

Edward Balcerzan

Teoria i krytyka przekładu w Związku Radzieckim

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 57/2, 651-666

1966

Artykuł został zdigitalizowany i 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.

Tymczasem funkcję podręcznika folklorystyki i funkcję informatora rzeczowego, bibliograficznego i metodycznego pełnić będzie *Słownik*, zanim z jego bogatych inspiracji nie wyrosną tak oczekiwane dziś dalsze syntezы folklorystyczne. A ściślej: z inspiracji jego redaktora, rzuca się bowiem w oczy odmienność w ujęciu haseł pisanych przez różne pióra. Programowany ton krytycznej dyskusji nad stanem badań charakteryzuje właśnie centralne artykuły słownikowe Juliana Krzyżanowskiego. I dlatego staram się tu, przy charakterystyce dzieła „torującego drogę dalszym i dokładniejszym badaniom folklorystycznym” (s. 5), utrzymać ten kąt widzenia na granicy teraźniejszości i przyszłości.

Przy następnym wydaniu trzeba pewne miejsca sprostować czy uzupełnić: *Wstęp* zapowiada np. hasło „Wyspiański”, ale nie znajdujemy tego hasła w *Słowniku*, „Paralelizm” wymaga i nowszej bibliografii, i ukazania nowszej problematyki teoretycznej, ogólnie zaś przydałby się lepszy system wewnętrznych odsyłaczy, brak np. hasła „Szopka” z odsyłaczem do „Jasełka”. Korekta poddała się chyba urokowi treści — dodajmy na marginesie, że wiele haseł szczegółowych Juliana Krzyżanowskiego to swoista, frapująca nowelistyka! — lecz korekta w tej sytuacji nie dbała już o drobiazgi. A niesłusznie! Bo istnieje różnica między określeniem „na Podtatarzu” a „na Podtatrzu” (s. 144), między „por.” (tj. porównaj) a „po r.” (tj. po roku, o co w istocie chodzi na s. 182). I dlaczego inną czcionką niż pozostałe hasła wyróżniono „Kota ciągnąć”? Zrezygnujmy tu z łatwych aluzji, ale nie z postulatu, by do wydania następnego dołożono więcej troski oraz... indeks!

Czesław Hernas

TEORIA I KRYTYKA PRZEKŁADU W ZWIĄZKU RADZIECKIM

Niezwykłe burzliwy i ofensywny rozwój teorii przekładu w ciągu kilku ostatnich lat w Związku Radzieckim pozwala mówić o tej nauce jako o najbardziej aktywnej części literaturoznawstwa. Składa się na to kilka istotnych powodów. Przede wszystkim konieczność refleksji teoretycznej nad sztuką tłumaczenia wynika z samego charakteru procesów literackich, zachodzących w obrębie jednego społeczeństwa i jednej kultury, ale na przecięciu wielu różnych obszarów językowych. Np. tłumaczenie *Rewizora* Gogola na język kazachski zapoczątkowało nowy nurt w dramaturgii Kazachstanu, przekłady liryki gruzińskiej czy eposu nartyjskiego na język rosyjski spowodowały szereg zmian w strukturze wiersza rosyjskiego¹. Niektóre tłumaczenia tak silnie zrosły się z kulturą literacką danej republiki, że — jak przekład listu Tatiany z *Eugeniusza Oniegina* na język kazachski — stały się pieśniami ludowymi albo ważnymi ogniwami rozwoju gatunku, jak rosyjski przekład ukraińskiej sztuki Korniejczuka *Front*². Drugim istotnym powodem rozwoju teorii przekładu jest nobilitacja sztuki tłumaczenia jako twórczości równie trudnej i równie istotnej dla procesów literackich, co i twórczość oryginalna.

J. G. Etkind nazywa ostatnie dziesięciolecie „epoką syntezy” sztuki tłumaczenia, mając na myśli syntezę postaw: z jednej strony tłumacze zawodowi od-

¹ Zob. В. Россельс, *Нужна история художественного перевода в СССР*. „Мастерство перевода” 1963 (Москва 1964), s. 60.

² *Ibidem*, s. 54.

rzucają zle tradycje szkoły przekładu rzemieślniczego z drugiej połowy w. XIX, osiągając kunszt twórczości oryginalnej (Lubimow, Gniedycz), z drugiej — wybitni poeci, wzorem Puszkina, Lermontowa, Żukowskiego, Tiutczewa, Błoka, traktują przekład jako integralną część swojego dorobku. Jak podaje A. Gatow, tłumaczenia sięgają (w 1961 r.) 78,8% całej produkcji wydawnictw radzieckich z zakresu literatury pięknej³.

Zupełnie nowe problemy narzuca teoretykom przekładu rozwój maszynowego tłumaczenia tekstów technicznych; pierwszy projekt maszyny tłumaczącej powstał już w r. 1939, pierwsze próby odbyły się w latach 1955—1956⁴. Obecnie uniwersytety radzieckie przygotowują specjalną kadre obsługi maszyn tłumaczących, co dla rozwoju teorii przekładu ma znaczenie fundamentalne: oto bowiem rodzi się nauka, w której integracja humanistyki i matematyki jest nie tylko tęsknotą, lecz *condicio sine qua non*.

Wobec tak zawilego kompleksu zagadnień i mimo działania tych samych bodźców (dowód na to, że ta sama linia genetyczna prowadzi do różnych efektów) radziecka teoria przekładu rozpada się na szereg orientacji, szkół, postaw. Jeżeli jeszcze w r. 1930 esej o sztuce tłumaczenia poety-praktyka K. Czukowskiego mógł się znaleźć w tej samej książce, w której lingwista A. Fiodorow ogłaszał szkic operujący pojęciem „chwytu” i innymi pojęciami z kręgu rosyjskiej szkoły formalnej⁵, to obecnie między orientacją „literacką” i „lingwistyczną” przebiega głęboka granica. Tym, co je dzieli, okazuje się stosunek do teorii. Nie opinie na temat konkretnych dzieł, nie technika pracy tłumacza (wszyscy są zgodni w negatywnej ocenie przekładów z drugiej ręki, z tłumaczenia filologicznego), lecz właśnie teoria, a dokładniej: sposób jej uprawiania i rodzaj przydatności w ocenie tłumaczeń, wpływ na język krytyki.

Dla oddania temperatury emocjonalnej polemik wystarczy wskazać np. na wypowiedź E. Kariego, który nazywa lingwistyczne koncepcje „występnymi”, w zamian za co lingwista B. Łarin przestrzega przed „znachorstwem” wąskich praktycyków z kręgu orientacji literackiej; I. Kaszkin demaskuje A. Fiodorowa jako straconego naukowca, który „przykleił się” do „pseudoakademickich marginesów lingwistyki”, a J. G. Etkind nicuje podstawy teorii „zatekstu” I. Kaszkina jako „kłamliwe” i sprzeczne z marksistowskim pojmowaniem języka⁶. Jeżeli dodamy, że tak ostrą bronią posługują się nie felietoniści, lecz prawdziwie zasłużeni naukowcy i tłumacze, jak Fiodorow — autor cennych podręczników, czy Kaszkin — tłumacz Hemingwaya, twórca szkoły „przekładu realistycznego”, stwierdzimy, że gra toczy się o sprawy zasadnicze. O stosunek do literatury i języka w ogóle.

Trybuną rzeczników orientacji literackiej jest „Мастерство перевода”. Zarówno prace ogłaszane w trzech poprzednich tomach⁷ (z lat 1955, 1959, 1962) jak

³ Zob. A. Gatow, *Споры по существу*. Jw., s. 331.

⁴ Zob. И. И. Ревзин, В. Ю. Розенцвейг, *Основы общего и машинного перевода*. Москва 1964, s. 13—19.

⁵ Zob. К. Чуковский, *Принципы художественного перевода*; А. Фёдоров, *Приёмы и задачи художественного перевода*. W zbiorze: *Искусство перевода*. Ленинград 1930.

⁶ Zob. Б. А. Ларин, *Наши задачи*. W zbiorze: *Теория и критика перевода*. Ленинград 1962, s. 3—4. — И. Кашкин, *Перевод и реализм*. „Мастерство перевода” 1963, s. 451—464. — Е. Г. Эткинд, *Поэзия и перевод*. Москва—Ленинград 1963, s. 135—140.

⁷ „Мастерство перевода” ma charakter publikacji ciągłej, pierwszy tom nosił tytuł „Вопросы художественного перевода”.

Podawane w tekście strony w nawiasach odnoszą się do tej pozycji przeglądu,

i zawarte w tomie ostatnim (1964) mają na celu przede wszystkim utrwalenie w świadomości czytelników samego problemu nobilitacji sztuki tłumaczenia. Artykuły napisane w poetyce manifestu spełniają funkcję kontaktywną, nie wnosząc żadnych nowych propozycji teoretycznych, ani nawet postulatów organizacyjnych. Wielokrotnie powtarzają się te same tezy: o możliwości przekładu pełnowartościowego, w którym straty są małe, bo „formalne”, natomiast „treść” zostaje zachowana; o rażącej dysproporcji między stanem krytyki, dostrzegającej tylko drobne potknięcia tłumaczy, a stanem faktycznym „epoki syntezy”; o szkodliwości przekładu z drugiej ręki, czyli wciąż obecny i — jak stwierdza A. Zowtis — „fatalny” temat „подстрочника” (s. 107). Autorzy doskonale uświadamiają sobie sens i funkcję redundancji. „Jeżeli się powtarzamy — pisze w artykule wstępnym P. Antokolski — jeżeli z uporem z roku na rok mówimy wciąż to samo, to dzieje się tak dlatego, że jesteśmy skazani na te powtórzenia przez samą naturę naszej sztuki” (s. 6).

Propozycje teoretyczne orientacji literackiej cechuje dążenie do ujęć syntetycznych i rozwiązań uniwersalnych.

Wobec ogólnej zgody na rozumienie przekładu pełnowartościowego jako takiej rekonstrukcji dzieła obcojęzycznego, w której elementy konstytutywne zostają zachowane w tej samej funkcji, w jakiej występowały w oryginale, natomiast konieczne ubytki dotyczą elementów drugorzędnych — pozostaje do zrobienia opis elementów konstytutywnych dzieła literackiego w ogóle. Problem przekładu staje się w tych pracach problemem wartości dzieła sztuki literackiej. Poszukiwanie elementów, które tłumacz winien najczęściej zachować w przekładzie, z tym że „najczęściej” dla niektórych teoretyków znaczy tyle co „zawsze”, przypomina poszukiwanie jakiegoś kamienia filozoficznego (albo raczej: estetycznego) literatury.

Jedną z prób tego typu podejmuje W. Gancew w artykule *Образность как элемент точности*. Nawiązując do koncepcji literatury jako „myślenia obrazami” (s. 64), Gancew za element konstytutywny dzieła uważa obrazowość. Rozumowanie jego, bliskie wspomnianej „teorii zatektu” Kaszkina, opiera się na archaicznym, neohumboldtowskim rozumieniu stosunku myśli i języka (obrazu i języka). Tłumacz, powiada Gancew, „jak gdyby obnaża” obrazy zawarte w utworze obcojęzycznym, aby następnie „oblec je w szaty” języka ojczystego (s. 63). Przyjmując taką interpretację procesu tłumaczenia, musielibyśmy się zgodzić z faktem bytowania obrazu poza językiem oryginału, z którego to języka został on (jak gdyby) obnażony, i poza językiem przekładu, w którego szaty trzeba go dopiero „oblec”. Gdzie i jak bytuje nagi obraz? — na to pytanie Gancew nie odpowiada. Jego propozycje komplikują się jeszcze bardziej z chwilą, gdy badając różne typy liryki, wypowiadając zresztą w toku analizy szereg trafnych obserwacji, musi nieustannie poszerzać pojęcie obrazowości. O rytm, o instrumentację (s. 86). Musi też poczynić zastrzeżenia, że obrazowość jest czymś szerszym niż świat przedstawiony i wyraża się nie tylko w metaforyce (s. 85). Po tych zastrzeżeniach pojęcie obrazowości staje się po prostu synonimem tego, co w danym utworze najważniejsze, i może być zastąpione pojęciem „istoty sztuki” czy „ducha” oryginału.

Ambicje nieco mniej uniwersalistyczne, choć zgodne z tęsknotami orientacji literackiej do formuły jednoznacznej i jedynej, reprezentuje W. Lewik w szkicu *Верное слово на верное место*. Tym, co najważniejsze, jest dla Lewika układ słów. Nie tak trudno, powiada autor, dokonać właściwej selekcji; często tłumacz od-

którą dany fragment omawia. Podkreślenia w cytatach, o ile nie zaznaczono inaczej, pochodzą z oryginału. Przekłady — E. B.

najduje potrzebne słowo, ale nie potrafi go postawić w odpowiednim miejscu. W ostatecznym rozrachunku o jakości przekładu decyduje kombinacja. Szkic Lewika, interesujący jako obraz postawy tłumacza, nie rozwiązuje — mimo prób — problemu pełnowartościowości przekładu. Nie bardzo wiadomo, jaki ma być stosunek zasad kombinacji obowiązujących oryginał do zasad kombinacji tłumaczenia, aby został, jak chce Lewik, zachowany „duch” oryginału (s. 95).

Równie wątpliwe jako *universum* sztuki tłumaczenia, choć interesujące jako jedna z wielu propozycji, wydają się poszukiwania „tego, co najważniejsze” w oryginale — poza dziełem tłumaczonym. S. Lipkin w artykule *Перевод и современность* uważa za najważniejszy element dzieła, czy też raczej element świadomości towarzyszącej jego rekonstrukcji — intencję autora. Należy tłumaczyć, twierdzi Lipkin, nie tylko to, co napisał autor oryginału, lecz również to, w imię czego oryginał został napisany (s. 35). Ta błyskotliwa myśl wymaga całego systemu kontrolnego. Trzeba bowiem ustalić, o jaką intencję chodzi: czy o intencję danego, konkretnego autora, poprzedzającą powstanie dzieła i odtworzoną metodą genetyczną (z listów, wspomnień, manifestów itp.), czy o intencję podmiotu literackiego, zawartą *implicit*e w dziele. W pierwszym bowiem wypadku poza tłumaczeniem znalazłyby się utwory, o których nie wiemy, jaka je poprzedzała intencja. W drugim wypadku należy ustalić, czy tłumacz ma zachować intencję autora, czy intencję podmiotu literackiego, gdy pierwsza nie odpowiada drugiej, co się dość często zdarza (np. u Balzaka). Gdyby się rangę ważności przyznało intencji podmiotu literackiego, należy ustalić, które elementy dzieła są czy mogą być jej nośnikami. A więc wrócić do pytania o to, co w oryginale najważniejsze.

Do punktu wyjścia.

Punktem wyjścia poszukiwań „literatów” są tezy sformułowane przez nestora radzieckiej krytyki tłumaczeń, K. Czukowskiego, w krótkiej broszurce z r. 1919, pomyślanej jako podręcznik dla tłumaczy, poprawianej i poszerzanej od wydania do wydania (1930, 1936, 1942) i ostatnio wznowionej pt. *Высокое искусство* (Moskwa 1964).

Trzeba od razu zastrzec, że Czukowski pozostał wierny przymierzem z lingwistami, które zawarł wspomnianym już aktem wspólnej publikacji swego szkicu z pracą Fiodorowa; w swych najnowszych koncepcjach trafnie dostrzega granice kompetencji teoretycznych poety-praktyka. Z ujmującą u tego mistrza eseistyki radzieckiej skromnością istnienie owych granic akcentuje, a co ważniejsze — doprowadza swoje rozumowanie do pytań, na które musi odpowiedzieć lingwista.

Tym, co najważniejsze w każdym dziele, jest dla Czukowskiego podmiot literacki, a podstawowym nośnikiem czy przekaznikiem intencji podmiotu jest styl. „Najważniejsze: osobowość artystyczna tłumaczonego autora [odbita] w całej swoistości jego stylu” (s. 15—16)⁸.

Do tej tezy dochodzi Czukowski jako krytyk, poprzez analizę błędów tłumaczy, gromadząc zresztą w swej książce bogatą kolekcję dziwolągów, w których absurdalny humor makabryczny osiąga zawrotne wyżyny. Bodaj jeden przykład: redaktorom wyboru pism A. Hercena z 1923 r. słowo *entrefilet* (artykułik prasowy) pomieszało się z... filetem; czytamy z najwyższym zdumieniem — komentuje Czu-

⁸ Jest to stała teza Czukowskiego, w r. 1930 pisał (*Принципы художественного перевода*, s. 34): „Poczucie stylu — naczelnny warunek pracy artystycznej tłumacza”.

kowskij — że Hercen tak tkliwie kochał Ogariowa, iż przesyłał mu pocztą kawałki własnego mięsa! (s. 10)

Analiza potknięć tłumaczy prowadzi Czukowskiego do wniosku, że krytyka przekładu powinna polegać nie na notowaniu i ośmieszaniu przypadkowych pomyłek, lecz na wykryciu systemu odchyień, całego kompleksu wtrętów tłumacza „od siebie”, fałszujących styl oryginału i osobowość podmiotu literackiego (s. 26).

Z tego punktu widzenia — z punktu widzenia wierności wobec podmiotu i stylu — Czukowskij gotów jest wybaczyć tłumaczowi nie tylko błędne przekłady poszczególnych zdań, ale nawet brak rozwiązań ekwirytmicznych i ekwilinarnych, zastępowanie pewnych elementów świata przedstawionego przez inne, nawet — ostro tępione — wtręty „od siebie”, jeżeli pozostają one w zgodzie z podmiotem (jak np. w starych przekładach Wwiedzińskiego z Dickensa).

Opis systemu odchyień od oryginału nie może być, zdaniem Czukowskiego, oparty na jednym modelu uniwersalnym. To przeświadczenie różni go od następców z orientacji literackiej teorii przekładu. Pewien rozdział pracy Czukowskiego, poświęcony tłumaczeniom na angielski Sołżenicyna, Leskowa, Gogola, Szołochowa i innych pisarzy rosyjskich, których styl ma wiele elementów gwarowych, pomysłany jest jako sprawozdanie z procesu sądowego. Oskarżonymi w tym „procesie” są tłumacze, oskarżycielem — krytyk, który wierzy w możliwość przekładu bezwzględnie wiernego, obrońcą — inny krytyk, który zdaje sobie sprawę z nieprzekładalności idiomów. Wyrok nie zostaje ogłoszony. Sprawa nie jest rozstrzygnięta. Czy utwory nasycone gwarą można w tłumaczeniach „referować” bezbarwnym językiem kancelaryjnym, czy też trzeba koniecznie szukać substytutów w gwarach obszaru językowego np. angielszczyzny? Są tłumacze, stwierdza Czukowskij, którzy potrafia użyć słowa silnie związanego z danym, konkretnym regionem w odpowiednim miejscu, aby słowo to nie raziło, nie fałszowało stylu. I są tłumacze, którzy np. w przekładzie ballady Waltera Scotta zastępują imię szkockie rosyjskim „Jasza”, niszcząc w ten sposób cały koloryt lokalny oryginału (s. 104). „Wszystko zależy od poczucia miary, od talentu, od taktu” — ostrożnie konkluduje Czukowskij (s. 148).

Ow rozdział — sprawozdanie z procesu, w którym nie zapada wyrok ostateczny — charakteryzuje postawę Czukowskiego jako autora całego tomu pt. *Высокое искусство*. Ostrożność w formułowaniu tez jest równoznaczna ze wspomnianym uprzednio wyznaczaniem granic kompetencji poety-praktyka; Czukowskij zbliża się do problemów, które krytyk może jedynie wskazać, ale których rozstrzygnięcie wymaga badań lingwistycznych. „Nie jestem lingwistą ani naukowcem. Moja książka jest utworem literata, krytyka literackiego, a to ogromna różnica. Tam gdzie uczyony beznamiętnie ustala prawidłowości rządzące faktami, krytyk cieszy się, oburza się, smuci” (s. 8). Dodajmy: krytyk polemizuje ze samym sobą, jest jednocześnie oskarżycielem i obrońcą swych koncepcji.

Czukowskij, jak już wspomnieliśmy, dąży do wykrycia systemu odchyień tłumacza od oryginału, do określenia zasady masy odchyień. Ale w innym miejscu pisze o „niezliczonych klęskach”, jakie może spowodować „wadliwa interpretacja jednego jedynego słowa” (s. 11). Wystarczy np. błędne zrozumienie słów „Czarna Maria” w wierszu poety murzyńskiego, aby liryk polityczny („Czarna Maria” jest w tym wypadku nazwą karetki więziennej) okazał się w przekładzie banalnym erotykiem! Wystarczy pominięcie jednego jedynego epitetu, aby został zachwiany sens całego utworu. „W czwartym akcie strapiiony Hamlet, znużony własną niezdolnością do wykonania zemsty za śmierć ojca, z typową dla siebie autoironią mówi: Moja ponura (opieszwała) zemsta. *My dull revenge*. — A tłumacz wyrzuca

właśnie ten epitet, który określa całą tragedię Hamleta” (s. 199 — podkreślenie E. B.).

W innym miejscu zwraca Czukowski uwagę na funkcję elementów pozornie drugorzędnych, np. słów pomocniczych, które decydują o intonacji, a tym samym o stylu (s. 182 n.). Pasjonuje go problem utajonych wyznaczników stylu, wobec których „bakcyle” wtrętów „od siebie” są szczególnie groźne: „w jednym zdaniu przygaszą jakiś mocniej pałacy epitet, w drugim zniszczą żywe pulsowanie rytmu, w trzecim wywabią jakąś cieplejszą barwę — i oto nic nie pozostaje z oryginału [...]” (s. 26).

Na przestrzeni całej książki Czukowski formułuje w zasadzie jedno pytanie: jakie modele analizy tłumaczeń winna opracować teoria przekładu, aby stały się one jednocześnie podstawą wartościującej krytyki literatury tłumaczonej i pomocą w praktyce przekładu. Teoria bowiem — zdaje się sądzić Czukowski — musi uwzględniać kategorię wartości, musi opierać się na systemie wartości, *resp.* ważności elementów stylu; „naukowe metody i chwytły jako tendencje wiodące [w praktyce tłumacza] — jeżeli łączą się z talentem, natchnieniem, wrażliwością — mogą stworzyć cuda” (s. 193).

Te same problemy świadomie rozwija, powołując się często na Czukowskiego i na bliskiego mu W. Briusowa, J. G. Etkind w książce *Поэзия и перевод* (Moskwa — Leningrad 1963). Można mówić o tej samej linii „Briusow — Czukowski — Etkind” w radzieckiej krytyce i teorii tłumaczenia, gdy bowiem Etkind przytacza sądy Czukowskiego z jego wcześniejszych publikacji, Czukowski w *Высоком искусстве*, wydanym o rok później od książki Etkinda, przytacza stwierdzenia *Поэзии и перевода*.

Lingwista Etkind pozostaje w kręgu zainteresowań orientacji „literackiej”. Krytyk i polemista zbyt silnie zaangażowany w aktualne spory, badacz, któremu nie sposób odmówić ani talentu, ani wrażliwości, wnikający w najbardziej subtelne powiązania wewnętrzne materii lirycznej, Etkind poszukuje również kilku praw i prawd elementarnych, wobec których mają się sprawdzić jego analizy i postulaty. Ową prawdę stanowi dla niego to, że każdy utwór literacki jest strukturą, zbiorem względnie uporządkowanym, w którym poszczególne elementy różnią się co do sposobu istnienia, funkcji i ważności. Tłumaczenie pełnowartościowe polega na rekonstrukcji nie zawsze tych samych, ale zawsze takich samych proporcji między elementami dzieła oraz między danym ważnym elementem a całością (s. 42). Tłumacz musi mieć pełną świadomość dominanty określonych elementów; „wybór elementu, który uznaje się za najbardziej ważny w tłumaczonym utworze, określa metodę przekładu” (s. 42) — ten jakże współcześnie brzmiący pogląd Briusowa stara się Etkind rozwinąć i obudować szeregami analiz.

Nie popełnia błędów autorów koncepcji uniwersalnych. Interesują go typowe modele wypowiedzi lirycznej, różniące się pod względem hierarchii ważności poszczególnych elementów. Etkind wyodrębnia model „poezji formy zewnętrznej”, w której dominuje gra słów. Tłumaczenie powinno zachować nie tożsamość myśli, lecz sam komizm gry słów (s. 47), powiada Etkind, dlatego też twierdzenie o nieprzekładalności kalamburów nie ma racji bytu. W modelu poezji intelektualnej o charakterze całości decyduje sens zdań, następstwo informacji, a dalej: zespół środków mnemotechnicznych i aluzji erudycyjnych. Wszystkie te elementy mogą jednak ulec w przekładzie częściowej zataczce, jeżeli tłumacz zachowa tonację stylistyczną wiersza, zwykle dającą się określić przez porównanie do wzorców wypowiedzi pozaliterackich (jak np. przysięga, wykład, oskarżenie). W sferze ubytków mogą się również znaleźć egzemplifikacje tezy oryginału, jeżeli tylko uda się

„przekazać czytelnikowi tok myśli autora z całkowitą wiernością” (s. 55). W modelu „poezji obrazu” czynnikiem organizującym jest nie, jak by się mogło zdawać, sam świat przedstawiony, lecz sposób jego widzenia i prezentacji. Nie jest rzeczą najistotniejszą zachowanie nazwy przedmiotu przedstawionego, lecz zachowanie jego ujęcia; same przedmioty mogą ulegać metonimicznej substytucji. Wreszcie w przekładzie liryki — „poezji poezji” — o poprawnej rekonstrukcji modelu decyduje zachowanie wieloznaczności słów, ekwiwalentnego ładunku informacji i melodii wiersza.

Etkind nie dąży do systemu sformalizowanego, nie usiłuje stworzyć tablicy rozdzielczej dla wszystkich możliwych modeli. Między innymi dlatego, że zdolność „modelotwórczą” przyznaje prawie wszystkim elementom utworu poetyckiego, poza elementami metrycznymi. Często brakuje mu bardziej precyzyjnej nazwy dla danego modelu niż po prostu „wiersz Błoka” czy „wiersz Byrona”. Łączy się to również z jego niezwykle interesującą tezą o odkrywaniu stylu tłumaczenia danego pisarza na dany język.

Gdyby narzucić wywodom Etkinda zespół pojęć nieco innych niż te, którymi się posługuje, tezę tę można sformułować następująco: oto w systemie danej literatury danego obszaru językowego obok stylów zrealizowanych „istnieją” style hipotetycznie możliwe, tj. takie kombinacje jednostek językowych nadbudowane nad takimi operacjami selekcji, które nie są w zasadzie sprzeczne z dyrektywami danego *langue*. Odkrywanie stylów jest dziełem pisarzy-nowatorów i tłumaczy; w grupie stylów hipotetycznie możliwych można bowiem wyróżnić style ekwiwalentne wobec stylów pisarzy obcojęzycznych: do momentu przetłumaczenia na język rosyjski np. wierszy Białoszewskiego „istnieje” w literaturze rosyjskiej potencjalna możliwość „rosyjskiego Białoszewskiego”. Nie znaczy to jednak, że każdy przekład wiersza polskiego poety na rosyjski będzie odkryciem stylu tłumaczenia dla twórczości Białoszewskiego. Odkrycie stylu jest równoznaczne z tłumaczeniem pełnowartościowym, z opanowaniem dotąd nie wykorzystanych możliwości *langue*; Etkind słusznie uważa, iż mimo trudności, jakie napotyka tłumacz współczesnego wiersza wolnego, nie trzeba za wszelką cenę narzucać francuskim czy polskim wierszom IV systemu rygorów rosyjskiego sylabotonizmu, lecz szukać w języku rosyjskim takich elementów wierszotwórczych, które w przyszłości stworzą rosyjski *vers libre*.

Na odkrycie stylu tłumaczenia utworów danego pisarza, stwierdza dalej Etkind, czeka się nieraz całe dziesięciolecie. Styl przekładu poezji Byrona został odkryty w tłumaczeniu *Don Juana* pióra T. Gniedycz, wydanym w Związku Radzieckim kilka lat temu. Teza ta nie oznacza, że w odkrytym stylu można wykonać jedyny i absolutnie wierny przekład danego utworu. Przeciwnie — ilości dobrych tłumaczeń jednego utworu obcojęzycznego nie można ograniczać, co zresztą w sposób naturalny, choć sprzeczny z obiegowymi poglądami, literaturę tłumaczoną uprzywilejowuje.

Jeżeli referując tezy Etkinda posługujemy się komentarzem, używając obcych mu pojęć, to dzieje się tak dlatego, że sam Etkind, naszym zdaniem, „myśli” interesująco i logicznie, natomiast nie zawsze jasno się wyraża. Operuje parą pojęć „treść” i „forma”, nadając im znaczenie przyjęte w artykułach pochodzących z kręgu orientacji „literackiej”. Oba te pojęcia mają jednoznaczne zabarwienie stylistyczno-emocjonalne. „Treść” jest zespołem ważnych elementów dzieła, które w tłumaczeniu muszą zostać zachowane. „Formą” są elementy drugorzędne, marginalne, właśnie „formalne” — w obiegowym znaczeniu. W każdym modelu, pisze Etkind, „treść” oznacza stosunek podmiotu do świata przedstawionego i do samej

wypowiedzi poetyckiej (s. 119). Ale, jak wynika z mikroanaliz, których Etkind jest mistrzem, stosunek podmiotu mogą wyrażać w poszczególnych modelach rozmaite elementy dzieła, „treść” zatem jest za każdym razem czym innym. Jest pojęciem relatywnym i zmiennym.

„Wszystko uległo zmianie — pisze autor *Поэзии и перевода* o pewnym przekładzie Marszaka — i rytm, i słownictwo, i intonacja, i podmiot liryczny [„образнора”], i — krótko mówiąc — treść poetycka” (s. 235).

Etkind zdaje sobie sprawę z niestabilności granicy między „treścią” i „formą”, zwłaszcza w liryce, w tej „poezji poezji”, w której sprzężenie elementów jest szczególnie silne. „Jak określić, gdzie kończy się forma, a zaczyna treść? Metr i rytm — to jest forma? A rym? A kolejność występowania rymów?” — zapytuje Etkind, aby dojść do wniosku, że nawet „najmniejsze przesunięcie wywołuje reakcję łańcuchową, przy której wszystko zostaje wprawione w ruch, wszystko się zmienia” (s. 17—18).

Święta prawda! Nie ma jednak Etkind odwagi Winogradowa, aby — konsekwentnie — w ogóle wykreślić z poetyki tę parę nieostrych i mylących pojęć⁹. Usiłuje operować nimi nadal, jako pojęciami opozycyjnymi („treść” — „nie-forma” i „forma” — „nie-treść”) i jako kategoriami wartościującymi. Nic by zresztą nie stało na przeszkodzie przyjęciu sugestii Etkinda, aby to wszystko, co w danym modelu istotne, choćby to był pozornie „formalny” element, jak szyk słów (u Błoka), nazywać „treścią”, a to wszystko, co w danym modelu wymienne, choćby to był element utożsamiany z „treścią”, np. przedmiot przedstawiony, nazywać „formą”. Niestety, sam Etkind nie jest konsekwentny i nie zawsze używa pojęcia „formy” w znaczeniu pejoratywnym. Pierwszy opisywany model jest modelem „poezji formy zewnętrznej”, w którym zakłada się, że właśnie „forma”, i do tego jeszcze „zewnętrzna” (!), stanowi wartość dodatnią, niewymienną, wymagającą ekwiwalentyzacji w przekładzie. W innym miejscu Etkind chwali Puszkina za przekłady, które wzbogaciły poezję nowymi formami (s. 415). A więc to, co formalne, może być czynnikiem organizującym model? Więc „formami” można wzbogacać poezję? Wobec tego: co to jest „forma”?...

Niejednolitość terminologiczna pracy Etkinda wynika prawdopodobnie z tego, że autor *Поэзии и перевода* zadaje sobie pytania z różnych pól problemowych sztuki tłumaczenia pochodzące, i — co za tym idzie — w niejednakowym stopniu poddające się refleksji teoretycznej.

Czy tłumacz jest współtwórcą rodzimych procesów literackich; czy osobowość tłumacza, wyrażona ostro i dobitnie, jest dla sztuki przekładu klęską czy błogosławieństwem? Jakie miejsce zajmuje w warsztacie tłumacza filologia i poezja, sztuka i nauka; czy ktoś, kto nie zna języka oryginału, może dać tłumaczenie pełnowartościowe? Co to znaczy „dokładność” i „wierność” przekładu? (s. 8) — Etkind broni osobowości tłumacza, broni udziału przekładów w kształtowaniu stylów i procesów literackich. Na szczególną uwagę zasługuje metoda analizy tłumaczeń, stosowana i przez Etkinda, i przez Czukowskiego, rozpowszechniona także wśród „literatów”, którą nazwałbym — za Ł. W. Szczerbą¹⁰ — metodą eksperymentu.

⁹ Zob. H. Markiewicz, *Główne problemy wiedzy o literaturze*. Kraków 1965, s. 85—87.

¹⁰ Ł. W. Szczerba pisał w r. 1931 (cyt. za: Ревзин, Розенцвейг, *op. cit.*, s. 17): „Do językoznawstwa zostaje wprowadzona zasada eksperymentu”. — Zob. także K. Pomorska, *Teoria języka poetyckiego i przedmiot poetyki w tzw. szkole formalnej*. „Pamiętnik Literacki” 1963, z. 4, s. 392—394.

Przez eksperyment rozumiem tworzenie laboratoryjnych próbek własnej, roboczej wersji tłumaczenia danego tekstu i porównywanie tych próbek z tłumaczeniami gotowymi lub dokonywanie zmian w gotowych tekstach, celem sprawdzenia tezy o ważności określonych elementów. W artykułach tłumaczy-praktyków tego rodzaju postępowanie badawcze jest naturalne. Gdy bowiem analiza utworu poezji rodzimej polega często na opisywaniu tekstu gotowego, czystego filologicznie, analiza tłumaczenia jest opisem jednej z wielu możliwych wersji. Cytowany już Gancew, analizując błędy tłumaczy zbyt dosłownie kopiujących oryginał, zastanawia się nad możliwością przekładu pewnego wiersza tatarskiego, w którym ważne słowo „skarb” przetłumaczone wiernie: „клад” zabrzmiałoby na gruncie rosyjskiej tradycji literackiej jak nieznośny banał. Gancew proponuje zastąpienie „skarbu” słowem „кладоискатель” (poszukiwacz skarbów)¹¹.

Nawiązując do tego rodzaju naturalnych ingerencji krytyka w tekst tłumaczenia, „literaci” nie tylko śmiało proponują wersje rozwiązań bardziej zawiłych sytuacji językowych, ale i — przy pomocy podobnych eksperymentów — sprawdzają własne tezy teoretyczne. Np. tezę o ważności stylistycznego waloru słowa sprawdza Czukowski porównując dwie przez siebie stworzone wersje tłumaczenia „*Blonde Maid, was zagerst du?*” Poprawną: „Dlaczego drżysz, dziewico jasnowłosa?” i wadliwą, choć oddającą ten sam sens pytania: „Czemu się trzęsiesz, ryża dziewczko?”¹² Analogicznie postępuje Etkind, dokonując przekładu wewnątrzjęzykowego, z rosyjskiego na rosyjski, czterowiersza Błoka. Podobny eksperyment stosuje Lubimow, zastanawiając się nad tym, jak w wypowiedzi lizusa Mołczanowa z dramatu Gribojedowa zastąpienie słowa „угождать” (dogadzać) słowem „помогать” (pomagać) niszczy całą charakterystykę tej postaci¹³.

Eksperyment sprawdza tezy dotyczące właściwej selekcji słów, jak w powyższych przykładach, oraz ich ekwiwalentnej kombinacji, jak np. w analizach Czukowskiego, broniącego, o czym wspomniałem, tezy o ważności słów pomocniczych. Czukowski porównuje poprawny przekład Szekspirowego dwuwiersza: „Co to za burza była! / Że też się jeszcze udało nam ocaleć” z przekładem wadliwym: „Burza była... / Udało się ocaleć...” Po wyrzuceniu, powiada Czukowski, drugorzędnych słówek: „co”, „to”, „za”, „że”, „też”, „jeszcze”, „nam”, sens pozostał ten sam, a jednak zniszczono całą emocjonalną ekspresję wypowiedzi poetyckiej¹⁴.

Teoria i krytyka przekładu z kręgu orientacji „literackiej” jest aktywna i płodna w tych propozycjach, które nie odcinają się — zgodnie z zaleceniem Antokolskiego¹⁵ — od problemów stylistyczno-lingwistycznych, które nie mają ambicji uniwersalistycznych, związanych z błędnym przekonaniem, wyrażonym w eseju Kaszkina, że „dziś mamy już własną teorię przekładu”¹⁶, więc że dalsze wnikliwe analizy są jakoby zbyteczne. Literacka teoria i krytyka tłumaczeń wnosi nowe propozycje tam, gdzie żadna inna dyscyplina nie jest w stanie niczego rozstrzygnąć: do problemu wartości dzieła sztuki literackiej. Dlatego też wewnętrzne rozdarcie ruchu nobilitacji sztuki tłumaczenia na orientację „literacką” i „lingwi-

¹¹ В. Ганцев, *Образность как элемент точности*. „Мастерство перевода” 1963, s. 76—77.

¹² К. Чуковский, *Высокое искусство*. Москва 1964, s. 102.

¹³ Н. Любимов, *Перевод — искусство*. „Мастерство перевода” 1963, s. 239.

¹⁴ Чуковский, *Высокое искусство*, s. 183.

¹⁵ П. Антокольский, *Чёрный хлеб мастерства*. „Мастерство перевода” 1963, s. 10.

¹⁶ Кашкин, *op. cit.*, s. 561.

styczną”, w pewnych wypadkach szkodliwe, do pewnej granicy jest jednak niezbędne.

Spór między orientacjami pozwala na nowo uświadomić sobie konieczność integracji badań literaturoznawczych i językoznawczych, ale też w sposób bardziej wyraźny określa odmienność przedmiotu badań i swoistość pytań, stawianych literaturze.

Trybuną lingwistów — tu należy usunąć cudzysłów, gdy bowiem w orientacji „literackiej” spotykają się i literaci *sensu stricto*, i krytycy, i publicyści, orientację lingwistyczną reprezentują zawodowi językoznawcy — jest zbiór artykułów pt. *Теория и критика перевода* (Leningrad 1962).

Dla lingwistów teoria przekładu ma zasadniczo dwa aspekty: filozoficzny i językoznawczy. Jak słusznie podkreśla Ł. S. Barchudarov (*Общелингвистическое значение теории перевода*), dwa tradycyjne problemy teorii przekładu, problem przekładalności lub nieprzekładalności z języka na język oraz problem tłumaczenia dosłownego lub ekwiwalentnego, ukrywają istotne zagadnienia gnoseologiczne (s. 13). Nie jest rzeczą przypadku, że tezy o niepoznawalności fenomenu myślenia i języka łączą się z przekonaniem o nieprzekładalności (Humboldt), a zjawisko nieprzekładalności bywa w tych wypadkach ilustrowane niemożnością tłumaczenia dosłownego (Whorf). I odwrotnie: na gruncie tezy marksistowskiej o jedności języka i myślenia przy ich jednoczesnej nieożsamości (s. 11) wyrasta teoria przekładu adekwatnego. Przekonanie o możliwości tłumaczenia.

Niestety, poza dość pobieżną i dziś już archaiczną — zarówno na tle *Języka a poznania* A. Schaffa, jak i na tle nowszych koncepcji językoznawców radzieckich¹⁷ — krytyką hipotezy Whorfa o wpływie języka na myślenie, ani Barchudarov, ani autorzy innych prac nie pogłębiają w omawianym zbiorze filozoficznych konsekwencji teorii przekładu. Do tego problemu zbliża się pośrednio tylko Etkind w artykule *Теория художественного перевода и задачи сопоставительной стилистики* i tym razem poprzestając na zebraniu materiału, który mógłby ilustrować tezę filozoficzną, gdyby Etkind ją chciał sformułować! I to wbrew zdawkowym uwagom krytycznym Barchudarowa o hipotezie Whorfa.

Etkind zastanawia się w swym szkicu nad zadaniami stylistyki porównawczej, której przedmiotem badań mają być style pozaliterackie dwu języków oraz ich literackie transformacje. Jego zdaniem, kapitalnym problemem sztuki tłumaczenia jest problem odmian *parole*, albowiem każdy język ma swe własne prawa organizacji stylu kancelaryjnego, dziennikarskiego, korespondencyjnego itp. (s. 29), które w różny sposób odbijają przemiany społeczne i polityczne danego narodu (np. styl „LTI” — *Lingua Tertii Imperii*” (język Trzeciej Rzeszy), s. 30). Wydaje się, że z tej obserwacji istnieje wyjście do dyskusji filozoficznej: czy z kolei takie style jak hitlerowski „LTI” nie mają wpływu na specjalne widzenie i porządkowanie świata, na — chciałoby się rzec — jego swoistą „*Ordnung*”?

Szerzej, zarówno w tezach metodologicznych wyrażonych wprost, jak i w poszczególnych realizacjach, potraktowane są czysto lingwistyczne aspekty teorii tłumaczenia. Barchudarov wskazuje na szereg specjalistycznych zagadnień gramatyki,

¹⁷ Por. uwagi na ten temat Rewzina i Rozencwejga (op. cit., s. 68—76), którzy w oparciu o hipotezę Sapira-Whorfa ustalają różnice zachodzące między tłumaczeniem z jednego języka na inny a przekładem wewnątrzjęzykowym. — Zob. także A. A. Уфимцева, *Опыт изучения лексики как системы*. Москва 1962, s. 17—70.

leksykologii i historii języka (s. 13), a dalej: stylistyki i teorii przekładu maszynowego (s. 14), dających się rozwiązać na płaszczyźnie teorii przekładu. „Nie tylko teoria tłumaczenia — czytamy — musi w swym skutecznym rozwoju opierać się na językoznawstwie ogólnym, ale i na odwrót: ogólne (i szczegółowe) językoznawstwo musi się opierać na teorii przekładu” (s. 14).

Próba weryfikacji pojęć językoznawczych, w tym wypadku metodologicznych, na marginesie teorii przekładu jest artykuł J. I. Reckera *Задачи сопоставительного анализа перевода*, polemizujący z podziałem stylistyki porównawczej J. P. Vinaya i J. Darbelneta (s. 42—52) — w imię podziału tradycyjnego: na część leksykalną (frazologiczną) i część gramatyczną. Próba wykorzystania doświadczeń językoznawczych do uporządkowania problematyki przekładu jest interesujący artykuł Koptiłowa pt. *Трансформация художественного образа в поэтическом переводе*. Koptiłow dokonuje klasyfikacji zmian, jakim ulega obraz poetycki oryginału w przekładzie, wyróżniając cztery zasadnicze typy transformacji: 1) skrócenie obrazu o pewne charakterystyczne elementy (s. 35), 2) uzupełnienie obrazu elementami nowymi (s. 36), 3) zmianę układu, kolejności występowania elementów (s. 37), 4) substytucję (s. 38). Na te zmiany składają się cztery typy przyczyn, z tym że każda przyczyna może wywołać każdą transformację: 1) różnice systemowe języka przekładu i oryginału, 2) różnice podstaw rytmicznych oryginału i przekładu, 3) niejednakowy stopień rozwoju języka literackiego przekładu i oryginału, np. różny stopień funkcjonalności poszczególnych grup leksykalnych w tych językach, 4) niezwykłość manieri indywidualnej lub pewnych swoistych elementów stylu autora oryginału dla tłumacza (s. 41). Podział ten może, zdaniem Koptiłowa, stworzyć podstawy ogólnej teorii tłumaczenia poetyckiego.

Wydaje się wprawdzie, że nieporównanie ważniejszym problemem dla podstaw ogólnej teorii przekładu byłaby klasyfikacja nie przyczyn, lecz skutków poszczególnych typów zmian obrazu, samo bowiem stwierdzenie faktu, że dany obraz oryginału został o pewne elementy zubożony, jest dopiero punktem wyjścia do refleksji teoretycznej, tym bardziej że skrócenie obrazu — o czym wiedzą „literaci”! — może albo zmienić model (według Etkinda), albo zniekształcić styl, a więc zakłamać intencję podmiotu (według Czukowskiego); albo tylko zmniejszyć ilość informacji, nie naruszając ani modelu, ani stylu. — Warto jednak podkreślić, że praca Koptiłowa jest w tym zbiorze jedyną próbą ogarnięcia całości teorii przekładu. Próba godną uwagi.

Autorzy pozostałych prac rozwiązują zagadnienia wycinkowe, takie jak zagadnienie wieloznaczności i znaczeniowej „wieloplanowości” słowa w oryginale i w tłumaczeniu (A. Fiodorow, s. 15—25) czy problem przekładu autorskiego (A. M. Finkel, s. 104—125). Wycinkowość, ograniczenie pola obserwacji: do archaizmów w tłumaczeniu *Piotra I A. Tołstoja* na język estoński (O. N. Siemionowa, s. 53—82), do słowiańskich nazw osobowych (P. A. Dmitriew, G. I. Safranow, s. 148—157), do konstrukcji składniowych w przekładach zabytków języka rosyjskiego (N. A. Mieszczerskiej, s. 83—103), ma — poza wnioskami szczegółowymi, których ocena leży już w kompetencjach językoznawcy — jeden walor istotny: poszerza skalę problemów nauki o przekładzie. Nauki o przekładzie, a nie teorii przekładu. Perspektywa teoretyczna tych prac jest ledwo zaznaczona, teza Łarina, że „przekład jest funkcjonalną odmianą bilingwizmu (dwujęzyczności)”, zostaje tu wprawdzie utrzymana, ale nie wzbogacona nowymi propozycjami, które by prowadziły do „nowej syntezy teoretycznej — wyższego rzędu” (s. 5).

To ambitne zadanie nie może zostać zrealizowane ani w kręgu tradycyjnej „literackiej” teorii i krytyki przekładu, ani w kręgu tradycyjnej lingwistyki. Za-

równy „literackie” jak lingwistyczne systemy pojęciowe oraz poszczególne wycinkowe obserwacje muszą ulec przewartościowaniu w kręgu nowych pojęć — specjalnie na użytek teorii przekładu, jako odrębnej dyscypliny, stworzonych.

Tego zadania podjęli się I. I. Rewzin i W. J. Rozencwejj w książce *Основы общего и машинного перевода* (Moskwa 1964).

Podstawowym przedmiotem badań jest dla autorów tej pracy sam proces przekładu (*das Übersetzen, the translating*), w odróżnieniu od wyniku czynności (*die Übersetzung, the translation*); w procesie tłumaczenia „dokonuje się przejście z jednego systemu znakowego do drugiego”, przy czym przejście to „może zostać opisane terminami semiotycznymi” (s. 21). Opis procesu przekładu wymaga pewnego metajęzyka (s. 42). Relacje między językiem oryginału i językiem przekładu są bowiem do ustalenia na płaszczyźnie jakiegoś trzeciego systemu znakowego, którym może być — według A. Mielczuka — 1) dowolnie wybrany język naturalny, 2) uproszczony język naturalny, 3) sztuczny język międzynarodowy typu esperanto, 4) język sztuczny, specjalnie skonstruowany dla ustalenia relacji między dwoma danymi językami naturalnymi. Taki system znaków nazywa się językiem pośredniczącym; autorzy omawianej pracy wybierają dla swych rozważań czwarty typ języka pośredniczącego (s. 44—45). Zakładając, że system znaków pośredniczących jest już skonstruowany, autorzy dokonują jego charakterystyki (s. 45—46). Jakkolwiek naczelnym celem opisu abstrakcyjnego języka pośredniczącego jest przekład maszynowy, to sam problem istnienia trzeciego systemu w badaniu tłumaczeń wydaje się problemem zasadniczym również dla zorientowanej lingwistycznie nauki o literaturze. Albowiem „we wszelkich rozważaniach o przekładzie fakty obu języków są porównywane — świadomie lub nie — z jakimś trzecim systemem” (s. 45), np. z systemem „myśli wyrażonych w tekście”¹⁸.

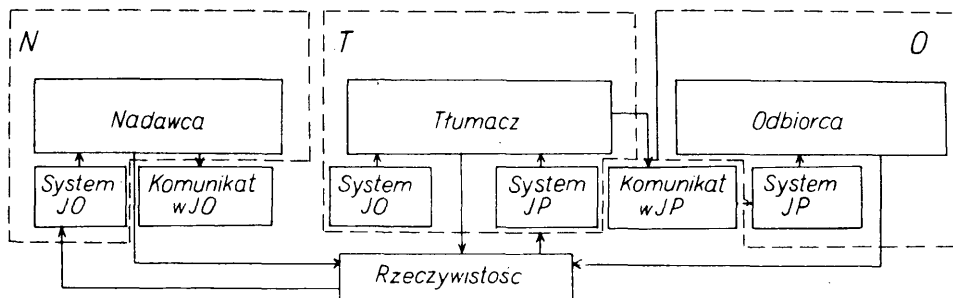
Drugim fundamentalnym pojęciem jest pojęcie sytuacji, „tj. osobnych układów przedmiotowych świata realnego lub działania człowieka na nie, oraz układów społecznych, tj. wzajemnych oddziaływań ludzi na siebie” (s. 49). Jest to pojęcie zaczerpnięte z prac Malblanca, Vinaya i Darbelneta — ich zdaniem sytuacja, czyli rzeczywistość konkretna lub abstrakcyjna, którą opisuje wypowiedź, decyduje o tłumaczeniu, tłumacz bowiem uzależnia swój wybór od odpowiedzi na pytanie: „Co się mówi w podobnych wypadkach językiem, na który tłumaczę?” (s. 50). Niestety, stwierdzają Rewzin i Rozencwejj, sytuacje nie są w dostatecznym stopniu opracowane z punktu widzenia lingwistycznego. Znane są tylko pewne zastrzeżenia, np. L. Hjelmsleva, że „jednej i tej samej realnej »rzeczy« mogą odpowiadać całkowicie różnorodne opisy semantyczne — w zależności od tego, w ramach jakiej cywilizacji rozpatrujemy tę rzecz” (s. 50—51). Tymczasem teoria tłumaczenia musi uwzględniać szereg typowych sytuacji, charakterystycznych dla obrazu życia i kultury narodów danego obszaru językowego.

Wydaje się, że na gruncie teorii przekładu literackiego zagadnienie to powinno zostać wzbogacone klasyfikacją sytuacji narracyjnych, czy też szerzej: sytuacji podmiotu literackiego, reprezentowanych przez dane typy wypowiedzi.

¹⁸ Ważność konstrukcji języka pośredniczącego próbowałem zasygnalizować w referacie pt. *Zagadnienie „pola znaczeniowego” w badaniu przekładów poetyckich*, wygłoszonym w lutym 1965 na IV Konferencji Teoretycznoliterackiej Młodych Pracowników Polonistyki (w Pcimiu). Pewną wersją języka pośredniczącego typu 2 (według podziału Mielczuka) jest grupa synonimów w języku przekładu.

Byłoby to równoznaczne z próbą sformalizowania pojęć, którymi operują Czukowski i Etkind. Autorzy omawianej książki nie podejmują próby w tym zakresie. Warto jednak odnotować zadanie, które wskazują teoretykom literatury. Rewzin i Rozen-cwejj dokonują formalizacji wielu innych pojęć stosowanych w tradycyjnej teorii przekładu literackiego — w oparciu o pojęcia lingwistyczne i cybernetyczne.

Wychodząc z Jakobsonowego schematu aktu komunikacji (s. 46—47), wprowadzają zasadnicze rozróżnienie między interpretacją a tłumaczeniem. Proces interpretacji ilustruje poniższy schemat (s. 57):

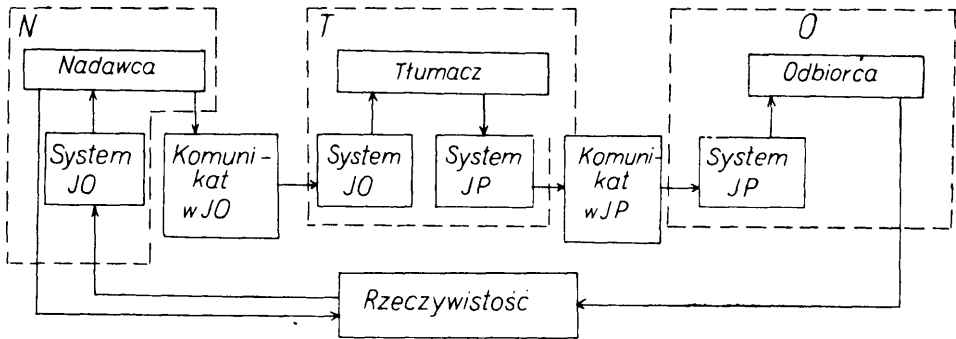


Nadawca *N* kieruje Komunikat do Odbiorcy *O*, ponieważ jednak *N* i *O* posługują się różnymi systemami znakowymi (kodami), do aktu komunikacji zostaje włączony Tłumacz *T*, który jest jednocześnie odbiorcą w stosunku do *N* i nadawcą w stosunku do *O*. Nadawca *N*, posługujący się pewnym kodem (nazwiemy go Systemem Języka Oryginału *JO*), kieruje Komunikat K_1 , który dotyczy pewnej sytuacji zaistniałej w Rzeczywistości. Tłumacz, posługujący się również Systemem *JO*, ustala związki między Komunikatem a Rzeczywistością, aby później, korzystając z Systemu zrozumiałego dla Odbiorcy (nazwiemy go Systemem Języka Przekładu *JP*), zbudować nowy Komunikat K_2 , dotyczący tej samej sytuacji w Rzeczywistości, i nadać K_2 Odbiorcy *O*.

W najbardziej jaskrawym wydaniu interpretacją będą przekłady osiemnastowieczne, wykonywane zgodnie z zaleceniem ówczesnych teoretyków, aby przeczytać kilkakrotnie oryginał, następnie go odłożyć i pisać bez zaglądania w tekst. Z doświadczeń tak pojętej, jak na powyższym schemacie, interpretacji wyrastają również wszelkie teorie „zatekstu”. Typowym przykładem interpretacji, szczególnie opisanym przez W. B. Obolewicza¹⁹, są prace redakcyjne nad przekładem powieści historycznej — w tym wypadku nad przekładem *Krzyżaków* Sienkiewicza na rosyjski — polegające na odnoszeniu poszczególnych informacji tekstu przetłumaczonego do naszej wiedzy o Polsce końca XIV i początku XV wieku. Z tego punktu widzenia zmiana liczby pojedynczej na mnogą — „rynki” zamiast „rynek” — w płaszczyźnie stylistycznej nieistotna, okazuje się poważnym błędem historycznym: oglądany przez Maćka i Zbyszka Kraków miał tylko jeden rynek.

W odróżnieniu od interpretacji tłumaczenie polega na zmianie kodu danego Komunikatu — bez odwołania się do Rzeczywistości, o której Komunikat informuje (s. 58):

¹⁹ В. Б. Оболевич, *Роль научных знаний в творческой практике перевода*. W: *Теория и критика перевода*, s. 161—167.



Nadawca kieruje Komunikat K_1 do Odbiorcy; K_1 dotyczy pewnej Rzeczywistości, jak i w schemacie pierwszym. Różnica polega na tym, że tłumacz nie ustala związków między K_1 a Rzeczywistością, lecz odwołuje się do języka pośredniczącego, czyli do pewnego systemu relacji między JO i JP , aby od języka pośredniczącego przejść do JP , w którym nadaje Komunikat K_2 .

Opisane procesy — interpretacji i tłumaczenia — w praktyce nie występują w czystej postaci, zwykle krzyżują się ze sobą, mimo to jednak wyodrębnienie tłumaczenia pozwala sformalizować związane z nim pojęcia (s. 60). Wyodrębnienie interpretacji i tłumaczenia pozwala również na rewizję pojęć przekładalności i nieprzekładalności, łącznie z ich konsekwencjami filozoficznymi. O ile w procesie tłumaczenia, stwierdzają Rewzin i Rozenkwejg, występuje zjawisko nieprzekładalności, polegające na niemożliwości ustalenia relacji między kategoriami JO i JP , to w procesie interpretacji prawie zawsze istnieje możliwość przekładu, ponieważ prawie zawsze tłumacz może się odwołać do Rzeczywistości, o której informuje Komunikat. Z jednym, ważnym dla literatury, wyjątkiem: interpretacja jest bezradna wobec komunikatów o silnie wyrażonej funkcji metajęzykowej (nastawienie na kod). Dzieje się tak w wypadku, gdy np. — jak w wierszu Heinego *Ein Fichtenbaum* — o całości utworu decyduje rodzaj rzeczownika, tzw. pusta kategoria (s. 76).

Z konieczności pomijając szereg ustaleń Rewzina i Rozenkwejga, dotyczących takich pojęć, jak inwariant transformacji komunikatu (s. 64), analiza i synteza jako podstawowe etapy tłumaczenia, odpowiadające selekcji i kombinacji (s. 82), jak modulacja, czyli operacja w polu synonimów (s. 109), jak niezwykle precyzyjnie opisane jednostki tłumaczenia (s. 113—118), zatrzymamy się na propozycji sformalizowania tradycyjnych pojęć typów procesu tłumaczenia. Autorzy wyodrębniają dwa zasadniczo różne — pod względem stopnia trudności — typy tłumaczenia: tłumaczenie interlinearne oraz tłumaczenie, które z kolei rozpada się na pięć podtypów: tłumaczenie literalne, upraszczające, dokładne, adekwatne, wolne (s. 130—132).

Zasada tej klasyfikacji polega na wyróżnieniu pojęcia superkategorii. Dwie jednostki przekładu — najmniejsze odcinki tekstu znaczące i informujące — należą do tej samej superkategorii, jeżeli jedna pochodzi z JO , a druga z JP i można ustalić między nimi relacje bezpośrednie, np. „Wanderzeit” i „gazetka ściennea”. Jeżeli ustalenie bezpośredniej relacji między jednostkami tłumaczenia nie jest możliwe, jednostki te należą do różnych superkategorii, np. „bistro” i „bar”. W dwóch danych językach naturalnych, L_1 i L_2 , istnieje zwykle pewien zbiór jed-

nostek, które należą do tych samych superkategorii, oraz pewien zbiór jednostek należących do różnych superkategorii.

Tłumaczenie interlinearne odbywa się w kręgu jednostek należących do tej samej superkategorii. Jest to wypadek najprostszy, polegający na zwykłym przekodowaniu Komunikatu. Bardziej skomplikowane sytuacje wynikają z braku bezpośredniej relacji semantycznej między jednostkami *JO* i *JP*, przynależnymi różnym superkategoriom.

Tłumaczenie literalne odbywa się tak, jak gdyby istniała możliwość ustalenia bezpośredniej relacji między jednostkami *JO* i *JP*. Tekst, który powstaje po przekładzie literalnym, w planie zawartości należy do *JP*, natomiast w planie wyrażania do *JO*. Autorów nie interesują błędy i dziwactwa wynikające z tłumaczenia dosłownego, lecz sam mechanizm powstawania błędów, którego analiza pozwala opisać pewne aspekty aktu komunikacji językowej (s. 142—147).

Tłumaczenie upraszczające polega na tym, że dany element *JO* zastępuje się innym elementem, posiadającym w *JP* swój bezpośredni odpowiednik. Dokonuje się więc najpierw tłumaczenia wewnątrzjęzykowego, a dopiero potem — międzyjęzykowego, najczęściej dla konstrukcji syntaktycznych (s. 147—155).

Tłumaczenie dokładne jest dalszym rozwinięciem tłumaczenia upraszczającego: po dokonaniu przekładu wewnątrzjęzykowego w *JO* oryginału i dokonaniu przekładu międzyjęzykowego nie poprzestaje się na uzyskanym sformułowaniu, lecz dla danego sformułowania w *JP* szuka się bezpośrednich odpowiedników, które by zachowały sens i jednocześnie miały podobny walor stylistyczny co i zwrot oryginału (s. 155—162). Jeżeli operacja ta jest w pełni udana, jeżeli walor stylistyczny odcinka oryginału i odcinka przekładu zostaje ten sam, a uzyskanie identycznego waloru nie powoduje naruszenia praw kombinacji systemu *JP* i nie jest sprzeczne z kontekstem, otrzymujemy tłumaczenie adekwatne (s. 162—171).

Tłumaczenie wolne, w którym nie uwzględnia się praw bezpośredniej relacji elementów, autorów omawianej pracy nie interesuje.

Z połączenia powyższych typów procesu tłumaczenia z typami funkcji słowa (według Jakobsona) wynika — nas najbardziej interesujący — podział tłumaczeń w sensie efektu procesu przekładu (*das Übersetzen, the translating*).

Podział ten ujmuje tabela na s. 666.

„Rzecz jasna — piszą autorzy — jest to schemat przybliżony i może być w wielu wypadkach ulepszany: można ściślej sprecyzować rodzaje tekstów w zależności od funkcji, pełniej uwzględnić współdziałanie funkcji, głównie w stylu artystycznym, itd.” (s. 175). Tym, co najważniejsze w schemacie, jest istnienie w nim miejsc pustych. Przy nastawieniu na rzeczywistość (kontekst) możliwe są wszystkie typy realizacji tłumaczenia, poza wolnym. Przy nastawieniu na tekst („styl sakralny”) istnieje możliwość przekładu wyłącznie interlinearnego i literalnego.

W oparciu o tę zasadę klasyfikacji — konkludują autorzy — „można teoretycznie sformułować pytanie, które zadał w 1796 r. Wilhelm Humboldt: jak połączyć w tłumaczeniu wierność wobec oryginału i swoistość języka przekładu?” (s. 177). Zagadnienie to da się sprowadzić do wyboru rodzaju tłumaczenia, uwzględniającego funkcje słowa i typ realizacji.

Punkt dojścia Rewzina i Rozencwejga powinien być, w moim przekonaniu, nowym punktem wyjścia teorii przekładu dzieł literackich. Wydaje się, że już dziś nie można tych propozycji po prostu nie dostrzegać — nie tylko dlatego, że omawiana praca rozwiązuje szereg tradycyjnych problemów literackich i językoznawczych, nadając wielu pojęciom ostrość i jednoznaczność, lecz również dlatego,

Funkcja Typ realizacji	Nastawienie na rzeczywistość („styl rzeczowy”)	Nastawie- nie na tekst („styl sa- kralny”)	Nastawienie na odbiorcę („styl publi- cystyczny”)	Nastawienie na tekst, nadawcę i odbiorcę („styl artystyczny”)
interlinearny	interlinearno- rzeczowy	interline- arno-sa- kralny	—	—
literalny	literalno-rze- czowy	literalno- -sakralny	literalno-publi- cystyczny	literalno-arty- styczny
upraszczający	upraszczająco- rzeczowy	—	upraszczająco- publicystyczny	upraszczająco- artystyczny („adaptacja”)
dokładny	dokładny-rze- czowy	—	—	—
adekwatny	adekwatno-rze- czowy	—	adekwatno-pu- blicystyczny	adekwatno-arty- styczny
wolny	—	—	wolno-publi- cystyczny	wolno-arty- styczny

że sami autorzy zdają sobie doskonale sprawę z uproszczeń wynikających z formalizacji tych pojęć. Ze szkicowości swych schematów (s. 23).

Akcja formalizacji pojęć literackich winna wywołać reakcję, polegającą na próbie zaadaptowania propozycji Rewzina i Rozenwejga do konkretnych analiz. Sam proces tłumaczenia, dokładnie omówiony w tej książce, mniej interesuje badaczy literatury tłumaczonej, ponieważ bezpośrednim przedmiotem analizy są realizacje procesu przekładu, opracowane mniej gruntownie. Należy przewidywać, że do schematów i tabel Rewzina i Rozenwejga wniosą badacze dzieł literackich wiele zastrzeżeń, pytań, wątpliwości, wiele niepokoju teoretycznego i estetycznego.

Edward Balcerzan