

Edward Balcerzan

Jedno- oraz dwu(wielo)języczność literackich "światów"

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 6 (120), 9-20

2009

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Edward BALCERZAN

Jedno- oraz dwu(wielo)języczność literackich „światów”¹

Poetyka pojedynczego dzieła utrwała (mówiąc Różewiczem) „zawsze fragment” gry między jedno- a wielojęzycznością komunikacji społecznej, wpisuje się w pewien epizod tej gry, epizod, który „nieruchomieje”, stając się wyznacznikiem tożsamości danego utworu. W rezultacie dzieło literackie okazuje się dziełem zamkniętym w granicach własnego języka. Nawiązuję tu – bynajmniej nie polemicznie, a jedynie terminologicznie – do koncepcji dzieła o twarcego Umberta Eco. Jego pojmowanie otwartości tekstu zakłada czytelniczą swobodę wyboru w planie zawartości semantycznej, dopuszcza (w rozsądnych granicach) możliwość lub nawet konieczność wymiany znaczeń synonimicznych, asocjacyjnych, symbolicznych, „ezopowych”, poddanych tabuizacji itp. Natomiast proponowana przeze mnie kategoria zamknięcia odnosi się do planu wyrażania. Zainstalowany w utworze mechanizm blokady w pełni respektuje wieloznaczność dzieła, ogranicza natomiast obecność językowych kodów, nie dopuszczając do głosu innych niż te, które zostały uruchomione. Zajmującą nas osobliwość trafnie definiuje strukturalistyczna kategoria „modelu świata”. Dzieło literackie jest modelem świata, twierdzi Jurij Łotman. Dodajmy: świata jednojęzycznego, dwu- lub wielojęzycznego.

Nadrzędną, historyczną motywacją literackich „światów” jednojęzycznych są dzieje starań o suwerenną dojrzałość narodowego języka. Sztukę literacką traktuje się jako świadectwo językowego sukcesu mowy ojczystej; jej reformatorzy wieki

¹ Skrócony wariant referatu wygłoszonego w Collegium Polonicum w Słubicach na konferencji teoretycznoliterackiej „Kultura w stanie przekładu” (wrzesień 2009).

Szkice

temu zabiegali o to, by żadne doświadczenie kolektywne czy jednostkowe nie wymagało awaryjnych wejść do zasobów mowy obcej.

Jednocześnie można wyróżnić motywacje ściśle artystyczne, wynikające z charakteru danego utworu:

A. Motywacja mitologiczna. Utwór jednojęzyczny został skomponowany jako model świata, który nie ma odpowiedników w rzeczywistości realnej, należy do dziedziny mitu, baśni, utopii czy antyutopii, fantastyki naukowej lub paranaukowej, a skoro żaden język narodowy nie został tym dziedzinom przypisany, zatem może to być dowolny język – każdej społeczności. Oto *Sfereo* (z cyklu *Faramuszk*) Mirona Białoszewskiego. Kontakt Ziemi – całej Ziemi – z kosmitami zostaje tu nawiązany w języku polskim:

noc chmurna
chlup
z Saturna
są

– co robić?
– kontakt.

:
a e i o u y

Adam małpa | Ewa małpa | i | o | urodzili | yle!

raz dwa trzy
wy i my
pytanie
rozmnażanie?
ile kończyn?
raz dwa czy
ma się wszy?
wodór zero wodór
czy mówi się przez ozór?

Ziemia

c z k a m y

W innym żarcie poetyckim tegoż autora (z cyklu *Moce nocy*) przybysze z kosmosu nie tylko rozumieją po polsku, ale i sami władają poprawną polszczyzną potoczną (łącznie z jej onomatopejami): „ćśśś / Siedzimy w tej ścianie. / Jesteśmy Marsjanie”.

B. Motywacja realistyczna. Wewnętrzna czasoprzestrzeń utworu jednojęzycznego odnosi się do czasoprzestrzeni faktycznego (narodowo, geopolitycznie) obszaru językowego, dany utwór został zbudowany z wpisanej w jego „świat” historii, obyczajowości, mentalności użytkowników danego języka; innych języków nie bierze się w tym modelu świata pod uwagę. Miron Białoszewski: „300 LAT ZWYCIĘSTWA / W Garwolinie / Na słupie. // Obliczam. // Nic mi nie wychodzi” (z cyklu *Garwolin i z powrotem*).

Balcerzan Jedno- oraz dwu(wielojęzyczna)języczność literackich „światów”

C. Motywacja paratranslatorska. Z motywacją paratranslatorską spotykamy się tam, gdzie bohater dzieła jest literackim *alter ego* postaci rzeczywistej lub fikcyjnej, przy czym w obu wypadkach wiemy, w jakim języku – nim stał się figurą danego utworu – potrafił mówić. Tytułowy bohater wiersza Wiktora Woroszyńskiego *Upór Martina Lutra* wygłasza monolog po polsku, po polsku rozmawiają siostry Franza Kafki w *Fabryce Mucholapek* Andrzeja Barta, w najczystszej polszczyźnie pisują do siebie listy bohaterowie powieści epistolarnej Anny Boleckiej *Kochany Franz*; wszystkie te monologi, dialogi, korespondencje robią wrażenie tłumaczeń z niemieckiego na polski i to tłumaczeń operujących bezwzględna naturalizacją, zacierająca ślady mowy obcej. A nie są przekładami: nie mają obcojęzycznych tekstowych pierwowzorów. Bardziej zawiłą sytuację – z tego samego kręgu – mamy w *Trenie Fortynbrasa* Zbigniewa Herberta. Prototyp herbertowskiego Fortynbrasa na pewno nie wygasał swego monologu nad ciałem Hamleta po polsku, w dramacie Szekspira mówiłby po angielsku, ale byłby to pseudoprzekład (albo z norweskiego, bo ojciec Fortynbrasa był Norwegiem, albo z duńskiego, bo rzecz się dzieje na dworze króla Danii). Jeszcze zawiłsze bardziej zawiłe, wielopiętrowe relacje paratranslatorskie pojawiają się w jednojęzycznych światach dzieł, których bohaterami są postaci z *Biblii*.

Na marginesie odnotujmy następującą wątpliwość, która od jakiegoś czasu spędza sen z powiek translatorom. Czy jednojęzyczny „świat” dzieła zostaje przez mowę obcą zawłaszczony, skoro dane dzieło – stając się przekładem – zostaje przeniesione z języka do języka. Wyznawcy Derridy, który pisał o „zadłużeniu oryginału w przekładzie”, co miało znaczyć, że pod wpływem przekładu oryginał się zmienia, w fakcie wymiany języków dopatrzają się złamania blokady jednojęzyczności. Sprawdźmy to na przykładzie. Czytamy w *Lekcji kaligrafii* Herberta, jak to pan Cogito w dzieciństwie, w pierwszej klasie lwowskiej szkoły podstawowej – jedyny raz w życiu! – zdobył „wyżyny mistrzostwa”:

najpiękniej napisał
literę b

osiągnął zasłużone laury Petrarcki
litery
b

arcydzieło
niestety pochłonęła
wichura dziejów

zniszczyła
na zawsze
wyniosła wieżę
renesansowy brzuszek
b

Końcowy segment cytowanego fragmentu tak wygląda w przekładzie na język ukraiński:

Szkice

історії вихор
без останку поглинув
високу вежу
і ренесансний животик
б

Zauważmy: wskutek zastąpienia łacińskiego „b” przez „б” cyryliczne nad „re-
sensowym brzuszkiem” góruje teraz coś, co trudno porównać do wieży, przypomina
raczej sztandar na wietrze, dym lub płomień. Też dobrze, tyle że inaczej. W ukraiń-
skim tłumaczeniu Wasyla Dmyturka pewien – nieoczekiwany – walor ikoniczny
pojawia się w kształtach słów „історії вихор”. Kropki na „і” oraz „іі” mają w sobie
jakąś wichrowo-dymną dynamikę, której się nie da dostrzec w grafii pierwowzoru.
Wiersz Herberta ani na jotę nie zmienia się pod wpływem ukraińskiego przekładu.
W polskim oryginale „b” łacińskie nadal przypomina raczej wieżyczkę niż płomień
czy dym, a „wichurze dziejów” nie przybywa kropek nad „i”. Oryginał na tle prze-
kładu potwierdza własną postać – podległą autorskiej woli. Jeżeli mówić o zadłuże-
niu, to jednak, zgodnie ze zdrowym rozsądkiem, przekład zadłuża się w oryginale.

Pora zająć się p r z e k r o c z e n i e m j e d n o j ę z y c z n o ś c i, które chce
traktować także jako gest autorski – wpisany w poetykę dzieła. Otwarcie na język
obcy może być epizodyczne i jednorazowe, ale nawet najdrobniejszy taki gest przy-
dzie nam traktować jako rozszerzenie granic językowego uniwersum paradygma-
tycznego, a w konsekwencji zmianę „świata” danego utworu.

Odwolania do „osi wyboru”, znajdującej się na terytorium drugiego języka,
nie zawsze naruszają normę faktycznej jednojęzyczności danego utworu. Powstaje
osobliwe zjawisko, które nazywam dwu(wielo)języcznością domyślną.

Pierwszym wyróżnikiem są t u r e f l e k s j e l i n g w i s t y c z n e, kierują-
ce uwagę odbiorcę ku innojęzyczności. Z reguły dramatyzują one literacką rzeczy-
wistość, która, w rozdarciu między językami, pozbawiona stabilności, staje się
dziwna i trudna. Taki rezultat w powieści Ingi Iwasiów *Bambino* dają epizody po-
święcone konfrontacjom języków niemieckiego i polskiego oraz polskiego i rosyj-
skiego. Język polski, czyli język, w którym konstituuje się „świat” tej powieści,
dla jednej z bohaterek jest drugim językiem, znanym gorzej, z trudem zdobywa-
nym, natomiast język powieściowo obcy, rosyjski, był jej językiem pierwszym, bliż-
szym, opanowanym w dzieciństwie. Maria ma w związku z tym

sporo do nadrobienia. [...] Przetawić się z cyrylicy na łaciński alfabet. [...] Próbuje po
cichu czytać. Litery układają się jakby pod prąd temu, na co podświadomie czeka. Zgrzy-
tają i brzęczą, zahaczając o siebie, kalekie, prymitywne znaczki. [...] Kiedy próbuje pi-
sać, dłoń bierze zamach, palce przygotowują precyzyjne ruchy. Są gotowe do stawiania
okrągłych znaczków i zamaszystych kresek. Trzeba je powstrzymać w połowie. Wstrzy-
mać oddech przy każdym. Skończyć, zanim się skończą. Stawiać te kikuty, szukając dla
nich połączeń, żeby się nie rozsypały jak w wierszu dla dzieci (też coś całkiem nowego,
niepoznane w dzieciństwie wiersze).

Autorka dzieli się z bohaterką swą uniwersytecką erudycją, dotyczącą roli pisma.
W tego rodzaju translokacjach intelektualnego doświadczenia przydaje się – ulu-
biona przez Iwasiów – mowa pozornie zależna:

Balcerzan Jedno- oraz dwu(wielo)języczność literackich „światów”

Trzeba przeglądać bezustannie te swoje zasoby, żeby się upewnić, że to pismo, które ma być najważniejsze, może układać się w wiersze, powieści, wiedzę o odległych lądach, budowę krętka bladego, procedurę wydobywania na świat przy pomocy cesarskiego cięcia. Marysia uczy się podwójnie. Docierania do wiedzy w obcym alfabecie i samej wiedzy.

Niekiedy zarówno autor, jak i jego publiczność niewiele wiedzą o jakimś odległym od ich kultury piśmie obcojęzycznym (ezgotycznym). W takich wypadkach refleksja lingwistyczna miewa z reguły charakter estetyczny, kontemplacyjny. W paru lirykach Białoszewskiego z 1983 roku pojawia się natrętne zestawienie widoku wron z symbolami – czy metonimiami – kultury chińskiej. Przysłówek „wronio” staje się synonimem przysłówka „chińsko”, warszawskie drzewo ciężkie od kraczących wron „chińszczeje” jak niebo za Wisłą, gdy:

z parawana chmur
rozwachlowują się
rozfalowują się
wrony
pod tym czuciem się chińsko
jak chińsko? staro? nowo?
chińsko z polska?
w metaforycznym mniemaniu

Owo „metaforyczne mniemanie” komunikuje sensy aluzyjne, aktualne w 1983 roku, w drugim roku stanu wojennego, kiedy to wronę traktowaliśmy jako „herb” Wojskowej Rady Ocalenia Narodowego. Białoszewski bierze niejako w obronę bogu ducha winne ptactwo, o czym świadczy choćby tytuł *Namawianie na wrony*. Dla interesującej mnie problematyki ważne jest co innego: podobieństwo czarnych, wronich kształtów, rysowanych jakby tuszem na tle zimowego nieba, do znaków chińskiego pisma.

Niech mechanizm rozbrajania jednojęzyczności przy pomocy refleksji lingwistycznej (metajęzykowej) zilustruje jeszcze jeden wiersz Białoszewskiego:

w obcym kraju
w nieznanym języku
ZNACZENIA PRZELATUJĄ
WIRUJĄ
chcą
obsiąść
mnie
obmyśleć
a ja do siebie;
– tracisz
aleś zwierzęco
wolniejszy
cicho idź
cicho bądź

Rzecz zaczyna się od sygnału obcości („w obcym kraju”), i od razu rysuje się przestrzeń językowego konfliktu: język obcego kraju nie jest językiem wiersza,

Szkice

jest językiem w świecie wiersza rozpanoszonym i „nieznanym”, intensywnym („znaczenia przelatują / wirują”) oraz agresywnym („chcą / obsiąć / mnie / obmyśleć”). Ani jeden graficzny nośnik owych zaborczo wirujących znaczeń nie pojawia się w polskim tekście, wszystkie są schowane w nieświadomości, w peryfrazie, w zagadce („jaki to kraj? jaki język?”), która nie znajduje ostatecznego rozwiązania, skoro bowiem tekst Białoszewskiego ukazał się w tomiku *Obmapywanie Europy. AAAmeryka. Ostatnie wiersze*, ów obcy kraj może być jednym z wielu krajów cywilizacji zachodniej. Tu język polski tekstu zostaje zredukowany do instrumentu refleksji psycholingwistycznej, a najsilniejszym żywiołem wierszowego świata okazuje się nieznan, nienazwany, ukryty, obcy język.

Refleksja lingwistyczna stanowi pewną ogólną ofertę, która w konkretnych utworach może służyć celem rozmaitym i w sposób indywidualny określać sensy nadawane dwu- lub wielojęzyczności poszczególnych literackich światów. Dominujący w tych akurat fragmentach efekt niestabilności, rozchwiania, rozfalowania, jak powiedziałby Białoszewski, światów osaczonych innojęzycznością, nie musi pojawiać się zawsze. Wykroczenie poza mowę dzieła w stronę mowy obcej (milkczącej, domyślnej) bywa próbą wzmocnienia podstaw danego „świata”. Ukazuje to znany finał wiersza *Bagnetu na broń* Broniewskiego: „A gdyby umierać przyszło, / przypomnimy, co rzekł Cambronne, / i powiemy to samo nad Wisłą”.

T ł u m a c z e n i e z j ę z y k a o b c e g o, wpisane w dany tekst, stanowi inny wariant zajmującego nas tu paradoksu, a mianowicie wejścia w dwu(wielojęzyczność) mniemaną przy zachowaniu jednojęzyczności faktycznej. Ten prosty chwyt różnicuje się z uwagi na ujawnienie lub zatajenie translatorskiej genezy cytatu. Z jednej strony mamy taką sytuację, jak w *Fabryce muchotapek* Barta, gdy przedstawienie zostaje uobecnione kilkunastostrońnicowym montażem cytatów z różnych dramatów Szekspira, przy czym Bart lojalnie wyznaje, że skorzystał z tłumaczeń Leona Ulricha i Józefa Paszkowskiego. Takie ujawnienie obcojęzycznego rodowodu cytatu stanowi mocny gest przekroczenia jednojęzyczności. Z kolei z gestem słabym mamy do czynienia wtedy, gdy autor korzysta w cudzego lub z własnego tłumaczenia i nie powiadamia o tym czytelnika. *Appendix dopisany przez samo życie* Tadeusza Różewicza przedstawia mroczną historię córki Rainera Marii Rilkego, która

wybrała życie w brudzie i chlewie,
zamiast karmić lwa karmiła świnię
pracowała w oborze
jakby chciała przypomnieć ojcu
o gnoju i mierzwie
jakby chciała przetrząsnąć
słynne metafory i róże

Wiersz kończy się apostrofą:

Rózo, o czysta sprzeczności, rozkoszy,
Nie jesteś niczym snem pod tyłu
Powiekami

Jest to jedno z kilku polskich tłumaczeń inskrypcji nagrobnej napisanej przez Rilkego samemu sobie. Kto nie rozpozna w tych trzech wersach przekładu utworu Rilkego, ten skupi się na samym sensach słów i zdań – projektujących świat wiersza Różewicza. Piękno róży, jak piękno liryki, bolesne i rozkoszne jednocześnie, dojmujące jak najczystsza sprzeczność, w krainie snu (w krainie śmierci) musi zginąć wraz z jawą (wraz z życiem), stając się pięknem niczym. Rozpoznanie ukrytego podwójnie cytatu nie unieważni tych znaczeń, ale **d o d a t k o w o** udramatyzuje i uwieloznaczeni „świat” rozpięty między językami tudzież między słowem autorskim a słowem przez autora zawłaszczonym. Tu literackich „światów” **s t r a t e g i a i n t e r t e k s t u a l n a** jest bez wątpienia **s t r a t e g i a p o d w y ż s z o n e g o r y z y k a**; w pewnym sensie można by powiedzieć, że intertekstualność, pomyślana jako sposób na spotęgowanie literackości literatury, paradoksalnie literackość tę „obniża”, kierując tekst w stronę krasomówstwa – poświęconego rzeczywistości empirycznej

Na koniec – **i m i t a c j e**. Są dwojakiego rodzaju: składniowo-gramatyczne i brzmieniowe. Granica między nimi może być przekraczana w obie strony. Imitacje **s k ł a d n i o w o - g r a m a t y c z n e** zawierają błędy mowy, eksponujące – najczęściej komiczną – niepełnoprawność charakterystyczną dla osób, które nie są w stanie podporządkować się normom logosfery danego utworu; ich język rodzimy pozostaje językiem domyślnym, jest przywoływany pośrednio – poprzez mimowolne kalki językowe, anakoluty, bełkoty. Niekiedy są to stereotypy, jak popularna niegdyś polszczyzna „murzyńska” w literaturze popularnej. Imitacje obcości są szczególnie atrakcyjne, a zarazem trudne, dla tłumaczy takich utworów, jak *Lord Jim* Josepha Conrada czy *Kursy wymiany* Malcolma Bradbury’ego. Oto próbka z *Kursów wymiany* w przekładzie Ewy Kraskowskiej: „Pan nie ma nic przeciwko siedzieć pięć godzin i słuchać opera w obcym języku?”; „Więc lepiej nie proszę, że pan opisuje te miejsca, które zwiedzał?”; „Co pan ma na szyje? Czy to gryzienie?”. W oryginale angielszczyzna jest nie tylko z wdziękiem kaleczona, lecz w okaleczeniach tych zalotnie zróżnicowana, i te zróżnicowania idiolektów udało się tłumaczce zrekonstruować środkami języka polskiego.

I m i t a c j e b r z m i e n i o w e. „Pip sil tre, aż upraw”. To po francusku czy po ukraińsku? „Na wir dyszl! ja ich zbir? Cóż, amen”. To po niemiecku, czy po polsku? Tego rodzaju układanki wyrazów jednego języka, imitujące wypowiedź w jakimś języku innym, znane są zarówno potocznym zabawom paraliterackim, jak i literaturze. Gdy o literaturę chodzi, przypomina się natychmiast niby japońska, a w istocie polska „szaranagajama” z wiersza Białoszewskiego „*Ach, gdyby, gdyby nawet piec zabrali*”. Barańczak proponuje zabawową nazwę poliględźba, definiowaną jako „gędźba poliglotycznego gładzenia, utwór upajający nas muzyką mowy obcej, zwłaszcza takiej, której zbyt dobrze nie znamy”. Przykład: „Ten pies... I owe forty – a lot! Much to handle, buddy! Stale pies – but I brew stale ale, no? Stare, my windy fury, win one to ten, Sam! Stale pies... Wanna piece? A top-ten list, pal: go! I won!”.

Takie gry i zabawy, podobnie jak chwytły omówione wcześniej, otwierają ku paradygmatom obcej mowy dzieła jednojęzyczne – nie naruszając ich jednojęzyczności.

Szkice

Przejdźmy do faktycznej dwu(wielojęzyczności) dzieła literackiego. Momentem rozstrzygającym o językowo heterogenicznym charakterze literackiego „świata” jest obecność w nim bodaj jednego elementu obcojęzycznego. Może to być pojedynczy znak zapisu graficznego, jak litera „ü” w wierszu Tadeusza Różewicz *klocek*, w zdaniu: „to do pana Mühla / skrada się nocą / Pani Konstancya”. Może to być pojedyncze słowo lub wyrażenie, wreszcie krótszy lub dłuższy fragment tekstu.

Artystycznie najatrakcyjniejszym urozmaiceniem literackich „światów” dwu(wielojęzycznych) jest napięcie między swojskością a obcością. W językowym uniwersum paradygmatycznym nie ma statycznej, czarno-białej opozycji między znakami mowy rodzimej a znakami mowy nierodzimiej. Przeciwnie, żywa mowa – ostatnimi czasy jakże intensywnie – wchłania cudzoziemskie formy wysłowienia, przyjmuje elementy obcej logosfery, ewoluuje wśród interferencji, przekształca się w potokach zapożyczeń, nie unika egzotycznych schematów słotwórczych i składniowych – przekalkowanych lub przetransformowanych, które traktujemy jako – w różnym stopniu – udomowione, spolonizowane. W tej dynamice, przeniesionej do literatury, stymulującej jej czytanie, znajduje potwierdzenie – akcentowany tutaj parokrotnie – gradacyjny charakter wszystkich w gruncie rzeczy elementów i porządków poetyki dzieła. Tytuły dzieł literackich, pochodzące spoza rezerw leksykalnych polszczyzny, są dla czytelnika w różnych okresach mniej lub bardziej egzotyczne, mniej lub bardziej znaturalizowane.

Zadomowieniu niektórych znaków obcości, zajmujących eksponowane miejsce tytułu utworu literackiego czy pojawiających się w dowolnie innym miejscu tekstu, sprzyja ich przynależność do szczególnie aktywnych subkodów (religijnych, politycznych, obyczajowych). Lecz zarazem nie zawsze jest tak, by literatura korzystała wyłącznie ze spopularyzowanych poza nią wyrażen obcojęzycznych: niektóre stały się znane właśnie dzięki niej. Tytuły *Quo vadis*, *Ad astra*, *Quatorze Jouillet*, *No pasaran!* rozumiemy niemalże „po polsku” – dzięki poczytności dzieł Sienkiewicza, Orzeszkowej, Tuwima, Broniewskiego.

Podczas gdy – o czym była już mowa – refleksja lingwistyczna, tłumaczenie oraz imitacja cudzej mowy sprzyjają iluzji zbliżenia jednojęzycznych dzieł ku obcej mowie, te same chwytły w dziełach dwu(wielojęzycznych) służą osłabieniu efektu obcości. Więc pisarz chce, a jednocześnie nie chce oprowadzać czytelnika po „świecie” naznaczonym obcością? Efekt obcości za każdym razem inaczej musi się wiązać z efektem komunikowalności. Cel tak ogólny, jak otwarcie na innojęzyczność, twórca musi odpowiednio dostosować do celów, by tak rzec, fenotypowych, odnoszących się do semantyki danego, konkretnego dzieła.

Refleksja lingwistyczna, w której tym razem nie może niepodzielnie panować omownia, z reguły jest formułowana w podstawowym (macierzystym, rodzimym) języku danego utworu, stając się wypowiedzią sprzyjającą orientacji w literackim, dwu(wielojęzycznym) „świecie”. Nie musi to być demonstracja wiedzy podręcznikowo rzetelnej. Może to być refleksja nastawiona na żart, jak w krotkochwilnym wierszyku Barańczaka *Dante* z cyklu *Biografioly*: „Dante / Cieszył się jak

Balcerzan Jedno- oraz dwu(wielojęzyczna)ść literackich „światów”

dziecko z odkrycia, że włoskie słowo „tante”, / Dla Niemca oznacza nie tyle „tyle”, ile „ciotka”. / W Boskiej Komedii jest na ten temat specjalna zwrotka”.

Może to być językowe świadectwo zamętu – panoszącego się w świecie jakiegoś utworu – na przykład w *Nienasyce* Stanisława Ignacego Witkiewicza; oto końcowy akapit tej powieści: „Wszystko rozwiało się w coś w polskich terminach niewyraźnego. Może jakiś uczony, bardzo chiński duchowo «czink», ujrzawszy t o n i e p o c h i ń s k u, mógłby to następnie opisać po angielsku. Ale i to jest wątpliwe”. Tego typu lingwistyczne refleksje sugestywnie wprowadzają w reguły konwencji literackiej; i oto obcość obcych słów – paradoksalnie – sprzyja zbliżeniu świata dzieła i świata odbiorcy.

W uświadomieniu tekstu wyjściowego i jego wersji innojęzycznej spotykają się intencje serio z zabawowymi. Urodzą *Wypraw krzyżowych* Białoszewskiego są różnojęzyczne ciągi wołań i zawołań, znaczeniowo identyczne i zarazem malowniczo różnokształtne pod względem zapisu i wymowy. Powtórzenia te mają stworzyć iluzję bezbrzeżnej, wypełnionej tłumami krzyżowców przestrzeni. Rozkaz „stać”, aby mógł dotrzeć do wszystkich uczestników wyprawy, wymaga aż jedenastu różnojęzycznych wariantów: „Stać! Stojat! Stojasch! Stawju! Stajati! Stare! Stehen! Stand! Standa! Standing! Attendez...”. A skoro tak, dla ponownego ruszenia także trzeba uwielojęzycznie wołać: „Naprzód! Naprei! Hybei! Alfirst! Avanti! En avanti!”.

Szczególną, ułatwiającą obcowanie z fragmentem innojęzycznym, postacią „translacji” jest jego transkrypcja graficzna. W tradycji polskiej dotyczy to za zwyczaj cyrylicy. Ze *Śmierci Andersena* Gałczyńskiego:

[...] Ba, to z Puszkina;
strofa jak złoto na tym kasztanie,
układał ją podobno w wannie,
émiąc lulkę:

MELANCHOLIJNA PORO, OCZU OCZAROWANIE,
W BAGRIÉC O ZÓŁOTO ODIÉTYJE LIESA

Zauważmy, że cytat cytowany wers z oryginału rosyjskiego *В багрец и золото одетые леса* został, dla ułatwienia odbioru, zmieniony potrójnie, poprzez przepisanie cyrylicy pismem łacińskim – wersalikami, a także, w imię ocalenia jambicznego rytmu, tak istotnego dla Puszkina, polski autor swój przekład graficzny wzbogacił o sygnały akcentów zgodnych z prozodią oryginału.

I m i t a c j a w y p o w i e d z i o b c o j ę z y c z n e j. Julian Tuwim w cyklu *Stopiewnie* imitował rosyjskie intonacje — wymyślając nowe, *quasi*-rosyjskie zwroty” „Tiewnaja piewonica / Miłoj mi raduny! / Zwoniestie, zagoristie, / Swietoładi struny”. W jakim języku został ten wiersz napisany? Polski tytuł *O mowie rosyjskiej* sytuuje go w kręgu liryki polskiej. „Struny” należą do leksyki polskiej i rosyjskiej. „Miłoj” jest rosyjskie, „mi” polskie. Zarazem większość wyrazów „tiewnaja piewonica”, „raduny”, „zwoniestie”, „zagoristie”, „swietoładi” są neologizmami rosyjskimi autorstwa Tuwima, w stylu rosyjskiej, nie polskiej, liryki pozarozumowej. Tego rodzaju imitacje różnią się od omawianych wcześniej ciągów wyrazowych jednego

Szkice

języka – naśladowujących brzmienie języka innego. Sytuują się na dwujęzycznym pograniczu, zasługują zatem na odrębne miejsce w naszych typologiach

Pozostaje do omówienia *dyrektywa t r a n s l a c y j n a*, nieznaną czytelnikom dzieł spełniających się w jednojęzyczności, te bowiem posługują się wyłącznie przekładami gotowymi – podanymi czytelnikowi w tekście „jak na tacy”. W utworach dwu(wielo)języcznych mogą się pojawiać obcojęzyczne fragmenty – bez jakichkolwiek ułatwień translacyjnych. Aktywizują one natychmiast dyrektywę translacyjną – skierowana do czytelnika. Jej wariant najłagodniejszy polega na tym, że obcojęzyczne cytaty, wplecione w tekst przyjmujący, wymagają jedynie przypomnienia ich gotowych, znanych, kanonicznych, krążących w obiegu społecznym – polskich odpowiedników. Dotyczy to cytowanych sentencji czy obcojęzycznych formuł rytualnych (kościelnych, prawniczych). Trudniejsze zadania polegają na skierowaniu do czytelnika apelu o samodzielne poszukiwanie gotowych tłumaczeń literackich – bez pewności, czy takowe zostały już przez kogoś dokonane, a jeżeli tak, czy są – i do jakiego stopnia są – wiarygodne. Zadanie najtrudniejsze sprowadza się do nakazu „zrób to sam”, przy czym oznacza to w praktyce całą skalę najrozmaitszych zbliżeń i oddaleń do tego, co gotowi bylibyśmy nazwać tłumaczeniem *sensu stricte*.

Przykład: motto do *Kwiatów polskich* Tuwima:

Próchno się w gwiazdy rozlata...

Słowacki

И всюду страсти роковые

И от судеб защиты нет...

Puszkin

Bez trudu można przewidzieć rozmaite rodzaje napięć między lingwistyczną wiedzą a niewiedzą oraz pasywnością i aktywnością translacyjną polskiego odbiorcy. Nie każdy czytelnik zrozumie cytaty rosyjskie, dokonując samodzielnego przekładu na język polski. Może sięgnąć po przekład cudzy (jeżeli znajdzie albo u znawcy zamówi takowy); może z przekładu zrezygnować, nie rezygnując z odczytania znaczeń słów rosyjskiego poety; może zadowolnić się szkicem do przekładu, nie rozstrzygając takich dylematów, jak wybór między rozmaitymi możliwościami spolszczenia. A dylematów narzuca się sporo. Czy „*и всюду страсти роковые...*” po polsku brzmiałoby lepiej jako „wszędzie fatalne namiętności”, czy jako „wszędzie”? albo nawet „zawszęd”? A może niekoniecznie „namiętności”, lecz – jak w Biblii – jeden z synonimów: „pasje”, „męki”, „męczarnie”, „cierpienia”? Dalej: może nie tyle „fatalne”, ile „przez fatum naznaczone”? Równie tryudno zdecydować się na wariant ostateczny tłumaczenia „*от судеб защиты нет...*”, zwłaszcza że po polsku stosowniejsza byłaby tu liczba pojedyncza („i nie ma obrony przed losem”), a nie, jak w oryginale, mnoga („i przed losami nie ma obrony”), a jeżeli już koniecznie liczba mnoga, to może nie „losy”, lecz „wyroki losu”? Może, zamiast „nie ma obrony”, po polsku zřęczniej byłoby napisać: „znikąd ocalenia”? Albo: „jest się bezbronnym wobec zřądzeń losu”? Lub: „bezbronniemy wobec wyroków losu”? Lub: „przed wyrokami losów nic nas nie ustrzeże”?

Balcerzan Jedno- oraz dwu(wielo)języczność literackich „światów”

Jeżeli czytelnik zrozumie i samodzielnie spolszczy fragment wiersza Puszkina, to wcale nie znaczy, że w swym spolszczeniu zachowa rytm czterostopowego jambu, a jeżeli nie zachowa, to znów nie jest pewne, że zapamięta ten rytm i że go później rozpozna jako dominujący w całym poemacie. Alternatywą dla odbiorcy może być uchylenie dyrektywy translacyjnej, pod warunkiem, że polski odbiorca tak dobrze zna dany język obcy – w tym wypadku rosyjski – że rozumie tekst „po rosyjsku”, i, nie uciekając się do tłumaczenia, podda się jego prozodii oraz innym energiom poetyckiego artyzmu.

Z uwagi na to, że motto jest tutaj podwójne, dodatkowym zadaniem dla czytelnika staje się uchwycenie więzi semantycznej między cytatem ze Słowackiego i cytatem z Puszkina. Dialog cytatów, jako dialog języków, a w konsekwencji dialog kultur, zaczyna się już na poziomie graficznym. Dwa różne alfabety, a więc i dwa różne języki narodowe, rozpoczynające poemat Tuwima, są stylistyczną zapowiedzią fabularnego konfliktu *Kwiatów polskich*. Kontrast w szeregu graficznym antycypuje przedstawiony w utworze konflikt rosyjskich zaborców i polskich bojowców z 1905 roku, a jednocześnie fuzję rosyjskości i polskości w rodowodzie, w życiu, w ciele („we krwi”) bohaterki poematu, córki Rosjanina i Polki. Jeszcze inne sensy może wyczytać czytelnik w sytuacji rozpoznania źródeł obu cytatów. Pierwszym cytowanym dziełem jest Słowackiego *Beniowski*, drugim poemat Puszkina *Цыгане (Cyganie)*. Być może intertekstualny sens tej gry jest taki, że zarówno odwołanie do przygodowej sekwencji poematu Słowackiego, jak i do tematu utworu Puszkina, antycypują przygodowo-peregrynacyjny, „cygański” żywot bohatera-narratora *Kwiatów polskich*? Lub chodzi o inny aspekt. Obydwa cytaty brzmią patetycznie, aliści w mowie Rosjan przytoczony przez Tuwima końcowy fragment *Cyganów* ma co prawda status skrzydlatego słowa, ale jego wymowa bywa z reguły traktowana ironicznie, gdyż odnosi się do sytuacji, w których zdarzeniom błahym bezpodstawnie przypisuje się ponury sens fatalistyczny. Czy tak należy czytać poemat Tuwima: jako splot powagi z niepowagą, wzniosłości uzasadnionej z hiperboliczną nadinterpretacją losów ludzkich? Motto na te pytanie nie odpowie, ono je jedynie sugeruje – projektując oczekiwania czytelnika.

Odnotujmy na koniec szczególnie rodzaj obcojęzycznego cytatu, a mianowicie reprodukcję obrazu strony ze starej książki, przypomnienie archaicznej ortografii – dzieje się tak w książce Tadeusza Różewicza *Kup kota w worku (work in progress)* lub połączenie klawiatury alfabetu z klawiaturą nielingwistyczną, na przykład muzyczną (w *Podróży zimowej* Stanisława Barańczaka).

Poczynione wyżej obserwacje na temat literackich „światów” jedno oraz dwu(wielo)języcznych – do jakiej zaliczylibyśmy dziedzinę badań literackich? Mam wrażenie, że żadna z dziedzin „klasycznych” nie jest – by tak powiedzieć – skłonna ani gotowa do „wchłonięcia” poruszonej tutaj problematyki. Sądzę, że najbliższej jest to do poetyki, która – w odróżnieniu od swej wersji klasycznej – grupowałaby chwytły prawdopodobne, dyrektywy odwoływalne lub zastępowalne; w związku z powyższym nazwałbym poetyką alternatywną, albo paradygmatyczną, albo probabilistyczną, co ostatecznie na jedno wychodzi.

Szkice

Abstract

Edward BALCERZAN
Adam Mickiewicz University (Poznań)

Uni- and Bi-(multi-)linguality of Literary 'Worlds'

If a literary work is approached as a 'model or the world' (a Lotmanian concept), then various worlds come into play – including uni-, bi- or multilingual ones. Motivations quoted behind unilinguality may be of a patriotic, mythological, realistic, or para-translational nature. Literature may create illusions of a bilingual or multilingual world within the limits of unilingual utterances, making use of tricks such as metalinguistic reflections directed at alienness of a speech, translation of foreign-language texts and syntactic/phonetic imitations of foreign forms of expression. Actual suppression of a monopoly of a language in a work consists, as a matter of fact, in revealing the tension between familiarity and alienness, where both (or more) systems of verbal communication are rendered textually present using gradable and recallable tricks, the area describing them thus being referred to as alternative or probabilistic poetics.