³ “Any intrusion by the extradiegetic narrator or narratee into the diegetic universe (or by diegetic characters into a metadiegetic universe, etc.), or the inverse (...)” G. Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, na język angielski przeł. J. E. Lewin, wstępem opatrzył J. Culler, Ithaca i Nowy York, 1980, s. 234–35.

¹²⁴ O. Tokarczuk, *Podmiot*, w teście: *Gra na wielu bębenkach*, Kraków 2012, s. 66.

mogę cię skasować”¹²⁵. Zdanie, które odwraca założony schemat relacji autor-bohater tekstu oraz narrator – bohater.

Robinson sięga po metalepsis w kontekście klasyfikacji tłumaczy przytaczając obiegową metaforę tłumaczenia jako przerzucania mostu, gdzie przekład metaleptyczny będzie z góry skazaną na niepowodzenie próbą takiej komunikacji. Tłumacz podejmuje wyzwanie i opuszcza brzeg tekstu oryginalnego, nigdy w pełni nie dociera do tekstu docelowego, ale nie mogąc też wrócić, pozostaje zawieszony w przestrzeni pomiędzy. Z jednej strony odczuwa zobowiązanie i powołanie wobec oryginału, z drugiej zaś nęci go przyszły czytelnik przekładu i pokładane w nim nadzieje; jednych i drugich nie może jednak spełnić ze względu na wpisane w metalepsis zaburzenie porządku czasowego, kolejności prekursora i następcy. Amerykański translatolog przekładową sytuację metaleptyczną rozumie jednak wyłącznie w kontekście dosłownego dylematu „spóźnienia” czyli wówczas, gdy tłumacz ma do czynienia z tekstem wyraźnie wcześniejszym, pod względem językowym archaicznym, bo „tłumaczyć metaleptycznie to inaczej zwalczać paradoks czasu, który jest nieodłącznym elementem procesu przekładu”¹²⁶. Harold Bloom mówi o konieczności wyboru:

(Metalepsis) będąc figurą figury, porzuca redukcję i ograniczenia, aby stać się szczególną reprezentacją, proleptyczną, lub „niedorzeczną” w etymologicznym sensie przeobrażania rzeczy późniejszej we wcześniejszą. Jako obrona owa *aphphrades* wybiera między introjekcją a projekcją, między swoistym rodzajem identyfikacji a swoistym rodzajem groźnej zazdrości.¹²⁷

¹²⁵ Tamże, 69.

¹²⁶ „To translate metaleptically is to engage the paradoxes of time that are built into the act of translation.” D. Robinson, *Translator's turn...*, dz. cyt., s. 184.

¹²⁷ H. Bloom, *Mapa przekrzywień...*, dz. cyt., s. 29.

Wybór ten Robinson rozumie jako konieczność zdecydowania się na jedną z dwóch konkretnych strategii przekładowych – archaizację (projekcja, zazdrość) lub modernizację (introjekcja, identyfikacja). Jakkolwiek praktyczna może okazać się taka adaptacja (szczególnie w obliczu ogólnego braku transparencji metalepsis jako tropu), to jednak proponowany przez amerykańskiego translatologa dualistyczny charakter metaleptycznej sytuacji przekładowej według mnie posiada słabe punkty – a mianowicie jednocześnie zbyt wąski i zbyt szeroki zakres tropu. Z jednej strony bowiem zakłada Robinson, że tylko tłumacza decydującego się na stylistyczny zabieg modernizacji lub archaizacji języka oryginału możemy uznać za tłumacza metaleptycznego, z drugiej zaś trudno jednoznacznie odpowiedzieć na pytanie o granice tych zabiegów, jeśli, zgodnie z tym, co podkreśla Robinson, „paradoks czasu” wpisany jest w każdy akt przekładu. Czy wobec tego można określić odstęp czasu, jaki musi dzielić powstanie oryginału od momentu jego tłumaczenia, by uznać, że stylistyczne modyfikacje dają się zakwalifikować jako próba odtworzenia dawnego języka lub jego unowocześnienie?

Ponadto studia przypadków poszczególnych tłumaczy mogą uwypuklić kolejną nieostrość takiego ujęcia tej kategorii, jeśli okaże się, że nie każdy zabieg modernizacji (czy archaizacji) musi być motywowany metaleptyczny wyborem pomiędzy intro- lub projekcją. Karl Dedecius tłumaczący Asnyka „daremne żale”, tytuł wiersza napisanego w 1877 roku, za pomocą „umsonst (der Wehgeschrei)”, a więc okolicznika o zdecydowanie niższym rejestrze niż oryginalna przydawka, prawdopodobnie stosuje zabieg modernizacji. Jeśli przyjrzeć się strategii tłumaczeniowej autora *Notatnika tłumacza* w szerszej perspektywie – wielu autorów z różnych epok, reprezentujących różne style, od Kochanowskiego po Szyborską, zabieg ten będzie się powtarzał. Ale analiza silnej pozycji Dedeciusa jako autorytetu w dziedzinie literatury polskiej i przekładu literackiego

oraz wysoka frekwencja jego idiosynkratycznych decyzji translatorskich, może wykazać, że Dedecius idealnie wpisuje się w ironiczną postawę wrogościenną. Jako tłumacz i animator przekładów zapraszał literackich sąsiadów zza wschodniej granicy na prawach własnych, autorytarnych zasad, niczym wrogościenny gospodarz właśnie¹²⁸. Zatem strategia modernizacji w jego przypadku nie będzie sygnaturą metalepsis jako tropu, który miałby opisywać jego przekładową historię.

Problemy metaleptyczne przekładu można natomiast odnieść również do tłumaczenia dawnych dialektów czy idiolektów, nieobecnych w kulturze docelowej, a ciekawym przykładem tłumacza metaleptycznego, próbującego odtworzyć nieistniejące, był Bill Findlay, tłumaczący śląski dialekt, w jakim pierwotnie została napisana sztuka Hauptmanna pt. *De Waber*, na język szkocki. Tłumacz ów próbował w istocie „odtworzyć” stracony w procesie kilkukrotnej cenzury oryginał śląsko-niemiecki, i oddać go za pomocą języka szkockiego, posiłkując się wcześniejszym przekładem brytyjskim¹²⁹.

W metaleptycznej sytuacji przekładowej tłumacz znajduje się we wspomnianym pomiędzy, gdzie jako wysłaniec języka oryginału i adwokat języka docelowego, jest jednocześnie w środku i na zewnątrz, zmuszony (lub zachęcony) do ingerencji w temporalny porządek stanowiący zwyczajowo o roli autora i tłumacza. Stosunek tłumacza do

¹²⁸ Więcej na ten temat por. I. Okulska, *Autorität als auktoriales Attribut des Übersetzers*, „OderÜbersetzen“ 2015 nr 5/6, w druku.

¹²⁹ Tłumacz opowiada o swojej nietypowej motywacji przekładowej określając swoje metaleptyczne zawieszenie pomiędzy mianem tłumacza-surogaty (zobacz B. Findlay, *Silesian into Scots: Gerhart Hauptmann's The Weavers*, „Modern Drama” 1998, nr 41, s. 90), o czym szerzej piszę w kontekście podziału ról w procesie przekładu (I. Okulska, *Nie ważne kto urodził, ważne kto wychowa – pod pozorem autora, pod pozorem tłumacza*, w: *Twórczość niepozorna*, red. A. Kwiatkowska, L. Marzec, A. Wójcik, w druku).

Innego w takiej konfiguracji przywodzi na myśl afektywną kategorię wprowadzoną przez Julię Kristevę:

(Abiekt) jest na zewnątrz, z dala od całości, której reguł gry, jak się wydaje, nie rozpoznaje. A jednak będąc na wygnaniu (...) nieprzerwanie rzuca wyzwanie swemu panu. (...) Nie ja. Nie to. Ale też nic innego. Pewne „coś”, którego nie uznaję za coś. Ciężar bez-sensu, który nie ma w sobie nic nieznaczącego i który mnie przygniata. Na styku nieistnienia i halucynacji, rzeczywistości, która mnie unicestwia, jeśli ją uznaję.¹³⁰

Abiekt zwyczajowo opisywany jest i konkretyzowany w odniesieniu do wstrętu lub wroga, które w proponowanym rozwinięciu kategorii przekładowej nie znajdują dosłownego zastosowania. Jednakże struktura tego afektu, wzajemna zwrotność Bloomowskich wektorów intro- i projekcji, indentyfikacji (ja) i zazdrości (nie-ja), czy Kwintyliana pośredniość, dopełniają myślenia o tłumaczu metaleptycznym. Inny oryginału staje się przedmiotem abiektałnego afektu, który rodzi pytanie charakterystyczne, jak twierdzi Kristeva, dla tego nie-podmiotu, pytanie o to „gdzie” jestem, a nie kim¹³¹.

Oprócz wspomnianych modernizacji, archaizacji czy konieczności od-tworzenia nieistniejącego (dialektu, stylu, etc.) istnieje jeszcze jeden aspekt przekładu, który również wpisuje się w metaleptyczne zachwianie porządku zarówno czasowego, jak i układu

¹³⁰J. Kristeva, *Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007, s. 8.

¹³¹ Por. J. Kristeva, *Esej...*, dz. cyt., s. 13. W swoim artykule (I. Okulska, *Imitation Game. Author and translator are maybe just a matter of time* (monografia pokonferencyjna, w przygotowaniu), zaprezentowałam tezę o temporalnym charakterze hierarchii, która zwyczajowo sytuuje autora i tłumacza w zależności podległej – autor jest tym, który najpierw musi stworzyć tekst, by później tłumacz mógł go przetłumaczyć. Bogata historia literatury i niezwykle perypetie przekładowe dostarczają jednak barwnych przykładów na odwrócenie lub co najmniej zachwianie tego porządku. W tych sytuacjach zamiast pytać o kompetencje i atrybucje autorskie rozumiane jako kreatywność czy inwencja (o to „kim” są uczestnicy aktu przekładu, jak pytali niegdyś np. A. Legeżyńska czy A. Pym), pytam o położenie (właśnie owo „gdzie”) uczestników na osi czasu aktu przekładu.

sił. Tym samym możemy wrócić do narratologicznego rozumienia metaleptycznego abiektu, którego rezultatem jest świadoma ingerencja w inny poziom narracji. Z punktu widzenia tłumacza, miotającego się pomiędzy własną tożsamością zredukowaną w najlepszym wypadku do rozpoznawalnego stylu języka przekładu¹³² a koniecznością przekładu również zaimka „ja” i jego odpowiedzialności¹³³, emocjonalnym wentylem i jednocześnie tekstowym tropem metaleptycznej motywacji staje się przypis. Przypis, w którym tłumacz podejmuje polemikę z tekstem oryginału występując z pozycji autorytarnego (podważając treści w nim zawarte), nie podlegającego przekładowi „ja”. Jednocześnie fakt, że ów przypis musi zostać włączony w tekst przekładu, stać się paratekstualnym elementem jego oprawy, narzucającym się w procesie lektury, sprawia, że owo Ja, nie jest idealnie autonomiczne i zbliża się do Innego, ale jednocześnie nim nie będąc – w procesie „zintegrowanej” lektury w momencie przypisu nastąpi wybicie, a więc abiektalne oddzielenie się, wyobcowanie.

W obrębie jednego i tego samego tekstu przypisy zaburzają jedność miejsca i czasu poprzez wspomniane zaburzenie integralności poziomów narracji:

dziela naszą uwagę i sytuują nas jednocześnie w dwóch odmiennych ramach czasowych i geograficznych. Jest rama powieści i przynależące do niej czas i miejsce oraz rama przypisu i przynależące do niego czas i miejsce. Ale jest także trzeci wymiar, który staje się coraz mniej jasny – rama naszego własnego czasu i miejsca¹³⁴.

¹³² Zgodnie z postulatem głośno sformułowanym przez L. Venutiego, by nie dopuszczać i nie oczekiwać przeźroczystości stylu – choć amerykański translatolog nawołuje do pełnej „widzialności” tłumacza, to jednak w obrębie tekstu „ja” nadal zostaje poddane przekładowi.

¹³³ Por. A. Pym, *Translator as non author and I'm sorry about it*, http://usuaris.tinet.cat/apym/on-line/translation/2010_translatore_as_author.pdf

¹³⁴ Autorka artykułu opisuje rolę przypisu w powieści w kontekście metaleptycznej ingerencji w tekst główny. “[The footnotes] divide our attention and land us in two different temporal and geographical frames. There is the frame of the novel and its time and space, and the frame of the note and its time and space. There is a third dimension that becomes increasingly uncertain: the frame of our own time

W przypadku przekładu, jeśli przypisy nie należą do oryginału i zostały dodane przez tłumacza, dochodzi do zakłócenia „czasu i miejsca” tekstu wyjściowego oraz „czasu i miejsca” przekładu. Za owo pęknięcie odpowiada tłumacz, który przyznaje sobie prawo do intruzji w pierwszej osobie liczby pojedynczej. Bowiem „ja” tłumacza może pozostawać w gramatycznym ukryciu (np. w przypisie objaśniającym nieznane lub regionalne pojęcie), ale przyjęcie stanowiska wszechwiedzącego egzegety czy oponenta ujawni obecność dodatkowego odpowiedzialnego podmiotu, który jednocześnie pełnoprawnym podmiotem nie jest. Metaleptyczna motywacja tłumacza – zarówno w przypadku modernizacji/archaizacji, konieczności od-tworzenia nieistniejącego (np. unikalnego dialektu oryginału), jak i przypisów objaśniająco/polemizujących jest w istocie efektem abiektalnego nastawienia wobec Innego, które sprawia, że tłumacz znajduje się w zawieszeniu „pomiędzy” – introjekcją a projekcją, pomiędzy „jestem po stronie autora, bo bardziej wiem, co autor miał na myśli,” a „jestem po stronie odbiorcy, bo tak bardzo chcę mu przekazać te swoją ekskluzywną wiedzę”.

Rozdział trzeci

**Silny poeta przekłada silnego poetę
czyli ironiczny tłumacz-gospodarz i jego gość**

Tłumacz ironiczny może okazywać swojemu gościowi – czyli tłumaczonemu przezeń poecie – wrogośćcinność (jednocześnie gościnny gest zaproszenia oraz wrogie zawłaszczenie gościa poprzez narzucanie mu własnych zasad panujących w domu), tylko wówczas jeśli ów tłumacz posiada dom, w którym może odgrywać rolę gospodarza, czyli własny idiom o dominującym charakterze.

3.1 Sosnowski panem domu-idiomu

Urodzony w 1959 roku w Warszawie, studiował i wykładał w Instytucie Anglistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Chociaż pierwsze wiersze datuje się na rok 1987, to książkowy debiut nastąpił dopiero w 1992, za sprawą publikacji tomu *Życie na Korei*. Krzysztof Karasek ogłosił po lekturze debiutanckiej książki, że nadszedł „nowy głos w liryce polskiej”¹³⁵, a dwa lata później Zadura skomentował (niejako antycypując dalszy tryb istnienia Sosnowskiego na literackiej scenie) jego literacką karierę jako „błyskotliwą i błyskawiczną”¹³⁶. Andrzej Sosnowski to bez wątpienia poeta, który od ponad dwóch dekad polaryzuje krytyków i elektryzuje odbiorców:

żadna dyskusja o poezji polskiej nie może odbyć się bez Sosnowskiego. Nie ma takiego spotkania z poetą, nawet zupełnie odmiennym niż Sosnowski, na którym nie mówiłoby się o autorze *Życia na Korei*. Bez wątpienia jest on dzisiaj najsilniejszym wezwaniem dla jednych, wyzwaniem dla innych, odniesieniem zaś dla wszystkich, a zwłaszcza dla krytyków. Trudno pozostać wobec niego obojętnym, a nawet po prostu zdystansowanym – radykalizm propozycji, jaką

¹³⁵ Cytat za: J. Wolski, Nie tylko rozum, „Akcent” nr 4/ 1993, s. 160.

¹³⁶ B. Zadura, Otwarcie, *Twórczość* 10/1994, s. 112

reprezentuje, projektu efektownego końca starych wierzeń w znaczące siły liryki, nie daje takiej możliwości.¹³⁷

Wspomniana dwubiegunowa recepcja poetyckiej twórczości Sosnowskiego wynika przede wszystkim z próby zajęcia pozycji wobec proponowanego przez autora *Stancji* idiomu, który – niezależnie od tego, czy stawał się źródłem zachwytu czy oburzenia – zajmował centralne miejsce w analizach i interpretacjach zarówno pojedynczych wierszy, jak i poetyckiej strategii Sosnowskiego. W recepcji Sosnowskiego wytworzył się wręcz pewien zwyczaj mówienia o jego idiomie w kontekście jego hermetyczności, etykieta zadziwiająco zgodnie przypisywana mu zarówno przez entuzjastów jak i przeciwników, bo oznacza z jednej strony świadomy gest odcięcia:

(Sosnowski) był i jest czytany nie tyle estetycznie, co subwersywnie. W tej perspektywie jego „hermetyzm” to policzek wymierzony tradycjom „uporu i niezgody”, hermeneutycznym, moralistycznym, objaśniającym i osadzającym byty pozaliterackie, to część porzuconego czy odrzuconego dziedzictwa.¹³⁸

Z drugiej zaś to zaproszenie do elitarnego klubu deszyfratorów tej poezji. Ewentualna niemoc i bezradność czytelnicza, która sprawia, że prób tego klubu staje się zbyt wysoki rodzi frustrację: „Odnoszę wrażenie, że nie potrafimy mówić o Andrzeju Sosnowskim; nie umiemy mówić o jego poezji. On gdzieś stoi ponad nami, albo gdzieś z boku”.¹³⁹ Ale nawet jeśli nie umiemy, to jednak mówimy – co więcej, można by się pokusić o stwierdzenie, że ów habitus tego, „jak się o

¹³⁷ P. Śliwiński, *Zamiast wstępu*, w: *Wiersze na głos. Szkice o twórczości Andrzeja Sosnowskiego*, red. P. Śliwiński, Poznań 2010, s. 5.

¹³⁸ *Literatura musi być przeciwna swoim czasom*. O piśmiennictwie minionego dwudziestolecia z Piotrem Śliwińskim, badaczem i krytykiem literackim, rozmawia Joanna Orska, „Odra” nr 10/2009, s. 95-96, cyt. za: K. Felberg, *Andrzej Sosnowski: pozycje*, w: *Wiersze na głos...*, dz. cyt., s. 270.

¹³⁹ Wypowiedź autorstwa Karola Maliszewskiego przywołana w rozmowie Michała Pawła Markowskiego i Andrzeja Sosnowskiego pt. *Czy jesteś w takim razie poetą ponowoczesnym?* w: *Trop w Trop*, red. G. Jankowicz, Wrocław 2010, s. 89.

Sosnowskim mówi”¹⁴⁰, projektował przyszłą lekturę, jakby za twórczością autora *Konwoju. Opery* podążał taki właśnie konwój gotowych epitetów i trybów odczytań.¹⁴¹ Oprócz nieustannie powracających nawiązań do ewentualnych zagranicznych korzeni tej poetyki, do czego wrócę później, pojawiają się głównie wskazania wspomnianego hermetyzmu, osobności, wsobności, ale także ironii, brzmienia i nieustannej gry z czytelnikiem. Karol Maliszewski, najwytrwalszy oponent w sprawie Sosnowskiego¹⁴², ten sam, który bezradnie złożył krytyczną broń twierdząc, że o poecie nie potrafi mówić, gdzie indziej w jego idiomie zwierzył swoistą partyzantkę wobec języka polskiego i języka tradycji polskiej poezji:

Szyderstwo zwielokrotnione. Szyderstwo z materii, którą poezja polska włada i poprzez którą próbuje obrabiać tak zwane wielkie problemy. (...) Poezja polska nie cierpi niektórych słów. Sosnowski prowokacyjnie po takie słowa sięga, odnawia, uzdrowia ożywczym wirem nowych kontekstów¹⁴³.

Jacek Gutorow w Sosnowskiego metodzie pisarskiej dostrzega „próbę rozstrojenia polszczyzny i ukazania jej wewnętrznych wiązań”¹⁴⁴, ale daleki jest w tej konstatacji od oskarżycielskiego trybu

¹⁴⁰ Adam Poprawa poświęcił cały artykuł obiegowej recepcji Sosnowskiego, patrz A. Poprawa, *O tym Sosnowski, jak się mówi*, w: *Wiersze na głos...*, dz. cyt., s. 10-16.

¹⁴¹ Ta czytelnicza presupozycja okaże się szczególnie ciekawa w kontekście przekładu poezji Sosnowskiego na język angielski przez tłumacza bezpośrednio z oryginału w porównaniu z przekładem dokonany przez tłumacza władającego polszczyzną w niewielkim stopniu.

¹⁴² Opozycja jego wynika z przywiązania do wskazanej przez Śliwińskiego tradycji moralistycznej, objaśniającej, a nade wszystko tradycji poezji o dużym stopniu referencjalności, czyli mniej lub bardziej zrozumiałej. Tak Karol Maliszewski skomentował wiersz spełniający jego krytycznoliterackie oczekiwania: „Poezja w ciepły, sympatyczny sposób rozumiała, wedle niegdyśszego życzenia Jacka Podsiadły. Odpoczywam sobie w tych rewirach (jeszcze nie zaklętych), gdy głowa już pęka od rozplenionej kolaboracji z ‘sosnowszczyzną’.” (komentarz z datą 16.06.2009, http://www.poezja-polska.pl/fusion/viewpage.php?page_id=88, dostęp 09.06.2015)

¹⁴³ Tamże, s. 5 i n.

¹⁴⁴ J. Gutorow, *Implozja*, [w:] *Lekcja żywego języka*, pod red. G. Jankowicza, Kraków 2003, s. 57.

Maliszewskiego. Na określenie idiomu autora *Stancji* powstał termin „sosnowszczyzna”¹⁴⁵, który rozgościł się w krytyce literackiej na dobre. Choć jego emocjonalne zabarwienie nadal bywa skrajne, to niemal zawsze odnosi się do prób – głównie nieudanych – naśladowania dykcji Sosnowskiego:

To „coś” Sosnowskiego, ten odprysk, jest bardzo często uchwytne w konkursach poetyckich, w wystąpieniach młodych autorów. Zdarzało mi się czasami słuchać wielu, wielu młodych autorów, czytających jeden po drugim i miałem wrażenie, że trzy czwarte to jest taka właśnie „sosnowszczyzna”.¹⁴⁶

Jednak czym jest to „coś”, czym jest owa sosnowszczyzna? W dotychczasowej krytyce niezwykle rzadko, by nie powiedzieć niemal wcale, podejmowane są próby głębszej definicji na poziomie metody czy struktury, a jeśli to w trybie ogólnym („Język Sosnowskiego przypomina »język« muzyki - niby nie znaczy, a jest nośnikiem impulsów”¹⁴⁷) lub wręcz prześmiewczym¹⁴⁸.

Warto jednak zauważyć, że idiom Sosnowskiego, choć charakterystyczny i rozpoznawalny, nie jest „jednorodny stylistycznie”,

¹⁴⁵ Także tej eksportowanej na rynek anglosaski: “His unique style, imitated however by others and known as "sosnowszczyzna", opened Polish poetry up to unexpected paths in the innovative use of language, metaphors, and thereby influencing a new generation of poets.” Patrz: W. Grzegorzewska, M. Kazimierski, w: *Polish Literature in Transformation*, red. U. Phillips, Berlin 2013, s. 254, 241-264.

¹⁴⁶ O niezależności poezji, jej wielogłosowości oraz o snobizmie końca. Z prof. dr. hab. Piotrem Śliwińskim rozmawia Dominika Kotuła, <http://kortowskiespotkaniazeliteratura.blogspot.com/2012/06/o-niezaleznosci-poezji-jej.html> (dostęp 09.06.2015)

¹⁴⁷ Paweł Mackiewicz w opinii o książce *Po tęczy*, cytując za: <http://biuroliterackie.pl/ksiazki/po-teczy-2/opinie/> (dostęp 10.05.2015).

¹⁴⁸ W alternatywnym słowniku poezji „poewiki” sosnowszczyzna, stanowiąca według autorów „rodzaj [kultucargo](#), który rozwinął się w Polsce na przełomie XX i XXI wieku, i który zdobył licznych wyznawców wśród poetów piszących w tym czasie (głównie debiutantów)” charakteryzuje suma fetyszy, takich jak „pisanie o dupie Maryny; autotelizm; ślepa wiara w kreacyjną moc gatunków literackich (już samo sięganie po egzotyczne na gruncie polskim gatunki, takie jak sestyna czy pantum, ma sankcjonować wartość literacką tekstu); kryptocytatologia.” <http://poewiki.org/index.php?title=Sosnowszczyzna> (dostęp 15.05.2015)

choćby z tego względu, że wraz z upływem czasu dość znamienne ewoluował.

We wczesnej twórczości Sosnowskiego dominował bowiem przede wszystkim twórczy entuzjazm wobec semantycznego potencjału frazeologii, jaką oferuje poecie język ojczysty. Parafrazując znaną wypowiedź Agnieszki Osieckiej można by powiedzieć, że dla Sosnowskiego ojczyzną była frazeologia polska, którą wdzięcznie manipulował łącząc, redukując lub rozszerzając ją o dodatkowe elementy tak, by powstawały wyrażenia wieloznaczne i w tym sensie aporetyczne, takie poetyckie ilustracje demanowskiej ironii języka.¹⁴⁹

Gry językowe okazują się tu autoteliczne w tym sensie, że miały stanowić wyzwanie dla możliwości języka, nie zaś stanowić krzyżówkę ze z góry ustalonym hasłem, do którego należy dojść. Hasłem jest sama gra, „wyszukana, przemyślna, przebiegła, czysta i totalna”¹⁵⁰, gra, jak przyznaje sam Sosnowski „możliwościami słów i związków między słowami i możliwościami związków między związkami słów”¹⁵¹.

Poetycki dom Sosnowskiego, jego własny silny idiom w pewnym momencie przechodzi jednak dość gruntowny remont. Za cezurę można przyjąć tom *Gdzie koniec tęczy nie dotyka ziemi*, w którym badanie potencjału polszczyzny poeta przeprowadzał już wyłącznie w jego obrębie, lecz w konfrontacji i na tle innych języków, z perspektywy zewnętrznej, szerszej¹⁵². Na wspomniany tom składały się wiersze

¹⁴⁹ W jednym z późnych wierszy okaże się, że tak rozumiana ironia jest najwyżej cenioną przez Sosnowskiego możliwością literatury: „Kiedy w niebie mówi się o literaturze, de Man rozmawia z Panem.” W tym samym wierszu pada też określenie „Duchem świętym wszelkich trójc i triad zawsze jest ironia”. Można te słowa uznać za sformułowaną poetykę przekładu, jeśli uznać, że przekład zasadza się na zasadzie trójkąta – gospodarz, gość i dom, w którym muszą się pomieścić.

¹⁵⁰ K. Felberg, *Andrzej Sosnowski: pozycje...*, dz. cyt., s. 281.

¹⁵¹ G. Jankowicz, *Sosnowski i nowoczesność*, w: *Lekcja żywego języka. O poezji Andrzeja Sosnowskiego*, pod red. G. Jankowicza, Kraków 2003, s. 36.

¹⁵² „[P]oetyka polegająca na wielogłosie wewnątrz polszczyzny, na aktywizacji wieloznaczności potencjalnej, systemowej, szczególnie upodobanie do

wizualnie odmienne od wcześniejszej twórczości autora *Stancji*, w przeciwieństwie do dotychczasowych form „długiego wiersza”¹⁵³ i „poetyckiej medytacji”¹⁵⁴ – tutaj dominować będą „wizualne gesty” czy „alegoryczne pantomimy”¹⁵⁵ czyli imitacje języka i specyfiki hipertekstu (alinearność, wizualna reprezentacja hiperlinków, zainteresowanie skrótami, internetowym slangiem, znakami i narzędziami cyfrowej komunikacji etc.), a także ekspansja zapożyczeń i anglicyzmów. Jakby poeta nagle zaczął aktywnie korzystać z dobrodziejstwa technologii, która na zawsze wpłynie na tempo i pozycje wewnątrz jego poetyckiego idiomu:

Tempo życia

Co? Nic. Patrzę. Zasypiam.
 Okno, łóżko i mrok. Chłodny
 dreszcz to minimum sensacji
 pod kocem, z głową schowaną
 w sny. Sny mają być jak piasek
 i są. W ustach. Na ustach piach,
 klej, pajęczyna i śmiech,
 klej, pajęczyna i piach. K, p, p,
 ppppppppppppppppppppppppppppppp!
A fatal error has occurred. Pisz
 po polsku. Nic. Straszliwy błąd

utartych wyrażen i zwrotów, zleksykalizowanych metafor ulega zmianie (...) wieloznaczność jest interlingwalna, otwiera skojarzeniowe pomosty pomiędzy różnymi językami etnicznymi (polski, niemiecki, angielski, łacina etc.) lub branżowymi – język potoczny, język muzyki, komputerowy etc. Długie zdanie, które dawało możliwości frazeologicznej ekwilibrystyki, zostaje zastąpione samplami, elipsami, wyliczankami, większość wierszy staje się askładniowa, niektóre (jak np. w *Po tęczy*) wymykają się nawet linearnemu, horyzontalnemu sposobowi lektury.” Więcej na temat językowej analizy idiomu Sosnowskiego patrz I. Okulska, *Język (wy)grywa. Gry językowe poezji Andrzeja Sosnowskiego w przekładzie*, „Kwartalnik językoznawczy” 2011, nr 1 (5), s. 33-70.

¹⁵³ To określenie krytyczka przejmuję za Jackiem Gutorowem. Patrz J. Gutorow, *Urwany ślad. O wierszach Wirpszy, Karpowicza, Różewicza i Sosnowskiego*, Wrocław 2007, s. 219

¹⁵⁴ tamże, s. 198.

¹⁵⁵ J. Potkański, *Kapitaństwo Andrzeja Sosnowskiego*, „Tekstualia” nr 2/2009, s. 60.

miał tu miejsce. Zdarzył się i
wystąpił. Z brzegów? Z pro-
pozycją. Z bezbrzeżną post-
pozycją.

Następny tom zatytułowany *poems*, jeszcze wyraźniej eksperymentuje z formą na granicy rzeczywistości papierowej i wirtualnej poprzez wiersz-posłowie *Wybrane łączy*, zawierający linki do piosenek i filmów, które były przedmiotem intertekstualnych aluzji w wierszach tego tomu, i w których ów mechanizm odniesienia poprzez ich bezpośrednie nazwanie zostaje zdekonstruowany, zniesiony. W wierszach z tego tomu, jak również w *Sylwetkach i cieniach* oraz najnowszym tomie *Dom ran*, dominować będzie maniackalne wręcz uwielbienie dla dźwięku raczej niż znaczenia słów, zbitek o brzmieniu na wskroś polskim („nocoświatlik”, „obłocznicza, planetnica, płaczennica” albo „już nie nawiąże niteczek szczebiotu z mamuś”) przy jednoczesnym wysypie cytatów obcojęzycznych i zapożyczeń (dżingiel, ison – aluzja do nazw produktów firmy Apple), a także słownictwa specjalistycznego, które dotychczas na salonach poezji raczej zbyt często nie gościło: „numinotyki”, „anestetyki”, „hemodializa”.

Charakterystyce idiomu Sosnowskiego można by poświęcić długie passusy, w powyższej analizie, z konieczności wciąż zdawkowej, starałam się jednak zwrócić uwagę na elementy mające szczególne znaczenie dla perypetii translatorskich, które stanowią główny przedmiot niniejszych rozważań.

Sosnowszczyzna okazuje się budowlą o solidnych fundamentach, domem, który przetrwał ponad 20 lat i który wciąż inspiruje naśladowców. To „idiosynkratyczny język, który Sosnowski stworzył wewnątrz polszczyzny”¹⁵⁶, co zdaje się być na wskroś

¹⁵⁶ A. Pyzik, Szum Centrali, „Dwutygodnik” 154/2015 (<http://www.dwutygodnik.com/artukul/5765-szum-centrali.html>)

ironiczną odpowiedzią na słynne stwierdzenie Derridy „mam tylko jeden język, a i on nie jest mój”¹⁵⁷. Skoro ów język nie może być „mój”, należy go zdekonstruować i poskromić własnym idiomem, stanowiącym jego derywat, kreację zbudowaną na gruzach uzusu, de Saussurianowego *parole*. I dopiero wtedy mogę powiedzieć, że oto posiadam język, że ten język – ten idiom – jest *mój*, że nad nim panuję, że jestem panem we własnym domu. Świadomość bycia panem jest konstytutywna dla tłumacza ironicznego, nawet jeśli nie jest wyrażana *explicite*. Benjamin Paloff zapytał Sosnowskiego o kwestię języka cytując przywołane zdanie Derridy i otrzymał odpowiedź, w którym poeta w sposób znamieny używa pojęcia „swojego języka”, znamieny, bo w tym kontekście ironiczny właśnie:

Piszę językiem połamanym, rozbitym, i możliwe, że gdzieś w tym moim języku, w języku tych wierszy, gdzieś tam kryją się odpryski objawienia.¹⁵⁸

Sosnowski już w jednym z pierwszych wywiadów podkreślał, że pisanie jest dla niego „próbą jak najdłuższego pozostania we własnym języku”¹⁵⁹, która pozwala mu wyznaczyć granicę pomiędzy tym, co jego, a tym, co przychodzi z zewnątrz, co jest „centralą”, ściany swojego domu-idiomu stawia więc poprzez nieustanne sprawdzanie, „kontaktowanie się” – najpierw z polszczyzną rozumianą przede wszystkim jako jej słowo- i frazotwórczy potencjał, potem także z innymi językami – narodowymi, ale także socjolektami czy po różnych rejestrach języka. W ten sposób powstała twierdza, nad którą widnieje

¹⁵⁷ Cytat za (w moim przekładzie – I.O.): *Fallen Language: In Conversation with Andrzej Sosnowski* by Benjamin Paloff, w: Andrzej Sosnowski, *The Lodgings*, przeł. B. Paloff, Rochester 2011, s. 158.

¹⁵⁸ „I write in an utterly fallen, scrambled language, and it's possible that somewhere in this language of mine, in the language of these poems, there remains some fallen spark of revelation.” A. Sosnowski, *Fallen Language...*, dz. cyt., s. 158. Cytat oryginalnie w języku angielskim, tłumaczenie moje – I.O.

¹⁵⁹ Jeden z wywiadów – „próba pozostania jak najdłużej w swoim języku” cyt. za: A. Pyzik, *Szum Centrali...*, dz. cyt.

szyl d z dobrze ustawionym zaimkiem osobowym: *mój* dom, i której nie jest w stanie zagrozić Inny, pojawiający się w sytuacji przekładu. Bo Sosnowski wyraźnie zaprasza swoich gości z całą konsekwencją ironicznej wrogości: drogi przybyszu z obcej literatury, rozgość się, ale pamiętaj, że tutaj obowiązują cię zasady *mojego* domu-idiomu.

3.2 Sosnowski gości Ashbery'ego

Paradoks silnego idiomu Sosnowskiego polega na tym, że idiom ten zawdzięcza swoje korzenie anglosaskiej literaturze, którą poeta czytał i studiował pasjami. W niemal każdej krytycznej analizie twórczości autora *Po tęczy* i jego pozycji na polskiej scenie literackiej pojawiają się sugestie dotyczące głębokich wpływów, jakie poetyka, język czy formy proponowane przez anglojęzycznych mistrzów, miały mieć na autorską twórczość Sosnowskiego. On sam, indagowany o te poetyckie związki, nierzadko podkreślał rolę poszczególnych autorów, na czele z poetą szkoły nowojorskiej, Johnem Ashberym. Znajomość jego dorobku i mechanizmów rządzących jego poetyką dostarczają klucza interpretacyjnego dla – jak już ustaliliśmy – hermetycznej twórczości autora *Życia na Korei*. Julia Fiedorczuk zasugerowała wręcz, że esej autorstwa Sosnowskiego zatytułowany „O poezji flow i chart”, pozornie poświęcony poematowi Ashbery'ego, to w istocie źródło ważnych wskazówek pozwalających „zdekodować” jego własną poezję. Tomasz Majeran¹⁶⁰ w recenzji *Nouvelles impressions d'Amérique* podkreślał natomiast, że charakterystyczne cechy dykcji Sosnowskiego

¹⁶⁰ T. Majeran, 600 słów na marginesie *Nouvelles impressions d'Amérique*, „Nowy Nurt” 1994, nr 11, s. 7.

– długie zdanie pełne językowych akrobacji, totalne i dominujące – jest bezpośrednim derywatem frazy Ashbery’ego:

*że chodzi tutaj
Uświadomiłem
sobie przede wszystkim, iż naj-
ważniejszym czynnikiem rymotwórczym
(z nielicznymi wyjątkami) jest w tych utworach*

3.
*zdanie – częstokroć wielokrotnie złożone, opadające
i wznoszące się w swych kadencjach i antykadencjach,
w stosunkach pod- i nadrzędności, jakby w pogoni za
nieuchwytną myślą – lecz na tyle wyraziste i mocne,*

*by zdominować tok „wiersza” i sprawić wrażenie pewnej,
właściwej dla „prozy”, przeźroczystości tekstu.*

(...)
*że chodzi tutaj
przede wszystkim o owo totalne doświadczenie języka,*

*w całej jego nieokreślonej wielości rejestrów,
po to, by w prześwytach, iluminacjach, owych synkopach
sensu okrążyć milczenie, które jest granicą prawdziwą,
w przeciwieństwie do pozornej granicy wersu, strofy,*

5.
*zdania? Owszem. I na tym polega jak sądzę,
najgłębsze pokrewieństwo twórczości Sosnowskiego z
twórczością Johna Ashbery’ego. (A nie na wielogłosowości
czy sposobie posługiwania się cytatem (...))*

W wierszach Sosnowskiego kryją się również bezpośrednie cytaty z Ashbery’ego, uśpione i niewidoczne dla rodzimych odbiorców¹⁶¹, ożywają dopiero w procesie wtórnego przekładu na język angielski, jak na przykład w jednym z wierszy z cyklu *poems*:

*rozwój kapitalizmu odpowiada ofensywie romantyzmu
i jednostka dominuje do końca dziewiętnastego wieku,*

¹⁶¹ Opinia o wpływie czy bezpośrednim zadłużeniu u Ashbery’ego stała się nieodzownym elementem niemal każdego krytycznego tekstu traktującego o poezji autora *Stancji*, jednak dotychczas nikt nie zdecydował się precyzyjnie wskazać na takie miejsca. Przywołany cytat nie został też rozpoznany w żadnym omówieniu tomu *poems*.

W tym dwuwiersie Benjamin Paloff rozpoznał bowiem cytaty z *The Definition of Blue* i zdecydował nie tłumaczyć go wtórnie, lecz zastąpić oryginałem i tym samym pozwolić Innemu na powrót przemówić własnym głosem:

the rise of capitalism parallels the advance of romanticism
and the individual is dominant until the close of nineteenth century¹⁶²

Chociaż za introdukcję twórczości Johna Ashbery'ego do polskiego obiegu czytelniczego odpowiadają Bohdan Zadura i Piotr Sommer, którzy jako pierwsi przedrukowali w słynnym nowojorskim numerze „Literatury na Świecie” (nr 7/1986) jego wiersze, to tak naprawdę dopiero Sosnowski sprawił, że zaczął on żywo funkcjonować w polskiej literaturze – poprzez naśladowanie i adaptację Ashberowego idiomu dla własnych potrzeb. Ironia przekładowej strategii Sosnowskiego polega więc na tym, że ugościł Ashbery'ego w swoim idiomie w dwójnasób. Po pierwsze, zaadaptował jego dykcję dla własnej twórczości i zapośredniczoną we własnych wierszach zaprezentował polskiemu czytelnikowi jako świeży, inspirujący i operatywny tryb poetycki, ale podany z autorskim paratekstem „Andrzej Sosnowski”, a po drugie tłumaczył wiersze Ashbery'ego, ale wewnątrz własnego obrazowania i silnego poetyckiego habitusu, znów niejako „filtrując” go przez swój idiom. Ashbery jako gość przywozi zatem spory bagaż własnych możliwości, ale rozpakować ją może tylko w sposób, na jaki pozwoli mu jego polski gospodarz.

Dlatego też skoro tylko Sosnowski przywłaszczył Ashbery'ego dla swoich własnych poetyckich celów, zaczął nad nim dominować również w procesie przekładu i to z premedytacją godną tłumacza ironicznego, czego dowodzi w eseju, w którym objaśnia swoją strategię tłumaczenia poematu *Flow chart* – strategię, która jest symptomatyczna

¹⁶²poemas, A. Sosnowski, *Lodgings...*, dz. cyt., s. 152 ; J. Ashbery, *Definition of Blue*, w tegoż: *The Double Dream of Spring*, New York 1970, s. 17-18.

również dla innych jego przekładów tego autora. Przywołany poemat rzuca tłumaczowi wyzwanie już od pierwszej chwili, to jest w tytule:

wymyśliłem tytuł polski, pomocniczy i „roboczy” – „Spław” – niewiele ma on wspólnego z tytułem oryginału. Co to jest „flow chart”? „Flow chart”, „flow-chart” lub „flow diagram” jest to, w informatyce, schemat działania programu, schemat blokowy programu, „sieć działań”. Jest to również, w innych dziedzinach, „schemat technologiczny”, schemat przebiegu jakiegoś procesu technologicznego. A co to jest „spław”? Spław jest to przewóz czegoś drogą wodną, z prądem rzeki: spławianie. Transport wodny, na przykład drewna lub zboża: „zboże przygotowano do spławu rzeką”. Schemat, schemat blokowy, proces technologiczny, program czy diagram wcale nie muszą być poetycko niespławne (...), wystarczy zmienić format lub rodzaj słownika, aby zmieniły się wymiary każdego słowa, a nawet zasięg jego elementarnych definicji. W *Webster's Third New International Dictionary* „flow chart” to również „następstwo (przebieg) kolejnych operacji w j a k i e j ś skomplikowanej czynności” (...) I nic nie stoi na przeszkodzie, aby tą „skomplikowaną czynnością” było pisanie poematu pod tytułem *Flow Chart*. (...) Jakie są warunki żeglugi przez *Flow Chart* Ashbery'ego, przez mój fragmentaryczny „Spław”? Są one paradoksalne. (...) Taki paradoks widać w zestawieniu słów „flow” i „chart”, w połączeniu płynności z umowną statycznością wykresu lub mapy. W jaki sposób możliwe jest unieruchomienie płynności w wykresie? Ukartowanie przepływu? Z interpretacji przestrzeni dzielącej te dwa słowa, z interpretacji niemal systematycznej gry przeciwieństw pomiędzy nimi wynika tytuł polskiego przekładu: „Spław” jako swobodny spływ („flow”), poddany nawigacji („chart”). „Zboże przygotowano do spławu rzeką.”¹⁶³

Jak widać, tłumacz gotów jest popłynąć – czy raczej spłynąć – wraz z nurtem Innego, ale uruchamiając własną, silną nawigację. Przyzwolenia – jeśli go w ogóle potrzebuje – na takie postępowanie Sosnowski szuka we własnej interpretacji wiersza amerykańskiego poety. Jako czytelnik jest on bowiem przede wszystkim zainteresowany językiem, jego rolą, funkcją i doświadczeniem, który jego zdaniem “w poemacie *Flow Chart* odsłania siebie w jakimś teraz, które jest

¹⁶³ A. Sosnowski, *Najryzykowniej*, Wrocław 2007, s. 64-65.

początkiem i końcem języka”¹⁶⁴. Co jednak szczególnie znamienne, taka obserwacja prowadzi go do ogłoszenia, iż „język jest tutaj niczyj.”¹⁶⁵ A jeśli dom stoi pusty, jeśli dom nie należy do nikogo, to aż prosi się, by go przejąć i ogłosić się jego panem, co Sosnowski natychmiast czyni, pozwalając również na to, by funkcja gospodarza idiomu ekspandowała na inne przekłady, których dokona na poezji autora *Fali*. Nie będę przywoływała szczegółowych analiz wszystkich dostępnych tłumaczeń, ograniczę się wyłącznie do kilku przykładów, które można uznać za reprezentatywne dla ironicznej tendencji Sosnowskiego.

Przede wszystkim można zaobserwować, że semantycznie neutralne określenia Sosnowski zastępuje takimi, które korespondują z jego obrazowaniem i semantyczną ramą.¹⁶⁶ W poemacie *Fala* pojawia się wyrażenie „jazz music moving over furniture”, a więc jazz poruszający się/przemieszczający ponad meblami, podczas gdy w polskim przekładzie ów jazz staje się „płynący nad meblami”. Dalej w tym samym utworze egzystencjalne pytanie „Were we making sense?” Sosnowski tłumaczy jako „Czy byliśmy dorzecznymi”, sięgając po przymiotnik o raczej niskiej frekwencji w języku potocznym¹⁶⁷, który dla oryginału ma być, jak twierdzą egzegeci Ashbery’ego, szczególnie istotny¹⁶⁸. Epitet ten jednak sprawia wrażenie derywatu od słowa „rzeka”¹⁶⁹, płynnie¹⁷⁰ tym samym powracając do semantycznej ramy

¹⁶⁴ Tamże, s. 68.

¹⁶⁵ Tamże.

¹⁶⁶ Czymś, co Barańczak określiłby mianem „dominanty semantycznej” a z czym Sosnowski pewnie by się nie zgodził.

¹⁶⁷ Epitetem o większej frekwencji, choć nadal raczej eleganckim niż potocznym jest „niedorzeczny”.

¹⁶⁸ „U Ashbery’ego eksponowanie tworzywa polega na zwróceniu uwagi na złożoną fakturę jak najzwyczajniejszego języka mówionego” Ch. Altieri, *John Ashbery i wyzwania postmodernizmu w sztukach wizualnych*, przeł. K. Bartczak, „Literatura na Świecie” 2006, nr 7-8, s. 245.

¹⁶⁹ Dennis Brown, komentując poemat *Fala*, skupia się na metaforze tytułu i jego znaczeniu w kontekście płynności czasu: „Zarówno Einstein, jak i Bergson są urzędnikami wielkiej rzeki, której na imię Rzeka Zmienności’. Takim ‘urzędnikiem’

wody, płynięcia i pokrewnych, choć w rzeczywistości jest pochodną słowa „rzecz”¹⁷¹. Sosnowski prawdopodobnie nie zgodziłby się z sugestią, jakoby szukał dominującej ramy, która konstytuuje możliwe obrazowanie zawarte w derywatach wybranego rdzenia, ale taki mechanizm zdaje się wyłaniać z tekstu tłumaczeń.

W wierszu *Soonest mended* za „dominującą” uznać by można metaforę gry. Sosnowski zdecydował się ugościć Innego najwyraźniej wprowadzając zasady własnej gry. Podkreślone miejsca w polskim przekładzie łatwo dają się odczytać jako semantyczne warianty zbudowane na morfemie „gra”, podczas gdy amerykański oryginał w tych miejscach zawiera pięć morfologicznie zupełnie ze sobą niezwiązanych wyrazów:

Kiedy wesoły Chuligan pruł zielonym autem
Pokrytym rdzą, żeby spytać, czy **wszystko gra**,
Tyle, że byliśmy już w innym rozdziale, w rozterce
Jak przyjąć tę ostatnią informację. Czy b y ł a to
Informacja? Czy nie **graliśmy** raczej dla czyjejs
Korzyści (...)
Nasz gwiazda mogła być jaśniejsza kiedy miała wodę.
A teraz nawet to **nie wchodzi wgrę**, (...)
Byłeś wstrząśnięty kiedy niespełna ćwierć wieku później
Przejrzystość zasad olśniła cię po raz pierwszy.
O n i byli **graczami**, a my, borykający się **z grą**,
Zaledwie widzami, choć uwikłani w jej zmienne koleje (...)

jest, według mnie, Ashbery, a cała tematyka jego *Fali* dotyczy płynnych [liquid] przedstawień doświadczenia postmodernistycznego w kategoriach przynależnej mu 'filozofii czasu'. D. Brown, „Fala” *Johna Ashbery’ego: czas a człowiek Zachodu*, przeł. K. Bartczak, „Literatura na Świecie” 2006, nr 7-8, s. 228.

¹⁷⁰ Świadomie używam tutaj neutralnego przeciw określenia trybu opisywanego procesu, trybu, który oznacza, jak chce Słownik Języka Polskiego, że jego „poszczególne fazy przechodzą łagodnie jedna w drugą”, bawiąc się obserwacją, że owo wodne obrazowanie narzuca się również Kacprowi Bartczakowi, tłumaczowi „Fala” *Johna Ashbery’ego: czas a człowiek Zachodu*, esej Dennisa Browna, na temat *Fali* Ashbery’ego, gdzie mowa jest na przykład o wersach „zaokrąglonych płynnymi przerzutniami”, które w oryginale są po prostu „wrap-around lines”. Zobacz D. Brown, „Fala” *Johna Ashbery’ego...*, dz. cyt., s. 229.

¹⁷¹ Porównaj hasło „rzecz” w: A. Brückner, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Kraków 1927, s. 475.

Happy Hooligan in his rusted green automobile
Came plowing down the course, just to make sure **everything was O.K.**,
Only by that time we were in another chapter and confused
About how to receive this latest piece of information.
Was it information? Weren't we rather **acting this out**
For someone else's benefit...
Our star was brighter perhaps when it had water in it.
Now there **is no question** even of that...
The clarity of the rules dawned on you for the first time.
They were the **players**, and we who had struggled **at the game**
Were merely spectators, though subject to its vicissitudes...

Sosnowski gra ironią języka – tą jego immanentną cechą, która sprawia, że nie można jednoznacznie rozstrzygnąć, które znaczenie jest ostatecznym, jeśli dane słowo ma ich wiele. „Gracze”, „gra”, „odgrywać” to określenia, które znów sugerują wspólny rdzeń, dlatego tłumacz kontynuuje *grę*, dorzucając kolejne derywaty ze zbioru oferowanej mu przez polszczyznę frazeologii. Oryginalne „everything is O.K.” można przełożyć jako „wszystko jest O.K.”, a zawarty tu anglicyzm raczej nie raziłby polskiego czytelnika jako nieudolna kalka, zatem „wszystko gra” nie jest wymuszone przez przekład. „Nie wchodzi w grę” to również efekt świadomego wyboru pomiędzy możliwymi tłumaczeniami oryginalnego „it is out of the question”, a nie interlingwalna konieczność.

Druga zasada obowiązująca w domu Sosnowskiego to defamiliaryzacja. Koncepcja *ostranenia*, udziwnienia, stworzona przez Wiktora Szklowskiego i zaprezentowana w eseju *Sztuka jako chwyt*, odnosi się do narracyjnych, lingwistycznych lub formalnych technik, których zadaniem jest stworzenie wrażenia wyobcowania w literaturze. Może to być przesunięcie perspektywy z ludzkiej na zwierzęcą, jak to zrobił Tolstoj, czy niezwykajny paralelizm – wszelkie środki „zwiększające trudności i wydłużające czas percepcji, ponieważ proces odbioru w sztuce jest wartością autoteliczną i winien zostać wydłużony

w czasie¹⁷². Sosnowski w swojej własnej poezji z entuzjazmem wypełniał ten obowiązek, stosując przede wszystkim chwyt, które ogólnie można określić jako gry językowe – solecyzmy, zeugmy, nagromadzenie frazeologizmów (idiomów), ich modyfikacje (demetaforyzacja, kontaminacja, elipsa), rekontekstualizacje oraz gra homonią.¹⁷³ Przede wszystkim ta ostatnia pojawia się z powodzeniem jako element zestawu narzędzi przekładowych Sosnowskiego dających efekt wspomnianego uniezwyklenia, szczególnie jeśli w geście twórczej substytucji zastępuje wyrażenia, które w oryginale były semantycznie raczej „zwykłe”. Samo założenie ponownie koresponduje z poetyckimi metodami przywiezionymi w bagażu podręcznym przez Ashbery’ego:

Wymagające zdanie Ashbery’ego można więc rozumieć na wiele sposobów i rozumienie to będzie o tyle pełniejsze, o ile pozwolimy mu zakwestionować (challenge) te koncepcje znaczenia, jakie wnosimy w proces czytania.¹⁷⁴

Sosnowski w procesie lektury przekładowej podejmuje to wyzwanie (challenge) zakwestionowania oczywistych znaczeń w tym sensie, że dodaje nowe, własne semantyczne ambiwalencje nawet tam, gdzie ich w oryginale nie ma – przejmuje zatem metodę Innego, ale ponownie rozgrywa ją według zasad własnego poetyckiego habitusu. Wracając do poematu *Fala* znajdziemy obwieszczenie „We live in the same body, are a sibling again”, które Sosnowski tłumaczy jako „Żyjemy w jednym ciele, na powrót zakładamy rodzeństwo”. Jednoznaczny fakt bycia rodzeństwem zamienia się więc w czynność „zakładania”, która oznaczać może zarówno gest inicjujący powstanie

¹⁷² W. Szklowski, *Sztuka jako chwyt*, przeł. R. Łużny, w: *Teorie badań literackich za granicą. Antologia*, t. III, Kraków 1986, s. 20.

¹⁷³ O złożoności tego pojęcia i konsekwencjach jego użycia wobec poetyki Sosnowskiego piszę we wspomnianym artykule *Język (wy)grywa...*, dz. cyt., s. 37-40.

¹⁷⁴ D. Herd, *Od poezji do prozy: tradycja sceptyczna w „Trzech poematach”*, przeł. K. Bartczak, „Literatura na Świecie” 2006, nr 7-8, s. 175.

rodzeństwa (wówczas rodzeństwo staje się czymś w rodzaju instytucji, fundacji) lub też supozycję, przypuszczenie, że podmioty mówiące można rozpatrywać w kategorii rodzinnej relacji, jaką jest rodzeństwo. Ironiczny tłumacz Sosnowski świadomie używa zatem immanentnej ironii języka, jaką jest niemożliwe rozstrzygnięcie znaczenia pomiędzy homonimicznymi formami, nieskończona zabawa w „lub”. Chwył, który należy do jednego z ulubionych autorskich narzędzi Sosnowskiego:

Sosnowski kształtuje (...) niezwykle rozległą frazę, która przypomina self-winding mechanizm, wykluwający z siebie kolejne linijki na zasadzie homonimicznych gier i kontekstualnych skojarzeń¹⁷⁵.

I wreszcie wyróżnić można trzecią zasadę Sosnowskiego-gospodarza, którą serwuje swojemu gościowi z zagranicy, a która zakłada korzystanie z ulubionych słów i wyrażeń poety, na wskroś polskich – to jest takich, które eksponują unikalny potencjał polszczyzny pod względem morfologicznym, deklinacyjnym czy prozodycznym.

The issue of making sense becomes such a far-off one
(*The Wave*)

Kwestia mówienia z sensem staje się tak mgławicowa
(*Fala*)

“The issue of making sense” czyli “kwestia mówienia z sensem” – jakże znamienita dla twórczości Ashbery’ego staje się w „such a far-off one”. W miejsce oryginalnego przymiotnika odprzysłówkowego, które oznacza tyle co „bardzo odległy w czasie i przestrzeni”, Sosnowski wybiera określenie semantycznie bardziej zawężone – „mgławicowa”, będące wariantem „mgławicy”, która z kolei jest

¹⁷⁵ T. Szewczyk, *Wieńcowiny*, „Twórczość” 2007, nr 9, s. 82.

derywatem „mgły”¹⁷⁶. Potencjał językowej gry pojawia się jednak z powodu pozornej dwuznaczności morfologicznej – w formie „mgławica” można bowiem usłyszeć „ławicę” i podejrzewać ten derywat o bycie kontaminacją „mgły” i „ławicy”. Ławica to „duże skupienie, nagromadzenie czegoś”, termin określany niemal wyłącznie w odniesieniu do zwierząt wodnych (co ironicznie wręcz harmonizuje ze wspomnianą inklinacją tłumacza do nadgorliwego wypełniania „wodnej” ramy semantycznej). Zatem kryształki księżycowego pyłu płyną w kosmosie (odległym w czasie i przestrzeni) niczym stado ryb i powstaje ławica mgły, czyli mgławica. W recenzji tomu *Cztery poematy*¹⁷⁷ krytyk zwraca uwagę na chaos i entropię w tej poezji: „Nikt nad niczym w tych wierszach nie panuje. Nawet słowa nie kontrolują własnych pól semantycznych.”¹⁷⁸ I znów jak w przypadku braku właściciela języka, Sosnowski gładko przejmował rolę gospodarza, tak i tutaj przejmuje panowanie i kontrolę nad polami semantycznymi, jak zwykle w sposób nieprzypadkowy. W swoim własnym wierszu *Wiersz dla Becky Lubinsky*, w sposób eksplicytny podejmującym dialog z kwestią sensu i znaczenia, którą Ashbery podnosi w swojej poezji oraz za jej pomocą, Sosnowski używa określenia „mgławica” właśnie w kontekście entropii języka:

i widzisz, że zawodzi porządek analogii,
bo masz tylko opary, rój mgławic, karuzelę znaków
o środku wszędzie i obwodzie nigdzie jak karuzelę
luster odbijających światło, które nie ma źródła.
(„Wiersz dla Becky Lubinsky”, Sosnowski 2007: 30)

¹⁷⁶ Por. R. Tokarski, *Semantyczne konotacje nazw zjawisk atmosferycznych*, w: *Wokół języka. Rozprawy i studia poświęcone pamięci prof. M. Szymczaka*, red. M. Basaj, Wrocław 1988, s. 389-396.

¹⁷⁷ *Cztery poematy* to zbiór zawierający cały oryginalny tom *Three poems* oraz dodatkowo fragmenty czwartego poematu, czyli *Fali*. J. Ashbery, *Cztery poematy*, przeł. A. Sosnowski, Wrocław 2014.

¹⁷⁸ Ł. Wróbel, *John Ashbery albo o niemożliwości alegorii*, „Kultura liberalna”, <http://kulturaliberalna.pl/2012/04/17/wrobel-john-ashbery-albo-o-niemozliwosci-alegorii/>

W tym przypadku „mgławica”, którą zaadaptował do tłumaczenia wiersza Ashbery’ego, została dodatkowo rozszerzona o kolejny wymiar – „rój”, rój mgławic, czyli ławic mgieł płynących razem po przestworzach. Co ciekawe, ta wielopiętrowa metafora w dalszej części wiersza określana zostaje mianem „karuzeli znaków” i odnosi się do sugerowanej u Ashbery’ego entropii.

Przytoczone przykłady trzech typów powiązań pomiędzy poetyką Ashbery’ego a poetyką autorską jego tłumacza, mogą oznaczać, że motywacja translatorskich wyborów Sosnowskiego jest konsekwencją postawy wrogościńskiej, że tłumacz-gospodarz zaprasza Innego do polskiej literatury narzucając mu zasady swojego własnego idiomu.

„Ironią godną Ashbery’ego”¹⁷⁹ jest natomiast fakt, że „bogata politonalność jego języka”, „świadomość metalingwistyczną” oraz „zaskakującą pojemność frazy”¹⁸⁰ – wszystko to autor *Systemu* świadomie umieszczał w oryginale, więc Sosnowski nie szarogęsi się po jego wierszu w sposób przypadkowy. Przeciwnie – przyjmuje walizeczkę gościa i rozbebesza ją z entuzjazmem pana i władcy,

¹⁷⁹ Trop ironii jest na tyle wyraźny również w oryginale, że niemal każda recenzja czy omówienie poezji Ashbery’ego – niezależnie od tego, czy pisana przez autorów anglo- czy polskojęzycznych – wskazuje na jego istnienie. „*Moc satysfakcji* to język kiepskich recenzji kulinarnych; ‘deszcz na pustyni’ to stereotyp archetypu, tym bardziej ironiczny w tym kontekście, że sugeruje ukryty, niedokładny homonim łączący metaforę żyzności z kulinariami. A mimo to niech ktoś spróbuje odczytać te wersy z podkreśleniem ironii. Takie czytanie zabrzmiałoby absurdalnie purytańsko, podkreślające różnice znaczeniowe, które poeta zostawił już właściwie za sobą, przygotowując je dla potrzeb bardziej wymagających poziomów ekspresji. Z tej perspektywy widać, czemu Ashbery czyta swoje wiersze głosem bezbarwnym (...) Zamiast opierać się na przeciwieństwach między denotacją ironiczną a jednoznaczną, Ashbery wypracowuje wtórny język, którego świadomość potencjalnych ironii staje się częścią repertuaru nazewniczego, dowolnie wytwarzającego wrażenie tajemnicy.” Ch. Altieri, *John Ashbery i wyzwania postmodernizmu w sztukach wizualnych*, przeł. K. Bartczak, „Literatura na Świecie” 2006, nr 7-8, s. 248.

¹⁸⁰ Tamże, s. 247-249.

rozlokowując zagraniczne skarby w swoim domu dokładnie tak, by korespondowały z dotychczasowym wystrojem. Korespondencja ta jest oczywiście osiągalna i niezwykle przekonywająca?, tym bardziej, że wyposażenie Sosnowskiego domu-idiomu w dużej mierze importowane było zza oceanu.

3.3 Sosnowski i Mengham w jednym stali domu?

Podjmowano wiele prób przekładu wierszy Sosnowskiego na język angielski¹⁸¹, ale dopiero Rod Mengham zaprosił go do swojego – brytyjskiego, choć z amerykańską fasadą – idiomu. I jak na wrogościnnego gospodarza przystało, ulokował go wewnątrz tego domu-idiomu według własnych zasad (po części były to zasady angielszczyzny, których stał się ambasadorem na potrzeby przyjęcia Innego).

Współpraca Menghama i Sosnowskiego nad przekładami wierszy tego ostatniego rozpoczęła się w Cambridge, dokąd autor *Stancji* przyjechał na stypendium. Metafora przewodnia dla opowieści o ironicznym tłumaczu tutaj ziściła się niemal dosłownie – bowiem polski poeta przywiózł w swojej walizce własną twórczość, w przekładzie na angielski (autorstwa Donalda Pirie oraz Wiesława Powagi), którą to twórczość jego brytyjski gospodarz pozwolił mu rozpakować, ale na zasadach panujących w jego własnym domu, czyli w jego przekładzie. Tłumaczenia przywiezione przez Sosnowskiego nie przypadły mu do gustu, ale wyczuł potencjał oryginału, co dało początek wspomnianej próbie sił dwóch gospodarzy, z których jeden

¹⁸¹ Więcej na ten temat: I. Okulska, *Język (wy)grywa. Gry językowe poezji Andrzeja Sosnowskiego w przekładzie*, „Kwartalnik językoznawczy” 2011, nr 1 (5), s. 33-70.

został obsadzony w roli gościa, Innego, któremu narzuca się własny idiom.

Znamienny dla strategii przekładowej Menghama był tryb lektury, który niemal eliminuje tradycyjnie rozumiany oryginał jako nadrzędny zestaw cech poetologicznych i formalnych, które mają bezpośrednio wpływ na kształt tekstu przekładu, dla niego ów oryginał okazywał się raczej punktem wyjścia, niezobowiązującą inspiracją i pre-tekstem. Po części dlatego, że Mengham nie ma bezpośredniego dostępu do oryginału na poziomie polszczyzny, którą wprowadzie rozumie, ale w ograniczonym zakresie.

Mengham spędził w Polsce trzy lata jako wykładowca na Uniwersytecie Łódzkim (1984-1987), podczas których zaznajamiał się z językiem i literaturą polską, aczkolwiek w stopniu, który nie pozwala mu na autonomiczną lekturę i interpretację idiomu tak wymagającego również dla rodzimym czytelników, jaki prezentuje Sosnowski. Proces przekładu wierszy Sosnowskiego na angielski z udziałem tłumacza Roda Menghama, zakładał więc istnienie elementu pośredniego pomiędzy tekstem wyjściowym a docelowym, jakim jest filologiczne tłumaczenie interlinearne, zwane potocznie „rybką”¹⁸². W tym przypadku jednak takich wy-tłumaczeń (bo zawierały one nie tylko surowy zbiór wyselekcjonowanych ekwiwalentów, ale przede wszystkim komentarze i warianty mające przybliżyć tłumaczowi semantyczny potencjał oryginału) dostarczał sam autor. Praca nad wszystkimi wierszami zawartymi w książce *Speedometry* przebiegała dzięki kooperacji autora, który wcielał się w rolę autoegzegety i

¹⁸² Przykładów na tego typu proceder można znaleźć dziesiątki, głównie w dawnym bloku wschodnim, oraz w relacjach systemów o pozycji centralnej z systemami peryferyjnymi, np. poezję węgierską na język polski tłumaczył Miron Białoszewski czy Bohdan Zadura, obaj korzystając z uprzejmości ambasadorki tejże poezji – Gracji Kerényi: „Robiła wszystkie »rybki«, werbowwała poetów, wprowadzała ich we wszystkie tajniki tekstów, weryfikowała przekłady, w razie potrzeby potrafiła natchnąć do ponownej pracy, do tworzenia wersji doskonalszych”. J. Waczków, *Żywiół imieniem Gracja*, „Literatura na Świecie” 1985, nr 10, s. 336 (336-338).

tłumacza-inspiratora dla brytyjskiego poety i literaturoznawcy Menghama, jednak zachował się wyłącznie jeden plik dokumentujący ten etap współ-tłumaczenia¹⁸³, dotyczący wiersza *I nic dziś już nie z tomu Stancje*. Sosnowski zaczyna od objaśnienia tytułu, który choć pozornie składa się z prostych wyrazów, dających się łatwo wyszukać w słowniku nawet dla kogoś na początkującym poziomie znajomości języka, to jednak posiada walory prozodyczne, które podkreślają charakter mówiony, potoczny oraz typową dla polszczyzny wielokrotną konstrukcję negacji:

And (so) today nothing any more
And (so) nothing any more tonight

(I heard the phrase in a friendly bar once, with a questioning intonation, as I was leaving. It meant: So you're not going to have another drink tonight? I like the five monosyllabic Polish words in this particular order, and the perfect negativity of the phrase, with „nic” (nothing) and „nie” (no).) Is that it and no more?

Ostatecznie jednak tytuł po angielsku brzmiał będzie „Not one more for the road”, co jest po prostu przeczącą wariacją na temat powiedzenia „one more for the road”. Dalsza część tego przedziwnego dokumentu została podzielona na trzy części (powt.) odpowiadające trzem zwrotkom wiersza, a w każdej oprócz brudnopisu przekładu, Sosnowski stara się również podkreślać i wyjaśniać wybrane charakterystyczne dla jego idiomu wieloznaczności, modyfikacje

¹⁸³ Olga i Wojciech Kubińscy wprowadzili rozróżnienie pomiędzy terminem „współprzekład” i „współ-przekład”, w zależności od tego, czy wszyscy uczestnicy procesu tłumaczenia znają język źródłowy, czy – tak jak w przypadku Menghama i Sosnowskiego – przynajmniej jedna osoba występuje w funkcji użytkownika natywnego języka docelowego, którego zadaniem nie jest dociekanie jakości oryginału, lecz jak najlepsze od-tworzenie jej z myślą o języku i kulturze docelowej. Zobacz D. Graham, O. Kubińska, W. Kubiński, *Współ-przekład jako dialog. Uwagi o współ-przekładzie wierszy Julii Hartwig z tomu Bez pożegnania*, in: *Przekładając nieprzekładalne*, red. O. Kubińska, W. Kubiński, Gdańsk 2007, s. 103.

frazelogizmów czy aluzje. Druga zwrotka w oryginale przedstawia się następująco:

Ale życie fastryguje się dalej
na wizji, 60 poniżej zera.
Pijemy na okrągło. I pod sznur
zasypiamy. Śnię nić, kreskę krwi
za odrzutowcem, bo mam cię
w podniebieniu, ciemny haczyk
z wódką i lodem.

Nic tu nie jest przypadkowe – literalne konotacje ukryte w frazeologizmie „pod sznur” są odpowiedzialne za obrazowanie całości, które obejmuje pola semantyczne linii, sznura, linearności, liny, a w związku z liną także zawiśnięcia (na haczyku).

**But life tacks (bastes, stitches) itself together again
on the screen (on air?), it's 60 below zero.
We drink and drink (meaning: all the time). And fall asleep
one by one. I dream (of) a thread, a streak of blood**

(The problem in lines 3 and 4 is that there is something consistently obsessive about the imagery here. „Pod sznur” literally means „under the rope” / „by the rope”, and idiomatically means something like „one by one, and moreover: identically, simultaneously, in the same way”. Thus it continues the „hanging theme” from the previous stanza. Then there is „a thread”, and „a streak of blood” – both anticipating the hidden image of a fishing-line which makes its shadowy presence in lines 5 and 6:

**behind the jet, because I've got you
in my (in the) palate, a dark hook
with vodka and ice.**

Sosnowski mierzy się z międzykulturowym wyzwaniem zaprezentowania własnego idiomu, czyli wytłumaczenia dosłownych znaczeń frazeologicznych i objaśnienia, że właśnie na tej niespodziewanie uruchomionej defrazeologizacji zasadza się koncept

kognitywny w tej części wiersza. Mengham ostatecznie jednak proponuje wersję daleką od oferowanych mu przez Sosnowskiego rozwiązań:

Life still cobbles itself into shape
in the ether, sixty degrees below.
It's one drink after another. We ease
the slipknot of sleep, dreaming
a slipstream of blood in the tail
of this jet. And I'm hooked for
re-fuelling, with vodka and ice.

Niemal wszędzie – a dotyczy to całego wiersza – gdzie autor próbuje podsunąć gospodarzowi wachlarz możliwości („tacks, bastes, stiches” lub „on the screen, on air”), ów gospodarz zawsze sięga po własne rozwiązania („cobbles” czy „in the ether”). Zasady własnego idiomu narzuca swojemu gościowi zresztą nie tylko na poziomie leksyki, ale także gramatyki, wybierając formy bliższe jego własnej autorskiej twórczości, na przykład tam, gdzie Sosnowski proponuje wersje energiczne, oddane za pomocą Present Continuous (*we're landing, it's raining, water is rising*), tłumacz zastępuje je Present Simple, przypominając po raz kolejny, kto tu rządzi. Kolejną zasadą Menghama domu-idiomu jest próba domykania zdania, narracji, wygładzania poszarpanych, samplowanych, fragmentów gorączkowego zapisu refleksji w stateczny i przemyślany opis. Twórczość autorska Menghama balansuje na granicy poezji i prozy, formalnie często wręcz skłania się ku tej ostatniej. Ale nawet jeśli jest „z lewej równo, z prawej poszarpane”¹⁸⁴, to w wierszach tych dominują spójne narracje. Ta spójność – dosłownie, bo za pomocą spójników – wdziera się siłą do pokoju gościa, wymuszając jasne i podkreślone ciągi przyczynowo-

¹⁸⁴ Najkrótsza definicja wiersza: „- Moi drodzy - powiedział - to jest wiersz. Z lewej równo, z prawej poszarpane. W klasie panowała cisza. Nauczyciel przykleił do tablicy stronę prozy. - To jest proza - powiedział. - Z lewej równo i z prawej równo.” D. Foks, *Orcio*, Wrocław 1998, s. 21.

skutkowe („which is funny” zamiast po prostu „śmieję się”, czy „where I walk clockwise” w miejsce „chodzę w kółko”).¹⁸⁵ Cały wiersz jest też dłuższy i poddany szerszej konkretyzacji, a elipsy i równoważniki zdania ustąpiły miejsca długim, wielokrotnie złożonym składniom.

Na wydane w roku 2014 zbiór pt. *Speedometry* składają się wiersze tłumaczone tą metodą na przestrzeni dwóch dekad, niektóre z nich ukazały się drukiem, między innymi w czasopiśmie *Aufgabe* oraz antologii *Altered State. The New Polish Poetry*, współredagowanej z Tadeuszem Piórą. „Wiersz wychodzi z domu i nigdy nie wraca”, zapisał Sosnowski w *Trop w trop*, i rzeczywiście, wiersz jego raz wypuszczony z polskiego domu-idiomu, nigdy doń już nie wróci, tym bardziej, że trafia do nowego domu, pod skrzydła nowego gospodarza. Mengham, jak już sugerowałam, oryginały traktuje jako punkty wyjścia, inspiracje, pod-kłady i pre-teksty do pracy nad adaptacją do zasad własnego idiomu. Proces ten staje się tym widoczniejszy, jeśli porównać przekłady publikowane wcześniej z tymi, które weszły do książki. Wówczas okaże się, że modyfikacje odbywają się już wyłącznie po stronie anglojęzycznego wiersza, że to już tylko nowa aranżacja wnętrza domu gospodarza, bez większego prawa głosu gościa, nawet jeśli to jego rzeczy są na nowo rozrzucone po pokojach. Dwuwers ze wspomnianego *Trop w trop* stawia przed tłumaczem wyzwanie na kilku poziomach:

Obawiam się, że ładunki mamy przy sobie.
Obawiam się, że stajemy w obliczu, sir.

Oprócz anafory, pojawia się tu także wspomniany chwyt modyfikacji frazeologicznej, będący w tym przypadku elipsą – stajemy w obliczu to niespodziewanie zredukowanej łączliwości, w której brakuje dopełnienia odpowiadającego na pytanie „w obliczu czego?”.

¹⁸⁵ Porównaj I. Okulska, *Polski Ashbery w Ameryce?*, „Przekładaniec” 2013, nr 26, s. 230.

Dodatkowo pojawia się jeszcze zwrot „sir”, który sugeruje powagę sytuacji, dodając jej jednocześnie odrobinę komizmu poprzez fakt włączenia elementu zwrotu z obcej kultury języka. W 2002, w numerze 16 magazynu „Jacket” ukazał się przekład Menghama, w którym tłumacz zdecydował się na daleką od oryginału wersję pozbawioną elementu frazeologicznej gry i utrzymaną w tonie potocznym. Tłumacz zrezygnował również z anafory i angielskiego „sir”:

The explosives are in our possession
I fear, this is it quite frankly.

W wersji opublikowanej w *Speedometry*, obawa („I fear”) z drugiego wersu zostaje przeniesiona do pierwszego (więc tłumacz nadal decyduje się nie podążać za oryginalną formą powtórzenia), w drugim wersie z elipsy, z uciętego niedopowiedzenia, powstaje długie pełne zdanie, bliższe poetyce Menghama niż Sosnowskiego.

The detonator I fear is in our possession.
The fact that we are within range is even more worrying.

W *Piosence dla Europy* wersy inicjalne („Tęcza? Nikt jej nie widział od czterdziestu lat, / co znaczy 'koniec świata', albo coś w tym stylu.”) po dwunastu latach od pierwszej publikacji również zyskują na złożoności. Pierwotnie proste komunikaty, podążające za składnią oryginału („Is that a rainbow? No one has seen one for 40 years / it's the end of the world or something of that kidney.”) zastępuje konstrukcja syntaktycznie bardziej skomplikowana:

Is that a rainbow? The like of which not for 40 years
portends the 'end of history' or something of that kidney.

Dalej w tym samym wierszu pojawiają się jeszcze drobne zmiany leksykalne („słowo, które zaginęło” to najpierw “words that

have gone missing”, zastąpione później wyrażeniem o niższym rejestrze “words that have pegged out”), czy liczba pojedyncza zastąpiona mnogą, zabiegi te zdają się być nie tyle korektą przekładu, co korektą wiersza, już wyłącznie po stronie idiomu Menghama.

A co na to autor? Autor oryginału, autor filologicznych tłumaczeń i wytłumaczeń, autor podkładów pod przekład?

Mengham zdaje się czuć zobligowany do respektowania faktu, że ma do czynienia z poetą żyjącym, to jest pozostawiania z nim w dialogu, tym bardziej, że bez jego czynnego udziału, przekłady te nie miałyby szansy w obecnej formie zaistnieć. Ponieważ jednak współpraca nie odbywa się symultanicznie, jej kolejne etapy dzieli od siebie nierzadko wiele tygodni, a uczestnicy pracują osobno, tłumacz czuje się również zobligowany do przedstawiania autorowi ostatecznych efektów jego pracy nad danym wierszem, stwarzając pozór jego decyzyjności: „Może swobodnie je poprawiać i oczywiście do niego należy ostatnie słowo”¹⁸⁶. A jednak nic tu nie jest oczywiste, bo ostatnie słowo niemal z założenia jest przyzwoleniem: „Ale szczerze mówiąc rzadko kiedy nastaje na jakieś zmiany”¹⁸⁷. Pytanie autora o zgodę na modyfikacje i swobodne oddalanie wiersza od oryginału w procesie przekładu idealnie wpisuje się w ideę wrogości. Stwarzając wrażenie, że autor pozostaje u władzy, również w kwestii swojej twórczości poza granicami kraju, tłumacz prosi o zgodę, ponieważ ów autor w rzeczywistości nie ma innego wyboru, jak zgodzić na proponowany kształt przekładu, w momencie gdy jego wiersz „wychodzi z domu” i zostaje przeniesiony do innego języka, nawet jeśli to język, którym autor włada doskonale. Bo zaproszenie nie przychodzi ze strony języka, tylko idiomu, jego gospodarza i jego

¹⁸⁶ „It’s open to him to correct thing and he has the final word obviously” (transkrypcja wywiadu z Rodem Menghamem przeprowadzony przeze mnie dla czasopisma “Dwutygodnik”, w druku)

¹⁸⁷ „To be honest he hardly ever wants changes”, Tamże.

zasad. Sosnowski zna granice swojego języka, a im silniej jego własny idiom ufundowany jest w polszczyźnie, tym lepiej rozumie jego zasięg – ale też granice tego zasięgu – a co za tym idzie fakt, że poza tymi granicami władzę przejmuje kto inny. Jako gość w domu innego idiomu, przyjęty przez tłumacza-gospodarza, okazuje więc respekt i skromny podziw wobec panujących w tym domu zasad:

Ale on ma wolną rękę. I widzi Pani, on pracuje głównie na „rybach”, bo jego znajomość polszczyzny jest dość specyficzna, właściwie trudna do oszacowania. Przez pewien czas mieszkał i uczył w Łodzi, był żonaty z Polką, ale w rozmowach i korespondencji posługujemy się językiem angielskim. Od czasu do czasu przygotowuję dlań z wielkim mozolem taką rozbudowaną rybę pod przekład jakiegoś wiersza (...) I jeżeli on po tych moich wskazówkach postanawia zrobić coś takiego, jak to, o czym Pani mówi (zastąpienie dwuwiersu „nie odzyskuję przyjemności / nie odzyskuję przyjemności” w wierszu *Małe degustacje*” dwoma zdaniem, semantycznie odmiennymi, „I give up the ghost for good. / It’s that or I give up the gusto.” – I.O.) to ja chyba nawet wstydzilibym się powiedzieć: „Rod, ale ja mam tutaj zastrzeżenia – dlaczego u ciebie jest inaczej?” Doskonale wiem, że on odpowie: **„Bo tak będzie lepiej”. Będzie lepiej brzmiało.** (Podkreślenie moje – I.O.)¹⁸⁸

Brzmienie jest jednym z najistotniejszych elementów wiersza, na które zwraca uwagę Sosnowski w każdej z przyjmowanych przez siebie funkcji – autora, tłumacza oraz krytyka literackiego. Założenie więc, że „tak będzie lepiej brzmiało” znaczy tyle, co presupozycja dobrej poezji, a to zdaje się być jedynym życzeniem autora, który wyprawia swojego Innego w zagraniczną podróż. Nie musi być do siebie podobny, nie musi być sobie wierny, musi być dobrym wierszem. I tak właśnie wyrazi się o przekładach Menghama:

W zasadzie podobają mi się przekłady Roda Menghama. Mam do nich jakiś rodzaj zaufania, bo wydaje mi się, że one są bardzo dobrze

¹⁸⁸ Tego się nie da powiedzieć po angielsku..., dz. cyt.

zrobione po angielsku. Wyczuwam w nich wiersze angielskie, jak gdyby z prawdziwego zdarzenia.¹⁸⁹

Jeśli przekłady te można uznać za tłumaczenie głównie za sprawą paratektu „translated by Rod Mengham”, to z pewnością przekonują jako wiersze. Sosnowski w burzliwej polemice ze Stanisławem Barańczakiem, która stała się sceną do prezentacji stanowisk w sprawie krytyki przekładu i jej metod, rozróżniał wyraźnie pomiędzy tłumaczeniem a poezją. Zarzucał bowiem Barańczakowi, że jego przekłady przekonują jako przekład, ale nie jak poezja¹⁹⁰. Przekład staje się więc tylko ostatnim ogniwem łańcucha czynności w ramach pewnych założeń, efektem wciąż mocnego zakorzenienia w idiomie oryginalnym, wreszcie efektem niemożliwego „zadania tłumacza”. Poezja jest natomiast przekładem zorientowanym na idiom docelowy, a więc nowy, świeży, odpowiadający na możliwości języka, w którym jest realizowany. Zatem być może „wiersz wychodzi z domu i nigdy nie wraca” to nie tylko postmodernistyczna refleksja na temat iterowalności lektury, ale też wskazówka dla tłumaczy, by zamiast wyłącznie w oryginał, zapatrzili się w horyzont swojego języka.

Jak przedstawia się recepcja?

Jak już wspominałam, o poetyce Sosnowskiego i możliwych trybach jej odczytania zwykło się mówić używając, poza paroma wyjątkami, pewnych obiegowych stwierdzeń. I jednym z tych gotowców jest niemal odruchowe wskazywanie na literackie korzenie dykcji autora *Stancji*. O *Życiu na Korei* Jacek Gutorow po latach powiedział „Zdałem sobie sprawę, że to, co fascynowało mnie w poezji

¹⁸⁹ tamże.

¹⁹⁰ "Czy to jest udane? Chyba tak, chyba dostatecznie udane, aby stanowić tłumaczenie, choćby nawet nie do końca przekonywało jako poezja." A. Sosnowski, *Frost, Larkin i Auden u Stanisława Barańczaka*, w tegoż: *Najrzykowniej*, Wrocław 2007, s. 218 (205-224).

angielskiej, jest też obecne 'tutaj i teraz', w nowo powstałej poezji polskiej"¹⁹¹ a Adam Poprawa ironizował na temat nieodczuwaności powoływania się na zagranicznych mistrzów w kontekście lektury wierszy Sosnowskiego:

Miałem parokrotnie przyjemność (a nie ma w tym wyrażeniu kurtuazji) być na wieczorach poetyckich i cieszyć się zarówno słuchaniem autorskich recytacji, jak i ich entuzjastycznym przyjęciem przez młodą publiczność. Nie potrafię się jednak pozbyć wątpliwości, czy aby za każdym razem przyjęcie oznacza zrozumienie. No bo czy większość spośród tych oklaskujących ma w jednym małym palcu Ashbery'ego, a w drugim, powiedzmy, Rousella?¹⁹²

Do poetów w pewnym stopniu konstytuujących poetycki idiom autora *Stancji* zalicza się również Ezrę Pounda ze względu na kilkuletnią pracę naukową i translatorską, jakiej poświęcił się Andrzej Sosnowski. Czasem pojawiają się inni: T. S. Eliot, Elisabeth Bishop czy – jak chce Tomasz Szewczyk – „Frank O'Hara «przepisany» w bardzo luźny sposób na polski w *Coverze*”¹⁹³.

Sile inspiracji poetycką metodą Ashbery'ego czy Rousella nie ma ani sensu ani potrzeby zaprzeczać, szczególnie ta pierwsza okazała się wręcz konstytutywna dla pisarstwa Sosnowskiego, ale choć fundamenty idiomu mogą być amerykańskie, to cegły, z których powstała jego twierdza są na wskroś polskie. Ów „lingwistyczny patriotyzm” zdaje się zresztą być świadomym gestem ocalenia własnego języka w bitwie wpływów, bo jak sam mówi: „wiele z moich wierszy stara się przekład utrudnić”¹⁹⁴. Jako jedna z jego tłumaczek, mogę tylko dodać, że z powodzeniem.

¹⁹¹ Brakuje nam kogoś takiego jak Brzozowski. Z Jackiem Gutorowem rozmawia Joanna Orska, „Odra” nr 11-2009, s. 61.

¹⁹² A. Poprawa, *O tym Sosnowskim, jak się mówi...*, dz. cyt., s. 11.

¹⁹³ T. Szewczyk, *Wieńcowiny*, dz. cyt., s. 81.

¹⁹⁴ Cytat pochodzi z rozmowy z Andrzejem Sosnowskim zatytułowanej *Nie da się tego powiedzieć po angielsku*, która stanowiła prolog do pracy magisterskiej pt. *Polish*

Dlatego też mimo ewidentnych punktów stykowych, nie można powiedzieć o idiomie Sosnowskiego, że jest odbiciem frazy Ashbery'ego w „postkomunistycznym krzywym zwierciadle” („postcommunist convex mirror”), który można z łatwością zrekonstruować i przetłumaczyć zwrotnie, poza rzadkimi wyjątkami, jak choćby wspomniany bezpośredni cytat z Ashbery'ego, który poddawał się takiej procedurze. Zasady obowiązujące w idiomatycznej twierdzy autora *Taxi* sprawiają, że ewentualna porażka tłumacza, to kolejna cegiełka do jej polskiej fasady¹⁹⁵. Rod Mengham postanowił te zasady zignorować poprzez *distant reading*, lekturę niebezpośrednią, opartą na przekładach filologicznych, epitekstach, rozmowach z autorem i jego przyjaciółmi – lekturę, która okazała się interesującą próbą sił mocnych gospodarzy.

Zatem, mimo że Mengham nie może samodzielnie zgłębić potencjału semantycznego wierszy, to jednak wycucie i zrozumienie poetyckiej wartości, jej aury, wciąż jest możliwe. Argumentem przemawiającym za tym mają być, jak twierdzi sam tłumacz, anglosaskie korzenie tej poezji (a przede wszystkim amerykańskie), które mają być też szczególnie bliskie dla autorskiej twórczości Menghama. Aspekt anglosaskich źródeł dykcji Sosnowskiego okazuje się nieodzownym elementem nie tylko polskich omówień, a fakt, że

members only? O (nie)przetłumaczalności poezji Andrzeja Sosnowskiego, obronionej w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu dnia 14 czerwca 2010 roku.

¹⁹⁵ Mówiąc o porażce udzielam głosu Sosnowskiemu, któremu tego typu aksjologia nie jest obca – bliżej przyjrze się jej w następnym podrozdziale. Zadaniem tropicznej analizy strategii tłumaczy nie jest jednak ocena, lecz próba „wytropienia” motywacji ich translatorskich decyzji i kontekstu, w jakim dane tłumaczenie zaistniało. Pewien kompromis pomiędzy całkowitym brakiem oceny a brakiem jasnych kryteriów oferuje teoria skoposu zaproponowana przez niemiecki duet – Katharinę Reiss i Hansa J. Vermeera. Na temat tłumaczenia wierszy Sosnowskiego przez Roda Menghama z perspektywy osiągnięcia wcześniej obranego celu pisałam w artykule *Polski Ashbery w Ameryce?*, „Przekładaniec” 2013, nr 26, s. 219-235.

Sosnowski jest znany jako tłumacz i naśladowca Ashbery'ego, napędza maszyną krytyczną niczym perpetuum mobile:

W kolejnych gemach historii międzynarodowych wpływów literackich pora na serwis świata anglofońskiego: John Ashbery szczęśliwie posłał piłeczkę ponad siatką, kiedy całe pokolenie polskich poetów wyruszyło na poszukiwania nowych źródeł poetyckich napięć. Jerzy Jarniewicz zwrócił mi uwagę na dwie linijki w wierszu Sosnowskiego, które można by uznać za programowe, jeśli chodzi o całą polską reakcję na Ashbery'ego.¹⁹⁶

Poezja Sosnowskiego nie jest tu postrzegana jedynie jako konsekwencja wpływu Ashbery'ego, lecz „programowa reakcja” (programatic reaction) na poetycki tryb proponowany przez Nowojorczyka, sam Sosnowski staje się natomiast jednym z „poetów, którzy poszli za przewodnictwem Ashbery'ego”. Programowa, czy raczej zaprogramowana zdaje się więc być lektura Menghama, a w konsekwencji także czytelników jego przekładu. Taka synekdochiczna recepcja twórczości Sosnowskiego (fetyszyzująca aspekty anglosaskie) cechująca przekłady Menghama tworzy swoisty tryb tłumaczenia i promieniuje dalej na ich recepcję w języku i kulturze docelowej. Zatem wspomniany obiegowy tryb mówienia o poezji nie jest wyłącznie niewinnym uproszczeniem krytyków, drogą na skróty dla tych, którzy maskują niezrozumienie hermetycznego idiomu, ale trybem w większej, bo transkulturowej maszynie. Mechanizm można zaobserwować dzięki temu, że w 2011 roku została opublikowana książka pt. *Lodgings*, czyli zbiór przekładów wierszy Sosnowskiego

¹⁹⁶ „In the back-and-forth of international literary influence, it's the Anglophone world's turn at service: John Ashbery makes it over the net as a generation of Polish poets goes in search of new sources of pressure. Jerzy Jarniewicz drew my attention to a couple of lines from a Sosnowski poem that might be taken as programmatic of the Polish reaction to Ashbery.” Ferguson odnosi się do dwóch pierwszych wersów z wiersza „Zaraz wracam”: Te dwie kobiety zwały się we śnie – / nie chciałem tak tego powiedzieć.” J.H. Ferguson, *Whose turn is it anyway?*, “Chicago Review” 2000, s. 220.

autorstwa Benjamin Paloffa, amerykańskiego literaturoznawcy, który samodzielnie pracował nad tłumaczeniami, bazując na własnej lekturze polskojęzycznych oryginałów. Zestawienie epitekstów – blurbów, komentarzy, recenzji oraz wypowiedzi tłumaczy pozwala zaobserwować różnicę w odbiorze.

Mengham zasugerował na przykład porównanie, które miałyby sprawić, że twórczość autora *Życia na Korei* stanie się bliższa czytelnikom na Wyspach:

(w tej poezji) współczesna podmiotowość (przejawia się) jako stan ugrzęźnięcia we 'śnie' o polskiej historii, niczym księżę Hamlet, sparaliżowany dziedzictwem, które jest zbyt przytłaczające, żeby mu sprostać¹⁹⁷.

W ten sposób tłumacz przekonująco wypada jako czytelnik poety, choć przecież nie zagłębia się w jego idiomatyczność na poziomie języka.

Łańcuch recepcyjny wydłuża się o postać redaktora magazynu „Jubilat”, który zamówił u Menghama przekłady (czy raczej wersje anglojęzyczne) wierszy Sosnowskiego, i który sam również jest poetą – co więcej tłumaczonym na język polski między innymi przez autora *Życia na Korei* właśnie.¹⁹⁸ Poeta i redaktor znał osobiście Sosnowskiego i najprawdopodobniej miał świadomość jaki typ poezji znajduje się w kręgu lekturowych i translatorskich zainteresowań jego tłumacza. Poznawał go jednak wyłącznie poprzez język angielski, a więc omówienia istniejące w tym języku, rozmowy, wybory przekładów, dokonane przez Sosnowskiego, a ten luźny obraz składał się na

¹⁹⁷ "Contemporary subjectivity as a condition that has been caught up in the 'dream' of Polish history, like Prince Hamlet, disabled by a legacy that is too overpowering to live up to." E. Wójcik-Leese, *Rewritten Presences: Anthologies of Polish Poetry in English 1989-2011*, in: *Polish Literature in Transformation...*, dz. cyt., s. 272 (265-280).

¹⁹⁸ P. Gizzi, *Imitacja życia i inne wiersze*, przeł. K. Bartczak i A. Sosnowski, Mikołów 2013.

sugestię, że autorska twórczość polskiego poety jest przesiąknięta stylem amerykańskim – sugestię, której redaktor nie znający polszczyzny nie mógł zweryfikować poprzez kontakt z oryginałem.

Zatem cały trud przekładnia poezji Sosnowskiego zdaje się być motywowany chęcią odnalezienia i rekonstruowania w angielszczyźnie sugerowanych wpływów poezji anglosaskiej niż potrzebą oddania głosu Innemu i zaprezentowania jego osobnego, własnego idiomu. Różnica odległości pomiędzy *distant* i *closereading* obojga tłumaczy (i redaktora), znajduje, jak już wspominałam, swoje odzwierciedlenie w produkcji epitektów w kulturze docelowej. Na czwartej stronie okładki tomu przekładów podpisanych nazwiskiem Menghama czytelnik napotka rekomendację Gizziego, który nie mówi przecież o przekładzie, tylko o poezji anglojęzycznej sygnowanej obojgiem nazwisk:

Andrzej Sosnowski jest poetą niebywałym, w tej energetycznej książeczce można odkryć prywatne zakamarki suwerenności; doświadczyć tego „rzeczywistego” stanu trwania w nadzwyczajnej językowej świadomości samego siebie, słowa i świata, siebie i słowa, a wszystko to dzieje się wewnątrz na dziedzińcu (w murach) prawdziwej poezji.¹⁹⁹

„Nadzwyczajna językowa świadomość samego siebie, słowa, świata, etc.” to obserwacja, którą można by z łatwością przyłożyć do recenzji poezji Ashbery’ego, w tym sensie więc czytelnik o jednostkowości tej poezji, tylko wciąż porusza się w obrębie presuponowanych literackich związków transoceanicznych. Ale jak ów czytelnik ma odkryć idiomatyczność polskiego poety, jeśli jego

¹⁹⁹ “Andrzej Sosnowski is a brilliant poet, in this powerful book we find private corners of sovereignty revealed; we experience this 'real' condition of being through a super-charged linguistic awareness of self and state, word and world, self and word, and all of it happening within the true estate of the lyric.” P. Gizzi, czwarta strona okładki książki Andrzej Sosnowski, *Speedometry*, translated by R. Mengham, Oxford 2014.

twierdząc zdobył tłumacz, dysponujący całym orężem wrogościennych zasad własnego idiomu. Benjamin Paloff, tłumacz, który samodzielnie dotykał materii języka oryginału podkreśla wagę języka, na trud jego przeniesienia do angielszczyzny zwracają uwagę też jego recenzenci:

Przeniesienie języka Sosnowskiego do angielszczyzny musiało być niewdzięcznym zadaniem, bo język ten cechują nagle zwroty rejestru i sugestie obsesyjnego i nieustającego zastanawiania się nad różnymi wpływami literackimi. Paloff podaje nam wspaniały, spójny tom, który skutecznie rozciąga granice własnego języka.²⁰⁰

Natomiast w recepcji przekładów Menghama poza przesuniętym środkiem ciężkości z idiomu na sferę narracyjną wierszy, pojawia się również intrygujące pojęcie „profesjonalnych (expert) tłumaczeń”, które są podane (rendered): „to ważny moment, w którym otrzymujemy te wiersze podane w tak ponadprzeciętnych i profesjonalnych tłumaczeniach poety Roda Menghama.”²⁰¹ Użycie przydawki „ekspercki, profesjonalny” podświadomie bazuje na stylu recepcji osoby tłumacza oraz przekładu jako wierszy należących do literatury docelowej. Czasownik „rendered” w jednym ze słowników znaczeń zawiera „to cause to be or become”, co również podkreśla siłę sprawczą Menghama – to on sprawił (jako poeta języka angielskiego, jako gospodarz w idiomie anglosaskim), że wiersze te zyskują uznanie:

Przekłady współczesnego polskiego poety, Sosnowskiego, w wykonaniu Menghama są rewelacyjne. Są niczym most (...), dzięki któremu czytelnik, który nie zna oryginalnego języka, może przejść na

²⁰⁰ It is a daunting task to carry over into English Sosnowski's language, which is a language marked by abrupt shifts in register and suggests an obsessive and ongoing rumination on various literary influences. Paloff has rendered a superb, tonally consistent volume, and has effectively stretched the barriers of his own language. (E. C. Belli, Andrzej Sosnowski, *Lodgings* translated by B. Paloff [Review] "Words without Borders" 2011, <http://wordswithoutborders.org/book-review/andrzej-sosnowskis-lodgings/>)

²⁰¹ A. Sosnowski, *Speedometry...*, dz. cyt., s. 38.

drugą stronę, choć odrobinę zbliżyć się do myśli drugiego człowieka.²⁰²

Zatem Paloff miał „przenieść” (carry over) a Mengham raczej mistrzowsko stworzyć. Niemniej jednak, taki silny ekspercki głos łatwo kolonizuje Innego wytwarzając w czytelniku przyjemne (ale przecież nie mniej kolonizatorskie) wrażenie uzyskania dostępu do „another’s man mind”. To wrażenie okaże się niejako zaprogramowane poprzez postawę tłumacza, który będzie podkreślał poczucie wspólnoty i analogii względem polskiego poety. Na pytanie, dlaczego czuje się w mocy przemawiać za Innego, czyli oddawać w swoim idiomie głos Sosnowskiego, który zna niemal wyłącznie w formie zapośredniczonej w angielszczyźnie, Mengham odpowiada: „no bo my po prostu piszemy w kompatybilnych idiomach”²⁰³

Mengham jako gospodarz zakłada więc, że ów Inny jest mu w istocie bardzo bliski, zatem może za niego przemówić, bo przecież mają wspólne poetyckie korzenie. Wnętrza bagażu Innego nie widział, ale za to wiele o nim słyszał i dzięki temu wyjątkowo przekonująco umie o nim opowiadać. Jest chodzącą wizytówką swojego gościa, wizytówką, na której znajduje się to, co zgodne z zasadami obowiązującymi w tym domu. W historii tych wrogościennych aktywności tłumacza nie mogło zabraknąć ironii. Otóż wiersze w przekładzie Menghama po latach trafiły w ręce Johna Ashbery’ego. Dzięki temu mógł on usłyszeć o polskim poecie i się nim zachwycić – Sosnowski otrzymał list gratulacyjny od swojego mistrza. Mistrza, który w swoim entuzjazmie

²⁰² “Mengham’s translations of the contemporary Polish poet, Sosnowski, are terrific. They provide that bridge... so that the reader who is unknowing of the original language can experience something of the taste of another man’s mind.” (Ian Brighton, „Tears in the Fence” <http://tearsinthefence.com/2014/07/26/paris-by-helen-rod-mengham-oystercatcher-speedometry-by-andrzej-sosnowski-trans-rod-mengham-contraband/>)

²⁰³ „Simply because we write in compatible idioms”. Cytat pochodzi z przytoczonego już wywiadu dla „Dwutygodnika”.

wobec interesującej poezji ze wschodniej Europy, słowem nie wspomniał o tłumaczu, ani o jego „eksperckich przekładach”, jak gdyby zakładał, że naprawdę dotyka oryginalnej materii.

Rozdział czwarty

Dycki w przekładzie synekdochicznym
czyli pouczający fetysz Doreen Daume

Tłumacza synekdochicznego, przypomnijmy, charakteryzuje inklinacja do wyboru – części, elementu, kawałka, który zaautonomizuje się i będzie stanowił za całość. Owa część jest przez tłumacza fetyszyzowana, to znaczy programuje jego optykę, stając się iluzją całości, z której została zapożyczona. Nie należy owej części jednak rozumieć zbyt potocznie (lub raczej – nie wyłącznie w ten sposób), to znaczy poszukując przekładów, które jawnie redukują tekst, skracają lub z całej twórczości tworzą częściowy wybór. U podstaw takich translatorskich sytuacji nierzadko leżą pragmatyczne decyzje wydawnicze (np. wprowadzenie nieznanego autora na nowy rynek czytelniczy za pomocą możliwie atrakcyjnego wyboru jego tekstów, publikacja w sformatowanej serii, jak np. biblioteczka *44 wierszy*). Ponadto warto pamiętać o tym, że redukcja jako tekstowa operacja w skali mikro, z ducha synekdochiczna, nie podlega generalizacji w skali makro – taki „obcinający” gest w przekładzie może być motywowany postawą na przykład hiperboliczną (jak w przypadku Jakuba Ekiera i poezji Reinera Kunze). Synekdochiczny fetysz dotyczył będzie zatem jednego elementu tekstu, jego cechy – formalnej, narracyjnej, prozodycznej – która zostanie najsilniej wyeksponowana i podniesiona do rangi reprezentatywnej.

4.1 Tłumaczka z wyboru?

Doreen Daume tłumaczeniem literatury zajęła się stosunkowo późno – jej przekładowy debiut (*Pieska przydrożnego Czesława Miłosza*)²⁰⁴ ukazał się dopiero w 2000 roku, kiedy miała 43 lata.

²⁰⁴ Cz. Miłosz: *Hündchen am Wegesrand*. Kalendergeschichten, przeł. D. Daume, München 2000.

Wykształcona w Wiedeńskim Konserwatorium i wiedeńskiej Akademii Muzycznej, jako pianistka i muzykolożka przez lata występowała z koncertami i z pasją uczyła gry – „choćby i w niepogodę na rowerze dojeżdżając do swoich uczniów na koniec miasta”²⁰⁵. Wyszła za mąż za Polaka i języka polskiego miała się zacząć uczyć, jak twierdzi jej wieloletni przyjaciel Werner Richter, z powodu teściowej, żeby móc zrozumieć jej zgryźliwości²⁰⁶. Do literatury polskiej, jak twierdzi, zbliżyła się dzięki Schulzowi:

Pierwszym moim spotkaniem z opowiadaniem Schulza była lektura niemieckiego przekładu, którego autorem był Josef Hahn (tłumaczenie z 1961 roku). Książka ta znalazła się w walizce mojego byłego męża Polaka, razem z polskim oryginałem.

Żeby się uczyć języka polskiego, chętnie porównywałam oryginały i przekłady – to zabawniejsza metoda niż ćwiczenia z podręcznika. Oczywiście startowałam w tej mojej nauce z innymi, prostszymi książkami, ale któregoś dnia zabrałam się za *Sklepy cynamonowe*. I mimo że odkryłam w starym przekładzie mnóstwo błędów i niedorzeczości, było to niezwykle doświadczenie dla mnie²⁰⁷.

Nad nowym przekładem twórczości pisarza z Drohobycza pracowała ponad dziesięć lat, w czasie których dostała stypendium Zuger Übersetzerstipendium na rozwój translatorskiego projektu. Ostatecznie jej przekład *Sklepów cynamonowych* ukazał się w 2008 roku i przyniósł uznanie krytyków, ustawiając Daume na pozycji ambasadorki i „wskrzesicielki” Schulza dla czytelników niemieckojęzycznych oraz sprawiając, że jego lektura stała się bardziej przystępna:

²⁰⁵ „bei Wind und Wetter kilometerweit quer durch Wien geradelt“ jak wspomina Werner Richter w memoriale na cześć tłumaczki. W. Richter, *Kräfte schaffen – zum Tod von Doreen Daume*, <http://www.literaturuebersetzer.de>

²⁰⁶ Tamże.

²⁰⁷ Cytat pochodzi z noty sporządzonej przez Grzegorza Józefczuka dla Bruno Schulz Festival. Nie podano źródła wypowiedzi, ani informacji na temat języka oryginału i ewentualnego jej tłumacza.

W raczej ekskluzywnym gronie niemieckojęzycznych schulzologów można było zadać sobie pytanie – czy ten wysiłek (stworzenia nowego przekładu – I.O.) się w ogóle opłacał? Odpowiedź bez wątpienia brzmi – owszem. Bo w efekcie sprawił, że o wiele szersza publiczność może teraz lepiej, by nie rzec wręcz odpowiednio, zrozumieć wyjątkowe dzieło Schulza²⁰⁸.

Daume miała w swoim przekładzie wyjaśniać, rozjaśniać i ułatwiać czytelnikowi podróż po świecie autora *Sanatorium pod klepsydrą*, by – inaczej niż w tłumaczeniu Hahna – nie musiał potykać się o nienaturalną składnię czy konfrontować z niezamierzoną groteską²⁰⁹.

Po rozstaniu z mężem Daume kontynuowała naukę polszczyzny i prace przekładowe, ostatecznie zdobywając wykształcenie zawodowego tłumacza z języka polskiego w Wiedeńskim Instytucie Tłumaczy. W jej przypadku szczególnie interesujący się wydaje wątek somatyki tłumacza, bowiem zwrot ku przekładowi literackiemu podyktowany był tu dosłownie niedyspozycją cielesną: Daume zachorowała na stwardnienie rozsiane, a spowodowany chorobą niedowład dłoni na zawsze wykluczył muzykę z zasięgu zawodowych aspiracji pianistki i zmusił ją do zmiany zajęcia. Oprócz dramatów Andrzeja Kopackiego, prozy Olgi Tokarczuk, Janusza Rudnickiego i Marka Krajewskiego, esejów i wierszy Miłosza przełożyła również między innymi wybrane poezje Ewy Lipskiej, Mariusza Grzebalskiego, Piotra Sommera i Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego. Tłumaczenie wierszy tego ostatniego (dwujęzyczna edycja pt. *Geschichte polnischer Familien. Gedichte*²¹⁰) jest ostatnim książkowym przekładem wydanym za życia tłumaczki i to on będzie mnie tu najbardziej interesował. Po

²⁰⁸ M. Sander, *Der Künstler aus Drohobytsch. Bruno Schulz in einer Neu-Übersetzung*, Deutschfunk, skrypt z dnia 19.03.2008. http://www.deutschlandfunk.de/der-kuenstler-aus-drohobytsch.700.de.html?dram:article_id=83527

²⁰⁹ Tamże.

²¹⁰ E. Tkaczyszyn-Dycki, *Geschichte polnischer Familien. Gedichte*, aus dem Polnischen von Doreen Daume, Wiedeń 2012.

długoletniej walce ze stwardnieniem rozsianym, tłumaczka ostatecznie przegrała bitwę z rakiem.

4.2 „Badziewie poetyckie”²¹¹ czyli unikalny idiom Dyckiego jako przedmiot fetyszu rodzimej recepcji

Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki uchodzi za jednego z najważniejszych przedstawicieli ponowoczesnej poezji polskiej, pojedynczego, osobnego²¹², o rozpoznawalnym, silnym idiomie, którego źródeł na próżno szukać u innych współczesnych mu autorów²¹³. Urodził się w Krowickiej Wólce, na polsko-ukraińskim pograniczu, gdzie normatywny język polski nie był językiem naturalnym, a z pierwszą książką napisaną literacką polszczyzną, jak twierdzi, miał się zetknąć dopiero w wieku lat szesnastu.

²¹¹ Pojęcie „badziewia poetyckiego” pochodzi z autokomentarza, ogłoszonego ustnie przez poetę podczas wieczoru autorskiego na festiwalu Port Literacki we Wrocławiu w 2012 roku. Komentarz brzmi następująco: „wierszorb ma to nieszczęście, że dysponuje chujowym narzędziem, a mianowicie badziewiem poetyckim”, i można uznać go za wypowiedź reprezentatywną dla tej poetyki.

²¹² „Ani debiutancki tomik *Nenia i inne wiersze* (1990), ani *Peregrynarz* (1992) nie wpisywały się w programową antyestetykę ‘barbarzyńców’, którzy u progu lat 90. szturmem zdobywali literacką scenę, a do których – na własne nieszczęście – przez wzgląd na datę urodzenia musiał zostać przypisany. Zamykano go więc w szufladkach, ochoczo przypinano łatki. Nazywano ‘poetą osobnym’, ‘poetą egzystencjalnych ciemności’, ‘mistrzem różnych masek i stylizacji’, specjalistą od ‘wierszy śmiercionośnych’, kontynuatorem tradycji barokowej”; M. Szymański, *Inkantacje najlepszego we wsi pastuszka*, „Dwutygodnik” 2011, nr 10, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/2663-inkantacje-najlepszego-we-wsi-pastuszka.html> (dostęp 03.06.2015)

²¹³ Drugi niemieckojęzyczny tłumacz tej poezji – Michael Zgodzay – wskazuje na fascynację „poetyką tłumaczeń psalmów Kochanowskiego”, „do której – jak zaraz dodaje – Dycki sam pewnie by się nie przyznał”. M. Zgodzay, „*um von deinem toten Körper etwas zu stibitzen*”, *Ein Portrait des Dichters Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki*, „Novinki”, <http://www.novinki.de/zgodzay-michael-um-von-deinem-toten-koerper-etwas-zu-stibitzen/> (dostęp 03.05.2015 r.)

O ile można toczyć interpretacyjne spory o stopień utożsamienia Dyckiego z podmiotem jego wierszy (od pełnej przyległości po całkowitą kreację)²¹⁴, o tyle chyba łatwo się zgodzić co do faktu, że poezja ta wyrosła na elementach charakterystycznych dla autobiograficznego uposażenia poety – znajdziemy w niej katalog miejsc i ludzi z okolic Przemyskiego, w których i z którymi wychował się Dycki, i którzy składali się na swoistą schizofrenię języków, kultur i religii, *spiritus movens* jego twórczości:

Pierwszym tematem poety jest dzieciństwo, które upłynęło w tajemniczej krainie, na pograniczu ukraińsko-polskim, w otoczeniu tajemniczych powinowatych i tajemniczego języka, który nie był polszczyzną, jaką wszyscy znamy. Dycki z pietyzmem przywołuje nazwy, nazwiska i szczegóły topograficzne²¹⁵.

Obecny stan badań nad twórczością Dyckiego pokazuje, że unikalny idiom, naznaczony nazwami, nazwiskami, zdrobnieniami, archaizmami czy wreszcie zapożyczeniami, to interpretacyjny punkt wyjścia, recenzencki obowiązek, a więc, zdawałoby się, najistotniejszy, konstytutywny element poezji autora *Peregrynarza*, choćby z tego względu, że najbardziej widoczny:

Częstotliwość powtarzania się imion własnych u Tkaczyszyna-Dyckiego stanowi jedną z pierwszych, dostrzeganych gołym okiem cech tej poezji. (...) Jak imiona – z punktu widzenia czytelnika przyporządkowane arbitralnie, poza przyjętym systemem językowym – używane są tu też ukraińskie i chachłackie nazwy: bziuczki, hniłki, kiłakiczki, karagula, czy husiata (...). Szczególnie okrutną wersją

²¹⁴ Na przykład Jarosław Mikołajewski stawia mocny znak równości pomiędzy doświadczeniem podmiotu i autora: „Przedmiotem poezji Tkaczyszyna-Dyckiego jest jego osobista historia, utkana z nazwisk osób z nim spokrewnionych i uczuciowo bliskich. Ich splecione losy, ukraińskie i polskie (ani ukraińskie, ani polskie do końca, więc z przeciwstawnych punktów widzenia renegackie), naznaczone chorobą, której światło jest ‘oślepiające’, są rodowodem i jego losu, i jego wierszy.” Por. J. Mikołajewski, *Historia odrębna*, w: „jesień już panie...”, dz. cyt., s.6.

²¹⁵ P. Śliwiński, *Wstęp*, w: *Pokarmy. Szkice o twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, red. P. Śliwiński, Poznań 2013, s. 5.

imion są zdrobnienia, jak przewijający się przez wiele wierszy szereg „Jasiejo, Jasiusio i Jasieczko” – ich wszystkich dawno już nie ma, zdrobnienie trafia w pustkę, i uwydatnia ją tym bardziej, z im większą czułością było utworzone²¹⁶.

Przywołanie Jasieja czy Jasiusia „okrutnie”, jak chce badaczka, przypomina o tym, co minione, wywołuje duchy poprzez ekspozycję form nieużytych – ale gramatycznie możliwych (taki onomastyczny *danse macabre* nie mniej okrutnie wystawi na próbę także przyszłych tłumaczy). Andrzej Niewiadomski szczególną dykcję Dyckiego nazywa po prostu „rzadko dzisiaj spotykanym językiem”²¹⁷. Jacek Gutorow mówił nawet o „efekcie Dyckiego”, w którym język poprzez mantryczność i natręctwo powtórzeń próbuje znaleźć oparcie, ale ostatecznie i tak pozostaje niewolnikiem imienia własnego:

Tym, co je spaja najmocniej (wiersze Dyckiego – I.O.), jest charakterystyczny dla Dyckiego idiom, w którym język poszukuje własnej sankcji, zakorzenienia w czymś bardziej trwałym niż tylko obezwładniająca melodia zdania czy rytm frazy. (...)Wszystko rozbija się jednak o słowa²¹⁸.

Znów więc okazuje się, że wiersze te utkane są z materii słowa, jego brzmienia, kroju, które niosą ze sobą nie tylko desygnaty, ale przede wszystkim charakterystyczne, regionalne konotacje. Jakub Momro idzie tym tropem jeszcze dalej, konstatując, że w tej poezji spotykają się „interferujące ze sobą idiomy, językowe narzecza, obrazowe idiosynkrazje i semantyczne przyzwyczajenia, solecyzmy i anakoluty, z których nie tylko nie powstaje żadna całość, ale nic nie

²¹⁶ Z. Król, *Nieprzydatność poezji. Imiona u Tkaczyszyna-Dyckiego*, w: *Pokarmy...*, dz. cyt., s. 242.

²¹⁷ A. Niewiadomski, *Poezja jako terapia niemożliwa. O wierszach Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, portal Biura Literackiego „Port Literacki”, <http://portliteracki.pl/przystan/teksty/o-wierszach-eugeniusza-tkaczyszyna-dyckiego/>

²¹⁸ J. Gutorow, *Bezdomny język*, „Tygodnik Powszechny”, nr 38, z dnia 14.09.2006 r., (łącze internetowe już niedostępne)

łączy się w porządek metafizyczny”²¹⁹. Wyrok krakowskiego badacza brzmi więc następująco – stylistyczna wirtuozeria, która prowadzi do semantycznej entropii. Czysty blichtr? Jerzy Borowczyk, ową wirtuozerię „zdrobnień, regionalizmów i rutenizmów” określa natomiast mianem „małego poetyckiego cacka”²²⁰.

Przywołane opinie to tylko mały wyimek refleksji nad twórczością autora *Neni*, ale reprezentatywny ze względu na inklinację do wyliczania językowych cech poetyki Dyckiego, które składać się mają na jego unikalny idiom, stanowiący o istocie tej poezji. Bo jeśli mowa o tym, że wiersze te zajmują się przede wszystkim „perypetiami jednostki urodzonej na polsko-ukraińskim pograniczu (...), zmagającej się z koniecznością kulturowej i językowej identyfikacji i przez to nieustannie rozdartej psychicznie”²²¹, to – jak wynikałoby z takiej logocentrycznej perspektywy krytyków – nie dlatego, że wprost mówi się o takim doświadczeniu; doświadczenie to ma być raczej odzwierciedlone w „rozdartym psychicznie” idiomie.

Poezja tak mocno osadzona w polszczyźnie i zarazem poezja karmiąca się idiolektem poety wyrosłego na styku języków, pełna regionalnych imion i form własnych, w której „stawką poetyckiej gry jest ocalenie imienia własnego”, to, zdawałoby się, materia niemal ontologicznie skazująca tłumacza na przekład pełen kompromisów. Dlatego też nie będę analizować wyników pracy Daume pod kątem jednostkowej ekwiwalencji (jedynie zaznaczając ogólne tendencje), interesować mnie będą raczej mechanizmy, które rządzą tym przekładem, i translatorskie motywacje stojące za całościową strategią. Bowiem, jak o poezji Dyckiego pisze Łuszczkiewicz, „nie o końcowy

²¹⁹ J. Momro, *Imię i hipostaza*, w: *Pokarmy...*, dz. cyt., s. 81.

²²⁰ J. Borowczyk, *Z kości piszczałka. Sielanka, dumka, nekrolog*, w: *Pokarmy...*, dz. cyt., s. 188.

²²¹ A. Niewiadomski, *Poezja jako terapia niemożliwa...*, dz. cyt.

wynik tu idzie, bo ten jest do przewidzenia, ale o kilka udanych akcji, po których rozpoznaje się klasę zawodnika”²²².

4.3 Imię własne opiera się przekładowi²²³

Ten zdawałoby się nieprzekładalny idiom Dyckiego to, jak już wspominałam, przede wszystkim imię, imię własne, imię rozumiane jako rzeczownik, ale także nazwa geograficzna – słowem wszelkie „nazewnictwo”. „Oswajanie świata dokonuje się poprzez jego nazywanie. Jest terapią – bohater tomu przyjmuje ją, porządkując »fakty«”²²⁴. Ciemną materię, mroczne nastroje i tematy czy nocne kompleksy oswaja pisząc, zapisując szeregi imion własnych, rozumianych tradycyjnie i jako kategorię gramatyczną. Te imiona nastrecają największych problemów translatorskich, ich emocjonalna gradacja, różnorakie rejestry osiągnęte poprzez spieszczenia, zdrobnienia, szyk przestawny (względem przydawki), naleciałości chachłackie – to wszystko elementy dla materii niemieckiego języka docelowego w zasadzie nieosiągalne. W obliczu takiej niemożliwości przekład staje się rewersem oryginału, zamiast „ściemniać”, rozjaśnia – choć Dycki „pisze coraz ciemniejsze wiersze”, tłumaczka cierpliwie zapala światło, skupiając się nie na zwięzłym narzędziu nazewnictwa, ale na owych „faktach” właśnie: na narracyjnej warstwie tej poezji. Nierzadko kosztem rymu czy rytmu, a także lokalnych konotacji, tłumaczka cierpliwie podąża za nitką fabuły, która, choć w przebraniach i maskach tej niezwyklej dykcji, to jednak jasno rysuje się

²²² P. Łuszczkiewicz, *Kiwać się z życiem*, „Nowe Książki” 2005, nr 7, s.55.

²²³ Jak próbował udowodnić Derrida w słynnym przyczynku do myśli o przekładzie. Por. J. Derrida, *Wieża Babel*, przeł. A. Dziadek, w: *Współczesne teorie przekładu*. Antologia, red. P. Bukowski i M. Heydel, Kraków 2009, s. 373-384.

²²⁴ P. Mackiewicz, *Poezja jako miejsce na ziemi*, „Odra” 2006, nr 6, s. 100.

w każdym z wierszy z osobna, a także w całym tomie. Fabuła to także scenografia, w jakiej się rozgrywa, dlatego Daume zadbała, by zarówno postaci, jak i elementy świata przedstawionego pozostawały dla czytelnika jasne, nawet jeśli tracą przy tym emocjonalne nacechowanie. I tak „jasiek” z wiersza XV. staje się „małą poduszką”, „rozdziapisko” z wiersza *Wybór* zastępuje ‘Stricher’, słowo potoczone, ale nie nacechowane lokalnie, dodatkowo nie powstałe w wyniku zgrubienia, bowiem taka morfologiczna operacja w niemczyźnie nie występuje. „Samostyjna” w wierszu XXXV. zamienia się w „Heimat”, a więc po prostu ojczyznę, nie Polskę czy Ukrainę – podwójnie niejako podkreślona więź (poprzez jej nazwanie i to nazwanie po niemiecku) zanika i przeistacza się w uniwersalne nawiązanie do uniwersalnej figury ojczyzny, znak staje się pusty, choć zrozumiały. Dodatkowych problemów nastręcza oczywiście emocjonalnie nacechowana topografia biografii podmiotu, do cna polskie geograficzne nazewnictwo: „województwo przemyskie”, „podkarpackie”, (‘die Wojwodschaft Przemyśl’, ‘Karpatenvorland’). Mamy tu do czynienia z próbą onomastycznej adaptacji, podobnie jak w przekładach Billa Johnstona (na język angielski). Decyzja o takiej adaptacji niesie jednak ze sobą pewne ryzyko, o czym pisał Jerzy Jarniewicz:

Przypadkiem wiernego, zadawałoby się, przekładu, a jednak konotującego inne treści, jest oddanie nazwy geograficznej „przemyskie” jako *the Przemyśl region*. Jest to oczywiście dosłowne oddanie treści, której inaczej na angielski oddać się nie da, a jednak trudno wyobrazić sobie kogoś mówiącego językiem poezji Dyckiego, kto użyłby tej administracyjnej frazy²²⁵.

Choć w tym miejscu translator „poległ” zdaniem recenzenta, Johnston w posłowniu do przekładów podkreślał, że „tym, co uderza w jego wierszach jest nie tyle ich treść, ile ich głos”²²⁶, Zatem zarówno

²²⁵ J. Jarniewicz, *Amerykański szyk Tkaczyszyna*, „Literatura na Świecie” 2011, nr 9-10, s. 421.

²²⁶ Cyt. za K. Hoffmann, *Rekorekcje*, w: *Pokarmy...*, dz. cyt., s. 150.

polski krytyk, jak i amerykański tłumacz zgadzają się co do siły i funkcji języka tych wierszy, ich zdaniem utkanego niemal wyłącznie z materialnych aspektów imion własnych – dźwięku, rytmu i odpowiedniego rejestru. To one stwarzają odpowiednią atmosferę pogranicza, lokalności, unikalności, wobec czego informacyjne, administracyjne dookreślenie „miejsca akcji” nie wystarczy, bo ową akcją okazuje się tu język.

Dycki sięga jednak nie tylko po nazewnictwo *stricte* polskie, bowiem nawet we wspólnym obu językom dziedzictwu kultury – kontekstach biblijnych – odnalazł imię, złożenie, które w niemczyźnie nie występuje.

jak święte choć to nie święte były
lecz jawnogrzesznice co na mnie donosiły (XV., 36)

wie
Heilige auch wenn sie nicht heilig waren sondern
offenkundig sündigten wofür sie mich anschwärzten (XV., 37)

Najczęściej konotowana „jawnogrzesznica” czyli Maria Magdalena, to po prostu „Sünderin”, a więc grzesznica, dlatego zmarłe kobiety w rodzinie Dyckich, dosadnie i zwięźle określone w oryginale, w przekładzie zostały poprzez swoje zachowanie literalnie wpisane w rzeczownik je nazywający – jawnogrzesznica oznacza tu tyle, co osoba, która jawnie grzeszy. Ponieważ w tym wersie nazwę tę poprzedza orzeczenie imienne („to nie święte były”), a po nazwie występuje kolejna czynność (donoszenie), „jawne grzeszenie” opisanych postaci dobrze wpisuje się w przekładzie w ciąg czasownikowy określający bohaterki. Dosłownie brzmiałoby to: „nawet jeśli nie były święte lecz jawnie grzeszyły i na mnie donosiły”.

Czasem przesunięcia występują w obrębie kategorii gramatycznej – jedne czasowniki zostają zastąpione innymi, frazeologicznie bardziej „naturalnymi” dla języka niemieckiego (np. grzech, który zawsze ‘wypływa’ z ojca z wiersza *Pieczętki*, staje się

grzechem, który po prostu 'przychodzi') lub też po prostu jednoznacznymi w sytuacji homonimii, z której autor *Imienia i znamienia* chętnie korzysta, a która swoją idiomatyką polską stawia opór przekładowi. I tak w wierszu *II.* czytamy:

na czym się to wszystko
zasadza jeśli się zasadza w ciemnym pokoju
górnym (*II.*, 10)

Owo zasadzanie odnosić się może do kwestii fundamentu, podstawowych założeń, lub też – dzięki obrazowi mrocznej atmosfery, jaki konotuje sąsiadujący z czasownikiem „mroczny pokój” – do homonimicznej zasadzki, sytuacji niepewności, stanu lęku, którym epatuje podmiot. W niemieckim przekładzie znajdziemy wyłącznie pierwsze znaczenie, bowiem pojawia się tu czasownik 'beruhen', a więc 'opierać się na czymś', 'wywodzić z czegoś'.

worauf das alles
beruht falls es beruht im dunklen Zimmer oben (*II.*, 11)

Podobnie sprawa ma się w przypadku wiersza *XX.*

wracam do koszar w których się rządzi
chorąży Derkowski Czesław (*XX.*, 46.)

Dodatkową, niemalą rolę odgrywa tu wersyfikacja, która umożliwia eliptyczny charakter następujących po sobie jednostek semantycznych: „koszary, w których się rządzi”, z ducha kafkowski obraz wojskowego reżimu, bez imienia i konkretyzacji, oto panuje prawo, jakieś prawo, tu się rządzi, oraz „chorąży Derkowski Czesław”, kolejny bohater z katalogu postaci i imion. Jeśli zaś ulec pokusie linearnej lektury łączącej oba wersy, dowiemy się, że to niejaki chorąży Derkowski Czesław się w tych koszarach szarogęsi. Ta informacja konkretyzuje nie tylko personalny wymiar hierarchii w

przywoływanym wojskowym rewirze, ale przede wszystkim sprawia, że owe koszary przestają być uniwersalnym miejscem z kategorii militarnej, następuje ich konkretyzacja. Tłumaczka zdecydowała się na takie właśnie szczegółowe, konkretyzujące rozwiązanie, i zapowiedziała je już w pierwszym z tych dwu wersów:

ich kehre zurück zur Kaserne wo der
Fähnrich Derkowski Czesław das Regiment führt (XX., 47)

(co, podążając za składnią tego przekładu, znaczy dosłownie:
„wracam do koszar gdzie ów
chorąży Derkowski Czesław sprawuje rządy”)

Ten rodzajnik określony, *der*, to *ów*, od razu zdradza pojedynczość i nieprzypadkowość opisywanego miejsca. Po potencjalnej alegorii ani śladu. W wierszu *Piosenka o kataklizmach* Dycki wdzięcznie (i dźwięcznie) pyta: „i kto tu do kurwy / nędzy ściemnia”. Niemiecki czytelnik musi się zadowolić funkcjonalnym przekładem: „und wer zum Teufel / schwindelt hier”, a więc korzystającym z idiomatycznego znaczenia czasownika ‘ściemniać’: kręcić, kombinować, kłamać. Literalna metaforyka ciemności nie ocalała w tym przekładzie, „schwindeln” prowadzić nas może raczej w stronę zawrotów głowy, jest więc przekładem synonimu ‘kręcić’. W przypadku wieloznaczności spowodowanej koincydencją konstrukcji przyimkowych, jak w wierszu XXXIII, („nie dać się podnieść / swojej kochanej babie za wszarz / za wszystkie skarby świata”), gdzie „wszystkie skarby świata” stają się nagle przymiotem bohatera, za który można go również fizycznie podnieść, tłumaczka także zdecydowała się na znaczenie dosłowne, nie metaforyczne. Gra rekcją przyimkową zaciera się („sich nicht hochhieven lassen von / seinem lieben Weib am Schlafittchen / nicht für alle Schätze der Welt”), ale przekaz pozostaje spójny i w swojej jednoznaczności czytelny. Podobnie w przypadku wyrażen idiomatycznych czy frazeologizmów,

za cenę rymu czy paralelizmu konstrukcyjnego Daume sięgała po rozwiązanie niemieckie nieobce, naturalnie brzmiące. Takie mechanizmy adaptacji widać na przykład w wierszu *Obchód*:

każdy oddziałową ma w nosie
każdy oddziałową ma w czterech
literach (*Obchód*, 24)

die Oberschwester kann uns den Buckel runterrutschen
die Oberschwester kann uns an den vier
Buchstaben lecken (*Visite*, 25)

Co po polsku znaczy mniej więcej: „siostra oddziałowa może nam wyprostować garb (niemiecki idiom – I.O.) / siostra oddziałowa może nas pocałować w cztery litery”, a więc w wyniku ekwiwalentyzacji frazeologicznej następuje przesunięcie w obrębie relacji podmiot-obiekt, siostra oddziałowa z biernego obiektu ignorancji pacjentów staje się retorycznym agensem – to ona „może”. Gdzie indziej Marianna, którą „ciekawość hoho gubiła już za panny” staje się Marianną, która traci rym, i dla której dosłownie „własna ciekawość hoho już jako panience stała się przekleństwem” (bei der Marianna der die / Neugier hoho schon als Fräulein zum Verhängnis wurde).

Takie przykłady można by mnożyć. A jednak lektura niemieckiego przekładu, cicha czy głośna (brzmienie, jak już sugerowałam, w oryginale również jest sensotwórcze), prowadzi do nieoczywistej konstatacji, że to nie jest nasz „Dycio”, idiomatyczna mieszanka „polaczyska” i „ukraińczuka”, i jednocześnie, że to jest właśnie on, że jest w tej poezji rozpoznawalny. Skonfundowany czytelnik może sobie zadać następujące pytanie: jeśli w rodzimych omówieniach tyle miejsca poświęca się unikalnemu idiomowi, na który składa się niecodzienna leksyka, imiona własne, zaskakujące

zestawienia rejestrów, a nie ma ich w przekładzie, to co w przekładzie zostało?

4.4 Synekdochiczny przekład anegdoty

Tłumaczka w króciutkim komentarzu (mieszczącym się zaledwie na skrzydełku okładki) do przekładu nie pomija milczeniem nazw czy imion własnych, jest więc świadoma ich znaczącej obecności w poezji autora *Imienia i znamienia*, ale upatruje w nich raczej scenografii do historii odgrywanej w tych wierszach anizeli głównych bohaterów lingwistycznego spektaklu:

Nieistniejące dziś miejscowości w byłym przemyskiem, na pograniczu polsko-ukraińskim: w wierszach Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego wciąż jeszcze istnieją. Są tu wspomnienia rodzimych miejsc z czasów młodości, zakazanych schadzek, nieustających zagrożeń, dawnego gospodarstwa, budzącej się seksualności i zawsze obecnej śmierci. (...) Wspomnienia te za punkt wyjścia biorą konkretne szczegóły lub osoby, (...), niecichnący krzyk umierającej matki czy pojedyncze słowa (również umierającego) chachlackiego dialektu, pierwszego języka poety²²⁷.

A więc imiona te są tylko palami, na których rozpięta jest historia, są zakładkami w księdze cierpienia i choroby. Cierpienia

²²⁷ Die verschwindenden Ortschaften in der ehemahligen Woiwodschaft Przemyśl, im Grenzgebiet zwischen Polen und der Ukraine: in den Gedichten von Eugeniusz Dycki gibt es sie noch. Es gibt seine Erinnerungen an die heimlichen Orte seiner Jugend, an verbotene Zusammenkünfte, die ständigen Bedrohungen, an das nichtexistente Wirtshaus, Wahnsinn und Alkohol, die erwachende Sexualität und das immerwährende Sterben. (...) Seine Erinnerungen nehmen ihren Ausgang an bestimmten Einzelheiten oder Personen, (...), am nie verklingenden Schrei der sterbenden Mutter und an einzelnen Worten der (ebenfalls austerbenden) „chachlackischen“ Muttersprache des Dichters. Komentarz autorstwa Doreen Daume znajdujący się na skrzydełku wydania *Geschichte polnischer Familien...*, dz. cyt.

psychicznego (schizofrenia, odchodzenie bliskich), ale i fizycznego (cielesne symptomy chorób, starości i śmierci). Wybór takiego obiektu synekdochicznej reprezentacji intryguje tym bardziej, że tłumaczka zdecydowała się na przekład poezji Dyckiego fetyszyzując niesioną przez nią anegdotę rozpadu i bólu w momencie, w którym sama zmagала się już nie tylko z postępującym paraliżem spowodowanym długoletnim schorzeniem, ale dodatkowo z nowotworem, który zaczynał atakować jej ciało. Potrzeba fetyszyzacji opowieści o fizycznych i metafizycznych wymiarach choroby i śmierci mogła być zatem motywowana własnym, somatycznym doświadczeniem tłumaczki.

Tłumaczka skupiła się zatem na „faktach”, na warstwie narracyjnej, i to ją ze sporą cierpliwością, zrozumieniem i wnikliwością przekładała, czasem na tyle skrupulatnie, że jej tłumaczenie stawało się wy-tłumaczeniem, przekład zamieniał się w wykładnię²²⁸, a wszystko po to, by ani na chwilę nie przerwać nici opowieści, z których utkany jest materiał tej, ale i także innych książek Dyckiego. Motywacją prezentowanych wyborów translatorskich nie był więc walkowerem oddany język autora *Neni*, ale ściśle obrany cel – udostępnienie niemieckiemu czytelnikowi zawartej w wierszach historii, która stała się obiektem fetyszyzacji ze strony tłumaczki. Historia jako jeden z elementów tej poezji, w geście synekdochicznego przekładu została przez Daume uznana za zdolną do występowania w roli całości.

W tym sensie przekład Doreen Daume nie jest redukcją poezji Dyckiego, lecz jego reprezentacją, jego objaśnieniem. W terminologii Kennetha Burke’a, której kontynuacją jest przedstawiony projekt Douglasa, istnieje pojęcie „reprezentatywnej anegdoty” (*representative anecdote*), swoistego rozwinięcia tropu reprezentacji – czyli synekdochy

²²⁸ A to, zdaniem Robinsona, jedna z typowych motywacji tłumacza synekdochicznego, którego redukcje mają między innymi za zadanie wprowadzenie większej przejrzystości i zrozumienia. Por. D. Robinson, *Translator's turn...*, dz. cyt., s. 154.

właśnie. Reprezentatywna anegdota musi zakładać konkretny cel, podpowiada Burke. Celem postawionym przez Daume jest synekdochiczny przekład właśnie. Wybór tłumaczki nie jest przypadkowym aktem samowoli, lecz koresponduje ze specyfiką przekładanej przez nią materii: anegdota i reprezentacja to dwa kluczowe dla twórczości autora *Dziejów rodzin polskich* pojęcia. Anegdota – jak czytamy w *Słowniku terminów literackich* – to:

niewielkie opowiadanie o jakimś znamionym, zabawnym czy niecodziennym zdarzeniu, pochodzącym zwłaszcza z biografii znanej osoby – współczesnej lub historycznej; (...) Anegdoty układają się niekiedy w rozbudowane cykle, (...) bywają częstkami kompozycyjnymi większych całości narracyjnych, takich jak kronika, biografia, pamiętnik²²⁹

Dyskurs wokół twórczości Dyckiego obfituje w analogiczne konstatacje. Po pierwsze, jak już wspominałam, niemal automatycznie podmiot wierszy utożsamiany jest z samym autorem, dzięki czemu przywoływane zdarzenia lub osoby traktowane są jak fakty biograficzne (taki typ lektury przy każdej okazji wspiera zresztą sam autor, płynnie przechodząc od poezji do prawdziwej opowieści o własnym życiu, a więc kontekstach jej powstawania). Nie dziwi więc taki typ krytyki, jaki pojawia się np. w recenzji Piotr Łuszczkiewicz:

Tkaczyszyn-Dycki powraca w *Dziejach rodzin polskich* do pierwszych dziecięcych przyjaźni i inicjacyjnych uniesień metafizycznych, przywołuje traumy młodości i jej chwile dobre. Wiele tu również odwołań do rodzinnej czy lekturowej historii.²³⁰

Po drugie, w komentarzach czy omówieniach kolejnych tomów autora *Imienia i znamienia* jak refren pojawiają się konstatacje o ciągłości tej poezji. „Dycki od początku pisze jeden tekst” pisze Alina

²²⁹Podręczny słownik terminów literackich, red. J. Sławiński, Warszawa 1995, s. 16.

²³⁰ P. Łuszczkiewicz, *Kiwać się z życiem*, s. 55.

Świeściak²³¹, Małgorzata Pieczara dopowiada „Dycki pisze wciąż ten sam poemat, realizuje ciągle ten sam spójny projekt poetycki o jednakowych założeniach – a może właśnie bez założeń”²³², gdzie indziej Mackiewicz twierdzi, że sam autor „sugeruje czytelnikowi, by ten rozpoznał w nowej książce częśćkę konstruowanej przez lata monotematycznej, spójnej wypowiedzi.”²³³ Wreszcie Krystyna Pietrych stawia mocną tezę o synekdochicznym właśnie charakterze projektu poetyckiego Dyckiego:

Owa (...) wierszowa gadanina, a ściślej kolejne jej segmenty czy odsłony, to ogniwa szeroko pojętej poetyckiej ekspresji. (...) Wszystkie wiersze, które uparcie pisze Dycki, to substytuty tego Jednego Wiersza Niemożliwego²³⁴.

Każdy kolejny wiersz jest więc pełnoprawną reprezentacją całości. W tym sensie poezja Dyckiego jawi się jako anegdota właśnie – układająca się w większe cykle czy wręcz kroniki historia niecodziennych zdarzeń z życia bohatera i jego rodziny. Mamy tu przecież śmierć ciotek, chorobę psychiczną matki, pobyt w szpitalu psychiatrycznym, wczesne przyjaźnie, konfrontacje z ciałem własnym i pedagogicznym oraz wiele innych pojedynczych kadrów z życia Dycia. „Dycki oddaje w ręce czytelnika kronikę jednego z obszarów ziemi, odmierzoną latami 1998-2003, a w niej dobrze już rozpoznawalne opowieści o zaludniających ów obszar postaciach i punktach prywatnej topografii”²³⁵ – tak pisano o *Poezji jako miejscu na ziemi*.

Synekdocha będzie przejawiała się na wielu płaszczyznach tej poezji. Po pierwsze już w warstwie strukturalnej, zarówno w relacji

²³¹ A. Świeściak, *Pomiędzy genealogią a nekrologią*, „Opcje” 2008, nr 4, s.92

²³² M. Pieczara, *Uzależniony od jednej melodii*, „Twórczość” 2010, nr 1, s. 85.

²³³ P. Mackiewicz, *Poezja jako...*, dz. cyt., s. 99.

²³⁴ K. Pietrych, *Na granicy słów. Transowy tok Dyckiego*, w: *Pokarmy...*, dz. cyt., s. 123.

²³⁵ P. Mackiewicz, *Na bocznej, na Lubomelskiej. Kronikarz miejsc wstydliwych i peryferyjnych*, „Akcent” 2006, nr 3, s. 133.

wiersz-tomik („warto zwrócić uwagę na podobieństwo konstrukcji pojedynczego wiersza oraz całego zbioru”²³⁶ – pisze Tadeusz Dąbrowski), ale także w relacji danego tomu względem całej twórczości, czego dowodem jest przytoczona już, wielokrotnie powtarzana teza o całościowym projekcie lub jednym wielkim wierszu, jaki pisze Dycki. Konstrukcja pojedynczych utworów także nierzadko przybiera formę synekdochy w tym sensie, że świat tworzony przez Dyckiego składa się z reprezentatywnych dla niego szczegółów (konkretów) – są to imiona, nazwiska, topografie, brud pod paznokciem: „Narracja, pisanie, opowiadanie rozpoczyna się od szczegółu (konkrety) – marginalnego, krępującego, niekiedy trywializującego osobę lub miejsce, które są przez ów szczegół dookreślane. Pisanie może rozpocząć od opisu paznokci”²³⁷. Taki właśnie typ myślenia o poezji Dyckiego podchwyciła tłumaczka. Po trzecie wreszcie podmiot, przywoływany z imienia, nazwiska i pierwszej osoby liczby pojedynczej – Dycio – staje się mimowolną reprezentacją autora. Jego tożsamość podlega synekdochicznym relacjom – z jednej strony rodowa, a więc pozostająca częścią rozgałęzionego rodu Dyckich, z drugiej na-rodowa, podmiot jest tylko częścią większej całości („bo bez nich nie byłoby Dycia”, czytamy w wierszu V.)²³⁸

W tym wypadku więc trop przekładowy motywowany osobistym fetyszem tłumaczki jest jednocześnie fortunnym odczytaniem tropu sugerowanego przez oryginał. Żeby sprawdzić funkcjonalność takiego podejścia – czyli znaleźć odpowiedź na pytanie, co może stanowić o „dyckości” wiersza – postanowiłam wykonać eksperyment polegający na przekładzie wstecznym.

nawet pod moim jasieczkiem znalazłem

²³⁶ T. Dąbrowski, *Powitanie z Marią*, „Odra” 2003, nr 10, s.99

²³⁷ P. Mackiewicz, *Na bocznej...*, dz. cyt.,s. 133.

²³⁸ M. Pieczara, *Uzależniony...*, dz. cyt.,s. 85.

brudny ręcznik i w nogach co najmniej
wczorajsze szmaty wtedy też pomyślałem
że gdzie indziej umierają czyściej

o wiele czyściej aniżeli u Dyciów
wszystkie wszystkie umierały w swej pościeli
jak święte choć to nie święte były
lecz jawnogrzesznice co na mnie donosiły

do ks. Szczerbińskiego w dodatku jedna z nich
ukradła puchową kołdrę którą przeznaczyliśmy
dla Białokurskiej i do dzisiaj w związku z tym
udaje głupią niech jej ziemia lekką będzie

Wiersz XV w tłumaczeniu Daume brzmi następująco:

XV.

sogar unter meinem kleinen Kissen fand ich ein
schmutziges Handtuch und am Fußende immerhin
noch die Fetzen von gestern auch damals dachte ich
anderswo sterben sie reinlicher

um vieles reinlicher als bei den Dyckis
alle alle sind in ihrem Bettzeug gestorben wie
Heilige auch wenn sie nicht heilig waren sondern
offenkundig sündigten wofür sie mich anschwärzten

bei Pfarrer Scherbinski dazu hatte eine von
ihnen die Daunendecke gestohlen die wir für die Bialokurska
vorgesehen hatten und bis heute was das betrifft
stellt sie sich dumm mögt ihr die Erde leicht sein

Możliwie dosłowny przekład z powrotem na język polski, to jest
starający się nie podnosić ani nie obniżać rejestru oraz podążać za
składnią i frazeologią, mógłby prezentować się natomiast tak:

XV.

nawet pod moją małą poduszką znalazłem
brudny ręcznik a w nogach łóżka ciągle jednak
jeszcze jakieś skrawki z wczoraj i wtedy pomyślałem
gdzieś indziej umierają czyściej

o wiele czyściej niż u Dyckich
wszystkie wszystkie? umarły w swojej pościeli jak
święte nawet jeśli nie były święte lecz
otwarcie grzeszyły o co mnie oczerniały

do księdza Szcherbińskiego do tego jedna z nich
ukradła kołdrę puchową którą dla Białokurskiej
przewidzieliśmy i do dzisiaj co się tego tyczy
zgrywa głupią niech jej ziemia lekką będzie

Dycki, choć nie Dycki. Dycki w innej dykcji: Dycki zrozumiały, Dycki, który rysuje wyraźny obraz, opowiada wyraźną historię, nienacechowanym regionalnie językiem, ale jednak wciąż osobny, rozpoznawalny.

Przekład Daume nie przynosi odpowiedzi na pytanie – które stawiał między innymi Jarniewicz w przypadku przekładu na język angielski – o to, jak tłumaczyć ów polsko-ukraiński, chachłacki, osobny idiom Dyckiego. Przekład Daume pokazuje natomiast, że warto w tym miejscu postawić pytanie zupełnie inaczej zadane: o to, co naprawdę stanowi o „dyckości” tej poezji i czy ów fetyszizowany przez krytykę idiom rzeczywiście jest jej ośrodkiem. Choć nie ma w przekładzie Daume idiolektu pogranicza, brakuje spieszczeń i nazwisk, czasem gubią się rymy, a i rytm nie podąża za oryginalną melodią, tom *Geschichte polnischer Familien*, podobnie jak jej nowy przekład *Sklepów cynamonowych*, może dać szansę zaistnienia Dyckiego w świadomości i wrażliwości niemieckiego czytelnika. Tłumaczka nie tyle nie podolała idiomatyce Dyckiego, co zastosowała model przekładu będący sam w sobie powtórzeniem tropu charakteryzującego poetykę autora *Dziejów rodzin polskich* – tropu synekdochy. Dzięki temu pokazała także, i w tym sensie ten przekład oprócz walorów popularyzacyjnych jest ważny również dla polskiego czytelnika, że poezja Dyckiego to nie tylko wielokrotnie tematyzowany nieprzekładalny język poety, ale także – a może właśnie przede wszystkim – siła reprezentatywnej dla niej

anegdoty, niezwyklej historii, którą można opowiedzieć z powodzeniem w innej kulturze i języku. Zaś figura powtórzenia, nieodzowny, a może najbardziej konstytutywny element snucia tej opowieści, z łatwością poddaje się przekładowi i kontynuacji w innym języku i kulturze przywołując „dycki” właśnie klimat.

Rozdział piąty

**Bernstein wielokrotnie powtórzony
czyli metonimiczne motywacje eksperymentu
wiedeńskiej grupy tłumaczy**

Motywacją przekładu metonimicznego jest miłość powtórzenia od-twarzającego, prospektywnego. Powtórzenie to zakłada cofnięcie się do źródeł i redukcję tekstu oryginalnego do mechanizmu kreacyjnego, i wprowadzenie go ponownie w ruch przy użyciu języka docelowego (lub innego medium w przypadku przekładu intersemiotycznego). Mechanizmem kreacyjnym nie musi być znaczenie rozumiane jako arbitralna relacja *signifiant* i *signifié*.

5.1 Poza zasadą znaczenia – przekład alfabetyczny grupy VERSATORIUM

VERSATORIUM to grupa młodych badaczy zrzeszonych przy Instytucie Komparatystyki Uniwersytetu Wiedeńskiego. Grupa ta zawiązała się w 2011 roku wokół konwersatorium poświęconego poezji i translacji, prowadzonego przez Petera Waterhouse'a. Austriacki poeta i pisarz, posiadający już doświadczenie w przekładzie literatury na język niemiecki, zaproponował zajęcia z tłumaczenia poezji, na których grupowo zajmowano się przekładem w teorii i praktyce - badając, omawiając i tłumacząc między innymi teoretyczne i krytyczno- przekładowe teksty z kręgu (bliższego lub dalszego) amerykańskiej poezji nurtu L=A=N=G=U=A=G=E²³⁹, w wymiarze 30-

²³⁹ Należeli do niego między innymi Lyn Hejinian, Bob Perelman, Bruce Andrews, Susan Howe czy Charles Bernstein. Ten ostatni w 1983 roku wygłosił na konferencji Modern Language Association referat pt. *Akademia w niebezpieczeństwie: Wiliam Carlos Williams napotyka MLA*, będący krytyką konsumeryzmu, propagowania literatury grzecznej i uładowanej i przemilczanie radykalnej awangardy. Utwory autorów zrzeszonych w tej grupie różniły się poetyką - od abstrakcyjnej po alegoryczną, ale łączy je to, że „zajmują się światem jako miejscem - z całym jego inwentarzem natury i kultury - lecz światem jako napięciem różnych kontekstów, w

40 godzin tygodniowo. Intensywność odbioru jest jednym z programowych założeń grupy - "Ze zmęczenia i wycieńczenia mogą się zrodzić zupełnie nowe rzeczy²⁴⁰." Zapytany o dobór materiału wyjściowego, Waterhouse odpowiedział:

Tłumaczyliśmy wszystko, co wpadło nam w ręce, wszystko, co było wewnątrz i na zewnątrz książki, nie tylko poezję - wszelkie symbole i znaki również podlegały przekładowi. Interesowała nas materia, która nie może być przełożona.

Rzeczywiście powstała w wyniku spotkań - również wyjazdowych²⁴¹ - publikacja wpisuje się w założenia liberatury²⁴² (choć to pojęcie nie jest używane przez autorów): sensotwórcze są tu nie tylko teksty, ale i kroje czcionek, rozłożenie tekstu na stronie, forma okładki. Jej czwarta strona zamiast tradycyjnie zawierać tzw. blurb, parę słów opisu lub parateksty wydawnicze takie jak numer ISBN, rok albo i cenę, zawiera jednozdaniowy wiersz będący swoistym komentarzem do formy książki w dobie cyfryzacji. Otóż znana choćby z "Google Books" informacja o tym, że dana strona jest celowo niezapisana (w przypadku digitalizacji a więc maszynowej remediacji konieczna uwaga, by czytelnik nie miał wątpliwości, że nic nie zostało pominięte, czy też, że dana strona np. nie została wczytana przez maszynę), która po angielsku brzmi "This page intentionally left blank"

którym język nie jest narzędziem opisu rzeczywistości, a efektem wymiany znaczeń." P. Marcinkiewicz, *Poeci J-Ę-Z-Y-K-A*, „Odra” 2011, nr 2, s. 52.

²⁴⁰ „Auch aus Müdigkeit und Erschöpfung können neue Sachen erwachsen.” J. Grillmayr, *Eine Schildkröte an der Universität der Hasen*, "derStandard.at", z dnia 9.05.2013, <http://derstandard.at/1363709824464/Eine-Schildkroete-an-der-Universitaet-der-Hasen> (dostęp 15.05.2015)

²⁴¹ Grupa tłumaczy miała organizować wyprawy do „progów” (Waterhouse używa określenia *threshold*, które zaraz tłumaczy niemieckim *Schwelle*) Europy, stref zagrożonych konfliktem politycznym i zbrojnym. Celem tych wyjazdów było poznanie źródeł i mechanizmów nieporozumień, a więc sytuacji komunikacyjnych, w których prymat znaczenia został zniesiony, bo nie spełnił swojej roli.

²⁴² Na temat pojęcia liberatury patrz przypis 99.

została sprafrazowana jako "This poem Intentionally Left Blank" („ten wiersz celowo został niezapisany”).

Nazwa zrzeszenia wypełnia postulat zabawy językiem: konwersatorium zajmujące się wierszem i wersem to wersatorium. Poza tym, jak twierdzą jego członkowie, w nazwie tej pobrzmiewa również angielski przymiotnik "versatile" ("wszechstronny", "uniwersalny"), który także odpowiada ambicjom tłumaczy. Ta wszechstronność oznacza między innymi otwarcie na niekonwencjonalne metody, na wymianę myśli, na „inkluzyjność” w procesie tłumaczenia:

każdy rodzaj aktywności jest dozwolony wewnątrz naszego konwersatorium – jeśli ktoś ma ochotę się zdrzemnąć, poprzestawiać meble, poczytać sobie inny wiersz lub powiedzieć o czymś, co zupełnie nie jest związane z tym, o czym akurat rozmawiamy, ma do tego prawo. (Nasza działalność translatorska – I.O.) jest wysoce inkluzyjna przy założeniu, że nie produkujemy żadnych (ostatecznych – I.O.) rezultatów²⁴³.

Brak rezultatów jako efekt procesu przekładu (czy lektury w ogóle) jest jednym z programowych haseł VERSATORIUM. Tłumacze pod przewodnictwem Waterhouse’a reprezentują stanowisko, które zakłada, że znaczenie, podobnie jak myślenie nie prowadzi do żadnych rezultatów, jest nieskończoną aktywnością, podatną na nieustające rekonfiguracje, skojarzenia, na ciągłość. Taka postawa czytelnicza, radykalizująca Derridiańską koncepcję iterowalności, pozwoliła tłumaczom zmierzyć się z poezją Bernsteina, nierzadko wystawiającą znaczenie rozumiane jako komunikat na próbę materialności języka. Spotkanie wiedeńskich tłumaczy z amerykańskim poetą zaczęło się od

²⁴³ "We allow everything also every kind of activity in the room: if somebody wants to sleep or change the order of the furniture or read a different poem or point out to something completely different, it is permitted. It's highly inclusive to the point that don't produce any results." – transkrypcja wypowiedzi Petera Waterhouse’a nagranej podczas seminarium, które odbyło się na Uniwersytecie Harvarda 9.04.2014 roku – pod tytułem *The Versatorium Playbook: How to Do Things with Translation?*

wiersza *Johnny Cake Hollow (With Strings: Poems, 2001)*, który jest zapisem – w myśl Waterhouse’a jedynie jednym z wielu, nieostatecznym – potencjału języka, jaki daje możliwość swobodnego uszeregowania liter i dźwięków, w oderwaniu od imperatywu znaczenia niesionego przez konkretny język narodowy:

JohnnyCakeHollow

Xo quwollen swacked unt myrry flooped
Sardone to fligrunt’s swirl, ort
Jirmy plaight org garvey swait ib
Giben durrs urk klurpf. Sheb
Boughtie bloor de dazzy dule dun
Fruppi’s ghigo’s gly, jud
Chyllrophane jed jimmsy’s cack -
Exenst aerodole fump glire. Eb
Horray bloot, ig orry sluit neb
Nist neb ot neb gwon. Shleb
Atsum imba outsey burft allappie
Merp av ords. Een ainsey swish
Ien ansley sploop ughalls dep dulster
Flooge, ig ahrs unt nimbet twool
Begroob, ig ooburs quwate ag blurg.

Członkowie VERSATORIUM, początkowo zafascynowani nieprzekładalnością wiersza pod kątem ekwiwalencji brzmieniowo-znaczeniowej, szybko doszli do wniosku, że jest on w zasadzie „bardzo aktywny” (w tym sensie, w jakim myślenie jest aktywnością), a zatem „wysoce przekładalny, ponieważ wiersz sam w sobie sugerował znaczenie w każdym punkcie każdego wersu. Dlatego jego przekład był nie tylko możliwy, ale też konieczny”²⁴⁴. Co nie znaczy, że tłumacze postanowili zaoferować swoim czytelnikom gotowe sensy: jak mówią

²⁴⁴ “We soon came to realize, that it was actually highly translatable because the poem itself was suggesting meaning at every point of every line. Thus, it was not only very translatable but also necessary to translate.” J. Zhou, *Versatorium ‘Playbook’ Explores Translation*, “Harvard Crimson”, z dnia 15.04.2014 <http://www.thecrimson.com/article/2014/4/15/charles-bernstein-peter-waterhouse-versatorium-playbook-jack-zhou/> (dostęp 15.11.2014)

„przekład jest rodzajem komentarza. Nie oferujemy znaczenia (*meaning*). Jeśli chcesz znaczenie, musisz je sam sobie dodać”²⁴⁵.

W jedynej dotąd książkowej publikacji VERSATORIUM – *Charles Bernstein: Gedichte und Übersetzen* (Wiedeń 2013) pomieszczone zostały zarówno oryginalne teksty amerykańskiego poety (i jak się później okaże – nie tylko jego), tłumaczenia, oryginało-przekłady (o czym w dalszej części rozdziału) oraz komentarze tłumaczy czy też teksty, które można uznać za zapis pośrednich etapów procesu przekładu. Wersji tłumaczenia przytoczonego powyżej wiersza *Johnny Cake Hollow* jest w książce aż cztery, a jedna z tłumaczek, Julia Dengg, w osobnym tekście podzieliła się własnym systemem przekładowej lektury:

Czytam wiersz *Johnny Cake Hollow*. I pośrodku wiersza widzę – nie mogę nagle przecież oduczyć się niemieckiego – w słowie *jud* słowo *Jude* (Żyd). I od słowa *Jude* skaczę – przeskoków myśli też nie mogę się oduczyć – do hebrajskiego. Zaglądam więc do słownika – nie znam hebrajskiego – i trafiam na słowo כָּאֵב, transkrybowane *ke’ev*. Myślę więc – nie mogę nagle oduczyć się angielskiego – że *ke’ev* brzmi jak *cave*, *Höhle*. Patrzę, że to hebrajskie słowo oznaczające ból. I zaraz przychodzi mi na myśl, że przecież *Höhle* to po angielsku też *hollow*. W głośnej lekturze słyszę później, że angielskie słowo *ból* też się pojawia w wierszu: w słowie *Chryllophane*, które autor wymawia jak *crylo-pain*. Cieszę się, że oduczyłam się dążenia do logicznych, wytłumaczalnych wniosków. (...) Granice eksplodują. A czytanie staje się szaleństwem²⁴⁶.

²⁴⁵ “Translation is a type of commentary. We don’t introduce meaning. If you want meaning, you have to add it.”, tamże.

²⁴⁶ „Ich les das Gedicht *Johnny Cake Hollow*. Und mitten in dem Gedicht seh ich – kann das Deutsche nicht mehr verlernen – im Wort *jud* das Wort *Jude*. Und von *Jude* spring ich – kann auch das Gedankenspringen nicht mehr verlernen – zum Hebräischen. Dann seh ich – kann kein Hebräisch – ein Wort im hebräischen Wörterbuch und bleib daran hängen – כָּאֵב, transkribiert *ke’ev*. Ich denk – kann das Englische nicht mehr verlernen – dass *ke’ev* klingt wie *cave*, *Höhle*. Seh, dass es das hebräische Wort für Schmerz ist. Und spring weiter zu dem Gedanken, dass das Wort *Höhle* auf Englisch auch *hollow* heißt. Hör im Weiterlesen auch das englische Wort für Schmerz in dem Gedicht auftauchen: im Wort *Chyllrophane*, das der Autor ausspricht als *Crylo-pain*. Ich freu mich, dass ich verlern, in logischen, begründbaren Schlussfolgerungen zu hüpfen. (...) Die Grenzen zerspringen. Und das Lesen wird zum Irren“ J. Dengg, w: *Ch. Bernstein, Gedichte und Übersetzen*, Wien 2013, s. 10-11. Tekst oryginalnie nie posiada tytułu.

Waterhouse nazywa ten rodzaj przekładu mianem *alphabetical translation*²⁴⁷, przekład alfabetyczny, literowy – ale nie literalny, bowiem w przeciwieństwie do niego, nie skupia się na dosłownym (literalnym) znaczeniu, tylko na znaczeniach liter, jako elementów audio-wizualnych, które można układać w szeregi. Takie myślenie – i znajdzie ono zastosowanie w niemal wszystkich pomieszczonych w tomie przekładach, we wszystkich ich wymiarach – ufundowane jest na tradycji skądinąd metonimicznej koncepcji zadania tłumacza Waltera Benjamina. Zadaniu, które nie polega na przekazywaniu, lecz dopełniającym odtwarzaniu, wolnym od imperatywu ekwiwalencji na poziomie semantycznym (w tym sensie, w jakim lingwistyczne szkoły przekładu traktują przekład jako poszerzony proces przenoszenia komunikatu). Słowa Benjamina dobrze komentują programowe założenia „alfabetycznego” (czyli *de facto* metonimicznego) przekładu lingwistycznej poezji Bersteina, jaki uprawia VERSATORIUM:

Co bowiem „mówi” wiersz? Co komunikuje? Bardzo niewiele temu, kto go rozumie. Tym, co w nim istotne, nie jest komunikat, nie jest wypowiedź. Tymczasem przekład, który pragnie przekazywać, mógłby przekazać jedynie komunikat – czyli to, co nieistotne²⁴⁸.

Wiersz pozostaje w zasięgu percepcji zmysłowej – oczu i słuchu (przy głośnej lekturze)²⁴⁹, i choć trudno go „zrozumieć”, to jest

²⁴⁷Waterhouse użył tego określenia podczas wykładu w Mahindra Humanities Center na Uniwersytecie Harvarda, wygłoszonego 3 listopada 2014 roku, w ramach cyklu *Rethinking Translation*.

²⁴⁸ W. Benjamin, *Zadanie tłumacza*, przeł. A. Lipszyc, „Literatura na Świecie” 2011, nr 5/6, s. 27 (27-41).

²⁴⁹ Istniejące pojęcie przekładu sensualnego proponujące klasyfikację ze względu na zmysły aktywizowane w procesie tłumaczenia skupia się niemal wyłącznie na zmysłach jako przekaźnikach – urządzeniach „wejścia” i „wyjścia”, pomijając ich sensotwórczą rolę. Przekład literatury traktowany jest tu a priori jako wizualny, bo nawet mimo realizacji głosowej „zasadnicza wizualność tłumaczenia pisemnego nie ulega wątpliwości” i owa wizualność jest jedynie narzędziem do odczytania (dosłownie) sensów w tekście. W powyższym przykładzie tłumaczenia

zdekodować sensy, to jak się okazuje nie sens (jako komunikat) jest celem takiego przekładu, podobnie jak nie komunikat napędza lekturę oryginału. Metonimicznym gestem tłumaczka dąży więc do powtórzenia poprzez powrót do źródeł –mechanizmu rządzącego wierszem oryginalnym. A w poezji Bernsteina wiersz „nie powinien być jak droga, wzdłuż której prowadzony jest czytelnik, lecz niczym ogród lub puszcza, w której każdy odbiorca można na nowo szukać własnych dróg”²⁵⁰. Stawką jest więc ponownie aktywność, nieustające poszukiwanie sensu, bez gwarancji, ale też bez konieczności jego odnalezienia, pobudzający tryb nigdy ostatecznie niedokonany.

Tłumaczka pozwala się ponieść słowom i kontyngencji ich znaczeń – każdy sens jest tu wymienny, nieostateczny i konkurencyjny, tym bardziej, że otwarty na konotacje interlingwalne. Potencjał relacyjności uznaje więc Dengg za mechanizm warty ponownego wprowadzenia w ruch w przekładzie –i jest to założenie, które wpisuje się w myślenie Bernsteina o swojej poezji. Twierdził on bowiem, że jego wiersze „są językowymi kapsułami czasu, lingwistycznymi dioramami, gdzie każda fraza jest hiperlinkiem do dalszej ekspozycji”²⁵¹.

okazuje się jednak, że zmysły są owszem medium, ale w myśl McLuhanowskiego hasła „medium is the message”, bo to ich funkcjonalność zastępuje tu logocentryczne znaczenie. Por. M. Kaźmierczak, *Zmysły w procesie i odbiorze tłumaczenia*, hasło stanowiące część projektu „Sensualność w literaturze polskiej” realizowanego przez IBL PAN pod kierunkiem W. Boleckiego.

²⁵⁰ „Das Gedicht soll nicht wie ein Weg sein, den entlang der Leser gelenkt wird, sondern eher wie ein Garten oder Urwald, in dem jeder Leser seinen eigenen Weg immer wieder neu suchen kann”. Cytat pochodzi z materiałów towarzyszących publikacji książki, stworzonych przez wydawnictwo Korrespondenzen.

²⁵¹P. Marcinkiewicz, *Poezi...*, dz. cyt., s. 52.

5.2 Wiersz ze słów, słowa z obrazów, obrazy z wiersza – przykład intersemiotyczny i nie tylko

Bernstein w jednym z esejów poświęconych związkowi obrazu i słów podkreśla rolę zmysłu wzroku w zachodniej kulturze, która – upraszczając tezę Walter J. Onga – w odróżnieniu od plemiennej oralności za podstawę percepcji, empirii, ale i wiary bierze doświadczenie wizualne. Nawet metaforyka związana z dowodem i wyobraźnią zawiera przecież motyw widzenia – „it’s seen as”, „I see” w sensie „rozumiem” etc. Poeta przygląda się też nieuchronności języka – logosu – w percepcji wizualnej, parafrazując Wittgensteinowską myśl o horyzoncie świata (a więc jego także wizualnego odbioru) zakreślanym przez horyzont języka. Bernstein idzie jednak dalej podkreślając, że związek ten wynika z faktu często przeoczonego – a mianowicie dotyczącego gramatyczności widzenia jako aktu:

Trudno zauważyć, że sfera wizualna posiada tak samo złożoną konstrukcję, tak samo złożoną składnię, retorykę – język – jak sfera werbalna. Zdolność do rozróżniania przedmiotów i kolorów czy figur na powierzchni opiera się na szeregu uwarunkowań biologicznych i kulturowych, które to, co widzi oko, przekształcają w język²⁵².

Wspólny jest zestaw obrazów, wspólna jest gramatyka ich percepcji, ale porządek werbalny budują słowa, czyli arbitralnie przypisane tym wspólnym obrazom zbitki fonemów należących do danego języka. De Saussure słynną teorię znaczącego i znaczonego zbudował właśnie na tym prostym dualizmie obrazu (wyobrażenia) i

²⁵² “What is difficult to see is that the visual realm is as fully constructed, as fully a syntax, a rhetoric - a language- as is the verbal. The ability to differentiate objects and colors, figure from ground, is based on a set of biological and cultural conditions that circumscribe into a language what the eyes see.” Ch. Bernstein, *Words and pictures*, w tegoż: *Content’s Dream: Essays, 1975-1984*, Los Angeles 2001, s. 126.

nadanego mu imienia. Tak skonstruowane myślenie o języku i komunikacji z konieczności zakłada pewną redukcyjność wobec doświadczenia innych (Innego), ze względu na nieustanną potrzebę dekodowania języka za pomocą ogólnodostępnej matrycy. Bernstein przeciwstawia się idei deszyfracji w poszukiwaniu znaczeń, przeciw „redukcji i szufladkowaniu” indywidualnej percepcji:

Zainteresowałem się czymś, co nazywam *radykałną czytelnością* (*radicallegibility*) – tryb eksplicytnego powtarzania znów i znów (*reiteration*), który niemal całkiem uniemożliwia zgubienie się, zdryfowanie; gdzie każdy wers jest niczym gwóźdź (...) Radykalna czytelność niekoniecznie oznacza, że zrozumiesz (*understand*) wiersz, ale jednocześnie sprawia, że nie możesz nie go nie rozumieć (*follow*)²⁵³.

Radykalna czytelność oznacza tu radykalizację aktu czytania, jakim jest dekodowanie pisma na dźwięk (również ten wypowiedziany wewnętrznym głosem w niemej lekturze), dekodowanie poszczególnych dźwięków na sensy, które jednak niekoniecznie musi się składać na całościowy sens. Koncepcja radykalnej czytelności jest więc *de facto* dekonstrukcją, ośmieszeniem czytelności jako transparencji *signifiant* przy jednoczesnym zaciemnieniu *signifié* (poprzez permutacje). Wiersz *In Particular* jest takim właśnie przekornym gestem nadmiaru redukcyjnych paradygmatów, który sprawia, że, jak chce sam autor, owa „redukcyjność imploduje”.

Utwór ten składa się z 115 wersów zawierających potencjalne zdania, w pewnym stopniu sprawdzające (poprzez permutację zbioru elementów syntagmatycznych) komunikacyjne możliwości języka. Zdania te są bowiem zarówno możliwe gramatycznie (wszystkie

²⁵³ „I became interested in what I call *radical legibility* – a mode of explicit reiteration that makes it almost impossible to get lost, to drift; each line is like a rivet... Radical legibility doesn't necessarily mean you'll understand the poem, but you can't not follow.” *Interview with Charles Bernstein by Thom Donovan, “Harriet. A poetry blog”* (dostęp 15.06.2015)

<http://www.poetryfoundation.org/harriet/2010/04/interview-with-charles-bernstein-part-ii/>

stworzone według schematu „podmiot X, określony jedną przydawką, wykonuje czynność Y z dopełnieniem”), ale w przeciwieństwie do słynnego zdania Chomsky’ego („zielone idee wściekle śpią”²⁵⁴) pozostają one również w obrębie wspólnoty możliwości kognitywnych. Podobnie jak gramatyka ustala pewną konwencjonalną łączliwość słów (ich *signifiant*), tak percepcja wizualna, o której wspominał Bernstein, również dysponuje własną gramatyką obrazów i ich łączliwości²⁵⁵.

Wiersz staje się kalejdoskopem obrazów będących efektem redukcyjnego wymiaru języka, w tym sensie przeistacza się więc w dramatyczne zawołanie o przewyciężenie konwencji, indywidualizację odbioru – stwórz swój własny obraz, mimo że korzystasz z konwencjonalnych „klocków”, ze z góry narzuconych związków słowno-obrazowych. Nieustanne sprawdzanie kolejnych wariacji tej układanki sprawia, że słowa odkleją się od obrazów i zostanie jedynie pożądana przez Bernsteina „radikalna czytelność”.

Tytuł wiersza kontynuuje tę ironię języka – „In Particular” czyli „w szczególności”. W rzeczywistości jednak przedstawione sytuacje tak skrajnie zmultiplikowane, odmienione przez wszystkie przypadki, osoby i miejsca, tracą na szczególności, tworzą wspólny, jednostajny

²⁵⁴ przypis do Chomsky’ego

²⁵⁵ Przynajmniej na poziomie empirii i jej antycypacji przez permutację właśnie, czyli zrozumienie złożonego obrazu poprzez sumę zrozumienia jego elementów. Obrazowanie jest ściśle związane z ramą („ustrukturyzowaną mentalną reprezentacją kategorii pojęciowej”) – dzięki której wers „An Eurasian boy on a cel phone” jest możliwy do wyobrażenia (a więc zdekodowania pisma/dźwięku na obraz, który ma być wykładnią sensu), nawet jeśli osobiście nie spotkaliśmy nigdy euroazjatyckiego chłopca. Konceptualizacja jego wieku, wyglądu a także modelu telefonu komórkowego będą się różniły, ale ich obrazowanie pozostanie w obrębie ramy wyznaczonej przez semantyczne prototypy. Wiedza o tym, że istnieją na świecie zarówno euroazjatyccy chłopcy, jak i telefony komórkowe, oraz że te ostatnie są używane przez ludzi i służą do dzwonienia, pozwala właśnie na to, co nazywam „łącznością obrazów”, w gramatyce kognitywnej określanej również jako „scena”. Por. E. Tabakowska, *Językoznawstwo kognitywne a poetyka przekładu*, przeł. A. Pokojńska, Kraków 1993.

szum informacji – „nieszczególny i odczłowieczający”²⁵⁶. Klamrowa konstrukcja dodatkowo podkreśla ten efekt – wiersz zaczyna się obrazem czarnoskórego mężczyzny czekającym na autobus, kończy się robiącą to samo czarnoskórą kobietą, a wszystko pomiędzy jest wariacją, która jest równie możliwa, co nieistotna. Jak pisze Douglas Messerli:

Na świecie, gdzie ktokolwiek skądkolwiek robi to, co wszyscy wszędzie – czyli jak wiadomo zwykle, prozaiczne czynności – nie potrzeba już stereotypów na tle rasowym czy seksualnym, ale nie ma też niczego, czego można by się chwycić, znika wszelka tożsamość²⁵⁷.

Należąca do wiedeńskiej grupy tłumaczy Julia Rosenkranz przełożyła ten szczególny wiersz na język wizualny – poziome kreski prawdopodobnie odpowiadające słowom (ich długość się różni sugerując różne długości wyrazów) oraz rysunki zastępujące pojedyncze słowa z oryginalnych zdań. Tytuł wiersza jest zapisany tradycyjnym alfabetem i brzmi „Typisch”, a więc „typowo”. Tłumaczka metonimicznym gestem cofa się do źródeł w poszukiwaniu mechanizmu kreacyjnego wiersza, po to by go przełożyć i wprowadzić ponownie w ruch i robi to aż w trójnasób.

Wracając do tytułu, przekład ten na poziomie leksykalnym zaskakuje „antyekwiwalencją” – znaczy bowiem dokładnie odwrotnie niż oryginalne „w szczególności”. Umieszczony w kontekście całego przekładu wypełnia jednak zadanie stworzenia antytetycznej relacji paratekstualnej pomiędzy tytułem a resztą tekstu, adekwatnej do tej oryginalnej. Bowiem, jak już sugerowałam, wiersz tylko pozornie przedstawia „poszczególne”, „konkretne” sytuacje, w istocie

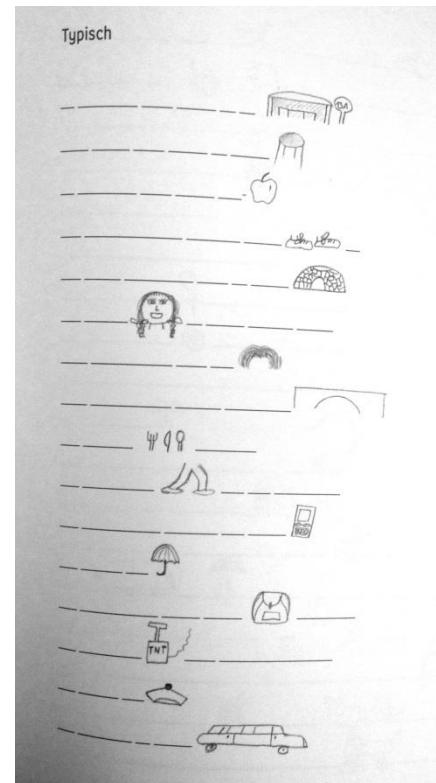
²⁵⁶ D. Messerli, *The Possibility of Rectitude*, „The New Review” 2005, nr. 2.2, s.132.

²⁵⁷ In a world where anyone from anywhere does what everyone does everywhere—which we know is the reality of life—there is no longer any need for racial and sexual stereotypes, but neither is there anything to cling to, is there any identity remaining. D. Messerli, *The Possibility...*, s.132.

dowolnością tych wariacji obnażając ich nieszczegółowość. W tym sensie tytuł „typowo”, („zwyczajnie”, „nieaberracyjnie”), wywołuje ten sam efekt, jeśli umieszczony został nad wierszem, który w wyniku przekładu już w warstwie wizualnej typowy nie jest. Oto pierwsza strona wiersza i jego tłumaczenia:

In Particular

A black man waiting at a bus stop
 A white woman sitting on a stool
 A Filipino eating a potato
 A Mexican boy putting on shoes
 A Hindu hiding in Igloo
 A fat girl in blue blouse
 A Christian lady with toupee
 A Chinese mother walking across a bridge
 A Pakistani eating pastrami
 A provincial walking on the peninsula
 A Eurasian boy on a cell phone
 An Arab with umbrella
 A Southerner taking off a backpack
 An Italian detonating a land line
 A barbarian with beret
 A Lebanese guy in limousine



Ikoniczne obrazki z łatwością (znów wracamy do wspólnego zasobu wizualnych reprezentacji obiektów lub czynności) dają się deszyfrować – możemy w nich rozpoznać pojedyncze elementy danych wersów. Nie należy jednak sądzić, że jest to wyłącznie przekład intersemiotyczny oryginalnego tekstu na obraz – już choćby ilość kresek nie odpowiada liczbie słów. Ikoniczność obrazków została natomiast poddana lokalizacji – widniejący w pierwszym wersie szkic przystanku zawiera znak ze wpisanym w koło „13A”, co jest oznaczeniem wiedeńskiej linii autobusowej, a w innym wersie zamiast słowa „glue” pojawia się rysunek tubki, którą czytelnik środkowej Europy (a na pewno krajów niemieckojęzycznych, bowiem firma ma

siedzibę w Niemczech) od razu zdenotuje jako klej poprzez widniejący na niej napis „UHU”.

Zaintrygować może również trzeci wers, w którym pojawia się rysunek jabłka, a nie oryginalnego „potato” czyli ziemniaka. Jak się okaże, tłumaczka przypomina w ten sposób, że poezja oparta na zapisie alfabetycznym, jest także wizualnym gestem, który zawiera w sobie potencjał obrazowo-znaczeniowej gry. Chociaż przyjęło się mówić o „homonimach”, a więc słowach, które brzmią tak samo, lecz znaczą co innego – zatem odwołując się do ich werbalnego wymiaru i zapominając o tym, że również ich wizualna reprezentacja za pomocą alfabetu jest wspólna. Ten „alfabetyczny” wymiar słowa, to jest związany z koincydencją szeregu liter, tłumaczka wykorzystała w przekładzie – język niemiecki bogaty jest w kontaminacje stanowiące złożenia rzeczownikowe, a jednym z synonimów wyrazu „ziemniak” jest „Erdapfel”, składające się z dwu członów – „Erd(e)” oraz „Apfel”, czyli ziemia i jabłko właśnie. Metonimicznie przekład zastępuje więc nie tylko słowo obrazem, ale wymienia również część składową słowa na zupełnie inny obraz – przewrotnie powielając mechanizm oryginału wiersza, polegający na odklejaniu znaczącego od znaczonego, poprzez gramatyczne ćwiczenia odbierające słowom konkretne (w sensie tożsamości) znaczenia. Podobna defragmentacja słowa i obrazu powstaje w wersie „A stuttering Iranian in blue and goldfog”, gdzie przedstawiona została wizualna reprezentacja mgły („fog”), ale jej dodatkowe – wizualne przecież – cechy pozostają wyłącznie w formie językowej, jako przełożone leksemy „niebieski” oraz „złoty”, obrazek pozostaje bowiem czarno-biały.

W jednym z nielicznych artykułów poświęconych grupie VERSATORIUM autor przytacza informację, z której wynika, że przekład wiersza na obraz był motywowany prawnie:

czasem Waterhouse i jego studenci nie posiadali praw do tłumaczenia konkretnych wierszy amerykańskich. Wówczas zamiast tłumaczyć słowa na język niemiecki, ilustrowali znaczenie wiersza za pomocą ikon i rysunków²⁵⁸.

Powyższy przykład pokazuje, że tekst wiersza został owszem uprzednio przełożony na język niemiecki, a dopiero potem przetworzony za pomocą środków wizualnych innych niż litery. Gdyby problem prawny okazał się mieć rzeczywisty wpływ na decyzję tłumaczki, wówczas jej metonimiczna miłość powtórzenia mechanizmu oryginału nabrałaby jeszcze większego rozmachu – oznaczałoby to bowiem, że prawa autorskie obejmują stronę werbalną rozumianą jako

²⁵⁸"Sometimes, Waterhouse and his students were not allowed to translate certain American poems due to copyright laws. Instead of translating the words into German, they illustrated the meaning of the poem through icons and pictures." J.Zhou, *Versatorium playbook...*, dz. cyt.

Grupa VERSATORIUM nie posiadała również praw do przekładu na język niemiecki utworu *The Kiwi Bird on the Kiwi Tree*, który w tomie pojawia się w formie pięcioobrazkowego komiksu. Komiks ten jest jednak nie tyle bezpośrednim przekładem intersemiotycznym oryginału, co tłumaczeniem na język obrazu mechanizmu narracyjnego, który miał stworzyć wiersz oryginalny. Metonimiczne powtórzenie następuje tu więc na poziomie wyobraźni tłumaczki, która na trzech stronach prozą opisuje niesamowitą historię ptaka kiwi (o którym wiadomo, że jest nietem), który znalazł się na czubku drzewa kiwi. Astrid Nischkauer opiera swoją opowieść na owocu kiwi, który spadł z drzewa, i którym zaopiekował się troskliwie ptak-nietem, wysiadując je jak kura jajko, co zaowocowało puszczeniem pędów i w efekcie wyrośnięciem drzewa. Opowiadanie to sugerujące w tytule tradycyjny komentarz tłumacza o zmaganiach z materiały oryginału, jest nie tylko interesującym świadectwem pracy wyobraźni tłumaczki, ale też staje się podstawą do ikonicznego przekładu Anny Zalesko. W oryginale Bernsteina nie pojawia się bowiem motyw owocu-ziarna i rosnącego drzewa, co więcej takie cofnięcie się do źródeł przypomina Benjaminowskie poszukiwaniu przedjęzyka, bowiem zadaje pytanie o punkt dojścia do czegoś, co w oryginale wiersza jest już autonomiczną konstatacją post factum – ptak kiwi po prostu znajduje się na drzewie. Taki tryb przekładu, zrodzony z prawnych ograniczeń wobec tekstu, jest również powtórzeniem oryginalnego mechanizmu kreacyjnego towarzyszącego poezji Bernsteina w tym sensie, w jakim jednym z programowych założeń autora *Shadowtime* było (podobnie jak u przedstawicieli poezji konkretnej oraz grupy OuLiPo) twórcze wykorzystywanie potencjału, jaki oferują wszelkie ograniczenia. Więcej na temat ograniczenia (formalnego i semantycznego) jako elementu poetyki Bernsteina zob. M. Perloff, *Constraint, Concrete, Citation: Refiguring History in Charles Bernstein's Shadowtime*, "Poetics Today" 2009, vol. 30, nr 4, s. 703.

konwencjonalny zapis za pomocą alfabetu, coś, co Balcerzan nazywał „szeregiem klawiaturowym²⁵⁹”, ale już niekoniecznie szereg kognitywny, obejmujący inne wizualne reprezentacje słów, takie jak poziome kreski czy odręczny rysunek.

Jak wspominałam na początku, tłumaczka wykonuje potrójny aż gest metonimicznego przekładu, zakładający kreatywne, funkcjonalne powtórzenie. Oprócz przekładu relacji tytuł – tekst główny oraz tekst główny – obraz w przekładzie, pojawia się jeszcze odtworzenie mechanizmu oryginalnego w przekładzie, ale już w procesie lektury. Otóż czytelnik w pewnym sensie zostaje zaproszony do współtworzenia tego przekładu. Z jednej strony ilość kresek wyznacza pierwotny zamysł tłumaczki, z drugiej pozostawienie ich w formie całkowicie nie zapisanej (bez pierwszych, czy jakichkolwiek liter sugerujących konkretne wybory, poza jednym wersem, gdzie pojawia się słowo „stotternder” w miejsce „stuttering”) pozostaje otwarty na wariantywność – na permutacje w obrębie zbioru szeroko rozumianych ekwiwalentów. Możliwość zabawy leksyką i składnią jest tu niemal nieskończona²⁶⁰, co wpisuje się w założenia VERSATORIUM. Waterhouse podkreślał bowiem, że zależało mu na stworzeniu przekładowej publikacji, która byłaby możliwie niefinalna, nieostateczna, której lektura polegała by na dorysowywaniu, dopisywaniu i poprawianiu²⁶¹ – na aktywnym uczestnictwie czytelnika. Poniżej prezentuję własny przekład tego przekładu, powstały w akcie takiej właśnie „aktywnej” lektury:

²⁵⁹ E. Balcerzan, *Tłumaczenie jako wojna światów*, Mikołów 2009, s. 41-46.

²⁶⁰ W tym sensie przekład ten przywodzi na myśl oulipijskie mechanizmy kombinatoryki, jak np. *Sto tysięcy miliardów wierszy* Queneau, układanych samodzielnie przez czytelnika, który dopasowuje do siebie pocięte na paseczki wersy dziesięciu tylko sonetów a uzyskać może tytułową liczbę nowych wierszy.

²⁶¹ *The Versatorium Playbook...*, dz. cyt.

Typisch

Ein schwarzer Mann wartet auf der 

Eine weiße Frau sitzt auf dem 

Ein Philippiner isst einen Apfel 

Ein Mexikaner zieht seine  an

Ein Hindu versteckt sich in einem 

Eine fette  in einer blauen Bluse

Eine Christin mit dem 

Eine chinesische Mutter überquert 

Ein Palästinenser  Pastrami

Ein Provinzler  auf die Halbinsel

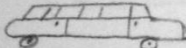
Ein europäischer Junge an seinem 

Ein Araber mit 

Ein Südländer der seinen  absetzt

Ein Italiener  den Festnetz

Ein Barber mit 

Ein Libanese in einer 

5.3 Metonimiczne powtórzenie powtórzenia czyli przykład przekładu

W omawianej publikacji przekładowej grupy VERSATORIUM pojawiają się nie tylko oryginalne wiersze Charlesa Bernsteina, ale również oryginały wierszy amerykańskiego poety. Rozróżnienie to możliwe jest dlatego, że przekładowy charakter niektórych utworów został odpowiednio oznaczony. Paratekstualna obudowa tomu *Gedichte und Übersetzen* jest jednak, jak już sugerowałam, na wskroś liberacka – osobna, przemyślana i pod wieloma względami świadomie nienormatywna. Tytuły poszczególnych tekstów zajmują najwyższą pozycję na stronie (jeśli przyjmiemy zachodni porządek linearnej lektury – od góry do dołu), z wyjątkiem przekładu wiersza *Cover Me Up for I Cannot Myself Cover* (142), którego tytuł *Verstecke denn mich finde ich selbst mir nicht Deckung* (143) znajduje się pod tekstem tłumaczenia. Poza tym jednym odchyleniem, można więc uznać, że paratekst tytułu został potraktowany tradycyjnie.

Informacja o nazwiskach – zarówno autorów, jak i tłumaczy – zdaje się być jednak już performatywną odpowiedzią na obecny w dyskursie translatorskim zarzut o deprecjonowaniu translatorów poprzez użycie w ich nazwiskach mniejszego rozmiaru czcionki niż w nazwisku autora, którego przyjęło się eksponować na pierwszym miejscu. Tutaj bowiem na marginesie strony pojawiają się dwu- lub trzyliterowe inicjały, zapisane tym samym krojem i rozmiarem czcionki, zawsze minuskułami. Przy inicjałach „cb”, czyli Charlesa Bernsteina, pojawia się dodatkowo system ikon, wyjaśnionych na końcu książki za pomocą legendy, oznaczających odpowiednie tomy poetyckie, z których pochodzą oryginalne wiersze. Obok tekstów przekładów, których oryginałów nie opublikowano w tomie, pojawia się ikona , w końcowym indeksie natomiast odpowiadające im wiersze Bernsteina wraz ze źródłami.

Taka paratekstualna koncepcja umożliwia dodatkową grę z normatywną ekspozycją przekładu i świadomością czytelniczą ufundowaną na tradycyjnym rozumieniu hierarchiczności w relacji autor-tłumacz oraz oryginał-przekład. Na stronie 154 pojawia się tekst zatytułowany *der und die*, stronę obok *dew und die*, na następnej stronie zaś *tau und tod*, wszystkie trzy formalnie bardzo zbieżne, złożone bowiem z trzyliterowych wyrazów wpisanych w matrycę o wymiarach 13 x 26:

der und die

kam	der	und	die	kam	und	die	kam	vor	ihm	ins	tal	Und
das	war	der	ort	und	die	sah	hin	und	der	und	tat	Das
oft	und	war	müd	und	bös	und	wie	eis	und	sah	hin	Und
her	bis	der	kam	der	ins	tal	kam	und	nun	los	und	Das
eis	weg	und	der	kam	und	der	kam	nah	und	kam	ihr	Nah
und	war	bei	ihr	und	war	nah	bei	ihr	und	sah	auf	Ihr
hin	und	her	und	die	war	wie	für	ihn	war	für	ihn	Ist
was	für	ihn	ist	muß	mit	und	den	hut	und	wie	der	Den
zog	und	zog	aug	bei	aug	auf	ihr	hin	und	her	und	Ihr
kam	der	ist	wie	ein	ist	was	das	ist	was	das	ist	Für
uns	nun	los	und	gib	wie	das	eis	weg	süß	und	küß	Bis
ans	end	der	uhr	und	tag	aus	aug	und	ohr	weg	nur	Gut
und	naß	und	süß	tau	mit	rum	und	nun	los	bot	den	Arm
und	gab	ihm	den	und	das	ohr	und	das	auf	und	süd	Und
ost	und	zog	mit	ihr	mit	ihm	mit	und	das	tor	war	Los
und	die	tür	und	der	tag	weg	mit	eis	und	müd	und	Wut
und	hut	und	der	ihr	und	die	ihm	und	sog	kuß	aus	Kuß
und	hob	und	lud	sie	auf	das	ist	gut	ist	für	uns	Und
los	und	ihn	biß	und	der	riß	und	zog	und	die	ihn	Und
bot	ihm	naß	und	süß	tau	mit	rum	und	sog	was	der	Und
der	lag	auf	ihr	und	zog	und	tat	und	riß	und	biß	Und
sog	und	ihr	arm	und	das	auf	süd	und	das	ohr	die	Tür
zur	see	und	das	amt	aus	und	tot	und	wer	vor	mir	Ist
weg	ost	weg	nur	ich	auf	hin	und	her	hin	und	hun	Her
hin	her	hin	her	bis	rot	und	süß	und	wut	die	see	Ins
tal	riß	und	goß	und	den	ort	naß	und	müd	lag	auf	Uns

Sygnatury znajdujące się przy wierszach to odpowiednio (w kolejności podanych tytułów): ej, cb oraz mr. Znaczący poezji konkretnej rozpoznają w powyższym utworze wiersz Ernsta Jandla. Za pomocą nietypowego staccato, wywołanego przez nagromadzenie jednosylabowych wyrazów, spotęgowanego powtórzeniami zarówno obrazów, jak i schematów syntaktycznych (np. „i zbliżył się do niej i był blisko niej i spojrzał”), utwór ten opowiada historię miłosną²⁶². Tytułowa para – „ten i ta”, czyli on i ona, spotykają się na łące w dolinie (ona przysłała pierwsza i długo nań czekała) i od tego momentu akcja nabiera tempa: od tak zwanego „przełamania lodów” („eis weg”) po fizyczne zbliżenie zwieńczone rosą, która okrywa namiętnych kochanków, osiadając w dolinie. Metonimiczna motywacja Bernsteina zaowocowała powtórzeniem przede wszystkim formalnego mechanizmu ograniczającego. I tak pierwszy wers w przekładzie prezentuje się następująco:

can dew and die can and die can tie his sin tap and

Przekład Bernsteina polega na odtworzeniu tej samej liczby trzyliterowych słów w takim samym układzie, przy jednoczesnym zachowaniu – na ile to możliwe, by otrzymać jednostki leksykalne ze zbioru języka angielskiego – tych samych liter, w tym samym szeregu (homonimia interlingwalna „war”-„war” czy „die”-„die”) lub w formie anagramów (ins – sin). Wybrane słowa („kam”, „ihm” i inne) zostały natomiast poddane ekwiwalencji semantycznej. Punkt ciężkości opowieści został jednak przeniesiony na rosę i jej apokaliptyczny wymiar – symbolizuje tu koniec, śmierć (zapewne uczucia kochanków).

²⁶²Por. H. Kunnisch, *Vom Anspruch der Dichtung*, „Welt und Wort” 1969, nr 24, s. 71-79.

Adeena Karasick opisuje ten przekład Bernsteina jako „homofoniczny”, dopatrując się w nim motywacji kabalistycznej, w której mechanizm kreacyjny oparty jest na hebrajskim systemie numerologii:

Zgodnie z zasadami gematrii, numeryczna ekwiwalencja pary wyrazów ujawnia wewnętrzną relację kreacyjnych potencjałów każdego z nich. Homofoniczny przekład Bernsteina wiersza *der und die* Ernsta Jandla zmusza nas do odkrycia takich relacji w każdej z 338 trzyliterowych syntagm. Na przestrzeni dwudziestu sześciu wersów (po 13 wyrazów w każdym), za pomocą nieco wypaczonej abulafiańskiej metody *chochmat ha-ceruf* (nauki o kombinacji spółgłosek) czy *drachim ceruf ha-otijot* (sposobów permutacji liter), Bernstein odprawia święty rytuał kombinacji (...) ²⁶³.

Marjorie Perloff natomiast podkreśla kontekst powstania tego „przekładu” (sama bierze go w cudzysłów), który również wiąże się przynajmniej pośrednio z motywami kabalistycznymi – tekst *dew and die* wchodzi bowiem w skład *Shadowtime*, czyli libretta do opery związanej z życiem i twórczością Waltera Benjamina ²⁶⁴ (libretto zostało opublikowane później jako książka poetycka), a dokładniej jego części zatytułowanej *The Doctrine of the Similiar*. Nawiązuje ona do eseju Benjamina z 1933, o tym samym tytule (*Nauki o podobieństwie*), w którym niemiecki filozof rozważa kwestię zdolności dostrzegania podobieństw: zmysłowych (cielesnych) i niezmysłowych (językowych). Rozwój arbitralnie kodowanej mimetyczności języka, którego

²⁶³ “According to the laws of *Gematria*, the numerical equivalence of two words reveals an internal connection between the creative potentials of each one. In Bernstein's homophonic translation of Ernst Jandl's *Der und die*, we are forced to see the connection between each of the 338, three-lettered syntagms. Through its twenty-six lines (of thirteen words per line), through a somewhat perverted Abulafian process of *Hokhmah ha-Tseruf* (The Science of the Combination of Letters) or *Darkhei Tseruf ha-Otiyyot* (The Ways of the Permutation of the Letters), Bernstein performs a sacred ritual of combination...” A. Karasick, *In the Shadow of Desire: Charles Bernstein's Shadowtime and Its Kabbalistic Trajectories*, w: *Radical Poetics and Secular Jewish Culture*, red. S.P. Miller i D. Morris, Tuscaloosa, Alabama 2010, 403-404 (397-408).

²⁶⁴ Por. M. Perloff, *Constraint, Concrete...*, dz. cyt., s. 705.

konsekwencją jest pismo, doprowadził do tego, że „sfera percepcji człowieka zawiera już tylko drobne pozostałości owych magicznych korespondencji i analogii”²⁶⁵ (o których między innymi mówi kabała). Mimetyczny aspekt języka wymaga dziś swojego medium – czyli arbitralnego, niezmysłowego aspektu semiotycznego:

cały mimetyczny aspekt języka stanowi pewną ugruntowaną intencję, która pojawić się może jedynie na gruncie czegoś obcego, a mianowicie tego, co semiotyczne, co komunikujące w języku. I tak litery tekstu pisanego stanowią grunt i zasób, bez którego rebus nie może się uformować. Tak też związek sensu, tkwiący w dźwiękach danego zdania, stanowi grunt i zasób, dzięki któremu w ułamku chwili, niczym błyskawica, z jakiegoś brzmienia może wyłonić się podobieństwo²⁶⁶.

Bernstein rozważania te ilustruje między innymi wierszem Jandla, metonimiczne powtarzając w przekładzie jego kreacyjny mechanizm, który w kontekście powyższych rozważań zdaje się być chęcią przywołania owych rozbłyskających w ułamku sekundy, z ducha kabalistycznych wewnętrznych relacji opartych na podobieństwie.

Tau und tod, przekład Miriam Rainer przekładu Bernsteina, jest powtórzeniem powtórzenia, zostaje bowiem zachowana zasada przyległości na zmianę alfabetycznej i semantycznej, czyli tego benjaminowskiego połączenia aspektu mimetycznego i semantycznego:

käm tau und tod käm und tod käm fad hiß ins tob und

gdzie „hiß” jest quasi-fonetycznym ekwiwalentem „his” („jego”), po niemiecku nic jednak nie znaczy (występuje tylko jako nazwisko), „tod” („nieżywy”) należy do tego samej grupy semantycznej co

²⁶⁵ W. Benjamin, *O mimetyczności*, przeł. A. Lipszyc, „Literatura na świecie” 2011, nr 5-6, s. 285.

²⁶⁶ W. Benjamin, *Nauka o podobieństwie*, przeł. A. Lipszyc, „Literatura na Świecie” 2011, nr 5-6, s. 276.

Bernsteinowskie „die” („umierać”). U Jandla to odpowiednio „ihm” (zaimek osobowy w celowniku – odpowiednik polskiego „nim”) oraz żeński rodzajnik określony „die”, zatem przekład Rainer za oryginał przyjmuje tekst Bernsteina, ale metonimiczny gest powtórzenia zakładający rekonstrukcję mechanizmu kreacyjnego oryginału, odnosi się do mechanizmu przekładu, jaki przyjął Bernstein tłumacząc tekst Jandla.

Podobny ciąg „oryginałowo-przekładowy”, tworzący swoistą serię przekładową, ale nie w rozumieniu Balcerzana – czyli kolejnych tłumaczeń jednego tekstu – lecz jako powtórzenie mechanizmu przekładu i jego założeń kreacyjnych w układzie przypominającym samonapędzającą się strukturę fraktalu. Wiersz należący do nurtu poezji konkretnej zostaje zatem poddany technice bliskiej Oulipijskim automatyzacjom (fraktalne zapętlenie przywodzi na myśl choćby *Gabinet Kolekcjonera* Pereca); a takie połączenie, jak już sugerowałam, wpisuje się w zakres poetologicznych zainteresowań Bernsteina.

Drugim poetą, który został włączony w ciąg metonimicznych przekładów-powtórzeń, jest zresztą reprezentant Literatury Potencjalnej. Na stronach 157-159 opublikowane zostały wiersze *Salut*, *Salute* oraz *Salut*, oznaczone znów inicjałami sm, cb oraz as. Pierwszy utwór to tekst oryginalny autorstwa Stephana Mallarmé, który został przełożony następnie przez Bernsteina z dopiskiem „After Mallarmé”; przekład ten stanowił natomiast za oryginał tłumaczenia Anji Sander na język niemiecki. Przetłumaczony został tu również ów dopisek i brzmi „Nach Bernstein nach Mallarmé”, co podkreśla metonimiczną motywację tłumaczki, która zdecydowała się na redukcję oryginału do mechanizmu, który go stworzył – w tym przypadku przekład z Mallarmého – i odtworzenie go w swoim przekładzie. Nie znaczy to jednak, podobnie jak w przypadku serii oryginałowo-przekładowej zapoczątkowanej przez wiersz Jandla, że tłumaczka austriacka sięga po wiersz francuski. Odtwarza mechanizm „wiersza” Bernsteina i

rządzące nim prawa, ale nie tłumaczy bezpośrednio z jego źródła. Wystarczy spojrzeć na semantyczne przesunięcia w pierwszych wersach utworu będące wynikiem przekładu „alfabetycznego”, który z „dziewiczego”, „czystego” wersu tylko na poziomie przyległości wizualno-fonetycznej wydobywa to, co „rozpustne” i „nikczemne”²⁶⁷:

Rien, cetteécume, viergevers(sm)

(nic/żaden, ta piana, dziewiczy/czysty wers)

Nothing, this cum, verging verse (cb)

(nic, ta sperma, graniczący wers)

Nichts, dieses Komm, verruchter Vers (as)

(nic, to przychodzenie/dochodzenie/dojście, w sensie seksualnym również, nikczemny/rozpustny wers)

W swoim wierszu-przekładzie Bernstein multiplikuje także ostatni wers Mallarmégo „Le blancouci de notretoile”, tworząc potrójny chiasm z użyciem słów „sail”, „soul” i „toil”, co przywodzi na myśl przypisy tłumaczy, którzy informują czytelników o wieloznaczności, niemożliwej do oddania za pomocą jednej frazy bez konieczności redukcji szerokiego pola semantycznego lub konotacyjnego oryginału:

The blank sail of our soul

The blank toil of our sail

The blank soul of our toil

²⁶⁷ Taki ciąg przekładowy przypomina nieco zabawę w głuchy telefon, polegającą właśnie na podawaniu znaczenia „oryginalnego”, usłyszanego od uczestnika siedzącego najbliższej – w ten sposób funkcja „autora oryginału” oraz „tłumacza” dynamicznie przechodzi na kolejne osoby, przy czym każdy, oprócz pierwszej i ostatniej wchodzi najpierw w jedną, a potem drugą rolę.

Tłumaczka VERSATORIUM powtarza ten właśnie kreacyjny mechanizm utworu Bernsteina w swoim przekładzie:

Nur blanke Segel unserer Seele
Nur blanke Sorge unserer Segel
Nur blanke Seele unserer Sorge

5.4 Oryginał-przekład czyli powtórzenie *in statunascendi*

Dotychczas mówiąc o przekładzie motywowanym metonimiczną chęcią odtwarzającego powtórzenia przywoływałam przykłady tłumaczeń autonomicznych, to znaczy takich, których tekst był graficznie wydzielony w osobną całość i tylko za pomocą paratekstów sugerował intertekstualną (przekładową) relację z oryginałem. Wiedeńscy tłumacze we współpracy z Bernsteinem zaproponowali natomiast formę dualistyczną, łączącą w sobie zarówno oryginał, jak i tłumaczenie. Taki „oryginał-przekład” poprzez zilustrowanie procesu przekładu dąży do wypełnienia głównego postulatu translatorskiego VERSATORIUM (i Bernsteina), czy raczej antypostulatu, mówiącego o nie produkowaniu finalnych rezultatów. Wprawdzie połowa tekstu jest rzeczywiście formą przekładu, a więc zdawałoby się, rezultatem, ale formalny chwyt prezentujący ściśle spleciony duet tekstowy przywołuje na myśl tłumaczenie interlinearne, skreślone ołówkiem na marginesie lub między kolejnymi wersami tekstu wyjściowego. Tłumaczenie pierwsze, filologiczne, niedoskonałe – a więc niefinalne. Takie podejście wpisuje się w teoretyczne ramy przekładu metonimicznego:

Przekład metonimiczny zakłada obligatoryjnie jukstapozycję: paralelną lekturę z oryginałem, z którym podejmuje żywy intertekstualny dialog. Wykracza zatem poza dyskurs podobieństwa i substytucji (*mimesis*) i sytuje się w dyskursie przyległości i kombinacji. Konfrontacja z oryginałem okazuje się niezbędna dla pełnego odczytania przekładu jako artystycznego eksperymentu. Tekst źródłowy jest zarówno pierwszą przyczyną, pre-tekstem przekładu, jak i jego przylegającym dopełnieniem²⁶⁸.

VERSATORIUM zaproponowało dwa sposoby takiej metonimicznej dualistycznej prezentacji oryginał-przekładu: pierwszy powtarza niektóre elementy poprzez ich przepisanie, tłumacząc tylko części wersów, drugi zaś niemal dosłownie imituje wspomniany brudnopis tłumacza, z wpisaną linijką w linijkę pierwszą wersją przekładu. Pierwszy stanowi kontaminację oryginału i przekładu pod względem formalnym nie przekraczając objętości tego pierwszego (sygnowany jest zgodnie z przyjętym w książce systemem kodyfikacji zarówno inicjałami autora cb, jak i tłumacza pw), drugi zaś objętościowo dokładnie podwaja wymiar tekstu oryginalnego.

Oprócz VERSATORIUM wiersze Bernsteina przełożyła na język niemiecki także inna grupa tłumaczy – z Niemiec²⁶⁹. Publikacje ukazały się niemal w tym samym czasie i obie zostały uhonorowane prestiżową nagrodą w dziedzinie przekładu literackiego – Poesiepreis

²⁶⁸ T. Brzostowska-Tereszkiewicz, *Przekład jako metonimia*, w: „Między oryginałem a przekładem”, t. XVIII, s. 65 (59-73). Wprawdzie, jak już sugerowałam we wstępie w wielu miejscach nie zgadzam się z Brzostowskiej rozumieniem przekładu metonimicznego, między innymi ze względu na rozmywanie granic pomiędzy poszczególnymi tropami (poprzez włączenie do definicji metonimii pojęć fetysyzacji i przesadnej ekspozycji, które, jak starałam się wykazać, należą odpowiednio do synekdochy i hiperboli), ale akurat powyższa uwaga jest zbieżna z reprezentowanym przeze mnie w tej pracy stanowiskiem.

²⁶⁹ Owocem ich pracy jest tom Ch. Bernstein, *Angriff der schwierigen Gedichte. Ausgewählte Gedichte*. Zweisprachig. Z języka amerykańskiego tłum. T. Amslinger, N. Lange, L. W. Lupette i M. Traxler, Wiesbaden 2014.

der Stadt Münster²⁷⁰. Co ciekawe jednak, mimo podobnego sukcesu, grupa VERSATORIUM zdaje się w krytyce funkcjonować jako projekt pionierski i szczególnie ambitny, wobec czego sytuujący tę drugą publikację na trudnej pozycji „zwykłego, tradycyjnego”. Do tego stopnia, że recenzent obu tomów odczuł potrzebę zaznaczenia, że choć przekład niemieckich tłumaczy jest „czysto literacki” to „przecież nie mniej uderzający”²⁷¹. Jak gdyby owa czysta literackość stała się w ten sposób synonimem kompromisu czy wręcz przekładowej porażki.

Wiersz *A Test of Poetry* został przełożony zarówno przez Waterhouse’a, jak i grupę niemieckich tłumaczy Amslinger/Lange/Lupette/Traxler. Dla porównania przytoczę pierwszą strofę oryginału i obu przekładów (wytluszczenia moje):

A Test of Poetry (Charles Bernstein)

What do you mean by *rashes of ash*? Is *industry*
systematic work, assiduous activity, or ownership
of factories? Is *ripple* agitate lightly? Are
we *tossed in tune* when we write poems? And
what or who *emboss with gloss insignias of air*?

Ein Test der Poesie (Norbert Lange)

Was meinen Sie mit *Ausschlägen aus Asche*? Ist *Industrie*
ein Wirtschaftszweig, Massenfabrikation oder Eigentum
von Fabriken? Ist *Kräuseln* leicht schütteln? Sind
wir Dichter dann *in Harmonie geschleudert*? Und
wer oder was trägt *Lackinsignien aus Luft*?

²⁷⁰ Nagroda ta przyznawana jest autorowi poezji i jego tłumaczowi(tłumaczom) za, jak podaje w oficjalnych materiałach kapituła, „niezależny i adekwatny” przekład, co w kontekście tak różnych przekładów obu grup tłumaczy stanowi interesujący precedens.

²⁷¹ J. Kuhlbrodt, *Zur Charles Bernsteins Angriff der schwierigen Gedichte, „Signaturen“* Forum der Autonomen Poesie, <http://signaturen-magazin.de/charles-bernstein--angriff-der-schwierigen-gedichte.html> (dostęp 10.05.2015)

B Test of Poetry (cb pw)

What do you mean by *über allen Wipfeln*? **Is Industrie**
industriousness **or dust or**
a river? And *Rüpel* a Russian word? **Are we**
tossed in tune by *Tunesische Gedichte*? **And**
why and when *geht dann und wann ein weißer Elefant*?

Zaznaczone fragmenty zostały przeniesione w niezmienionej formie z oryginału, to miejsca w których literalnie „prześwituje” tekst wyjściowy, to widoczne szwy tej literackiej kontaminacji. Są jednocześnie zapisem pośredniego etapu przekładu – w którym tłumacz nie zdołał jeszcze wypracować form całego tłumaczenia – i jednocześnie zadają ważne pytanie o zadanie tłumacza. Taki podwójny zapis „przekłado-oryginału” może sugerować, że przekład oznacza przeniesienie Innego oryginału w kontekst kultury języka poprzez metonimiczną substytucję środowiska (czyli w tym przypadku dosłownie słów i zdań otaczających te przeniesione fragmenty). Tytuł przekładu – *B Test of Poetry*, jest jednocześnie sugestią istnienia równoprawnych (wymiennych) tekstów, gdzie oryginał funkcjonuje jako wersja A, przekład zaś jako wersja B. Litera „B” jest też homonimem trybu rozkazującego od „być” – „be”, staje się więc imperatywem przetestowania poezji i poetyckości za pomocą przekładu właśnie – w myśl słynnej wypowiedzi Frosta, mówiącej o tym, że poezją jest wszystko to, co zostaje zgubione w przekładzie.

Drugi rodzaj prezentacji oryginało-przekładu, to jak już sugerowałam formalne podwojenie zakładające prezentację obu wersji – zarówno wyjściowej, jak i tłumaczenia, w zapisie przypominającym przekład interliniarny. Wiesz *Azootd’Puund* w pierwszym momencie sugeruje użycie języka obcego (sztucznego, jeden z recenzentów sugeruje na przykład hybrydę angielszczyzny Chaucera i języka

Afrikaans²⁷²) i wymaga specjalnego trybu lektury, niejako przekładowej:

Azoot D'Puund, wiersz z tomu *Poetic Justice*, jest poruszającym przykładem intencjonalnego wymazania znaczenia a także kontaminacji szumu normatywnego dyskursu poetyckiego (...) Posiłkując się naturalnym zmysłem interpretacji, jesteśmy w stanie rozpoznać pod warstwą szumu nieartykułowanych zbitek literowych istniejące niegdyś sensowne słowa i wersy (...). I jeśli jakkolwiek, kiedykolwiek dotrzemy wreszcie do **oryginalnych** (podkreślenie moje – I.O.), sensownych wyrazów (...) należy pamiętać o tym, że te słowne manipulacje były zabiegiem celowym²⁷³.

Pierwsze wersy oryginału wyglądają następująco:

iz wurry ray aZoOt de puund in reducey ap crrRisLe ehk nugkinj
sJuxYY senshl. ig si heh hahpae uvd r fahbeh aht si gidrid.

W wersji niezmienionej weszły one do przekładu, gdzie kolejne wersy rozdziela tłumaczenie, które jest jednocześnie sugerowanym przez Lutkanovą-Vassilevą przekładem wstecznym – jest powtórzeniem odwrotnym (skierowanym wstecz, a więc w rozumieniu Kierkegaarda czymś w rodzaju wspomnienia tego, co już było):

**iz wurry ray aZoOt de puund in reducey ap crrRisLe ehk nugkinj
sJuxYY senshl.** I would say Ezra Pound in reduced form as Chris Lee
/ grizzly is nothing but Jux and senselessness. **ig si heh hahpae uvd r
fahbeh aht si gidrid.** Ich sehe Hahpae auf der Fahrbahn, Acht sie gibt.
/ Is she happy?

²⁷²Por. R. D. Pohl, *Strong focus on the language*, „Buffalo News” z dnia 7.05.2000.

²⁷³"*Azoot D'Puund*, a poem from Bernstein's *Poetic Justice*, provides an evocative example of intentional effacement of meaning and contamination with noise of normative poetic discourse... Heeding our intuitive interpretative drive, we can still recognize that, behind the noise of inarticulate letter groupings, once existed meaningful words and verses... Whenever, however we succeed in tracing back the original, meaningful word... we are reminded that his tampering with the word was deliberate." A. Lutzkanova-Vassileva, *The Testimonies of Russian and American Postmodern Poetry: Reference, Trauma and History*, London and New York 2015, s. 143.

Tak się dzieje jednak w pierwszym wersie, drugi zaś jest już twórczym (aberracyjnym) odtworzeniem funkcjonalności tego mechanizmu, bowiem niemiecki wers sprawia tylko iluzję deszyfracji oryginalnego anagramu, ale dokładne prześledzenie zasobu liter pokaże, że np. u Bersteina nie występuje litera „c” zawarta w słowie „ich” itd. Znow więc mamy do czynienia z redukcją oryginału do elementu kreacyjnego i zaimplementowaniem go w przekładzie w taki sposób, by powtórzenie było przede wszystkim tworzeniem.

Metonimiczna chęć odtwarzającego powtórzenia Innego u tej samej tłumaczki (Astrid Nischkauer), przybrała wreszcie radykalną formę kreacji *ex nihilo*, to znaczy przekładu kreacyjnego mechanizmu, którego istnienie pozostaje jedynie w obrębie potencjalności. Potencjalność ta jednak jest koherentna z mechanizmami stosowanymi przez autora – na przykład w wierszu *Lachrymose Encaustic / Abrasive Tear (My Way: Speeches and poems, 1999)* Bernstein stosuje rozbudowane przypisy, do których zostaje przeniesiony zasadniczy tekst wiersza. Poniższy przekładowy żart jest więc także kolejną odsłoną intertekstualnej gry, jaką VERSATORIUM podejmuje z konwencją dualistycznej formy oryginał-przekład i temporalnym porządkiem tradycyjnie im przypisanym:

Charles Bernstein – never ever heard before

i4vnöds¹

aöirvnxlckögj
ölgkargjhcxlögjh
kcjgüirefgnlsk

pülm²

ölkjlkh
#öäkljpo
üpäoikju
äölkpoi
äölkj
äpoiööoiu

würging blues⁴

blurk

bluork

bluoark

¹Translation of a poem by Charles Bernstein he hasn't written so far.

²Translation of a poem by Charles Bernstein he had good reasons not to write.

³Translation of a poem by Charles Bernstein he was wise enough not to write.

⁴Translation of a poem by Charles Bernstein he would certainly have written,
if he hadn't felt too ill that day.

Rozdział szósty

**oryginał troskliwie zaadoptowany
czyli hiperboliczne *nachdichten* poezji Reintera Kunze**

W niemieckojęzycznym obiegu wydawniczym tu i ówdzie pojawia się kategoria *Nachdichtung*, która najczęściej oznacza tłumaczenie poezji przez poetę i jest czymś w rodzaju nobilitacji oryginału – bo jeśli strategią przekładową mogło (musiało) być „*Nachdichtung*”, to znaczy, że wyjściowy wiersz wymagał szczególnie kreatywnej, twórczej inwencji w przekładzie. Kategoria ta, o ile chętnie stosowana w aparacie paratekstualnym, to jest na pierwszych stronach książek („nachgedichtet von”) lub w komentarzach czy recenzjach („in einer außergewöhnlichen *Nachdichtung*”), o tyle w przestrzeni teorii pozostaje raczej widmowa. Nie istnieje bowiem wzorcowy typ translatorskiego postępowania wewnątrz tekstu, który jednoznacznie rozstrzygałby o przyporządkowaniu do tej kategorii, nie istnieje też spójna definicja, jak gdyby owo „*Nachdichtung*” było wypadkową oceny pracy tłumacza i emocji, jakimi darzymy autora oryginału.

6.1 *Nachdichten* w teorii, praktyce i przekładzie

Nachdichten czy *Nachdichtung* opisane są głównie w rodzimym, niemieckojęzycznym dyskursie translatologicznym ze względu na manierę reducyjnego przekładu tego terminu – jako „przekład wiersza”, „tłumaczenie poezji” czy w przypadku anglojęzycznej literatury jako „imitation” (lub wręcz „*Nachdichtung* (is – I.O.) free poetic treatment of poetry originally written in some other language (...) an extrem form of imitation”²⁷⁴). Chciałabym jednak pokazać, że

²⁷⁴ A. P. Frank, *Schattenkultur and Other well-kept secrets. From Historical Translation Studies to Literary Historiography*, [w:] K. Mueller-Vollmer, M. Irmischer

zjawisko to zasługuje na osobne miejsce w klasyfikacji translatorskich poczynañ lub redefinicję jego dotychczasowej lokalizacji. Przyjrzyjmy się najpierw głosom z różnych stron (literaturoznawstwa, językoznawstwa, praktyki przekładu). Ojciec i patron polsko-niemieckich przekładów, Karl Dedecius, określił *Nachdichtung* jako „artystyczną lecz niegodną zaufania transformację tekstu o średnim stopniu ekwiwalencji”²⁷⁵. Christiane Nord²⁷⁶ upatruje w nim „przekładu korespondującego”, którego produkt „ma własną wartość, choć rozpatrywaną w kontekście oryginału”. Jürgen von Stackelberg i Katharina Reiß wprowadzają retorykę przestrzenną mówiąc o, odpowiednio „przesuniętym odpowiedniku” lub wprowadzaniu „przemieszczonego ekwiwalentu”²⁷⁷. Tradycyjne rozumienie *Nachdichtung* odnosiło się natomiast do autorskich, swobodnych przekładów, które legitymizował formalny rygor wiersza. Franz Rosenzweig charakteryzując swoje przekłady twórczości Jehudy Halevi wyraźnie negatywnie wartościował *Nachdichtung*, jako próbę wprowadzenia czytelnika w błąd w kwestii autorstwa tekstu (zajmując w ten sposób stanowisko w sprawie klasycznej dla myśli o przekładzie dychotomii translatorskich strategii: adaptacji i egzotyzacji), jako zbędną aspirację tekstu do bycia czymś więcej niż „tylko” przekładem:

Te przekłady nie chcą być niczym więcej niż tylko przekładami. Nie zamierzają pozwolić, by czytelnik choćby przez najmniejszą chwilę zapomniał, iż czyta wiersze Jehudy Halevi, a nie moje i że Jehuda Halevi nie jest poetą ani niemieckojęzycznym, ani współczesnym.

(red.), *Translating literature, translating cultures: new vistas and Approaches in Literary Studies*, Stanford 1998, s. 20.

²⁷⁵ Złożenie z dwóch wypowiedzi Dedeciusa „künstlerisch aber unzuverlässig” (*Die Stimme des Menschen*, wybór i redakcja H.W. Bähr, przeł. K. Dedecius i in., Frankfurt am Main i in., 1961, s. 469) i „Texttransformation mit einem mittleren Äquivalenzgrad” (K. Dedecius, *Vom Übersetzen: Theorie und Praxis*, Frankfurt am Main 1986, s. 149)

²⁷⁶ M. Schreiber, *Übersetzung und Bearbeitung: Zur Differenzierung und Abgrenzung des Übersetzungsbegriffs*, Tübingen 1993, s. 247.

²⁷⁷ tamże.

Słowem: ten przekład nie jest *nachdichtung*, a jeśli nawet tu i tam się w niego przeradza, to tylko z konieczności rymu²⁷⁸.

Postawa Rosenzweiga wpisuje się w profil hiperbolicznego tłumacza, który niczym dumny rodzic wykonawszy swoje trudne zadanie wychowania i ochrony dziecka, usuwa się w cień – bo w hierarchii autora *Gwiazdy zbawienia* kategoria *nachdichtung* najwyraźniej zajmuje wyższą pozycję niż „przekład”. Określając swoją pracę tym mianem musiałby przyznać się do sporego wkładu własnej inwencji twórczej i poetyckiej pracy nad przekładem. Tłumacz z należytą wzniosłością woli natomiast podkreślić – to nie moją poezję czytacie, a Halewiego, to jego dzieło składam wam na ręce.

Nachdichtung definiować można więc raczej w praktyce, niż teorii, więc może oddajmy głos praktyce, pozostającą jednak w zasięgu hiperbolicznej postawy tłumacza, bowiem owa praktyka przyjmie dwa wymiary – będzie tematem wiersza, który zostanie przełożony (*nachgedichtet?*). Mowa tu o utworze Reinera Kunze *Nachdichten* z tomu *eines jeden einziges leben*, formułującym program literackiego przekładu wiersza zgodnie z tytułową strategią *Nachdichtung*. Tak ułożony głos w sprawie przestaje być wyłącznie teoretycznym zajęciem stanowiska – w tej jednostkowej sytuacji jego przekładu staje się jednocześnie, lub przynajmniej pretenduje do takiej funkcji, praktyczną instrukcją obsługi. Jeśli tłumacz zdecyduje się na tłumaczenie *nachdichten* (lub jeśli w tę stronę zaprowadzi go afekt, jakim darzy oryginał lub jego autora), wówczas powinien wypełnić to zadanie tłumacza zgodnie z koncepcją przekazaną w wierszu.

²⁷⁸ „diese Übersetzungen wollen nichts sein als Übersetzungen wollen nichts sein als Übersetzungen. Sie wollen den Leser keinen Augenblick vergessen machen, daß er nicht Gedichte vor mir, sondern von Jehuda Halevi liest, und daß Jehuda Halevi kein deutscher Dichter und kein Zeitgenosse ist. Mit einem Wort: Diese Übersetzung ist keine Nachdichtung, und wenn es hier und da doch ist, so nur aus Reimnot.“ H. K. Askani, *Das Problem der Übersetzung: dargestellt an Franz Rosenzweig: die Methoden und Prinzipien der Rosenzweigschen und Buber-Rosenzweigschen Übersetzung*, Tübingen 1997, s. 105.

Nachdichten

Mit der goldwaage wiegen
und das Herz nicht anhalten dabei

Noch dort dem dichter folgen wo der vers
im dunklen läßt

Den Kopf hinhalten für ihn²⁷⁹

Przekładać wiersz

Nie wstrzymując pracy serca
ważyć każde słowo

Iść za poetą nawet kiedy strofa
gubi się w mroku

Za niego nadstawiać głowę²⁸⁰

Już sam tytuł nastrocza translatorskich trudności i zapowiada późniejsze strategie. „Nachdichten” – czynność, której specyfikę staram się w tym rozdziale nakreślić – jest pojęciem bardzo złożonym i w pewnym sensie rozmytym. Jakub Ekier zdecydował się na strategię eksplikacji familiaryzując obcy termin. Pola semantyczne „nachdichten” oraz „przekładać wiersz” (czy jak w drugiej wersji tłumaczenia „przekładać poezję”) wprawdzie, jak już wiemy, się zazębiają, ale nie pokrywają. „Nachdichten” nie może bowiem dotyczyć przekładu prozy, ale nie każdy przekład wiersza musi oznaczać jego „nachdichten”, jeśli przyjąć proces „Nachdichtung” jako hiperboliczną postawę skromnego uwielbienia i autorytarnej opieki. Luka semantyczna, jaka powstaje w polszczyźnie, wymaga jednak zapełniania, choćby za cenę wyobcowującego zawłaszczenia niepolsko brzmiącego pojęcia. Przekład tytułowego terminu jest o tyle istotny, że tytuły zajmować mają szczególne miejsce w tej poezji:

dużą wagę przywiązuje Kunze do tytułów – ich precyzyjnego doboru. Często pełnią one rolę nie tylko klucza do wiersza, ale i jego uzupełnienia, zawierając informację, która w tekście nie zostaje zdublowana (a takie zdublowanie jest zwyczajowym rodzajem zależności pomiędzy wierszem i jego tytułem; tu bywa inaczej)²⁸¹.

²⁷⁹ R. Kunze, *Eines jeden einzies leben* (1986).

²⁸⁰ R. Kunze, *Jak rzeczy z gliny*, przeł. J. Ekier, (1972).

²⁸¹ R. Rżany, Żywioty Kunzego, „Nowe Książki” 2008, nr 6, s. 29.

Ową dodatkową, niezduplowaną informacją zawartą w tytule – czy raczej w jego przekładzie – jest sformułowanie ogólnego konceptu translologicznego Jakuba Ekiera wobec poezji Reinera Kunze, zwłaszcza, że wiersz ten po raz pierwszy tłumacz przywołał w posłowniu do zbioru *Jak rzeczy z gliny* właśnie jako komentarz do swoich translatorskich wyborów²⁸². Przyjrzyjmy się zatem bliżej tłumaczeniu Jakuba Ekiera, w perspektywie zapowiedzianej przezeń (tym wierszem) strategii. Przekład filologiczny, zachowujący również możliwe podobieństwo formalne, brzmiałby następująco:

ważyć na złotniczej (jubilerskiej, aptekarskiej) wadze
i nie wstrzymywać serca przy tym

podążać za poetą nawet tam gdzie wers
zostawia w ciemności

nadstawiać głowę za niego

Pojawiająca się w pierwszym wersie złotnicza waga, a więc instrument niezwykle czuły, tworzy w języku niemieckim również frazeologizm „das Wort auf der Goldwaage legen”, a więc „ważyć słowa”, ale też „brać coś (wyrażenie) dosłownie”. Nieobecne w wersie słowo „das Wort” możemy uznać za presuponowaną tematyką wiersza – tłumaczenie jest przecież operacją na słowach. Presupozycja ta zdaniem tłumacza wymaga jednak wyjaśnienia poprzez dodanie dopełnienia: oryginalnie eliptyczne „uważnie (czule, dokładnie)

²⁸² Co ciekawe wiersz ten, już jako samodzielny utwór (a więc już nie w ramach sformułowania własnych zasad przekładowych) został włączony szesnaście lat później do tomu *remont poranka* w wersji dość zmienionej: Ważyć na aptekarskiej wadze / słuchając serca // Wers po wersie choćby w ciemno / iść za poetą // Za niego nadstawiać głowę – Jednak te zmiany nadal potwierdzają cztery wyróżnione tendencje translatorskie Jakuba Ekiera. W tym, najobszerniejszym tomie, pojawiło się więcej nowych wersji przekładów, czasem jednak wprowadzone zmiany jeszcze dobitniej podkreślały ich autorski charakter i silną sygnaturę tłumacza. Por. Z. Jaskuła, *Kunze napisany po polsku*, „Literatura na Świecie” 2009, nr 1/2, s. 384-396.

ważyć” w przekładzie zyskuje protezę, czyli wyraz „słowo”, tym samym odcinając drogę możliwości bardziej metaforycznej interpretacji – w procesie przekładu wiersza ważyć można przecież choćby uczucia, emocje czy głos. Silna, jednoznaczna interpretacja pojawia się również w drugiej strofie, w której u Ekiera „wers gubi się w mroku”. W oryginale wers staje się agensem w ponownie eliptycznym działaniu: „im dunklen läßt”, zostawia w mroku, wyprowadza w pole (ciemność), nie rozstrzygając jednoznacznie o dopełnieniu, które miałyby stać się ofiarą takiego partyzanckiego działania. Podmiotowość oryginalnego „wersu” zostaje osłabiona poprzez zmianę strony czynnej na zwrotną – ze świadomie działającego agenta, którego aporetyczny charakter jest w stanie przechytrzyć interpretatora, przeradza się w zagubioną, nieporadną istotę, której należy pomóc, w dodatku mężnie nadstawiając za słabszego podopiecznego głowę.

Oryginalna fraza mówi raczej o konieczności podążania po ciemku, na oślep, za wierszem, za wersem, nawet wtedy, kiedy sensy są zaciemnione. Nie poddawać się, ale i nie wy- ani rozjaśniać! Słabszym podopiecznym, niedojrzałym, niedoskonałym wydają się również w takim starciu składnia oraz wersyfikacja oryginału, ponieważ obie zostają poddane silnym modyfikacjom tłumacza. Powyżej zaprezentowany przekład filologiczny specjalnie w sposób przerysowany, nienaturalny dla polszczyzny akcentuje autorską składnię Kunzego, która w tych samych miejscach wyraźnie różni się z niemieckim uzusem. Takie zabiegi mogą być również sensotwórcze: swoisty hypallage eksponuje przyimek „dabei” („przy tym”) oraz wyrażenie zaimkowe „für ihn” („za niego”), a więc zarówno obiekt „on”, ten wers, ten autor, ten wiersz (choć ostatnia interpretacja możliwa jest wyłącznie w polszczyźnie dzięki koincydencji rodzaju) oraz proces jego powstawania „przy tym”, przy tym procesie tłumaczenia.

Produkt jest więc efektem procesu, a może procesem samym w sobie. Reiner Kunze zarysował niegdyś taki pogląd na poezję narracyjnie przywołując sytuację powstania wiersza *grudzień*: „Stają państwo – chcąc nie chcąc – na początku procesu, którego końcem będzie wiersz”²⁸³. Kiedy indziej miał powiedzieć także, że sztuki wizualne, choć również niegdyś pociągające, przegrały z poezją ze względu na swój brak dynamiki. Dzięki literaturze chciał bowiem autor *sensible wege* „realizować coś, co się odbywa i odgrywa”²⁸⁴.

Odmienne podejście do wersyfikacji rysuje się w pierwszym dystychu, w którym Ekier zamienia kolejność wersów oraz w drugim, gdzie synekdochicznie pojedynczy „wers” z oryginału w przekładzie okazuje się całym ich zbiorem – „strofą”, co już sugeruje legitymizację wymiany ilości lub układu wersów wewnątrz strofy.

6.2 Jakuba Ekiera troskliwe praktyki rodzicielskie

Analiza przekładu „programowego” wiersza dotyczącego strategii *Nachdichtung* dostarczyła przykładów na cztery charakterystyczne gesty poety-tłumacza Jakuba Ekiera, których liczną reprezentację odnajdziemy wśród pozostałych wierszy: 1) objaśniającą amplifikację (lub wariantywnie redukcja powtórzeń); 2) silna interpretacja na poziomie obrazowania;²⁸⁵ 3) „wygładzanie” składni –

²⁸³ „Sie stehen – ob Sie wollen oder nicht – am Beginn eines Prozesses, an dessen Ende Ihr Gedicht steht“, R. Kunze, *Rede zur Verleihung des Georg-Büchner-Preises*, w: Reiner Kunze. *Materialien zu Leben und Werk*, red. H. Feldkamp, Frankfurt am Main, 1987, s. 36.

²⁸⁴ J. Ekier, *Posłowie*, w: R. Kunze, *Remont poranka*, przeł. J. Ekier, Wrocław 2008, s. 263.

²⁸⁵ Przez Zdzisława Jaskułę – który jako pierwszy w recenzji *remontu poranka* zauważył i skomentował charakterystykę przekładów Jakuba Ekiera – nazwana „nadinterpretacjami”. Mowa tu również o amplifikacjach, udomowieniach oraz, co

dążenie do zachowania możliwie poprawnego, typowego szyku zdania poprzez redukcję inwersji, dodawanie logicznych spójników; oraz 4) ingerencja w układ wersu (jego kolejność i długość).

Ekier jawi się więc (w praktyce definiując własne *nachdichten*) jako tłumacz hiperboliczny wprowadzając (reprezentatywne dla dalszych działań) cztery stopnie ingerencji nadgorliwego rodzica, który wiedziony miłością do słabego – „gubiącego się w mroku” Innego, prowadzi je za rękę jak swoje dziecko, chroni przed samym sobą, czuje, że tak będzie dla niego najlepiej.

Das Ende der Kunst

Koniec artyzmu

Du darfst nicht, sagte die eule zum auerhahn,
du darfst nicht die sonne besingen
Die sonne ist nicht wichtig

Rzekła sowa do głuszca:
nie opiewaj słońca, nie opiewaj,
słońce nieważne

Der auerhahn nahm
die sonne aus seinem gedicht

Głuszczyk wycofał słońce
z wiersza

Du bist ein künstler,
sagte die eule zum auerhahn

Rzekła sowa do głuszca:
to artystyczna dojrzałość

Und es war schön finster

I ładnie pociemniało.

Wiersz *Das Ende der Kunst* powstał w roku 1960, a więc w czasach, kiedy wiersze Reinera Kunze, żyjącego wówczas jeszcze w Niemczech wschodnich, miały silne podłoże polityczne. Jednym z chętniej stosowanych zabiegów wśród poetów tworzących wewnątrz komunistycznej cenzury był kostium bajki, przypowieści. Choć Kunze

ciekawe, o ingerencji w składnię, ale paradoksalnie będącą autorskim gestem niezakładającym jej „wygładzenia”: „Jakżeby się chciało, by, wbrew Matywieckiemu, tłumacz mniej po polsku Kunzego pisał, a w zamian za to pozostawał bliżej tekstu. Tam choćby – gdzie bez powodu wprowadza szyk inwersyjny, raczej obcy »żywej, spontanicznej polszczyźnie«, a przede wszystkim oryginałowi. Zob. Z. Jaskuła, *Kunze napisany...*, dz. cyt., s. 391.)

w tym samym tomie pomieścił również wiersz odnoszący się ironicznie do tego zabiegu – *Das Ende der Fabel* (gdzie zgrabnie używając gatunku bajki donosi o jej końcu)²⁸⁶ – w powyższym utworze najwyraźniej pod płaszczem przygód spersonifikowanych zwierząt zabiera głos w kwestii kondycji sztuki. Sztuki, której nieustanne próby instrumentalizacji przez aktualną władzę położyły kres. Przekład Jakuba Ekiera pozornie oddaje „treść” wiersza-bajki, pozostając wiernym wobec fabularnego planu utworu, lecz przesunięcia semantyczne i strukturalne (zbudowanie dokładnego paralelizmu „rzekła sowa do głuszcza”, którego w oryginale nie ma) mogą zaciemniać ukryty, zaszyfrowany sens wiersza. „Nie opiewaj słońca” jest wprawdzie gramatycznie rzecz biorąc formą trybu rozkazującego, czy raczej zakazującego, jednak w ustach sowy, bardziej kojarzyć się może z radą udzieloną głuszcowi niż władczym dekretem.

W oryginale mamy natomiast do czynienia z silnym zakazem w formie modalnej: „nie wolno ci” („du darfst nicht”), który dwukrotnie powtórzony nabiera mocy niemal prawnej, zyskuje na oficjalności, tworząc kontrast z sielską scenerią zwierząt dyskutujących o sztuce. Tym bardziej, że pierwszymi słowami w tym wierszu, apostrofą sowy do głuszcza, jest właśnie nagie „nie wolno ci”, dopiero w drugim wersie uzupełnione o czynność zakazaną. Kwintesencją końca sztuki jest zatem ów arbitralny i zarazem uniwersalny (w rękach władzy) zakaz, a nie konkretna rada, by nie „opiewać słońca”. Trzeci wers „słońce jest nieważne” („die sonne ist nicht wichtig”) niczym głos z offu, głos suflera, a może nawet reżysera tej bajki, potwierdza tę intuicję pokazując, że nie ono jest przedmiotem cenzury, powodem prześladowań może stać się bowiem cokolwiek, co zgodnie z nowymi państwowymi wytycznymi sztuki będzie łączyło się z inicjalnym „nie wolno ci”.

²⁸⁶ Por. H. Piontek, *Hunger nach der Welt*, w: *Reiner Kunze. Materialien...*, dz. cyt., s. 151.

Na wskroś ironiczna pochwała sowy względem posłusznego głuszca „du bis ein künstler“ („jesteś artystą”) za sprawą amplifikacji i syntagmatycznego charakteru przekładu (dążącego do domykania pełnych syntagm) brzmiąca w przekładzie „to artystyczna dojrzałość” zyskuje patos i traci na lakoniczności, której siła niewątpliwie jest jedną z głównych zalet poezji Reiner Kunze. Otto Knörrich mówi między innymi o „wywiedzionych ze spontanicznych inspiracji jakimś obrazem często »surrealnych« metaforach i lakonizmie jako zasadach stylu, będących najważniejszymi formalnymi cechami wiersza Kunzego”.²⁸⁷ Jaskuła natomiast o „precyzji metafory i lakoniczności języka”²⁸⁸. A to tylko kropla w morzu recenzenckich głosów, w których termin „lakoniczność” dominuje w większości charakterystyk języka autora *auf eigene hoffnung*. Zresztą jak się okazuje owa lakoniczność i metafora nie bez kozery idą w parze, bowiem to właśnie struktura metafory pozwala poecie powiedzieć dużo przy ilościowo niewielkiej eksploatacji języka, niemal milcząc²⁸⁹.

Swoistą nad- a może niedointerpretacją jest ostatni wers wiersza, który był jednocześnie mottem całego cyklu w tym zbiorze: „und es war schön finster” („a było pięknie ciemno”). Jakub Ekier zamienia w przekładzie konstatację o trwającym stanie rzeczy na opis procesu, który zwieńczył opowiedzianą historię – oto dopełniła się przemiana głuszca w prawdziwego (posłusznego) artystę i pociemniało. Opadła kurtyna, przedstawienie się skończyło, ukontentowani widzowie powoli zmierzają do domu. Taka „procesualna” forma opisu –

²⁸⁷ „Eine aus spontanen Bildinspirationen stammende, oft ‘surreale’ Metaphorik und Lakonismus als Stilprinzip sind die beiden wichtigsten formalen Merkmale des Gedichts von Reiner Kunze”. O. Knörrich, *Rhetorik des Schweigens*, w: *Mit dem Wort am Leben hängen... Reiner Kunze zum 65. Geburtstag*, red. M. Zybur, Heidelberg 1998, s. 29.

²⁸⁸ Z. Jaskuła, *Kunze napisany...*, dz. cyt., s. 386.

²⁸⁹ O. Knörrich, *Rhetorik des Schweigens...*, dz. cyt., s. 32.

„pociemniało” – nie konotuje negatywnych wyobrażeń mrocznych ciemności, których nieustanne trwanie jest czymś nienaturalnym, negatywnym. „Pociemniało” nasuwa na myśl raczej naturalną wędrówkę słońca, oczywiste nadejście zmierzchu, wieńczące każdy dzień. Oryginalne „und es war schön finster” gorzko komentuje natomiast, jak twierdzi Gerard Raulet, ówczesną atmosferę wokół sztuki rozumianej jako estetyka, postrzeganie piękna:

wiele wierszy jest jednocześnie obnażeniem jak i walką o egzystencję poezji. Tak choćby cykl *Wrażliwych dróg*, ironicznie zatytułowany *und es war schön finster*. Ciemność i dogmatyczne ogłupienie mas odpowiadają kultywowaniu tradycji piękna obecnemu w oficjalnych przykazach. (...) Prawdziwa sztuka, nie wspierając żadnych, nawet najmniejszych treści o charakterze propagandowym, w momencie, kiedy uzyskuje oficjalny status i kolportowana jest na rozkaz władzy, staje się narzędziem ucisku; sama obecność odgórnych przykazów jest zabójcza zarówno dla jednostki, jak i sztuki, nawet jeśli ta nie zawiera żadnych ideologicznych treści²⁹⁰.

Wspomnianej lakoniczności i rzeczowości języka Kunzego nie należy pochwycić wyłącznie z krótką i „naturalną” (pod względem szyku zdania) frazą. Ten efekt wygrywa poeta bowiem czasami paradoksalnie również dzięki powtórzeniom (a więc nie sięgając po wyszukane peryfrazy) jak na przykład w wierszu *Dvořák in Böhmen*, którego druga strofa brzmi następująco:

Da spürte ich plötzlich
du bist in einem fremden land

²⁹⁰ „[...] zugleich Enthüllung wie Kampf für die Existenz der Lyrik. So der erste Zyklus der *Sensiblen Wege*, unter dem ironischen Titel *und es war schön finster*. Die Dunkelheit und die dogmatische Massenverdummung entsprechen nämlich dem Kult um die Tradition des Schönen in den offiziellen Richtlinien. [...] Echte Kunst wird, ohne auch nur einen propagandistischen Inhalt zu befördern, zum Unterdrückungsinstrument, sobald sie zur offiziellen gemacht und auf Befehl verbreitet wird; selbst noch ohne jeden ideologischen Inhalt ist die Existenz einer offiziellen Richtlinie für das Individuum und die Kunst tödlich” – przekład z języka niemieckiego mój – I.O. G. Raulet, *Problematische Einfachheit. Hermetik und Kommunikation in der Lyrik Reiner Kunzes*, z francuskiego przeł. C. Meyer, w: *Reiner Kunze. Materialien...*, dz. cyt., s. 108 i n.

du bist in der fremde

co Jakub Ekier w eleganckiej polszczyźnie jako „Pomyślałem: jesteś w obcym kraju, obcy”. Translatorskim kompromisem wobec oryginalnej kombinacji anafory („du bist in”) i swoistego poliptotonu (in einem fremden land – in der fremde) jest więc wariacja na temat tego ostatniego „obcym kraju/obcy”, która jednak przeradza się (nieświadomie?) w figurę sprostowania – punkt ciężkości zostaje przeniesiony z obcości kraju, w którym znajduje się podmiot, na mówiącego. A jego emocjonalna epifania zostaje *notabene* poddana degradacji z oryginalnie sensualnego „nagle poczułem” na chłodne i logiczne „pomyślałem”. Zamiana gramatycznej repetycji na leksykalną być może miała wygrać ironię deiktyczności wyrażenia „obcy”: im bardziej podmiot zdaje sobie sprawę z obcości i mówi do siebie: „jesteś w obcym kraju / jesteś na obczyźnie” tym silniej zdaje sobie sprawę, że w rzeczywistości to on jest obcy wobec tego miejsca, nie na odwrót – wektor jest skierowany w niego.

Niestety to, co w oryginale może przynieść interpretacyjną satysfakcję czytelnikowi, w przekładzie zyskuje na dosłowności, zostaje podane „na tacy”, jak gdyby tłumacz bronił oryginał przed swoją własną skłonnością do niedopowiedzeń i – w geście dobrej woli – zapobiegał jej w przekładzie.

Z podobnym aktem dopowiadającego wygładzenia składni mamy również do czynienia w innym wierszu – *auf dich im blauen mantel*, który pojawił się już w zbiorze *Jak rzeczy z gliny* w 1992 roku, a potem w nowym przekładzie został włączony do *remontu poranka* z roku 2008. Przytoczę więc oba przekłady (w kolejności chronologicznej):

<i>auf dich in blauem mantel</i>	<i>na ciebie w niebieskim płaszczu</i>	<i>o tobie w niebieskim płaszczu</i>
für Elisabeth	Elżbiecie	Dla Elisabeth
Von neuem lese ich von vorn die häuserzeile suche	Od nowa czytam tamtą stronę ulicy chcę odszukać	Czytam od nowa tamtą stronę ulicy aż napotkam
dich das blaue komma das sinn gibt	ciebie niebieski przecinek co nadaje sens	ciebie niebieski przecinek ten który nadaje sens

Przekład filologiczny tego utworu brzmiałby natomiast tak:

Od nowa czytam od początku
ten rząd (linijkę, wers) domów szukam

ciebie niebieski przecinek który
nadaje sens.

Jest więc redundancja w pierwszym wersie (od nowa/od początku) oraz parataksa w drugim (szukam). Oba przekłady Jakuba Ekiera dążą do łączenia obrazów myśli przedstawionych w wierszu w logiczne ciągi przyczynowo-skutkowe: w pierwszej wersji pojawia się teoretycznie parataktyczna składnia, ale amplifikacja w postaci czasownika modalnego „chcę” presuponuje zdanie okolicznikowe przyczyny (czytam *bo* chcę odszukać), a więc hipotaksę. Druga wersja przekładu zamienia oryginalne „szukam” na „aż napotkam”, substytuując niedokonaną czynność szukania jej pozytywnym rezultatem²⁹¹.

Translatorski gest na poziomie składni, pozornie „wygładzający” szyk zdania, okazuje się zatem brzemienny w skutki dla sensu wiersza. Oryginalne „szukam” współbrzmi z opuszczoną w przekładzie redundancją pierwszego wersu, która sugeruje, iż podmiot

²⁹¹ Warto zwrócić uwagę również na dalszą semantyczną konsekwencję takiego przekładu: „napotkam” jest nie tylko dalekim leksykalnym odpowiednikiem aspektu dokonanego czasownika „szukać” (niemczyzna nie zna gramatycznych aspektów czasownika), ale dodatkowo osłabia zaangażowanie podmiotu w daną czynność: oryginalne „szukam” oznacza celowe działanie podmiotu, wyraża jego aktywność, „napotkam” natomiast sugeruje natomiast bierną konfrontację z losem.

wciąż od nowa, od początku, niczym Syzyf, szuka owego błękitnego przecinka – o happy endzie nie ma mowy. Tytułowe „auf dich” mogłoby oznaczać nadzieję ze względu na skojarzenie z rekcją czasownika „hoffen auf etwas” czyli mieć na coś nadzieję. Takie rozumienie pojawia się prawdopodobnie w pierwszym przekładzie Ekiera – (mam nadzieję) *na ciebie w niebieskim płaszczu*; druga wersja *o tobie...* jest zapewne owocem innego skojarzenia. Jakiego? Nie przychodzi mi do głowy żadna konstrukcja frazeologiczna, która niemieckie „auf” zamieniłaby na polskie „o”. „Auf dich” może wybrzmieć jako toast – „Twoje zdrowie”, ale to nadal nie „o tobie”. Tłumacz-rodzic wie, co dla dziecka najlepsze.

Być może decyzja o zastąpieniu oryginalnego „szukam” innymi czasownikami (czego efektem była konieczność połączenia syntagm) była podyktowana próbą uzgodnienia przypadków, a więc również przejawem dążenia do ciągłości wypowiedzi: „szukam” wymagałoby (jeśli założyć, że cały wiersz musi łączyć się w jedno spójne zdanie) bowiem odmiany dopełnienia (szukam ciebie, niebieskiego przecinka); czasowniki „odszukać” oraz „napotykać” rządzą dopełnieniem w bierniku, który w przypadku męskoosobowego nieożywionego „przecinka” oznacza formę identyczną z mianownikiem (odszukam „kogo?”, „co?” ciebie, niebieski przecinek). Tylko czy należy zakładać, że wiersz musi się łączyć w jedno spójne zdanie? Powiedzenie „na złość mamie odmrozę uszy” tutaj przyjmuje wymiar dokładnie odwrotny – „na złość dziecku założę mu czapkę, żeby przypadkiem uszu nie odmroziło”. I nic nie przeszkodzi hiperbolicznie opiekuńczemu rodzicowi w realizacji tego zadania.

Tym bardziej, że jak sugeruje Małgorzata Łukasiewicz w kwestii konstrukcji, wiersze te:

z całym rozmysłem unikają skomplikowanych figur, ascetycznie upraszczają składnię, chętnie posługują się elipsą i równoważnikami zdań. I można tylko się zdumiewać, jak samowystarczalne i wymowne

okazują się te nieliczne pozostawione na papierze słowa i minimalistyczne środki.²⁹²

Tendencja wygładzania składni i łączenia syntagm w zdania z czasem się nasila i owocuje korektą wczesnych przekładów nie tylko w tym przypadku²⁹³. Translatorskie dzieło Jakuba Ekiera dostarcza również przykładów odwrotnych, jak choćby przytoczone wcześniej redukcje powtórzeń, gdzie dłuższa, oryginalnie „przegadana” fraza zostaje zastąpiona skróconą, lub wręcz zastąpiona aforystycznym równoważnikiem zdania jak na przykład w utworze *obudzenie w Střekowie*, gdzie oryginalne pełne zdanie „sage einer dem herzen, / daß es weniger lärm machen soll” (niech ktoś powie sercu, że powinno robić mniej hałasu) zamienia się w przekładzie w „mniej hałasu / niech ktoś to powie sercu”. Podobnie w wierszu *każdy dzień* finalny wers „Wer empfängt ihn” („Kto go otrzymuje”) zostaje zredukowany do samego zaimka pytającego „Komu”.

Kunze świadomie operuje strukturą wiersza, z namysłem układa kolejne wersy i respektując ich podwójną delimitację wers traktuje jako twór samodzielny, zdolny do działania i oddziaływania²⁹⁴. Ekier jednak najwyraźniej ma odmienne zdanie w tej sprawie:

²⁹² M. Łukasiewicz, *Zaproszenie do domu poety*, „Znak” 2008, nr 5, s.109.

²⁹³ Na to zjawisko – opublikowania w *remontie poranka* nowych wersji przekładów, które od tych wczesnych różniły się często odejściem od oryginału i silniejszym zaznaczeniem autorskiej inwencji tłumacza zwrócił uwagę już Zdzisław Jaskuła (por. Z. Jaskuła, *Kunze napisany...*, dz. cyt., s. 387.)

²⁹⁴ Konstatację tę opieram choćby na częstym stosowaniu efektu elipsy wersowej, najczęściej ekspozycyjnej i konstrukcyjnej, które świadczą o świadomości napięć semantycznych wewnątrz i pomiędzy wersami. Termin „efekt elipsy wersowej” oraz jej klasyfikację podaje K. Skibski, *Efekt elipsy wersowej jako kategoria analityczna lingwistycznego odbioru wiersza*, w: *Współczesna polszczyzna w badaniach językoznawczych. Od języka w działaniu do leksyki*, red. nauk. P. Zbróg, Kielce 2011, s. 59-67.

Poezja ta jest otwartą przestrzenią, w której czytelnik porusza się swobodnie. Uderza w niej brak uporządkowania. Oto świat bez pięter – poeta nie układa bytów wedle hierarchii²⁹⁵

Zgodnie z tym rozpoznaniem pozwala sobie, w bardzo wielu przekładanych przez siebie wierszach na silną ingerencję w wersyfikację – zarówno zamieniając wersy miejscami, jak i stosując nieobecne w oryginale przerzutnie. Słowem, niczym ów wspomniany czytelnik porusza się po przestrzeni wiersza swobodnie. A jednak czytelnik oryginału, w tym przypadku wiersza *Tagebuchblatt 74*, Volker Hage w swojej interpretacji *Gegen Verlockungen* zwraca uwagę przede wszystkim na sensotwórczy zabieg konstrukcyjny:

I teraz początek staje się jasny: jest najważniejszym wersem. Ja wiersza określa w nim swoją podatność na wpływy. W tym przyznaniu się do własnej słabości i uległości leży siła utworu. Tak rozumiane, »lesiste istnienie« oznacza brak oporu wobec woli większości lub – jeszcze gorzej – wewnątrz nadającej tonu, opiniotwórczej, grupy panującej. »w tym lesistym istnieniu mógłbym / wziąć udział« - mógłbym! Ale wiersz ma inną kolejność. Druga część podcina pierwszą²⁹⁶.

W przekładzie tego wiersza Ekier wprowadził nie zamienia miejscami obu ponumerowanych części wiersza, ale wewnątrz nich znów dokonuje arbitralnej wersyfikacji. Przypadkiem, w którym ingerencja w kolejność obrazów staje się w lekturze brzemienna w skutki, jest wiersz *Las wysokopienny wychowuje drzewa*, gdzie nie tylko mamy do czynienia z redukcją ilościową, ale i jakościową:

²⁹⁵ J. Ekier, *Od tłumacza*, w: R. Kunze, *Jak rzeczy z gliny*, przeł. J. Ekier, Kraków 1992, s. 90.

²⁹⁶ „Und jetzt erst wird der Anfang klar: die wichtigste Zeile. Das Ich des Gedichts benennt darin seine Anfälligkeit. In diesem Eigenständnis der eigenen Schwäche und Verführbarkeit liegt die Stärke des Gedichts. So verstanden, bedeutet »waldsein« das Unterkriechen im Mehrheitswillen oder – schlimmer noch – in dem der tonangebenden, der normbildenden, der herrschenden Gruppe. »Das waldsein könnte stattfinden – mit mir« - es könnte! Das Gedicht aber hat eine andere Reihenfolge. Der zweite Teil stößt den ersten um.“ V. Hage, *Gegen Verlockungen*, w: R. Kunze, *Materialien...*, dz. cyt., s. 309.

Die fähigkeit,	Zanika zdolność oddychania
mit allen zweigen zu atmen,	każdą gałązką,
das talent,	dar
äste zu haben nur so aus freude,	rozgałęziania się o tak z radości
verkümmern	

Swoisty antyklmaks oryginału powstaje poprzez dokładne wyliczenie umiejętności i talentów drzew-podopiecznych, które ze względu na panujący w lesie rygor marnują się i w efekcie zanikają²⁹⁷. Wersja Jakuba Ekiera już w pierwszym wersie tego bloku semantycznego zdradza losy przytoczonych zalet psując efekt wewnętrznej puenty. W świetle takiej decyzji translatorskiej nieco humorystycznie brzmi pytanie tłumacza (będące polemiką z zarzutami postawionymi w recenzji tomu *remont poranka* przez Zdzisława Jaskułę): „Czy odtworzyć kolejność informacji taką jak w oryginale, jeśli wtedy ważny szczegół traci na precyzji”?²⁹⁸ Zresztą sam tłumacz w innym miejscu (posłowie do przełożonego tomu) deklaruje własną świadomość semantycznej wagi wersyfikacji w poezji Kunzego mówiąc, że: „gęstniejące, emocyjne podziały na wersy służą podkreśleniom”²⁹⁹

Na tę niezgodność pomiędzy sformułowaną a immanentną poetyką przekładów Jakuba Ekiera, również pod względem arbitralnej wersyfikacji zwrócił uwagę Zdzisław Jaskuła:

²⁹⁷ Na szyfrujący charakter języka tej poezji zwracano wielokrotnie uwagę. Odpowiednia kolejność odsłaniania poszczególnych obrazów także odgrywała w nim istotną rolę: w tym utworze na przykład „w czwartym wersie dzięki słowu »umiejętność« natura zostaje ostrożnie poddana personifikacji”. Natura w ten sposób staje się współaktorem na scenie pełnej politycznych aluzji. („Im vierten Vers wird die Natur durch »Die fähigkeit« behutsam personifiziert. G. Raulet, *Problematische Einfachheit...*, dz.cyt., s. 120.) Na ten temat por. też: „Die Verfremdung der Natur durch Ausdrücke, die dem menschlichen Bereich entstammen“ (H. Fuhrmann, *Vorausgeworfene Schatten*, Koenigshausen 2003, s. 47.)

²⁹⁸ J. Ekier, *Nieprzekładalność zamienię na inną*, „Literatura na Świecie” 2009, nr 3/4, s. 386.

²⁹⁹ J. Ekier, *Posłowie*, w: R. Kunze, *Remont poranka*, przeł. Jakub Ekier, Wrocław 2008, s. 263.

Tłumacz zatem, wbrew swoim zasadom, które wyklądał m.in. w cytowanym wcześniej eseju *Ważny jest obraz*, nie zawierał obrazowi niemieckiego poety, tak uwrażliwionego na realistyczny szczegół. A swoje mylne wyobrażenie **podbił** nadto **efekciarską**, obcą oryginałowi, dzielącą ten trójwers **interlinią** (podkreślenia moje – I.O.)³⁰⁰

Jakub Ekier w przytoczonej już polemicznej odpowiedzi na powyższe zarzuty sam ostatecznie określa wersyfikację Kunzego mianem „autorskiej”³⁰¹, co jawić się może jako wspomniany gest nieodzownego dla hiperboli wycofania – wprawdzie zmieniam, robię co dla oryginału najlepsze, ale zasługi za ostateczny efekt przypisuję autorowi.

Nachdichtung w wydaniu Jakuba Ekiera nie jest więc zbiorem przypadkowych nadużyć (definiowanych w ten sposób w tradycyjnej aksjologii przekładu i jego wierności) czy przejawem autorskiej ambicji autora, ale konsekwencją spotkania z Innym. Owym Innym jest naturalna obcość tekstu wyjściowego, jego „sobość” („thatness”), która w procesie przekładu zostaje zawłaszczona, uzurpowana już na etapie poznania i rozumienia, ale w geście miłosnej, rodzicielskiej troski. Zgodnie z myślą Lévinasa samo rozumienie jest bowiem władczym gestem przyrównującym to, co inne, do mnie samego, pozbawiającym Innego jego odmienności³⁰². Owo zawładnięcie i chęć zrozumienia nie są jednak prostym pragnieniem kolonizatora, a konsekwencją prawdziwej namiętności – nie można zaprzeczyć, że Jakub Ekier tłumaczy z miłością; uczucie, czułość wylaniają się spomiędzy przekładanych wersów. Ale jest to miłość wobec Innego, który jest słabszy, mniej dojrzały, wymaga wsparcia. Już wspomniany wcześniej Rosenzweig zauważył taką tendencję wśród tłumaczy: „(panowie

³⁰⁰ Z. Jaskuła, *Kunze napisany po polsku*, dz. cyt., s. 393.

³⁰¹ J. Ekier, *Nieprzekładalność...*, dz. cyt., s. 389.

³⁰² Por. E. Lévinas, *Całość i nieskończoność*, dz. cyt., s. 14 i n.

tłumacze - *Nachdichter*) chcą zbyt gorliwie nieco pomóc nieszczęśliwemu oryginałowi”³⁰³ Wziąć w ramiona, przygarnąć i poprawić. Zdiagnozowane tu zabiegi: łączenie zawieszonych w składniowej próżni obrazów, redukcowanie „nieporadnych” powtórzeń, wyjaśnianie niejednoznaczności, to właśnie przejawy protekcyjnej, rodzicielskiej troski. Tłumacz w posłowniu komentował na przykład zamianę oryginalnego „pudła” (nawiązującego do I części Fausta, gdzie pudel przemienia się w diabła) na „psa” (mającego nawiązywać do rdzennie polskiego cytatu „czy to pies, czy to bies”) tłumacząc, iż zdecydował się na taką ingerencję „dla większej zrozumiałości”³⁰⁴ – oryginał potrzebował więc protezy, udomowienia, skolonizowania jego wewnętrznej obcości, a potrzeby te podszeptuje troska.

6.3 „Co dobrego, to nie ja” – hiperboliczne wycofanie

Typowym gestem tłumacza hiperbolicznego jest uznanie własnej ingerencji „lepiej wiedzącego” rodzica za obowiązek niewarty wspomnienia. I choć mówi się, że „sukces ma wielu ojców”, to ten typ tłumacza wszelkie zasługi za ostateczny kształt przekładu (choć przecież będący efektem wielu modyfikujących decyzji tłumacza) chętnie przypisuje dziełu oryginalnemu, samemu pozostając w cieniu.

³⁰³ „Sie [sc. »die Herren Nachdichter«] wollen dem unglücklichen Original gar zu gern ein wenig unter die Arme greifen”. H. K. Askani, *Das Problem...*, dz. cyt., s. 151. W takiej sytuacji przypomnieć się może pytanie-apel sformułowany przez jednego z wewnętrznych rozmówców *Jednojęzyczności Innego*: „Nie wiem, czy ratunek dla innego zakłada ratunek języka” (J. Derrida, *Jednojęzyczność Innego albo proteza oryginalna*, przeł. A. Siemek, „Literatura na Świecie” 1998, nr 11/12, s. 50). To pytanie oryginalnie dotyczy możliwości owego ratunku, w sytuacji uzurpacyjnego przekładu możliwość staje się tożsama z motywacją, koniecznością.

³⁰⁴ Z. Jaskuła, dz. cyt., s. 394.

Co ważne, nie jest to gest obronny, eliminujący odpowiedzialność, lecz wyraz skromności i podziwu wobec oryginału.

Jakub Ekier poszanowania dla dzieła Kunzego, uznania jego kunsztu, głębokiej przyjaźni względem autora dowodził wielokrotnie – choćby w obu tekstach posłowia pomieszczonych w przekładowych tomach. I zgodnie ze swą hiperboliczną naturą poszedł krok dalej – próbując dowieść swojej translatorskiej skromności: w wierszu *Poetyka*, o ponownie programowej dla obu tłumaczy-poetów treści³⁰⁵ pojawia się dedykacja „Jakubowi Ekierowi”, którą skromny tłumacz w swoim przekładzie pomija³⁰⁶. Abstrahując od wagi takiego redukcyjnego gestu, jakim jest wyłączenie z przekładu fragmentu tekstu (dedykacja nie jest przecież wyłącznie ornamentem, a sensotwórczym metatekstowym i integralnym elementem wiersza, nie mniej istotnym niż tytuł czy kolejne wersy)³⁰⁷, wśród czytelnich świadectw pojawiały się również uwagi na temat częstych i ważnych dedykacji u Kunzego:

³⁰⁵ Poetik // Für Jakob Ekier // So viele antworten gibt's / doch wir wissen nicht zu fragen // Das gedicht / ist der blindenstock des dichters // Mit ihm berührt er die dinge, / um sie zu erkennen. W przekładzie Jakuba Ekiera: Tyle jest odpowiedzi, / ale nie umiemy pytać // Wiersz / to biała laska poety // Na ślepo dotyka rzeczy, / które on chce poznać. Co ciekawe w oryginale nie znajdujemy znamienego okolicznika sposobu „na ślepo”, następuje również zamiana agensów – u Kunzego intencjonalnie działającym jest „er” – on, poeta, który używa owej białej laski niczym narzędzia poznania (z jej pomocą dotyka rzeczy / żeby je poznać), u Ekiera narzędzie staje się spersonifikowanym agentem na usługach poety (ale jednak ruchowo autonomicznym).

³⁰⁶ Wiersz ten pojawia się w bezpośrednim sąsiedztwie innego pod *nomen omen* tytułem *ważność*, dedykowanego J. S. (a więc prawdopodobnie Janowi Skácelowi).

³⁰⁷ „Jeśli jest coś, co różni od siebie poszczególne dzieła literackie [...] »to nie jest to ani treść ani forma, lecz ruchy obramowania [*cadrage*] i odnoszenia«” M. P. Markowski, *Jacques Derrida. Efekt inskrypcji*, Kraków 2003, s. 209. Ważnych refleksji na temat funkcji i znaczenia ramy tekstu, tytułu, dedykacji, podpisu etc. dostarczają liczne pisma Jacquesa Derridy, m.in. artykuły *Sygnowano: Ponge*, przeł. S. Cichowicz, „Literatura na Świecie” 1988, nr 8/9, *The Purveyour of Truth*, przeł. W. Domingo, J. Hulbert i M.- R. Logan, „Yale French Studies” 1975, nr 2, czy książka *Prawda w malarstwie*, przeł. M. Kwietniewska, Gdańsk 2003.

Pisarz z Erlau jest przywiązany do ludzi i miejsc, także tych, które na trwałe skojarzyły mu się z twarzami licznych przyjaciół. (...) Przyjaciele Kunzego pozostawili ślady również w jego wierszach: swoje nazwiska, fragmenty własnych utworów, drobne punkty biografii³⁰⁸.

Krystyna Dąbrowska zauważa również rolę osobowych aluzji w tej poezji:

Znakami interpunkcyjnymi nadającymi sens (jak niebieski przecinek Elisabeth – I.O.) tekstowi świata okazują się również przyjaciele, poeci i artyści (...), których Kunze portretuje barwnie i z pasją, oddając im chwilami głos, wplatając w wiersze o nich fragmenty ich własnych utworów³⁰⁹.

Natomiast debiutancki tom autora *Wrażliwych dróg*, z którego żaden wiersz nie został opublikowany po polsku, nosił tytuł *Widmungen*, a więc „Dedykacje” właśnie. Ów manifest skromności tłumacza wywołał odwrotny od zamierzonego skutek - mianowicie czytelniczny sprzeciw. Burzy się Jaskuła:

Z kolei z wiersza *poetyka* znika dedykacja – zapewne przez skromność tłumacza, bo właśnie Ekierowi jest ten tekst poświęcony. Ale to skromność przesadna, odbierająca czytelnikowi możliwość poszukiwania pewnych smaczków interpretacyjnych, zwłaszcza w kontekście poetycko-translatorского dialogu między niemieckim poetą a jego polskim przekładowcą³¹⁰.

Przesadna, a więc hiperboliczna właśnie. Tłumacz komentował tę decyzję „polskim zwyczajem środowiskowym” analogicznym wobec „sposobu, w jaki postąpił Reiner Kunze, tłumacząc dedykowany mu wiersz Jana Skácela”³¹¹. Otwórzmy więc zbiór niemieckich wierszy

³⁰⁸ Rafał Rżany, *Żywioły Kunzego*, dz. cyt., s. 28.

³⁰⁹ K. Dąbrowska, *W państewku wolnej strofy*, „Twórczość” 2008, nr 8, s.148.

³¹⁰ Z. Jaskuła, *Kunze napisany...*, dz. cyt., s. 388.

³¹¹ J. Ekier, *Nieprzekładalność...*, dz. cyt., s. 389.

czeskiego poety (w przekładzie na niemiecki) pt. *wundklee. Gedichte* z roku 1982 na stronie 87, gdzie znajduje się utwór *Gedicht das es ablehnt einen Titel zu haben* (wiersz który odmawia posiadania tytułu), a pod nim dedykacja (po niemiecku, a więc przełożona i opublikowana przez adresata): „Für Reiner Kunze der ein angler ist” (Reinerowi Kunze, który jest rybakiem).

Nie bez kozery mówią, że miłość jest ślepa.

Na mapie przekrzywień rozrysowywanej przez autora *Lęku przed wpływem* hiperbola jest wymienna z wyparciem, przy czym wyparcie nie oznacza tu jedynie zepchnięcia do nieświadomości niechcianej treści, lecz właśnie zwrot ku niej, nadmierny, przesadny, groteskowy. W geście obrony przed wzniosłością wielkiego dzieła rodzi się kontr-wzniosłość. W swoim krytycznym esejku Jaskuła pisał o „nadmiarze inwencji tłumacza” oraz pokazując typowy przykład hiperboli – podnoszeniu rejestru w przekładzie – dodawał: „Kunze jest poetą poważnym, ale przecież nie aż tak uroczystym”³¹². Zatem oryginalna wzniosłość Kunzego została przełożona tropem hiperboli na kontr-wzniosłość, wzniosłość nadmierną broniącą Ekiera przed wpływem wcześniejszego poety. Trop – ogólnie – według Blooma jest obroną przed znaczeniem literalnym (stąd silne interpretacje, dopowiedzenia, odejście od lakonicznego stylu), zamierzonym błędem, fałszerstwem. Tłumacz Kunzego zdaje się być tego narzędzia świadomym, ponieważ na pytanie o rolę, jaką powinien tłumacz spełniać jako pośrednik między kulturami, odpowiedział następująco:

Rolę tak samo odpowiedzialną jak język w porozumieniu między ludźmi. Może albo coś zafałszować, albo stać się posłusznym narzędziem komunikacji. Posłusznym nie zawsze znaczy, że niewidocznym³¹³.

³¹² Z. Jaskuła, dz. cyt., s. 392.

³¹³ Rozmowy z tłumaczami: *Jakub Ekier* – wywiad zamieszczony na stronie Instytutu Goethego oryginalnie w języku niemieckim, tutaj korzystam z polskiego

Mamy więc i fałszerstwo tropu, i „zwrócenie się ku sobie” – podkreślenie koniecznej widoczności tłumacza, jego silnej sygnatury w przekładzie.

Dla Jakuba Ekiera relacja z poetą Reinerem Kunze jest szczególnie ważna i wykracza poza ramę autora i jego (beznamiętnego) tłumacza. Poza przyjaźnią, która nawiązała się między poetami (i która zdaje się utrudnia translatorski dystans i powoduje hiperboliczny w skutkach afekt) łączy ich również wspólna poetyka, która nie jest bynajmniej dziełem przypadku. W przywoływanej powyżej rozmowie autora *podczas ciebie* Ekier opowiada o swoich poetyckich i translatorskich początkach:

Podejmowałem wtedy pierwsze własne próby poetyckie, jednak ciągle nie mogłem znaleźć dla siebie języka ani formy, jakbym nie słyszał własnego głosu. Aż zacząłem do szuflady tłumaczyć wiersze niemieckie, w nadziei, że to nauczy mnie mówić wierszem, ale też oczywiście z fascynacji – na przykład Johannesem Bobrowskim, Nelly Sachs, Paulem Celanem czy Reinerem Kunze, których wówczas, do szuflady jeszcze, próbowałem przekładać.

Oto spóźniony (ale wówczas jeszcze niewczesny) poeta sięga więc po przekład, by usłyszeć, by odnaleźć własny poetycki idiom. Fascynacja, głęboka namiętność czytelnika o wrażliwości poety sprawia jednak, że jego autorska tożsamość już na starcie zostaje zafałszowana, zachwiana. W przeróżnych recenzjach twórczości Kunzego pojawiają się komentarze dotyczące bodaj najbardziej charakterystycznej cechy jego poetyki: ciszy, milczenia. Otto Knörrich mówi wręcz o „retoryce milczenia” i towarzyszącej Kunzemu dialektyce tego, co na myśli (*Meinen*) i tego, co wypowiedziane (*Sagen*). Wiersz *Zaproszenie na herbatę jaśminową* jest według niemieckiego badacza „pochwałą

milczenia i jego przykładem”³¹⁴. Utwór ten tematyzuje milczenie zarówno leksyką, jak i formą. Sam tłumacz ukuł nawet polski termin będący wariacją na temat niemieckiego terminu „Verschweigen” – „przemilczliwość”³¹⁵ i o niej z lubością rozwodzi się w posłowie do zbioru przekładów. W bodaj jedynym opublikowanym obszerniejszym eseju poświęconym autorskiej poezji Ekiera dowiadujemy się natomiast, że „niewątpliwie podstawową figurą literacką jest w niej milczenie”³¹⁶ i uwaga ta odnosi się zarówno do debiutanckiego tomu *cały czas*, jak i siedem lat późniejszego *podczas ciebie*. Milczenie to oznacza lakoniczność języka, niesłyszana oszczędność wypowiedzi, bardzo krótkie formy poetyckich „wrażeń”. Paralel między poezją Kunzego i Ekiera jest więcej: choćby ukazywanie obecności Boga w naturze, między innymi poprzez utożsamienie go z żywiołami, czy wspólne zainteresowanie powstawaniem znaczeń, mechanizmami metafor³¹⁷. Analiza recepcji utworów obu poetów zarówno w Polsce jak i w Niemczech (w przypadku Kunzego rzecz jasna) ujawnia pewną koincydencję pośród komentarzy, które tak ściśle do siebie przylegają, zyskując wewnątrz tego dwuosobowego takie porozumienie, iż można stracić orientację, o którym z poetów mowa. Marcin Jaworski również nawiązuje do przekładów Kunzego pisząc o poetyce Ekiera i dowodzi tym samym, że te dwa aspekty twórczej aktywności autora *podczas ciebie* są nierozłączne:

Wybór pisarzy z kręgu języka niemieckiego, jakich przełożył – od Reinera Kunze przez Paula Celana na Franzu Kafkę skończywszy – wydaje się nieprzypadkowy. Pokrewieństwo między tymi pisarzami a

³¹⁴ O. Knörrich, *Rhetorik des Schweigens*, dz. cyt., s. 34-35.

³¹⁵ Który przeniknął potem do języka recenzji polskiego wyboru wierszy Kunzego. Por. K. Dąbrowska, *W państewku...*, dz. cyt. s. 149.

³¹⁶ M. Jaworski, *Podczas wiersza. O poezji Jakuba Ekiera*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2005, t. 12, s.110.

³¹⁷ Cytatów egzemplifikujących te zbieżności można by przytoczyć bardzo dużo. W zasadzie każda lektura komparatystyczna recenzji czy omówień wierszy Kunzego i Ekiera dostarczy gotowych przykładów.

jego poezją staje się jeszcze bardziej oczywiste, kiedy czyta się w numerach „Literatury na Świecie” komentarze Ekiera-tłumacza.³¹⁸

Od czasu wydania drugiego tomu (*podczas ciebie* w 1999 roku) Jakub Ekier uciszył swój autorski poetycki głos i skupił się na działalności przekładowej. W tym czasie przygotowywał też obszerny wybór tłumaczeń wierszy Reinera Kunze. Owo przeniesienie punktu ciężkości twórczych aspiracji Ekiera manifestuje się nie tylko w ilości przełożonych wierszy, lecz w ich jakości. Wiele utworów opublikowanych we wczesnym wyborze zostaje poddanych drobnym, ale znaczącym modyfikacjom – jak choćby te powyżej analizowane z wierszy *nachdichten* czy *auf dich im blauen mantel*. Coraz więcej wyjaśnień, zmian w wersyfikacji, semantyce, składni, amplifikacji i redukcji. Te ingerencje pokazują, że koło poetyckiej aktywności Ekiera się zamyka: przyszły poeta szukając inspiracji zaczął tłumaczyć silnych poetów, ale nie zajął znaczącej pozycji w świecie literackim, dlatego powrócił do przekładów. Tym razem jednak już obecny, ale wciąż niespełniony poeta traktuje oryginał protekcjonalnie, jako niepełny, słabszy, wymagający dopełnienia, objaśnienia. Intrygujące jest to, że wszystko to, co poprawia i dopełnia w przekładzie, niepoprawione i niedopełnione stosował we własnej twórczości autorskiej. Jak gdyby rola tłumacza, ogromna wdzięczność i podziw wobec autora, który stworzył jego dykcję, uruchamiała w nim we wspomnianym procesie kontr-wzniosłości i obrony, hiperboliczną potrzebę autorytarnej troski.

W zadaniu translatorskim własna słabość niedopełnionego (niespełnionego) poety zostaje przekuta w zaletę: „należało, jak przy pisaniu własnego wiersza, zdać się na pomysł, aż w końcu przyjdzie do głowy – przyjdzie w myśl tego zwrotu *sam*”³¹⁹. Choć próbuje Ekier osłabić dyktat własnego autorskiego Ja poprzez wprowadzanie retoryki przypadkowości („zdać się”, „aż przyjdzie *sam*”), jego obecność jest aż

³¹⁸ M. Jaworski, *Podczas wiersza...*, dz. cyt., s. 113.

³¹⁹ J. Ekier, *Nieprzekładalność...*, dz. cyt., s. 387.

nadto wyraźna. Novalis, którego również Ekier cytuje jako odpowiedź na zarzuty wobec własnej translatorskiej hegemonii, pisał, iż „przełożyć dzieło to rzecz równie poetycka jak uporać się z własnym – i trudniejsza, rzadsza”. W przypadku relacji Reiner Kunze i jego tłumacza *Nachdichtera* Jakuba Ekiera rzecz jest trudniejsza nie ze względu na tradycyjną niemożliwość przekładu, ale właśnie na konieczność uporania się z własną poetycką myślą. Być może należałoby jej pokusę na czas przekładu porzucić i zachować dla siebie.

Rozdział siódmy

**Tłumacz wszechwiedzący
czyli Gondowicza metaleptyczny lęk przed błędem**

Jedną z sygnatur metaleptycznej motywacji mogą być, jak już sugerowałam, parateksty: ingerencja w tekst główny za pomocą nieprzetłumaczonego „ja” (przypis, wstęp, posłowie) lub ekspozycja owego ja poza tekstem głównym, ale pozostającym w rozpoznawalnej relacji z nim (komentarze, wywiady, artykuły). Tym bardziej, jeśli parateksty te nie tylko wyjaśniają czy dopowiadają, lecz ujawniają stanowisko wobec Innego przeciwne do prezentowanego przez autora oryginału, jawnie wchodząc w polemikę i podważając autorski autorytet. Inny oryginału objawiający się pod postacią „błędu” będzie powodował u Gondowicza odruch abiektalny, będzie go pociągał i odstręczał zarazem. W efekcie tłumacz metaleptycznie wkroczy „pomiędzy” (pomiędzy świat diegetyczny i metadiegetyczny, pomiędzy autora i czytelnika) zamieniając się w „tłumacza wszechwiedzącego”, to znaczy wiedzącego więcej niż bohaterowie, narrator i autor razem wzięci, i zobligowanego (we własnym przekonaniu) do podzielenia się tą wiedzą.

7.1 Autorytet zbudowany na wiedzy

Jan Gondowicz zajmuje szczególne miejsce w polskim obiegu literackim. Z jednej strony według krytyków jest „największym literaturoznawczym celebrytą w Polsce”³²⁰, a jego „sława rosła w długim marszu, którą wyznaczały felietony w »Nowych książkach« oraz nowe tłumaczenia: Georges’a Pereca, Gustave’a Flauberta, Daniła Charmsa i wielu innych”. Z drugiej zaś pojawiają się głosy zupełnie

³²⁰ Ł. Rogowski, *Gondowicz poszerza pole walki*, „Literatki” <http://literatki.com/5298/gondowicz-poszerza-pole-walki> (dostęp 12.06.2015 r.)

przeciwnie, w formie czytelniczej refleksji czy wręcz „hymnu”³²¹, mające unaocznić konieczność dostrzeżenia niedostrzeżonego, zatem prezentujące tezę o niesłusznej nieobecności badacza³²² w szerszej świadomości odbiorców:

Problem w tym, że od lat Gondowicz jest felietonistą równie wybitnym, co nieznanym – co niekoniecznie musi dziwić, jeśli dodamy, że kolejne teksty publikuje co miesiąc na łamach „Nowych Książek”, a więc miesięcznika o nakładzie nieprzekraczającym 3 tysięcy egzemplarzy³²³.

Niezależnie od sporu na temat miejsca zajmowanego w rankingu popularności, w niemal wszystkich szkicach poświęconych autorowi *Pan tu nie stał*, pojawia się wspólny zestaw pojęć określających jego rolę na literackiej scenie: „nowy Borges”³²⁴, „czytelnik absolutny”³²⁵ oraz po prostu „erudyta”, poprzedzone całym szeregiem epitetów – „kapitalny”, „wrażliwy na szczegóły”, „wybitny”, „światowej klasy”. Taki zabieg tworzy iluzję zawodowego charakteru zajmowania się „erudycją” (jakby Gondowicz był erudyta z zawodu, piastował takie stanowisko).

Dokonania Gondowicza literaturoznawcy³²⁶ opisują nierzadko z uznaniem, ale i zawstydzeniem, sugerując większe znawstwo

³²¹ Por. G. Wysocki, *Z wysoka i niska: hymn do Jana Gondowicza*, „Dwutygodnik” <http://www.dwutygodnik.com/artukul/2908-z-wysoka-i-niska-hymn-do-jana-gondowicza.html> (dostęp 12.06.2015 r.)

³²² Używam tego pojęcia, bo choć Gondowicz pracownikiem naukowym nie jest (z powodów ideologicznych jeszcze w latach 70-tych zarzucił pracę nad doktoratem), to badawcza wnikliwość, zakres wiedzy i rzetelność literaturoznawczych i historycznoliterackich analiz, które przeprowadza w swoich szkicach, nie odbiegają poziomem od prac akademickich, a jeśli, to raczej na korzyść autora *Paradoksu autora*.

³²³ G. Wysocki, *Z wysoka...*, dz. cyt.

³²⁴ Takim mianem miał go określić profesor filozofii Zbigniew Mikołajko. Por. Ł. Rogowski, *Gondowicz...* dz. cyt.

³²⁵ M. Robert, *Czytelnik absolutny*, „Nowe Książki” 2014, nr. 8, s. 56-57.

³²⁶ Por. m.in. J. Borowczyk, *Demiurg pośredni, nieuchwytny*, „Czas kultury” 2014, nr. 3, s. 127-131 czy T. Komendant, *Ściśła wiedza o wyjątkach*, „Twórczość” 2011, nr 8, s. 84-89.

warszawskiego czytelnika, przewyższające ich własną wiedzę na temat wątków biograficznych czy historycznych związanych z twórcami literatury polskiej i światowej. Tę perspektywę dobrze oddaje żartobliwa hiperbola Krzysztofa Vargi: „Jan Gondowicz - jestem o tym przekonany - przeczytał wszystko, co kiedykolwiek napisano i wydrukowano, a nie wykluczam, że przeczytał jeszcze więcej.”³²⁷ Joanna Wierzejewska również podpisuje się pod usankcjonowaniem Gondowicza jako czytelnika, dosłownie, wszechwiedzącego:

autor *Zoologii fantastycznej* to nasze literacko-literaturoznawcze dobro narodowe. Jakość sama w sobie. Człowiek o niebywalej erudycji w wielu językach i epokach, który o Bułhakowie, Schulzu i Witkacym wie więcej niż akademickie rozprawy i cały Internet razem wzięte, czyli... po prostu więcej niż wszystko³²⁸.

Jedna z recenzentek przypisuje Gondowiczowi w związku z jego niebywałą wiedzą „rolę dekodera, dzięki któremu docierają do nas obrazy i słowa z różnych kanałów literackiej komunikacji³²⁹.” Staje się warszawski erudyta zatem nie tylko reprezentantem pewnej metody czytelniczej (polegającej na mnożeniu kontekstów, studiowaniu odniesień i faktów), ale urasta do rangi medium, potrzebnego do lektury niczym okulary, czyli niezbędnej protezy czytelniczej dla wielu odbiorców, co będzie miało znaczenia zarówno w krytyce literackiej jak i translatoryce – dzieląc się swoją wiedzą w przypisach, przedmowach i posłowiach, stworzy on wizerunek tłumacza, który jest niezbędny do zrozumienia dzieła i któremu się wierzy, nawet jeśli zaskakuje swoją interpretacją:

³²⁷ K. Varga, *Handlarz Borgesa na wyspie skarbów*, „Gazeta Wyborcza”, z dnia 26.04.2011, http://wyborcza.pl/1,75475,9492896,Handlarz_Borgesa_na_wyspie_skarbow.html (dostęp 10.05.2015 r.)

³²⁸ J. Wierzejewska, *Autoriana*, "Nowe Książki 2011, nr 3, s. 9.

³²⁹ K. Nowicka, *Klucz do literackich szyfrów*, portal „Czytanie w wannie”, <http://czytamwvannie.pl/index.php/recenzje/literatura-faktu/190-klucz-do-literackich-szyfrow> (dostęp 1.06.2015 r.)

Gondowicz często w *Paradoksie...* szarżuje, np. wtedy, gdy stwierdza, że czytanie wspomnianego Płatonowa bez znajomości *Dziejów pewnego miasta* (1869) Sałtykowa-Szczedriny a konkretnie piętnastego rozdziału tego tekstu to zajęcie daremne! Krytyk jest przy tym tak pewny swego, że... mimowolnie zaczynamy mu wierzyć.³³⁰

Autor *Ducha opowieści* zarówno w felietonach, rozmowach, własnych książkach czy przekładach z taką precyzją i znawstwem przywołuje nazwiska, daty i miejsca, że wytworzony w ten sposób obraz najwyższej instancji wiedzy rzadko skłania czytelników do kontroli – mantrycznie niemal wspominana erudycja w kontekście badacza staje się podstawą nie tylko do zbudowania autorytetu, ale też związanego z nim zaufania.

Przy tak rozległych zainteresowaniach Gondowicza kontrolę sprawować mógłby chyba jedynie cały zespół ekspertów, by w pełni prześledzić poprawność przytaczanych informacji, zbadanie pod tym kątem całego dorobku tego niezwykłego erudyty jest niemal niemożliwe (i chyba też niespecjalnie sensowne). Ale w skali mikro – na kilku przykładach – zadania tego podjęło się dwóch krytyków. Adam Wierciński odwołując się do rozmowy z Gondowiczem, w której badacz opowiada o trudnościach w odszukaniu informacji na temat Rafała Marcelego Blütha, dowodzi, że biogram i wykaz dzieł tego autora są łatwo dostępne w *Słowniku współczesnych pisarzy polskich*. A zgodnie z pomieszczoną tam notą ów pisarz zamordowany został w Natolinie, a nie, jak chciał Gondowicz, w Palmirach³³¹. Natomiast autor bloga o wymownej nazwie „Kompromitacje”, wzięwszy na celownik felietony autora *Pan tu nie stał*, skrupulatnie wylicza szereg „zmyśleń Gondowicza”:

³³⁰ Ł. Rogowski, *Gondowicz poszerza...*, dz. cyt.

³³¹ Por. A. Wierciński, *Za szybkie pisanie* (16), „Indeks” 2011, nr 3/4, s. 54. (52-

Zmyślone księstwo Fenvick z *Myszy, która ryknęła* nie może leżeć nad Dunajem (Gondowicz, s. 29: "FENVICK. Małeńkie Wielkie Księstwo nad Dunajem"), gdyż graniczy zarówno ze Szwajcarią, jak i z Francją, a tam Dunaj nie sięga. Prawidłowa pisownia tytułu brazylijskiego filmu *Iracema* (s. 48) to *Iracema* (zwykle "c" zamiast "c" z cedyllą) (3a). To nie Słonimski napisał "Mam w Efezie Twojego Heraklita" (s. 52), lecz Gałczyński w Zielonej Gęsi. "Mam w Efezie pańskiego Heraklita" mówi niejaki Sandwicz w skeczu "Dwóch Polaków" (4). Elizawetgrad nie "stał się Kirowogradem (a potem Zinowjewskiem, a jeszcze potem Kirowem)" (s. 119). Najpierw stał się Zinowjewskiem, potem Kirowem, a na końcu Kirowogradem. Jama Babel (*La Fosse de Babel*) Raymonda Abellio wyszła u Gallimarda w roku 1962, a nie 1952 (s. 123), natomiast *Losy pewnej rewolucji* (*Destin d'une révolution. URSS 1917-1936*) Victora Serge'a wydano u Grasset w roku 1937, a nie 1936 (s. 245)³³².

Co więcej jednak, blogger ów dowodzi niesłuszności triumfu felietonisty nad Jerzym Stempowskim, który według Gondowicza podaje nieprawdę dotyczącą roku, w którym rozegrał się skandal wokół *Cyda*. Lektura słów Stempowskiego pokazuje jednak, że jedynym „błędem” była interpretacja jego wypowiedzi i zawartych w niej elementów intertekstualnych – mowa tam o broszurze opublikowanej w 1663 roku, ale wspominającej dawne wydarzenia skandalu z (właściwego) roku 1636. Tym razem felietonista nie tyle sam pomylił się w faktach, co autorytarnym gestem błędnie przypisał błąd komuś innemu.

Przywołuję te erudycyjne potyczki nie po to, by skompromitować autora *Zoologii fantastycznej*, lecz ze względu na fakt, że zaufanie i autorytet związany z posiadaną wiedzą będzie wykorzystywał Gondowicz jako wszechwiedzący tłumacz w metaleptycznych zapasach z autorem i jego autorytetem, zawłaszczając eksponując swoją znajomość tematu (i narzucając

³³² E. Rojt, *Jan Gondowicz poprawia Jerzego Stemplowskiego albo erudycja przyszpilona*, blog pt. „Kompromitacje – przypadki słabości ludzkich”, <http://kompromitacje.blogspot.com/2012/11/gondowicz-poprawia-stempowskiego.html> (dostęp 03.04.2015 r.)

interpretacyjne tropy) oraz tropiąc Innego pod postacią błędów, natury tych właśnie, które uważni czytelnicy wytknęli jemu samemu.

7.2 Prawda w literaturze, prawda w przekładzie

Jan Gondowicz w biogramie opublikowanym na okładce swojej książki oraz przedrukowywanym przy okazji jego obecności w pismach czy portalach, podkreśla między innymi, że „przechował z lat młodości styl myślenia właściwy naukom przyrodniczym”, oraz że będąc „uformowanym w kręgu inspiracji surrealistycznych, zwraca się ku postaciom, dziełom i faktom pośrednim, ekscentrycznym i pozakategorialnym”³³³. I rzeczywiście – jeśli mowa o dziełach, które na mocy konwencji gatunkowej (lub konwencji świadomego odchylenia genologicznego) prezentują alternatywne modele rzeczywistości (w tym rzeczywistości językowej), grają formą, sur- i nierealistycznych, Gondowicz z entuzjazmem czytelnika i tłumacza (np. jako tłumacz oulipijskich wariacji) daje się zaprosić do zabawy. W przypadku literatury bezpośrednio nie manifestującej swojej programowej nierealności staje się natomiast piewcą prawdy i niewolnikiem znajomości faktów.

W jednym ze swoich esejów (poświęconym detektywistycznej serii Gilberta Chestertona o przygodach księdza Browna) Gondowicz retorycznie pyta „czemu rzeczywistość tak nas traktuje”³³⁴, ale jak się okaże, w swojej aktywności zarówno redakcyjnej, czytelniczej, krytycznej, jak i translatorskiej, częściej będzie autorom zadawał pytanie o to „czemu tak traktują rzeczywistość” Tak, czyli bez szacunku dla faktów, lekceważąco wobec źródeł, z beztróską dezynwolturą.

³³³ J. Gondowicz, *Paradoks o autorze*, Kraków 2011, czwarta strona okładki.

³³⁴ Tamże, s. 254.

Zarówno Roman Ingarden, jak i Michał Głowiński w swoich rozważaniach nad kwestią prawdy w dziele literackim (ze szczególnym uwzględnieniem powieści) koncentrowali się na prawdzie opartej na logice i prawdopodobieństwie. Ingardenowskie quasi-sądy jako wypowiedzi implikujące potencjalnie prawdopodobne założenia, ale nie orzekające niczego o świecie rzeczywistym³³⁵, budziły sprzeciw między innymi ze względu na całkowite wykluczenie odniesień kulturowych czy społecznych. Mogłoby to niechybnie doprowadzić do myślenia spod znaku „anything goes”, jeśli wszystko jest dozwoloną fikcją. Natomiast Głowiński wyróżnia cztery typy fikcji w narracji, spośród których fikcja „mimetyczna”, najbliższa „rzeczywistemu” opisywania świata, i tak opiera się „jedynie na pewnej społecznej umowie, dotyczącej tego, co jest rzeczywistością.” W tym sensie daje się ona definiować również przez negację, np. w przypadku fantastyki, która świadomie tę umowę narusza³³⁶. Ale nawet jeśli mowa o narracjach „szczególnie do tego predestynowanych, by być formą »naśladowania rzeczywistości«³³⁷” to pojęcie prawdy w ujęciu Głowińskiego nadal oscyluje wokół historycznie zmiennych oczekiwań wobec norm kultury czy poziomu zaawansowania nauki (kształtującej wyobrażenie o świecie), a więc ogólnych przesłanek opartych na prawdopodobieństwie.

Brakuje wśród tych rozważań bezpośredniego zajęcia stanowiska wobec pojawiających się w literaturze konkretnych faktów (lub quasi-faktów) – danych historycznych, geograficznych, językowych, a to one przede wszystkim będą frapowały wszechstronnie wykształconego czytelnika, jakim jest Gondowicz. Nie chodzi zatem o logikę sądu-wypowiedzi, a o weryfikowalną

³³⁵ Por. R. Ingarden, *O tak zwanej „prawdzie” w literaturze*, w: *Studia z estetyki*, tom I, Warszawa 1957, s. 393-439; R. Ingarden, *O dziele literackim*, Warszawa 1960, s. 378-383.

³³⁶ M. Głowiński, *Cztery typy fikcji narracyjnej*, w tegoż: *Prace wybrane. Tom III. Dzieło wobec odbiorcy*, Kraków 1998, s. 215.

³³⁷ Choć badacz niestety nie podaje kryteriów takiego wyboru.

prawdziwość zawartych w niej informacji. W powieści realistycznej miały występować dwa typy prawdy – w porządku powieściowym oraz prawdy wypowiedzianej przez obdarzonego autorytetem narratora. Ta ostatnia mogła skłaniać do analogii ze światem rzeczywistym, ale ich ocena i tak ostatecznie była „pochodną konwencji i związanej z nimi świadomości społecznej”³³⁸. W tym sensie współczesny czytelnik nie będący ekspertem w dziedzinie historii strojów, nie obruszy się czytając o nylonowych pończochach w powieści, której akcja toczy się podczas II Wojny Światowej w Warszawie. Gondowicz natomiast, czytelnik nad-świadomy, tego typu prawdę podważa ze względu na jej ahistoryczność³³⁹. Zatem prawda w dziele literackim zdaje się być funkcją o charakterze przygodnym, bo zależną od zmiennych wartości: gatunku³⁴⁰, konwencji (stylu odbioru) i jednostkowego stanu wiedzy czytelnika. Ponadprzeciętna erudycja i drobiazgowość Gondowicza programuje jego lekturę, podświadomie koncentrując się na nieustannej weryfikacji prawdy rozumianej jako prawdopodobieństwo historyczno-kulturowe oraz zgodność podawanych faktów encyklopedycznych z dostępnymi źródłami.

Kategoria prawdy w przekładzie implikuje dodatkowe elementy, związane z relacyjnością tekstu, jakim jest tłumaczenie, zarówno na poziomie kulturowym, jak i językowym. Peter Newmark wyróżnia pięć rodzajów prawdy w przekładzie:

prawda faktów, która gwarantuje, że narracja oryginału odzwierciedlona w przekładzie odpowiada faktom ze świata rzeczywistego; (...) prawda alegoryczna, czyli fuzja wyobraźni i etyki

³³⁸ M. Głowiński, *Powieść i prawda*, w tegoż: *Prace wybrane. Tom II. Narracje literackie i nieliterackie*, Kraków 1997, s. 32.

³³⁹ Anekdota, którą Jan Gondowicz przytoczył podczas gościnnego wykładu w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, wygłoszonego 13.06.2013 roku. Badacz opowiadał o doświadczeniu w pracy redaktorskiej, która polegała między innymi na wylapywaniu tego typu „nieprawdy” w maszynopisach przyszłych autorów.

³⁴⁰ Por. tamże, s. 26.

w przekładzie tekstu literackiego; prawda estetyczna, która w dziele literackim oznacza piękno formy i brzmienia (...); prawda logiczna, która pozwala umieścić dany tekst w kontekście ciągów przyczynowo-skutkowych opartych na podstawowych założeniach rozumu, dźwięku i przestrzeni oraz prawda językowa, dzięki której idiomatyka jednego języka jest w stanie uzupełniać brakujące ekwiwalenty drugiego³⁴¹.

Jan Gondowicz, jak już sugerowałam, jest niezwykle wyczulony na błąd rozumiany właśnie jako zadanie kłamu faktom historycznym, encyklopedycznym, językowym, według powyższej klasyfikacji Newmarka, a więc prawdzie faktu (i w konsekwencji prawdzie logiki). Błąd czyli nieprawda, staje się u autora *Ducha opowieści* przedmiotem abiektałnego afektu, również wtedy, kiedy wciela się on w rolę tłumacza. Tego rodzaju uchybienie odstręcza go, brzydzi wręcz, staje się powodem do nagany, czasem źródłem szyderstwa, może też dyskredytować autora, ale jednocześnie jest także obiektem pożądania, odpycha więc i zarazem pociąga Gondowicza jako strażnika prawdy w literaturze. Odpycha, bo wytrąca z rytmu lektury, nie wypełnia zadania edukacyjnego literatury, jest wyrazem bezczelnej dezynwoltury lub – zjawiska osobno fetyszyzowanego przez Gondowicza³⁴² – głupoty; pociąga, bowiem jednocześnie staje się żywym dowodem na ogrom szczegółowej (czasem wręcz, jak sam to określa, niepotrzebnej) wiedzy uznanego erudyty. Podważenie autorytetu autora poprzez

³⁴¹ "The factual truth, which ensures that the narrative of the SL text, as reflected in the TL text, corresponds with the facts in the real world... the allegorical truth, that is the fusion of imagination and ethics in the translation of a literary work; the aesthetic truth, which in a literary work is the beauty of its form and of its sound... the logical truth, which puts the text into a context of a causal sequence with a clear basis in reason, sound and space; and the linguistic truth, where the idioms of one language may supplement the missing equivalents in another." P. Newmark, *Non-literary in the Light of Literary Translation*, "The Journal of Specialized Translation" 2004, Issue 1 January, s. 13

³⁴²W biogramie towarzyszącym esejowi Gondowicza *Uniwersalna historia nikczemności*, pojawia się wręcz określenie „kolekcjoner kuriozów, monstrów i potworów; w sposób naukowy bada głupotę”. J. Gondowicz, *Uniwersalna historia nikczemności*, „Nowa Fantastyka” 2005, nr 1.

eksponowanie błędu Innego jednocześnie buduje autorytet Gondowicza. Ten niezwykle czytelnik, niezależnie więc od tego, czy trzyma w ręce „redaktorski czerwony ołówek”³⁴³, czy wchodzi w rolę tłumacza, w meandrach semantycznych pięter i możliwości tropi błąd³⁴⁴. Tropi go z pasją detektywistyczną, konfrontując światy przedstawione z własną wiedzą o światach rzeczywistych – i kiedy mówi o sobie, że jest „narkomanem zagadek”³⁴⁵, po części może mieć na myśli to, że ową zagadką jest właśnie koherencja faktów w dziele z faktami encyklopedycznymi. Zdemaskowanie i triumfalne poprawienie błędu jest symbolicznym gestem przejęcia władzy, metaleptycznego odwrócenia ról w układzie sił (autorytetów).

Symboliczny charakter błędu podkreśla zresztą sam Gondowicz, pokazując na przykładzie pojedynku z *Filidora dzieckiem podszytego*, że każda walka „geometryzuje przestrzeń” a błąd jest dekonstrukcją geometrii (czy, jak w przypadku Gombrowicza, symetrii):

(symetrię – I.O.) wyznacza bowiem oś łącząca dwie lufy, wokół której organizuje się przestrzeń. Gombrowicz robi tu odkrycie pierwszorzędnej wagi: wszelki pojedynek geometryzuje przestrzeń. Także mentalną.
Szatańska inwencja anty-Filidora burzy ów układ.

Takie działanie, prowadzące do obalenia pewnej konwencji, jaką jest pojedynek, zdaniem Gondowicza „wymaga perfidii”, czyli „przyzwolenia na błąd”. A owa perfidna możliwość błędu jest natomiast atrybutem wolności wobec narzuconej ramy, która to

³⁴³ E. Rojt, *Jan Gondowicz poprawia...*, dz. cyt.

³⁴⁴ Ciekawą etymologiczną koincydencję tworzy fascynacja Gondowicza tytułowym bohaterem *Don Kichota*, którego w jednym ze swoich szkiców interpretuje jako „błędnego czytelnika”, jednocześnie umieszczając go w kontekście własnej postawy czytelniczej. Zatem Gondowicz jako taki idealistyczny „błędny” czytelnik mógłby oznaczać lekturowego rycerza, który walczy z błędami, tropi tych, którzy błądzą. Por. J. Gondowicz, *Czytelnik z La Manchy*, w tegoż: *Pan tu nie stał*, Warszawa 2011, s. 227-230.

³⁴⁵ *Przeżywam czytanie jak safari*. Z Janem Gondowiczem rozmawia Hanna Baltyn, „Nowe Książki” 2011, nr 3, s. 7.

wolność staje się interpretacyjnym tropem (przywołanym w typowy dla Gondowicza-erudyty sposób – za pośrednictwem koktajlu z wiedzy o świecie i literaturze):

Modelem przestrzeni zgeometryzowanej był w dawnej uranografii wyliczalny ruch ciał niebieskich po firmamencie. I coś przeciwstawia im gwiazda błędna? „Wam przeznaczono okrężny ruch, / mojej wolności dowodem błąd”. Jeśli autor *Filidora* sam nie wyczytał tego „W mroku gwiazd”, musiał ten wers Micińskiego usłyszeć z ust jego wielbiciela – Witkacego³⁴⁶.

Błąd, rozumiany jako minięcie się z prawdą faktów³⁴⁷, jest więc dla niego dewiacją, jest zamachem na geometrię (której najwyraźniej autor *Zoologii fantastycznej* oczekuje od literatury) i przejawem samozwańczej wolności rebelianta. Ale jednocześnie performatywny brak zgody na błąd, rozegrany za pomocą aparatu paratekstualnego (zarówno peri- jak epi-tekstów, bo przecież Gondowicz zajmuje krytyczne stanowisko na łamach pism, w wywiadach, lub w przypisie bezpośrednim w tekście danego utworu), będzie zatem gestem odebrania (uniemożliwienia) tej wolności, kolonizacją, zawładnięciem „błędnym” autorem poprzez podważenie jego autorytetu.

Swoje zacięcie redaktorskie rozciąga Gondowicz, jak już wspominałam, na działania translatorskie, ale nie jest ono jednoznaczne z postawą tłumacza-redaktora czy tłumacza-korektora, który wygładzałby tekst jedynie dbając o jego językową poprawność, niczym tłumacz hiperboliczny. Nic podobnego, tutaj redaktorskie „poprawianie” oryginału skierowane jest przede wszystkim na sumienność przywołania i stosowność użycia faktów, czyli zdarzeń, nazwisk, dat i pojęć, które dają się zweryfikować za pomocą

³⁴⁶ J. Gondowicz, *Błąd: skok w bok*, „Dwutygodnik” 2011, nr 5, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/2181-blad-skok-w-bok.html>

³⁴⁷ Aleksander Brückner podpowiada zresztą, że etymologiczne korzenie „błędu” zakładają również znaczenie „pleść od rzeczy”. A. Brückner, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Kraków 1927, s. 31.

encyklopedii czy słowników. Co ciekawe, ów puryzm pojęciowy (i związane z nim demaskowanie błędu) wymierzony jest nie tylko w autorów, ale także w interpretatorów. W felietonie *Urwanie głowy* Gondowicz odniósł się do omówienia książki Tomasza Mirkowicza zatytułowanej *Pielgrzymka Ziemi Świętej Egiptu. Powieść lipocefaliczna*, wykazując z pasją (a więc znów dając upust abiektalnej relacji z błędem Innego), że recenzentka źle zinterpretowała podtytuł i na owym błędzie zbudowała swoją (adekwatnie błędną) interpretację:

Rzadko kiedy udaje się tak *in statu nascendi* obserwować proces narodzin błędu i jego triumfalnego finiszu. Rzecz w tym, że autorka przytoczonego wywodu zatrzymała się w lekturze słownika wyrazów obcych na greckim (a upowszechnionym dziś w reklamach szamponów) rzeczowniku *lipos* - "tłuszcz", nie dotarłszy do równie greckiego przysłówka *lipo-*, derywatu od *leipein*, czyli "brakować". Powieść lipocefaliczna więc - to powieść, która straciła głowę³⁴⁸.

Taki przejaw czytelniczej dyktatury wywołał sprzeciw w redakcji miesięcznika „Twórczość”, w którym pomieszczona była recenzja: Leszek Bugajski w liście do felietonisty bronił swojej autorki podkreślając, że „gatunek” zaproponowany przez Mirkowicza jest autorską żartobliwą sygnaturą, wobec której recenzentka zaproponowała własną, również żartobliwą czytelniczą kontrsygnaturę, i nie należy śmiertelnie poważnie podchodzić do etymologicznych korzeni tychże, ani w jednym ani w drugim przypadku³⁴⁹. Ten przykład pokazuje, że Gondowicz jawi się jako hermeneuta totalny, bo poświęca się archeologicznym niemal poszukiwaniom znaczenia na wszystkich etapach życia tekstu (we własnej lekturze, w przekładzie, w krytyce), nierzadko roszcząc sobie prawo do posiadania kluczy otwierających dzieła. Można jednak odnieść wrażenie, że jego hermeneutyka ufundowana jest na

³⁴⁸ J. Gondowicz, *Urwanie głowy*, „Nowe Książki” 2000, nr. 6, s. 79

³⁴⁹ L. Bugajski, *List do Jana Gondowicza dot. krytycznej oceny recenzji książki druk. w „Twórczości”*, „Nowe Książki” 2000, nr 8, s. 82.

przysłowiowym „szkiełku i oku” w tym sensie, że za podstawę dowodu potwierdzającego słuszność swoich dociekań bierze warszawski krytyk to co policzalne, weryfikowalne, oparte na prawach fizyki, słownikowych, encyklopedycznych znaczeniach słów lub faktach ze świata rzeczywistego. Przytaczane definicje, cytaty czy inne źródła pozwalają stwarzać iluzję prawdy jako elementu interpretacyjnego. Joanna Wierzejewska w szkicu o czytelnicznych dokonaniach Gondowicza mówi o „rzadko spotykanym mistrzostwie w zakresie lektury hermeneutycznej”, balansującym na granicy nadinterpretacji, ale właśnie przypis i źródło pozwalają autorowi *Ducha opowieści* utrzymywać pozycję autorytetu w sprawach literatury:

Eseje Gondowicza to przejawy myślenia labiryntowego spod znaku mistrza krytyka, Jorge Luisa Borgesa. Wokół dzieł kanonicznych, okrzepłych w dotychczasowych odczytaniach, mnożą one konteksty tak liczne i niespodziewane, że dzieła owe zaczynają jawić się czytelnikowi jako semantyczne jaskinie Ali Baby (...). Gdy zdaje się, że już nie można pójść dalej, iż znaleźliśmy się na granicy interpretacji (lub interpretacyjnego oblędu), za którą rozciąga się fantazyjne nadrozumienie, Gondowicz rzuca niezbitymi cytatami i uśmiecha się znad bukietu przypisów "ja nie zmyślam!"³⁵⁰

Koło się zatem zamyka – Gondowicz zawłaszcza autorytet autora stosując autorytarne przypisy, które są dla czytelnika wiarygodne między innymi dlatego, że jest on znany ze swej niezwyklej erudycji, a więc posiada już w tej kwestii pewien autorytet.

³⁵⁰ J. Wierzejewska, *Autoriana*, "Nowe Książki 2011, nr 3, s. 9.

7.3 Tłumacz wszechwiedzący wobec prawdy faktu a strategia paratekstu

O zawłaszczającym charakterze paratekstów tłumaczy zwykle się mówić w dwojaki sposób. Dyskurs komparatystyki literackiej skupia się na kolonizującym efekcie wprowadzania (a więc zawłaszczającego lokowania w świadomości odbiorcy) Innego za pomocą przedmowy, posłowie czy tekstów towarzyszących wydaniu dzieła tłumaczonego. Szczególnie wyraźna staje się siła takiego paratekstualnego gestu na linii kultury zachodnie versus nie-zachodnie³⁵¹. Natomiast Julio César Sal Paz podkreśla perswazyjny charakter posłowie czy wstępu okalającego tekst tłumaczenia ze względu na wybiórcze (idiosynkratyczne) zwracanie uwagi na konkretne aspekty (a pomijanie innych)³⁵² – dotyczyć to może zarówno tropów interpretacyjnych tekstu, jego umiejscowienia w rodzimej literaturze, czy autora i jego biografii.

Badacze zajmujący się poetyką przekładu najczęściej rozpatrują parateksty pod kątem ich funkcji i zasadności. Ta ostatnia wywołuje skrajne opinie – od pozytywnej, sugerującej pomocny wymiar przypisów odciążający czytelnika i zapewniający ciągłość lektury³⁵³, po

³⁵¹ Mam tu na myśli amerykański punkt widzenia i rozumienia pojęć „western” i „non-western”. David Damrosch mówi o “neokolonialnym zawłaszczeniu” Por. D. Damrosch, *What is world literature*, Princeton 2003, s. 113. O znaczeniu epitektów w procesie wprowadzania tłumaczeń na rynek docelowy zob. także C. Alvstad, *The strategic moves of paratexts: World literature through Swedish eyes*, „Translation Studies” 2012, nr 5 (1), s. 78-94.

³⁵² J. C. Sal Paz, *Los paratextos y la anticipación lectora*, Tucumán 2006, s. 16.

³⁵³ Por. A. Standowicz, *Brnąc przez dżunglę przypisów, czyli słów kilka o polskim przekładzie Legend Gwatemalskich Miguela Ángela Astúriasa*, w: „Między oryginałem a przekładem” 2011. Tom XVII, s. 141 (137-145.)

negatywną³⁵⁴, mówiącą o przekraczaniu kompetencji tłumacza i zrywaniu ciągłości lektury:

W epoce szybkiej informacji, Internetu, który odpowiada na każde zapotrzebowanie, przypis-paratekst wydaje się niekiedy zbędny. O ile w przeszłości czytelnik musiał przedzierać się przez mnóstwo stron, by znaleźć odpowiedź na jakieś pytanie, to szybka informacja, jaka dziś jest dostępna, zakłada mniej przeciążony tekst i bardziej aktywnego czytelnika³⁵⁵.

Pod względem funkcji Maria Papadima podzieliła przypisy na przypisy-parateksty (odnoszące się do desygnatów zawartych w tekście, informujące o aspektach kulturowych, historycznych, rozwijające skróty, wskazujące na aluzje intertekstualne etc., poświęcone oryginałowi) oraz przypisy-metateksty (wypowiedzi tłumacza na temat konkretnych problemów językowych z przekładem w danym miejscu, możliwych znaczeniach i punktach dojścia, a więc poświęcone aktowi tłumaczenia)³⁵⁶.

Istnieje również trzeci – wciąż jeszcze niezbyt popularny – tryb rozpatrywania funkcji paratekstów przekładowych pod kątem relacji władzy pomiędzy autorem i tłumaczem i to on będzie mnie najbardziej interesował w kontekście strategii paratekstowej Gondowicza jako tłumacza metaleptycznego. Elżbieta Skibińska w duchu dekonstrukcji zwróciła uwagę na możliwość zamanifestowania dystansu, władzy nad tekstem lub choćby popisu erudycji tłumacza, jaką dają przypisy. Konwencjonalnie traktowane jako podległe i marginalne, mogą one się stać źródłem nieoczekiwanego wyzwolenia tłumacza poprzez jawne i

³⁵⁴ Podziału na pozytywny i negatywny odbiór paratekstów dokonuje również E. Skibińska. Por. E. Skibińska, *O przypisach tłumacza: wprowadzenie do lektury*, w: *Przypisy tłumacza*, pod red. E. Skibińskiej, Kraków 2009, s. 13.

³⁵⁵ M. Papadima, *Głos tłumacza w periteksie jego przekładu*, przeł. T. Stróżyński, "Między oryginałem a przekładem" 2011, tom XVII, s. 22.

³⁵⁶ Tamże, s. 26.

niekoniecznie posłuszne zabranie głosu³⁵⁷. Taki tłumacz, który przypis wykorzystuje do zmanifestowania swojego buntu, dystansu czy wykazania władzy nad autorem, uobecnia się, łamie „pakt translatorski”³⁵⁸, ustalający hierarchię władzy również na poziomie paratekstów.

Paratekst Gondowicza okaże się właśnie tak rozumianym naddatkiem nie tyle informacji (stawką nie będzie więc potrzeba ułatwiania czy utrudniania lektury), co funkcji - wprowadzając votum nieufności wobec autora w miejscu nieoczekiwanym. Żeby samodzielnie odkryć „błąd” czy nieścisłość, czytelnik musiałby bowiem otrzymać impuls, jakąkolwiek sugestię, żeby w tym konkretnym miejscu „drażnić”, sprawdzać w źródłach fakty podane w oryginale. Zazwyczaj sugestią popychającą do aktu kontroli ze strony czytelnika jest informacja o ingerencji w przekład – ale wówczas sprawdzany jest tłumacz (w konfrontacji przekładu z oryginałem), nie zaś autor i prawdziwość jego wypowiedzi. Gondowicz jako tłumacz zaskakuje czytelnika uświadamiając mu, że w ogóle można takiej kontroli dokonać. Możliwość takiego gestu władzy warunkowana jest jednak rozległą wiedzą i znajomością odpowiednich źródeł przez „tłumacza wszechwiedzącego”.

W tym kontekście żartobliwy komentarz Gondowicza na temat jego własnych translatorskich trudów: „podobno tłumacz powinien

³⁵⁷ Por. E. Skibińska, *O przypisach tłumacza...*, dz. cyt., s. 7-19. Na ten temat zob. także M. Heydel, *Gorliwość tłumacza. Przekład poetycki w twórczości Czesława Miłosza*, Kraków 2013, s. 127.

³⁵⁸ Umowa pomiędzy tłumaczem a czytelnikiem, zbudowana za pomocą paratekstów (informujących o tym, że tekst jest tłumaczeniem i programujących w ten sposób styl odbioru) zakłada, że tłumacz będzie w równym stopniu lojalny wobec autora, jak i odbiorcy, to znaczy będzie starał się wypełniać zadanie polegające na możliwie bezinterwencyjnym przekładzie autorskiego dzieła, a w przypadku koniecznych interwencji jawnie poinformuje o tym czytelnika, nie przemilczając niczego - i w tym celu może sięgnąć do przypisów. Wykorzystanie ich jednak do zademonstrowania odmiennego stanowiska wobec autorskiej wypowiedzi będzie naruszeniem umowy o podległości tłumacza wobec autora. Por. Cecilia Alvstad, *The Translation pact*, „Language and Literature”, 2014, nr 23 (3), s. 270-284.

znać się mniej więcej na wszystkim, a reszty się domyślać”³⁵⁹, nieświadomie stanie się programowym manifestem czytelnika-erudyty. Będzie to szczególnie widoczne na przykładzie tłumaczenia dwutomowej *Diamantowej Karocy* Borysa Akunina, ostatniej powieści o przygodach detektywa Fandorina.

Gondowicz, tłumacz zazwyczaj literatury ambitnej i wymagającej – jak językowo-formalne gry spod znaku OuLiPo, *Słownik komunałów* Flauberta czy sztuki Alfreda Jarry’ego – tym razem, o czym otwarcie (i głównie z przekąsem) mówił, zdecydował się na przekład tego tytułu z powodów pragmatycznych, zarobkowych. Był to zarazem pierwszy i ostatni raz, kiedy na warsztat translatorski wziął on powieść gatunkową o aspiracjach historycznych.

Już pierwszy akapit pierwszej strony sygnowany jest przez tłumacza przypisem poprawiającym błąd, ale o charakterze intertekstualnym, bowiem odnosi się do postaci cytowanej z innego źródła, gdzie została ona, jak twierdzi Gondowicz, co najmniej niesłusznie oddana jako „podkapitan” Rybnikow, a więc za pomocą nieistniejącej rangi wojskowej. Zatem w przypisie, zaraz za informacją bibliograficzną, znajduje się subiektywna refleksja tłumacza na temat jego poprzednika (podważająca jego autorytet), i jednocześnie legitymizująca zmianę wprowadzoną przez Gondowicza – w powieści Akunina nadał on Rybnikowi rangę „sztabskapitana”.

Kilka stron później pojawia się kolejny przypis, w którym tłumacz na pojedynek wyzywa już autora, ale jeszcze przy założeniu, że obaj mają rację – bowiem dotyczy on zapisu daty bitwy pod Ciuszimą. W oryginale jest to 15 maja 1905, Gondowicz donosi zaś, że są to „daty według starego (przedrewolucyjnego) stylu”, bo w

³⁵⁹ J. Gondowicz, *Spowiedź tautologa*. Tekst oryginalnie ukazał się w dodatku specjalnym do „Tygodnika Powszechnego” poświęconym Gdańskim Spotkaniom Tłumaczy Literatury „Odnalezione w tłumaczeniu”.

Źródło online <http://odnalezionewtlumaczeniu.pl/lekt2013/spowiedz-tautologa-jan-gondowicz/> (dostęp 10.06.2015 r.)

rzeczywistości „bitwa pod Cuszimą rozegrała się 27–28 maja 1905”. Ta translatorska ingerencja w ciąg lektury nie jest jeszcze wytknięciem błędu, raczej swoistym dodatkiem, zdublowaniem informacji zawartej w oryginale. Za pomocą takiego zabiegu widoczny staje się natomiast tłumacz, który pojawia się we własnej osobie jako najwyższa instancja wiedzy sprawująca kontrolę nad zgodnością historiograficznych faktów podsuwanych przez autora – i ewentualnie dopuszczająca (lub nie) jego wersję.

Jeszcze przyczajony tłumacz zaakcentowawszy swoją pozycję względem Innego, pozycję strażnika, już na następnej stronie rusza do bezpośredniego ataku. Oryginalny opis istotnego elementu intrygi:

В прошлом году, в мае месяце, от гонконгского консула поступило секретное сообщение, что в направлении Суэцкого канала, а именно в город Аден, следуют четыре японца под видом коммерсантов. Только никакие они не коммерсанты, а морские офицеры: два минера и два водолаза. Собираются установить подводные бомбы по пути следования крейсеров Черноморской эскадры, отправленных на Дальний Восток³⁶⁰.

zostaje przełożony z zachowaniem podanych faktów – zgadzają się dane geograficzne, etniczne, nazwy własnej, kolejność wydarzeń:

W zeszłym roku bowiem, w maju, wpłynął sekretny raport konsula w Hongkongu, że w kierunku Kanału Sueskiego, a ściślej do miasta Aden, zmierza w charakterze handlowców czwórka Japończyków. Tyle że żadni to handlowcy, ale oficerowie marynarki wojennej: dwaj minierzy i dwaj nurkowie. Mają w planach umieszczenie podwodnych bomb w trasie detaszowanych na Daleki Wschód krążowników Eskadry Czarnomorskiej³⁶¹.

Ale pod koniec akapitu pojawia się odsyłacz do dolnego przypisu, z którego czytelnik dowie się od tłumacza, że „na mocy

³⁶⁰ Б. Акунин, *Алмазная колесница*, Москва 2002, s. 12.

³⁶¹ B. Akunin, *Łowca ważek*, przeł. J. Gondowicz, Warszawa, 2005, s. 16.

traktatu berlińskiego (1878) rosyjska Flota Czarnomorska nie mogła opuścić tego akwenu i nie uczestniczyła w działaniach”³⁶². Tłumacz zatem nie tylko sankcjonuje własną pozycję dysponującego większą, bardziej rzetelną wiedzą, ale również dystansuje się w ten sposób od własnej translatorskiej pracy. Pokazuje, że sam jest świadomy błędu popełnionego przez autora, ale z racji tego, że ów błąd jest elementem napędzającym dalszą narrację, nie może go poprawić. Może natomiast – i z tego korzysta – zdyskredytować autora, podważyć jego autorytet, odbierając mu prawo do błędu. Co więcej, taki zabieg to gest wyobcowania, brechtowskiego „Verfremdung”, brutalnie odzierający czytelnika ze złudzeń – tłumacz wyraźnie podkreśla fikcyjność dzieła, przy czym kategoria fikcyjności ma charakter negatywny, bo oznacza kłamstwo, mijanie się z prawdą. Oznacza błąd, i jeśli nie można go naprawić, to tłumacz stojący na straży prawdy faktu czuje się w obowiązku przynajmniej zwrócić na niego uwagę, uświadomić go odbiorcy.

Autor *Ducha opowieści* będzie potem autoironicznie wypowiadał się o tym imperatywie prawdy jako skutku ubocznym czytania, który zdominowuje każdą formę spotkania z tekstem – redakcję, przekład, krytykę literacką:

Problem z tym, żeby osiągnąć masę krytyczną. Wtedy przygoda z czytaniem wybucha jak bomba atomowa. Ale trzeba pamiętać, że ten stan rzeczy przeszkadza w rzemiośle – krytycznym, translatorskim, redaktorskim. (...) A kiedy tłumaczyłem rosyjski kryminał Akunina *Diamantowa karoca*, to nie wytrzymałem i zacząłem dodawać przypisy w guście: „Nie jest prawdą, jakoby okręty zatopione pod Cuszimą dotarły tam z Morza Czarnego, ponieważ pokój berliński z 1878 roku wykluczał przeprowadzenie rosyjskiej floty cesarskiej przez Dardanele”. (...) To już jest równia pochyła – na szczęście mam niechęć do wysyłania sprostowań do prasy³⁶³.

³⁶² Tamże.

³⁶³ In *absentia* i później, z Janem Gondowiczem rozmawia Łukasz Żurek, <http://niewinni-czarodzieje.pl/in-absentia-i-pozniej-%E2%80%93-wywiad-z-janem-gondowiczem>

To ostatnie zdanie znów staje się (być może nieświadomie) elementem umacniania wizerunku erudyty, bo presuponuje potencjalne listy pełne zauważonych dzięki rozległej wiedzy redaktora/recenzenta/tłumacza błędów, które jednak ostatecznie zostają przemilczane. A jednak w przypadku pierwszego i drugiego tomu *Diamentowej karocy*, to właśnie epitekst – rozmowa z Krzysztofem Umińskim (*notabene* również tłumaczem i członkiem Stowarzyszenia Tłumaczy Literatury), która ukazała się na łamach miesięcznika literackiego „Bluszcz” – stanowił kontynuację metaleptycznego „sprostowania” w prasie. W rozmowie tej Gondowicz-tłumacz przywołał bowiem i omówił błędy, których nie sposób było włączyć do tekstu książki za pomocą przypisów³⁶⁴.

Wspomniane statki, nie dość, że z powodu układów politycznych w rzeczywistości nie mogły przebyć nakreślonej im w powieści drogi, to w dodatku nie mogły być opalane mazutem („Wietrzyk przyniósł woń mazutu”), gdyż pod koniec XIX wieku nie znano jeszcze tej technologii na tyle powszechnie, by stosować ją w marynistyce³⁶⁵.

Natomiast w tomie drugim, *Między wierszami*, którego akcja rozgrywa się 27 lat wcześniej i toczy się głównie wokół znamienego dla Fandorina pobytu w Japonii, sensotwórczym elementem świata diegetycznego staje się okno, które nieustannie służy jako droga włamania lub ucieczki. I tak Fandorin wspina się po ścianie pałacu chcąc wśliznąć się do środka:

³⁶⁴ Być może decyzją wydawcy, bowiem w rozmowie z Łukaszem Żurkiem Gondowicz mówi o sześćdziesięciu przypisach, ostatecznie w wydaniu książkowym jest ich jednak mniej.

³⁶⁵ *Przed lustrem z mgły. Z Janem Gondowiczem rozmawia Krzysztof Umiński*, „Bluszcz” 6/2012, S. 69.

Осторожно нажал на левую створку окна – заперта. На правую – слегка подалась. Отлично! <...> Фандорин, уже не осторожничая, толкнул окно и прыгнул на пол³⁶⁶.

Ostrożnie nacisnął na lewą połowę okna – zamknięta. Na prawą – z lekka się poddała. Świetnie! (...) Fandorin, już nie siłąc się na ostrożność, pchnął okno i zeskoczył na podłogę³⁶⁷.

Kiedy indziej detektyw ponownie próbuje sforsować budynek od strony okna, które tym razem samo się otwiera, znów do środka:

Оно было заперто на задвижку, до форточки же достать не представлялось возможным <...>

Нажал что было силы – и створка вдруг подалась³⁶⁸.

Ciemne okno nie chciało się otworzyć. Zamknięte było na zasuwkę, a do lufcika nie dawało się dosięgnąć. (...)

Nacisnął ile sił, i skrzydło okna naraz ustąpiło³⁶⁹.

W pierwszym i drugim przypadku w oryginale pojawia się słowo створка, czyli skrzydło okienne, raz przetłumaczone jako „skrzydło” właśnie, raz jako „połowa”, lewa i prawa, co sugeruje układ pionowy okna. W obu przypadkach jednak – czy to jedno czy dwuskrzydłowej konstrukcji – detektyw naciska na szybę ciałem: „нажал” od zewnątrz, z sukcesem, bo ów napór powoduje otwarcie skrzydeł do środka. W planie wyrażania i obrazowania wszystko wydaje się być logiczne, koherentne i fizycznie prawdopodobne, tłumacz zżyma się jednak na łamach wspomnianego miesięcznika, że mamy tu do czynienia z błędem na tle historyczno-kulturowym, gdyż wówczas w japońskiej architekturze stosowano okna w rodzaju zbliżonym do brytyjskiego, czyli otwierane poprzez przesunięcie ich

³⁶⁶ Б. Акунин, *Алмазная колесница*, dz. cyt., s. 438.

³⁶⁷ В. Акунин, *Міędzy wierszami*, Warszawa 2005, s. 264.

³⁶⁸ Б. Акунин, *Алмазная колесница...*, dz. cyt., s. 412.

³⁶⁹ В. Акунин, *Міędzy...*, dz. cyt., s. 239.

ruchomej części w pionie, wobec czego pozioma siła spowodowana naciskiem ciała nie mogłaby stanowić o sukcesie ich otwarcia.

Podstawą błędu jest zatem fakt kulturowo-historyczny i w konsekwencji zasada fizyki. Przekład uwzględniający „prawdę” oznaczałby jednak konieczność zmiany koncepcji rozgrywania fabuły w tej powieści, więc tłumacz wewnątrz przekładu musiał poddać się autorskiej interpretacji. Zapewne nie zdecydował się zająć stanowiska w tej sprawie za pomocą przypisu, gdyż musiałby przypominać czytelnikowi o tej fałszywej przesłance za każdym razem, gdy Fandorin zbliżałby się do okna. Jednak w cytowanej rozmowie nie tylko zwrócił uwagę na ten błąd, lecz także wyraził dość dobitnie swoje stanowisko wobec autora, który w ten sposób postanowił zbudować swoją powieść: „nie lubię, jak się mnie robi w balona”. Zasugerował również, że „autor albo się myli, albo zwyczajnie łże”³⁷⁰, co w jednym i drugim przypadku jest istotnym posunięciem w tej walce sił o autorytet, gdyż Borys Akunin, a właściwie Grigorij Szałwowicz Czchartiszwili, jest nie tylko pisarzem, ale także japonistą i tłumaczem z języka japońskiego³⁷¹. Niewinna z pozoru uwaga tłumacza o nieścisłościach historiograficznych zawartych w powieści staje się więc przytykiem skierowanym do eksperta, do profesjonalnego badacza i znawcy kultury (a więc historii i architektury) Japonii. Autor staje się blagierem, błaznem, traci autorytet – na rzecz wszechwiedzącego tłumacza. Gondowicz w tym kontekście potraça wręcz strunę moralną,

³⁷⁰Przed lustrem z mgły..., dz. cyt., s. 70.

³⁷¹ Pikanterii sprawie dodaje fakt, że Akunin w autobiograficznym szkicu pisze, iż zarówno jego własna matka, jak i niezyczliwi jego autorskiej prozie krytycy, sugerowali mu, że powinien wrócić do roli tłumacza, a nie autora, gdyż miał być w tym lepszy, a i tłumaczenie jako zajęcie najwyraźniej lokowano wyżej w hierarchii literackich aktywności niż pisanie powieści detektywistycznych: "What are you writing now? Is it one of your Fandorin novels again? You should give yourself a break and write something serious' - and then she'd add, with a tinge of hope: '... or maybe even translate something?'" Cytat pochodzi ze zredagowanej wersji wykładu Sebald Lecture on Literary Translation, który drukiem ukazał się w "Timesie". Zob. B. Akunin, *Paradise lost. Confession of an Apostate Translator*, "The Times Literary Supplement" z dnia 17.02.2013, s. 16.

a jego zarzut, że w świetle takiej dezynwoltury (lub premedytacji) w szafowaniu błędem czytelnik „zamiast świeżego pieczywa otrzymuje bułki z mikrofali”, opiera się na przesłance o imperatywie dzielenia się wiedzą. Jeśli Akunin-japonista posiada rozległą wiedzę na temat historii i kultury tego kraju, to nawet w literaturze popularnej, w powieści gatunkowej musi spłacać wobec niej – tej wiedzy – dług.

Oprócz wytykania błędów, Gondowicz swoją pozycję autorytetu umacniał w przekładzie *Diamentowej Karocy* również za pomocą licznych przypisów informacyjnych, wskazujących na aluzje do postaci lub zdarzeń historycznych oraz cytatów literackich, wypełniając z jednej strony postulat metaleptycznego „pomiędzy”, z drugiej zaś zawłaszczając dzieło również na poziomie interpretacji – idiosynkratycznej, wybiórczej, autorytarnej. Wy-tłumaczenia te zostały entuzjastycznie przyjęte przed odbiorców, jako naturalna konsekwencja dobrze wykonanego zadania tłumacza:

Bogactwo i różnorodność nawiązań sprawia, że czytelników Akunina ani trochę nie dziwił fakt, że polskie wydanie *Diamentowej karocy*, znakomicie przełożone przez Jana Gondowicza, zostało przez tłumacza wzbogacone o przypisy wskazujące liczne, często bardzo błyskotliwe i przemyślnie stylizacje i cytaty³⁷².

Inny recenzent wylicza natomiast zalety obu tomów przygód Fandorina w dziewięciu punktach, spośród których punkt siódmy brzmi następująco:

misterna sieć nawiązań i aluzji literackich. Jan Gondowicz, tłumacz *Diamentowej karocy*, co chwila podaje w przypisach - tu jest ślad

³⁷² B. Staszczyszyn, *Rękopisy nie giną*, „Nowa Europa Wschodnia” 2008, nr 1, s. 149. (147-151)

Kuprina, tu cytat z Puszkina, który przeniknął do mowy potocznej, tu kawałek opery Glinki³⁷³.

Przywołuję te cytaty, żeby pokazać, że popisy erudycji i stanie na straży faktów dosłownie uobecniło Gondowicza jako tłumacza, gwarantując mu miejsce w świadomości czytelników, co szczególnie w przypadku recepcji literatury gatunkowej wciąż nie jest sytuacją oczywistą.

Tłumacz, ze względu na posiadaną wiedzę, stał się tu nie tylko rozpoznawalny (obecny z własnego nazwiska), ale wręcz nieodzowny – to on przeprowadza czytelnika przez labirynt faktów i stoi na straży ich prawdziwości. Faktów, niesionych przez Innego oryginału, bo „świat staje się labiryntem, gdy zabłądzi do niego Inny”³⁷⁴, jak pisze Gondowicz w posłowie do tłumaczenia *Ćwiczeń stylistycznych* Raymonda Queneau. A potem, znamienne dla swojej abiektałnej relacji z błędem, przywołuje słowa Barthesa „inność to skandal, który czyha na istotę rzeczy”³⁷⁵. Inność błędu czyha na istotę prawdy faktu i stanowi metaleptyczną motywację przekładowej transgresji, jakiej tłumacz podjął się wobec autora *Diamantowej karocy*, zawłaszczając jego pozycję autorytetu.

³⁷³ J. Szczerba, *Diamantowa karoca, Akunin, Boris*, „Gazeta Wyborcza” z dnia 31.01.2005, <http://wyborcza.pl/1,75517,2522208.html#ixzz3gwWsPSJy>

³⁷⁴ J. Gondowicz, *W labiryncie*, w: R. Queneau, *Ćwiczenia stylistyczne*, Izabelin 2007, s. 127.

³⁷⁵ Tamże.

Zakończenie

Translatologia jako stosunkowo młoda dziedzina nauki, wciąż negocjuje kierunki badań i założenia teoretyczne, eksperymentuje, absorbując kolejne pokrewne instrumentaria naukowe, ulega podziałom i klasyfikacjom. Jeden z takich podziałów w obrębie *Translation Studies*, zakłada rozróżnienie pomiędzy badaniami preskryptywnymi a deskryptywnymi. Jeden z przedstawicieli takiej klasyfikacji, Gideon Toury, stricte teoretyczny charakter przypisuje jednak tylko tym pierwszym, apriorycznie dywagującym na temat potencjalnego przekładu, drugie nazywa zaś metodą opisową, bazującą na materiale już zaistniałym. Kryterium podziału jest więc potencjalność lub „faktyczność”. Metoda opisowa jest silnie zakorzeniona w strukturalistycznej tradycji i do dziś w polskiej translatologii głównie dzięki ogromnemu dorobkowi Edwarda Balcerzana posiada bogate instrumentarium badawcze oparte jednak głównie na wychwytywaniu, opisywaniu i klasyfikowaniu różnic w materiale językowym tekstu źródłowego i przekładu(ów). Podejście takie Toury określa mianem negatywnego i podobnie jak Antoine Berman postuluje krytykę pozytywną, której opis będzie narzędziem rekonstrukcji procesu przekładu, a nie aksjologii. Jednym z przedstawicieli takiego kierunku badań translatologicznych jest Tomasz Bilczewski, który korzystając w swoich badaniach z myśli poststrukturalnej oraz bogactwa filozofii czy antropologii stanowi wyjątek w rozwoju polskiej translatologii deskryptywnej obok Magdy Heydel i Arkadiusza Żychlińskiego (choć ten ostatni publikuje raczej w języku niemieckim).

Sporym problemem polskiej (polskojęzycznej) translatologii jest jej teoretyczna heterogeniczność, która wynika z nierównego dostępu

do myśli zagranicznej. Po fali fascynacji teoriami strukturalistycznymi (rosyjską czy niemiecką), która ugruntowała rodzimych teoretyków (jak choćby Edward Balcerzan czy Anna Legeżyńska) w esejach, rozprawach czy konferencyjnych referatach pojawiły się wpływy anglosaskiej (anglojęzycznej) myśli o przekładzie, jedna nie zastąpiła jednak drugiej, a zaczęła rozwijać się równolegle. I chociaż ślady koncepcji *Translation Studies* widoczne są w pracach polskich krytyków przekładu, to brak jednoznacznych opisów czy adaptacji zagranicznych teorii. Kamieniem milowym była wydana w 2009 roku antologia „Współczesne teorie przekładu” pod redakcją Magdy Heydel i Piotra Bukowskiego, zbierająca ważniejsze teoretyczne teksty źródłowe minionego stulecia. I choć bez wątpienia przyczyniła się do otwarcia na „nowe” perspektywy czy terminologię to jednak z oczywistych powodów nie zawiera ona szeregu innych, nie mniej ważnych koncepcji. Jedną z nich jest w polskojęzycznym dyskursie zupełnie nieobecna somatyczna teoria przekładu autorstwa amerykańskiego translatologa, Douglasa Robinsona. Ta opierająca klasyfikację postaw tłumaczy na sześciu tropach głównych, wyróżnionych przez Harolda Blooma (*six master tropes*), opisująca tzw. „tropiczność przekładu” (*tropics of translation*) teoria nie cieszyła się zainteresowaniem również w anglojęzycznym dyskursie przekładoznawczym.

Krytyka przekładu po części pozostając fragmentem i tak niespójnej i nie dość ukształtowanej teorii translacji, po części stanowiąc element komparatystycznych analiz interpretacyjnych, jak dotąd nie wypracowała własnych założeń, zakresu ani metodologii. Nierzadko metodologiczny brak wypełnia intuicyjna analiza, oparta na idiosynkratycznej ocenie różnic w poetyce oryginału i przekładu, o czym pisał m.in. Edward Balcerzan, Stanisław Barańczak a także Antoine Berman. Szeroko rozumiane „krytykanctwo” zazwyczaj ogranicza badania do porównania samych tekstów, nie uwzględniając

szerszej perspektywy, jak choćby kanonu tekstów, ich funkcji w literaturze i kulturze docelowej, osoby tłumacza i jego autorskich kompetencji oraz motywacji jego translatorskich decyzji.

Polska myśl translatologiczna, znakomicie niegdyś reprezentowana przez Jerzego Ziomka, Stanisława Barańczaka czy Edwarda Balcerzana, od przynajmniej dwóch dekad nie przyniosła nowych modeli teoretycznych (poza językoznawczą, kognitywną perspektywę proponowaną przez Elżbietę Tabakowską), a jedynie opierała się na próbach adaptowania koncepcji zagranicznych. Koncepcja zawarta w niniejszej rozprawie, stanowiąca autorską metodologię krytyki przekładu, podejmuje starania by wypełnić tę lukę.

W centrum zainteresowania proponowanej metody pojawia się postać dotychczas w polskich badaniach translatologicznych niezbyt silnie wyeksponowana – postać tłumacza, o charakterze tekstowym, tłumacza widzialnego, sygnującego przekład swoją decyzją, idiomem, biografią, tłumacza obecnego w paratekstach, w przekładzie, w kulturze.

Koncepcja tropów i sygnatur jako narzędzi rekonstrukcji motywacji przekładowych decyzji (będący wynikiem afektywnego stosunku tłumacza wobec Innego) zakłada perspektywę deskryptywną, której zadaniem będzie rekonstrukcja motywacji translatorskich decyzji w oparciu o stosunek tłumacza wobec szeroko rozumianego Innego (tekstu, języka, kultury oryginału). Rekonstrukcja taka będzie możliwa dzięki klasyfikacji sygnatur tekstowych - tropów (opartej na definicjach Harolda Blooma i Douglasa Robinsona, które zostały jednak w istotnym wymiarze zrewidowane), które mają znajdować odzwierciedlenie w konkretnych postawach tłumacza. Ponadto metoda zakłada aksjologiczną neutralność, krytykę przekładu czyniąc sztuką analizy i interpretacji prowadzonych w duchu akademickim, tym

samym wyraźnie oddzielając ją od potocznie rozumianej formy – krytykanctwa, krytyki negatywnej.

Dodatkowym aspektem pozytywnych badań opisowych jest wnikliwa lektura tekstu źródłowego, możliwa dopiero dzięki konfrontacji z procesem i efektem przekładu. Proponowana metoda analizy przekładu to także narzędzie z zakresu *close reading*, staje się więc użyteczna nie tylko dla translatologa ale także literaturoznawcy czy komparatysty.

Zarys prezentowanej tu metody krytyki przekładu został wykorzystany jako narzędzie dydaktyczne w ramach kursu poświęconego polskim i angielskim tłumaczeniom przypowieści *Przed Prawem* Franza Kafki, pt. *Kafkas Übersetzern auf der Spur: Tropen und Signaturen*, który został przeprowadzony na Europa-Universität Viadrina. Studenci, w ramach zaliczenia, z powodzeniem zaaplikowali omówioną metodę do analizy innych, wybranych przez siebie przykładów literackich.

Bibliografia

Źródła

- B. Akunin, *Łowca węzek*, przeł. J. Gondowicz, Warszawa, 2005
- B. Akunin, *Między wierszami*, przeł. J. Gondowicz, Warszawa 2005
- Б. Акунин, *Алмазная колесница*, Moskwa 2002
- J. Ashbery, *The Double Dream of Spring*, New York 1970
- J. Ashbery, *Tree Poems*, New York, 1972
- J. Ashbery, *A Wave: Poems*, New York, 1984
- J. Ashbery, *Cztery poematy*, przeł. A. Sosnowski, Wrocław 2014
- J. Bator, *Piaskowa góra*, Warszawa 2009
- J. Bator, *Sandberg*, przeł. E. Kinsky, Berlin 2011
- Ch. Bernstein, *My Way: Poems and Essays*, Chicago 1999
- Ch. Bernstein, *With Strings*, Chicago 2001
- Ch. Bernstein, *Words and pictures*, w tegoż: *Content's Dream: Essays, 1975-1984*, Los Angeles 2001
- Ch. Bernstein, *Gedichte und Übersetzen*, Wien 2013
- Ch. Bernstein, *Angriff der schwierigen Gedichte. Ausgewählte Gedichte. Zweisprachig. Z języka amerykańskiego tłum. T. Amslinger, N. Lange, L. W. Lupette i M. Traxler*, Wiesbaden 2014
- R. Kunze, *Widmungen. Gedichte*. Bad Godesberg 1963.
- R. Kunze, *Sensible Wege*, 1969
- R. Kunze, *Jak rzeczy z gliny*, przeł. J. Ekier, 1972
- R. Kunze, *Brief mit blauem Siegel. Gedichte*, Leipzig 1973
- R. Kunze, *Eines jeden einzies leben*, 1986
- R. Kunze, *Remont poranka*, przeł. J. Ekier, Wrocław 2008
- A. Sosnowski, *Pozytywki i marienbadki*, Wrocław 2007²²⁰

- A. Sosnowski, *poems*, Wrocław 2010
- A. Sosnowski, *The Lodgings*, przeł. B. Paloff, Rochester 2011
- A. Sosnowski, *Speedometry*, przeł. R. Mengham, Londyn 2014
- E. Tkaczyszyn-Dycki, *Geschichte polnischer Familien. Gedichte*, aus dem Polnischen von Doreen Daume, Wiedeń 2012.
- E. Tkaczyszyn-Dycki, *Dzieje rodzin polskich*, Warszawa 2005
- E. Tkaczyszyn-Dycki, *Imię i zamię*, Wrocław 2011

Opracowania

- B. Akunin, *Paradise lost. Confesion of an Apostate Translator*, "The Times Literary Supplement" z dnia 17.02.2013
- Ch. Altieri, *John Ashbery i wyzwania postmodernizmu w sztukach wizualnych*, przeł. K. Bartczak, „Literatura na Świecie” 2006, nr 7-8
- C. Alvstad, *The strategic moves of paratexts: World literature through Swedish eyes*, „Translation Studies” 2012, nr 5 (1)
- C. Alvstad, *The Translation pact*, „Language and Literature”, 2014, nr 23 (3)
- H. K. Askani, *Das Problem der Übersetzung: dargestellt an Franz Rosenzweig: die Methoden und Prinzipien der Rosenzweigschen und Buber-Rosenzweigschen Übersetzung*, Tübingen 1997
- S. Barańczak, *Mały lecz maksymalistyczny manifest translatologiczny, w tegoż: Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dołączeniem małej antologii przekładów*, Poznań 1992
- E. Balcerzan, *Poetyka przekładu artystycznego*, w tegoż: *Literatury z literatury (strategie tłumaczy)*, Katowice 1998
- E. Balcerzan, *Tłumaczenie jako wojna światów*, Mikołów 2009
- R. Barthes, *S/Z*, przeł. R. Miller, Nowy York 197
- Fu Wojny*, oprac. K. Bartnicki, Kraków 2012
- S. Bassnett, A. Lefevere (red.), *Translation, History and Culture*. London, 1990

- J. Baudrillard, *Sztuka uwodzenia*, przeł. J. Margański, Warszawa 2005
- K. Bazarnik, Z. Fajfer, *Literatura czyli dziura w sieci*, w *Informacja o obiektach kultury i Internetu*. Seria III: ePublikacje Instytutu INiB UJ, pod red. Marii Kocójowej
- H.W. Bähr (red.), *Die Stimme des Menschen*, przeł. K. Dedecius i in., Frankfurt am Main i in., 1961
- A. Bednarczyk, *W poszukiwaniu dominandy translatorskiej*, Warszawa 2008.
- W. Benjamin, *O mimetyczności*, przeł. A. Lipszyc, „Literatura na świecie” 2011, nr 5-6,
- W. Benjamin, *Nauka o podobieństwie*, przeł. A. Lipszyc, „Literatura na Świecie” 2011, nr 5-6
- W. Benjamin, *Zadanie tłumacza*, przeł. A. Lipszyc, „Literatura na Świecie” 2011, nr 5/6
- A. Bermain, *Przekład jako doświadczenie Obcego*, przeł. U. Hrehorowicz, w: *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, red. P. Bukowski, M. Heydel, Kraków 2009
- H. Bloom, *Mapa przekrzywień*, przeł. A. Lipszyc, „Literatura na Świecie” 2003, nr 9/10
- J. L. Borges, *Pierre Menard – autor Don Kichota*, w tegoż: *Opowiadania*, przeł. R. Kalicki, Warszawa 1978
- J. Borowczyk, *Demiurg pośredni, nieuchwytny*, „Czas kultury” 2014, nr. 3
- I. Brighton, „Tears in the Fence”
<http://tearsinthefence.com/2014/07/26/paris-by-helen-rod-mengham-oystercatcher-speedometry-by-andrzej-sosnowski-trans-rod-mengham-contraband/>
- D. Brown, „Fala” Johna Ashbery’ego: czas a człowiek Zachodu, przeł. K. Bartczak, „Literatura na Świecie” 2006
- T. Brzostowska-Tereszkiewicz, *Przekład jako metonimia*, w: „Między oryginałem a przekładem”, t. XVIII
- L. Bugajski, *List do Jana Gondowicza dot. krytycznej oceny recenzji książki druk. w „Twórczości”*, „Nowe Książki” 2000, nr 8
- A. Brückner, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Kraków 1927
- E. Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen: Zweiter Teil:*

Das mythische Denken, Hamburg 2010

A. Chesterman, *Memes of Translation*. Amsterdam i in. 1997

S. Chróścikowski, *Do czytelnika*, w: G.-B. de Mably, *Rozmowy Focjona o związku obyczajności z polityką*, Warszawa 1771

D. Damrosch, *Plus ça change?*, w: *Die Komparatistik im globalen Zeitalter, Figuren des Globalen, Weltbezug und Welterzeugung in Literatur, Kunst und Medien*, red. Ch. Moser, L. Simonis, Bonn 2014

J.-B. d'Argenes, *Niestatość w miłości, czyli Awantury markiza de Vaudreville*, Warszawa 1793

K. Dąbrowska, *W państewku wolnej stropy*, „Twórczość” 2008, nr 8

T. Dąbrowski, *Powitanie z Marią*, „Odra” 2003, nr 10

K. Dedecius, *Vom Übersetzen: Theorie und Praxis*, Frankfurt am Main 1986

J. Derrida, *The Purveyour of Truth*, przeł. W. Domingo, J. Hulbert i M.- R. Logan, „Yale French Studies” 1975, nr 2

J. Derrida, *Sygnowano: Ponge*, przeł. S. Cichowicz, „Literatura na Świecie” 1988, nr 8/9

J. Derrida, *Jednojęzyczność Innego albo proteza oryginalna*, przeł. A. Siemek, „Literatura na Świecie” 1998, nr 11/12

J. Derrida, *The Hostipitality*, „Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities” 2000, Volume 3, Issue 5

J. Derrida, *Prawda w malarstwie*, przeł. M. Kwietniewska, Gdańsk 2003.

J. Derrida, *Wieża Babel*, przeł. A. Dziadek, w: *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, red. P. Bukowski i M. Heydel, Kraków 2009

J. Ekier, *Nieprzekładalność zamienię na inną*, „Literatura na Świecie” 2009, nr 3/4

J.H. Ferguson, *Whose turn is it anyway?*, „Chicago Review” 2000

B. Findlay, *Silesian into Scots: Gerhart Hauptmann's The Weavers*, „Modern Drama” 1998

A. P. Frank, *Schattenkultur and Other well-kept secrets. From Historical Translation Studies to Literary Historiography*, w: K. Mueller-Vollmer, M. Irmischer (red.), *Translating literature, translating cultures: new vistas and Approaches in Literary Studies*, Stanford 1998

D. Foks, *Orcio*, Wrocław 1998

E. Freedgood, *Fictional settlements. Footnotes, metalepsis and the colonial effect*, "New Literary History" Volume 41, Number 2, Spring 2010

H. Fuhrmann, *Vorausgeworfene Schatten*, Koenigshausen 2003

G. Genette, *Narrative Discourse Revisited*, przeł. J. E. Lewin, New York, 1988

P. Gizzi, *Imitacja życia i inne wiersze*, przeł. K. Bartczak i A. Sosnowski, Mikołów 2013

M. Głowiński, *Cztery typy fikcji narracyjnej*, w tegoż: *Prace wybrane. Tom III. Dzieło wobec odbiorcy*, Kraków 1998

M. Głowiński, *Powieść i prawda*, w tegoż: *Prace wybrane. Tom II. Narracje literackie i nieliterackie*, Kraków 1997

J. Gondowicz, *Błąd: skok w bok*, „Dwutygodnik” 2011, nr 5,
<http://www.dwutygodnik.com/arttykul/2181-blad-skok-w-bok.html>

J. Gondowicz, *Czytelnik z La Manchy*, w tegoż: *Pan tu nie stał*, Warszawa 2011

J. Gondowicz, *Paradoks o autorze*, Kraków 2011, czwarta strona okładki

J. Gondowicz, *Spowiedź tautologa*.
<http://odnalezionewtlumaczeniu.pl/lekt2013/spowiedz-tautologa-jan-gondowicz/> (dostęp 10.06.2015 r.)

J. Gondowicz, *Uniwersalna historia nikczemności*, „Nowa Fantastyka” 2005, nr 1

J. Gondowicz, *Urwanie głowy*, "Nowe Książki" 2000, nr. 6

J. Gondowicz, *W labiryncie*, w: R. Queneau, *Ćwiczenia stylistyczne*, Izabelin 2007

D. Graham, O. Kubińska, W. Kubiński, *Współ-przekład jako dialog. Uwagi o współ-przekładzie wierszy Julii Hartwig z tomu Bez pożegnania*, in: *Przekładając nieprzekładalne*, red. O. Kubińska, W. Kubiński, Gdańsk 2007

K. Gray, *Review*, "The Modern Language Review" 1994, vol. 89

S. Grigat, *Zur Kritik des Fetischismus, Die Marxsche Werttheorie als Grundlage emanzipativer Gesellschaftskritik*. Wien, 1997

W. Grzegorzewska, M. Kazimierski, w: *Polish Liteature in Transformation*, red. U. Phillips, Berlin 2013

J. Gutorow, *Bezdomny język*, „Tygodnik Powszechny”, nr 38

J. Gutorow, *Implozja*, w: *Lekcja żywego języka*, pod red. G. Jankowicza, Kraków 2003

J. Gutorow, *Urwany ślad. O wierszach Wirpszy, Karpowicza, Różewicza i Sosnowskiego*, Wrocław 2007

D. Herd, *Od poezji do prozy: tradycja sceptyczna w "Trzech poematach"*, przeł. K. Bartczak, „Literatura na Świecie” 2006

M. Heydel, *Gorliwość tłumacza. Przekład poetycki w twórczości Czesława Miłosza*, Kraków 2013

J. Hollander, *Figure of Echo: A Mode of Allusion in Milton and After*, Berkeley, 1992

R. Ingarden, *O dziele literackim*, Warszawa 1960

R. Ingarden, *O tak zwanej „prawdzie” w literaturze*, w: *Studia z estetyki*, tom I, Warszawa 1957

R. Jakobson, *O językoznawczych aspektach przekładu*, przeł. L. Pszczołowska, w: *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, red. P. Bukowski i M. Heydel, Kraków 2009

G. Jankowicz, *Sosnowski i nowoczesność*, w: *Lekcja żywego języka. O poezji Andrzeja Sosnowskiego*, pod red. G. Jankowicza, Kraków 2003

J. Jarniewicz, *Amerykański szyk Tkaczyszyna*, „Literatura na Świecie” 2011, nr 9-10

J. Jarniewicz, *Katena czyli przekład w przeszłość wpatrzony*, „OderÜbersetzen” 2013, nr 4, s. 133 (132-137).

Z. Jaskuła, *Kunze napisany po polsku*, „Literatura na Świecie” 2009, nr 1/2

M. Jaworski, *Podczas wiersza. O poezji Jakuba Ekiera*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2005, t. 12

W. Kalaga, *Liberatura – słowo, ikona, przestrzeń*, „Dwutygodnik” 2010, nr 09, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/1450-liberatura-slowo-ikona-przestrzen.html> (dostęp: 15.05.2015)

A. Karasick, *In the Shadow of Desire: Charles Bernstein's Shadowtime and Its Kabbalistic Trajectories*, w: *Radical Poetics and Secular Jewish Culture*, red. S.P. Miller i D. Morris, Tuscaloosa, Alabama 2010

S. Kierkegaard, *Powtórzenie. Przedmowy*, przeł. i oprac. B. Świdorski, Warszawa 2000

- S. Kierkegaard, *Z Papierów (Noty o ironii)*, przeł. i oprac. B. Świdorski, „Literatura na Świecie” 1999, nr 10-11
- I. Klużyński, *Przestroga tłumacza*, w: E. Bertrand, *Tevenon, czyli zabawy wiejskie*, Warszawa 1779.
- O. Knörrich, *Rhetorik des Schweigens*, w: *Mit dem Wort am Leben hängen... Reiner Kunze zum 65. Geburtstag*, red. M. Zybura, Heidelberg 1998
- T. Komendant, *Ściśła wiedza o wyjątkach*, „Twórczość” 2011, nr 8
- E. Kraskowska, *Polskie pisarstwo kobiet w wieku XX – projekt syntezy*, „Ruch literacki”, Zeszyt 2 (311)
- J. Kristeva, *Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007
- R. Krynicki, *Postowie*, w: P. Celan, *Psalm i inne wiersze*, tłum. R. Krynicki, Kraków 2013
- J. Kuhlbrodt, *Zur Charles Bernsteins Angriff der schwierigen Gedichte, „Signaturen“ Forum der Autonomen Poesie*, <http://signaturen-magazin.de/charles-bernstein--angriff-der-schwierigen-gedichte.html>
- H. Kunnisch, *Vom Ansprung der Dichtung*, „Welt und Wort” 1969, nr 24
- R. Kunze, *Rede zur Verleihung des Georg-Büchner-Preises*, w: *Reiner Kunze. Materialien zu Leben und Werk*, red. H. Feldkamp, Frankfurt am Main, 1987
- R. Lauer, *Die Übersetzungskultur in Bulgarien*, w: *Übersetzung – Translation – Traduction. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung*, red. H. Kittel, Bd. 2. Berlin/New York 2007
- A. Lefevere, *Translating literature: The German Tradition*, Assen 1977
- A. Lefevre, *Translation/history/culture: a sourcebook*, red., Londyn 1992
- A. Legeżyńska, *Tłumacz i jego kompetencje autorskie : na materiale powojennych tłumaczeń z A. Puszkina, W. Majakowskiego, I. Kryłowa, A. Błoka*. Wyd. 2, rozsz. Warszawa, 1999.
- P. Lehman, *Revelation on Pornography*, w: *Pornography: Film and Culture*, red. P. Lehman, New Jersey 2006
- E. Lévinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrżności*, tłum. A. Kowalska, Warszawa 2002
- E. Lévinas, *Czas i to co inne*, przeł. J. Migasiński, Warszawa 1999

- A. Lipszyc, *We przekładzie*, „Literatura na Świecie” 2014, nr 9-10
- A.J. Lucas, *Assessing Stanley E. Porter's Objections to Richard B. Hays's Notion of Metalepsis*, "The Catholic Biblical Quarterly" 2014, nr. 76
- A. Lutzkanova-Vassileva, *The Testimonies of Russian and American Postmodern Poetry: Reference, Trauma and History*, London 2015
- M. Łukasiewicz, *Zaproszenie do domu poety*, „Znak” 2008, nr 5
- P. Łuszczkiewicz, *Kiwać się z życiem*, „Nowe Książki” 2005, nr 7
- P. Mackiewicz, *Na bocznej, na Lubomelskiej. Kronikarz miejsc wstydliwych i peryferyjnych*, „Akcent” 2006, nr 3
- P. Mackiewicz, *Poezja jako miejsce na ziemi*, „Odra” 2006, nr 6
- T. Majeran, *600 słów na marginesie Nouvelles impressions d'Amérique*, „Nowy Nurt” 1994, nr 11
- P. Marcinkiewicz, *Poeci J-Ę-Z-Y-K-A*, „Odra” 2011, nr 2
- M. P. Markowski, *Jacques Derrida. Efekt inskrypcji*, Kraków 2003
- A. Marzec, *The aesthetics of hospitality: the deconstructions of the athome*, "Art Inquiry" 2011, nr 3
- D. Messerli, *The Possibility of Rectitude*, "The New Review" 2005
- Cz. Miłosz: *Hündchen am Wegesrand. Kalendergeschichten*, przeł. D. Daume, München 2000
- P. Newmark, *Non-literary in the Light of Literary Translation*, "The Journal of Specialized Translation" 2004, Issue 1 January
- A. Niewiadomski, *Poezja jako terapia niemożliwa. O wierszach Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, portal Biura Literackiego „Port Literacki”, <http://portliteracki.pl/przystan/teksty/o-wierszach-eugeniusza-tkaczyszyna-dyckiego/>
- K. Nowicka, *Klucz do literackich szyfrów*, portal „Czytanie w wannie”, <http://czytamwwannie.pl/index.php/recenzje/literatura-faktu/190-klucz-do-literackich-szyfrow>
- I. Okulska, *Język (wy)grywa. Gry językowe poezji Andrzeja Sosnowskiego w przekładzie*, „Kwartalnik językoznawczy” 2011, nr 1 (5)
- I. Okulska, *Autorität als auktoriales Attribut des Übersetzers*, „OderÜbersetzen” 2015 nr 5/6

- I. Okulska, *Nie ważne kto urodził, ważne kto wychowa – pod pozorem autora, pod pozorem tłumacza*, w: *Twórczość niepozorna*, red. A. Kwiatkowska, L. Marzec, A. Wójcik
- I. Okulska, *Polski Ashbery w Ameryce?*, „Przekładaniec” 2013, nr 26
- M. Papadima, *Głos tłumacza w periteksie jego przekładu*, przeł. T. Stróżyński, "Między oryginałem a przekładem" 2011, tom XVII
- M. Papadima, *Głos tłumacza w periteksie jego przekładu*, przeł. Tomasz Stróżyński, "Między oryginałem a przekładem" 2011, tom XVII
- A. Pawelec, *Douglas Robinson and the somatic approach to translation*, w: "Między oryginałem a przekładem" 2012, t. XVIII
- J. Paynne, *Review, "Comparative Literature"* 1995, vol 47, nr 1
- M. Perloff, *Constraint, Concrete, Citation: Refiguring History in Charles Bernstein's Shadowtime*, "Poetics Today" 2009, vol. 30, nr 4
- M. Pieczara, *Uzależniony od jednej melodii*, „Twórczość” 2010, nr 1
- C. Piorun, *Beschneidung. Die jüdische Motive in Joanna Batorts Sandberg*, „OderÜbersetzen” 2013, nr 4
- A. Poprawa, *O tym Sosnowski, jak się mówi*, w: *Wiersze na głos. Szkice o twórczości Andrzeja Sosnowskiego*, red. P. Śliwiński, Poznań 2010
- Podręczny słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Warszawa 1995
- R. D. Pohl, *Strong focus on the language*, „Buffalo News” z dnia 7.05.2000.
- J. Potkański, *Kapłaństwo Andrzeja Sosnowskiego*, „Tekstualia” nr 2/2009
- S. R. Pucci w *The Currency of Exchange in Beaumarchais' Mariage de Figaro: From the "Master Trope" Synecdoche to Fetish*, "Eighteenth-Century Studies" 1991, Vol. 25, No. 1 (Autumn)
- A. Pym, *Translator as non author and I'm sorry about it*, http://usuaris.tinet.cat/apym/online/translation/2010_translatore_as_author.pdf
- A. Pyzik, *Szum Centrali*, „Dwutygodnik” 154/2015 (<http://www.dwutygodnik.com/arttykul/5765-szum-centrali.html>)
- K. Reismann, *"And he war" from a letter to Jacques Derrida*, "Fadographs Weblog"

- J. Rennert, *Nachdichtungen 3 - Keinesweges nur Selbstverleugnung*, w: *Fenster zur Welt: eine Geschichte des DDR-Verlages Volk und Welt*, red. S. Barck, S. Okatis, Berlin: 2005
- W. Richter, *Kräfte schaffen – zum Tod von Doreen Daume*, <http://www.literaturuebersetzer.de>
- M. Robert, *Czytelnik absolutny*, „Nowe Książki” 2014, nr. 8
- D. Robinson, *Dear Harold*, "New Literary History" 1988, vol. 20, nr 1
- D. Robinson, *The Ascetic Foundations of Western Translatology: Jerome and Augustine*, "Translation and Literature" 1992, nr 1
- D. Robinson, *Translator's turn*, Baltimore 1991
- D. Robinson, *Who Translates? Translator Subjectivities Beyond Reason*, Nowy York 2001.
- Ł. Rogowski, *Gondowicz poszerza pole walki*, „Literatki” <http://literatki.com/5298/gondowicz-poszerza-pole-walki>
- E. Rojt, *Jan Gondowicz poprawia Jerzego Stemplowskiego albo erudycja przyszpilona*, blog pt. „Kompromitacje – przypadki słabości ludzkich”, <http://kompromitacje.blogspot.com/2012/11/gondowicz-poprawia-stemplowskiego.html>
- M. Rusinek, *Retoryka obrazu*, Gdańsk 2012
- R. Rżany, *Żywioły Kunzego*, „Nowe Książki” 2008, nr 6
- M. Sander, *Der Künstler aus Drohobytsch. Bruno Schulz in einer Neu-Übersetzung*, Deutschfunk, skrypt z dnia 19.03.2008. http://www.deutschlandfunk.de/der-kuenstler-aus-drohobytsch.700.de.html?dram:article_id=83527
- J. C. Sal Paz, *Los paratextos y la anticipación lectora*, Tucumán 2006
- F. Schleiermacher, *O różnych metodach tłumaczenia*, przeł. P. Bukowski, „Przekładaniec” 2009, nr 21
- M. Schreiber, *Übersetzung und Bearbeitung: Zur Differenzierung und Abgrenzung des Übersetzungsbegriffs*, Tübingen 1993
- T. Sikora, *Władza, opór, pornografia*, „Unigender” 2010/2011 nr 6/7, <http://www.unigender.org/?page=biezacy&issue=05&article=11>
- E. Skibińska, *O przypisach tłumacza: wprowadzenie do lektury*, w: *Przypisy tłumacza*, pod red. E. Skibińskiej, Kraków 2009

K. Skibski, *Efekt elipsy wersowej jako kategoria analityczna lingwistycznego odbioru wiersza*, w: *Współczesna polszczyzna w badaniach językoznawczych. Od języka w działaniu do leksyki*, red. nauk. P. Zbróg, Kielce 2011

S. Skuza, *Taddeo Soplitz o L'ultimo processo in Lituania i Pan Taddeo Sopliza di Adamo Mickiewicz - kultura szlachecka we włoskich przekładach dzieła Adama Mickiewicza Pana Tadeusza*, "Język a komunikacja" 2010, tom. 26 *Tłumacz wobec problemów kulturowych*

P. Sloterdijk, *Krytyka cynicznego rozumu*, przeł. P. Dehnel, Wrocław 2008

M. Snell-Hornby, *The Turns of Translation Studies: New Paradigms Or Shifting Viewpoints?*, Amsterdam 2006

A. Sosnowski, *Frost, Larkin i Auden u Stanisława Barańczaka*, w tegoż: *Najryzykowniej*, Wrocław 2007

A. Sosnowski, *Najryzykowniej*, Wrocław 2007

A. Standowicz, *Brnąć przez dżunglę przypisów, czyli słów kilka o polskim przekładzie Legend Gwatemalskich Miguela Ángela Astúriasa*, w: „Między oryginałem a przekładem” 2011. Tom XVII

B. Staszczyszyn, *Rękopisy nie giną*, „Nowa Europa Wschodnia” 2008, nr 1

D. Stark, „Language” 1992, vol 68, nr 4, Artykuł jest recenzją *Translator's Turn* I nie posiada odrębnego tytułu.

J. Szczerba, *Diamentowa karoca, Akunin, Boris*, „Gazeta Wyborcza” z dnia 31.01.2005,
<http://wyborcza.pl/1,75517,2522208.html#ixzz3gwWsPSJy>

T. Szewczyk, *Wieńcowiny*, „Twórczość” 2007, nr 9

W. Szklowski, *Sztuka jako chwyt*, przeł. R. Łużny, w: *Teorie badań literackich za granicą. Antologia*, t. III, Kraków 1986

K. Szymańska, *Przekład literacki – manipulacja: refrakcja i instytucja patronatu według André Lefevere'a i Manipulation School*, „Polisemia” 2010, nr 2,
<http://www.polisemia.com.pl/numery-czasopisma/numer-2-2010-2/przeklad-literacki---manipulacja>

P. Śliwiński, *Wstęp*, w: *Pokarmy. Szkice o twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, red. P. Śliwiński, Poznań 2013

P. Śliwiński, i, w: *Wiersze na głos. Szkice o twórczości Andrzeja Sosnowskiego*, red. P. Śliwiński, Poznań 2010

A. Świeściak, *Pomiędzy genealogią a nekrologią*, „Opcje” 2008

- J. Świąch, *Przekłady i autokomentarze*, w: *Wielojęzyczność literatury i problemy przekładu artystycznego*, pod red. E. Balcerzana, Wrocław 1984
- E. Tabakowska, *Językoznawstwo kognitywne a poetyka przekładu*, przeł. A. Pokojńska, Kraków 1993
- O. Tokarczuk, *Podmiot*, w tejże: *Gra na wielu bębenkach*, Kraków 2012
- R. Tokarski, *Semantyczne konotacje nazw zjawisk atmosferycznych*, w: *Wokół języka. Rozprawy i studia poświęcone pamięci prof. M. Szymczaka*, red. M. Basaj, Wrocław 1988
- M. Ullén, *Pornography and its critical Reception: toward a theory of masturbation*, "Jump Cuts. A review of contemporary Media" 2008, nr 51, <http://www.ejumpcut.org/archive/jc51.2009/UllenPorn/text.html>
- K. Varga, *Handlarz Borgesa na wyspie skarbów*, „Gazeta Wyborcza”, z dnia 26.04.2011
http://wyborcza.pl/1,75475,9492896,Handlarz_Borgesa_na_wyspie_skarbo_w.html
- L. Venuti (red.), *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*. London, 1992
- L. Venuti, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, London and New York 1995
- L. Venuti, *The Scandals of Translation: Towards and Ethics of Difference*, London and New York 1998
- J. Waczków, *Żywiół imieniem Gracja*, „Literatura na Świecie” 1985, nr 10
- E. Wheatley, *Concepts and modes of translation in Medieval Europe*, w: *Traduction: encyclopédie internationale de la recherche sur la traduction*, red. H. Kittel i in., Berlin 2007
- A. Wierciński, *Za szybkie pisanie (16)*, „Indeks” 2011, nr 3/4
- J. Wierzejewska, *Autoriana*, "Nowe Książki 2011, nr 3
- J. Wolski, *Nie tylko rozum*, „Akcent” nr 4/ 1993
- E. Wójcik-Leese, *Rewritten Presences: Anthologies of Polish Poetry in English 1989-2011*, in: *Polish Literature in Transformation*, red. U. Phillips, Berlin 2013.

Ł. Wróbel, *John Ashbery albo o niemożliwości alegorii*, „Kultura liberalna”,
<http://kulturaliberalna.pl/2012/04/17/wrobel-john-ashbery-albo-o-niemozliwosci-alegorii/>

G. Wysocki, *Z wysoka i niska: hymn do Jana Gondowicza*, „Dwutygodnik”
<http://www.dwutygodnik.com/artukul/2908-z-wysoka-i-niska-hymn-do-jana-gondowicza.html>

B. Zadura, *Otwarcie*, Twórczość 10/1994

J. Ziomek, *Pornografia i obscenum*, w tegoż: *Powinowactwa literatury*,
Warszawa 1980

J. Zhou, *Versatorium 'Playbook' Explores Translation*, “Harvard Crimson”,
z dnia 15.04.2014 <http://www.thecrimson.com/article/2014/4/15/charles-bernstein-peter-waterhouse-versatorium-playbook-jack-zhou/>

L. Zhu, *The Translator-Centered Multidisciplinary Construction. Douglas Robinson's Translation Theories Explored*, Bern 2012

M. Zybura (red.), *Mit dem Wort am Leben hängen ... Reiner Kunze zum 65. Geburtstag*. Winter, Heidelberg 1998

S. Žižek, *Melancholia i akt etyczny*, tłum. M. Szaster, "Res Publica Nowa"
2001, nr 10

S. Žižek, *Patrząc z ukosa. Do Lacana przez kulturę popularną*,
przeł. J. Margański, Warszawa 2003