

# Jerzy Święch

---

"Pisarze polscy o sztuce przekładu :  
1440-1974 : antologia", teksty wybrał  
oraz wstęp i komentarze napisał  
Edward Balcerzan, przy wyborze  
tekstów współpracowały... :  
[recenzja]

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce  
literatury polskiej 71/2, 394-404

---

1980

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

bokiej i wzruszającej w retrospekcji przeżyć narodu można pisać nie tylko piórem historyka literatury, ale i czującego czytelnika. Tak m. in. odczytał po latach *Wierną rzekę* Witold Zalewski, gdyż w konkluzji stwierdzał, iż Żeromski z „najboleśniej doznanej chwili otworzył szeroko perspektywę na przebieg polskiego losu”<sup>19</sup>. Dlatego też odczucie walorów *Wiernej rzeki* może być wspólne i edytorowi, i recenzentowi, mogą oni natomiast różnić się w interpretacji pewnych zagadnień. Jednakże wytknięcie usterek i niedopatrzeń jest obowiązkiem recenzenta w imię słusznie pojętej rzetelnej recepcji jednego z najlepszych utworów powieściowych Stefana Żeromskiego.

Władysław Stodkowski

PISARZE POLSCY O SZTUCE PRZEKŁADU. 1440—1974. ANTOLOGIA. Edward Balcerzan wybrał teksty, napisał wstęp i komentarze. (Anna Jelec-Legeżyńska i Bogumiła Kluth współpracowały przy wyborze tekstów). Jan Bokiewicz opracowanie graficzne. Poznań 1977. Wydawnictwo Poznańskie, ss. 504.

Piotr Grzegorzczak w swoim „szkicu bibliograficznym” zamykającym znany nie tylko nielicznym specjalistom od „translatologii”, lecz także szerszemu kręgowi odbiorców tom wydany przez Ossolineum *O sztuce tłumaczenia* (1955) upominał się o wciąż brakującą w naszych czasach „syntezę powszechnej historii tłumaczeń” oraz, analogicznie, zarys „dziejów tłumaczeń polskich”. Stwierdzał dalej: „Poszukują też daremnie skrzyśniętego autora dzieje rozwoju problematyki tłumaczeń, które zacząć by oczywiście trzeba od sporządzenia zestawień obfitych wypowiedzi na te tematy”<sup>1</sup>. Nie było zadaniem owej książki sporządzenie takich zestawień, do bogatego repertuaru wypowiedzi na tematy przekładowe dorzucała ona jedynie cenne spostrzeżenia i refleksje „warsztatowe” pisarzy współczesnych, podobnie jak i następna publikacja Ossolineum, powstała jako kontynuacja poprzedniej, a zatytułowana *Przekład artystyczny. O sztuce tłumaczenia księga druga* (1975). Wspomnieć też trzeba, że od r. 1955 przybyło polskich prac zajmujących się dziedziną tłumaczeń artystycznych, spośród których na szczególne uznanie zasługuje monografia Jadwigi Ziętańskiej *Sztuka przekładu w poglądach literackich polskiego Oświecenia* (1969). Wciąż jednak brakowało nam dotkliwie ujęć całościowych, umożliwiających śledzenie ewolucji sztuki translatorskiej w Polsce w tym aspekcie, który pod wieloma względami zasługuje na szczególną uwagę, mianowicie od strony opinii i refleksji samych przekładowców.

I oto w 22 lata (!) od cytowanej uwagi Grzegorzczaka otrzymaliśmy dzięki antologii, którą opracował Edward Balcerzan (przy współudziale Anny Jelec-Legeżyńskiej i Bogumiły Kluth), obszerny wybór głosów pisarzy i tłumaczy, krytyków i eseistów na tematy związane bezpośrednio z działalnością translatorską. Sekwencję tę otwiera anonimowa przedmowa do ortografii Parkoszowica (około r. 1440), pierwsza u nas i jakże już dojrzała wypowiedź na tematy przekładowe, zamyka zaś lapidarna opinia współczesnego nam krytyka teatralnego, Krzysztofa Wolickiego, zamieszczona we wrocławskiej „Odrze” w roku 1974. Odstęp czasu, jaki dzieli te dwie wypowiedzi, wypełniają nie ustające wysiłki naszych translatorów; to właśnie ich heroicznym zmaganiom, ich porażkom i sukcesom towarzyszyły niezwyk-

<sup>19</sup> W. Zalewski, *Pamięć miejsca. „Wierna rzeka”*. „Kultura” 1964, nr 42, s. 11.

<sup>1</sup> *O sztuce tłumaczenia*. Wrocław 1955, s. 445.

tej wagi dokumenty, w których wyraziła się świadomość literacka poszczególnych epok. Teksty te, poprzez fakt, iż wszystkie pozostają w bezpośrednim, czyli genetycznym i funkcjonalnym powiązaniu z wielowiekową praktyką translatorską, odczytujemy bez trudności, nie wymagają one dodatkowych uzasadnień na tle tej praktyki, co jednak wcale nie przeszkadza nam traktować ich jako wypowiedzi niezależnych i samodzielnych. Było, jak mniemam, celem antologisty zwrócić uwagę czytelnika na osobliwą urodę tych wypowiedzi (Balcerzan woli tu mówić o „retoryce”), które zdradzają tyle rysów wspólnych, uniezależniają się jak gdyby od obowiązujących standardów mowy literackiej. Wypadnie nam jednak dla dokładniejszej charakterystyki tych „wy-tłumaczeń” podzielić je na dwie grupy: „zeznania” samych tłumaczy oraz wypowiedzi *par excellence* krytycznoliterackie.

Grupa pierwsza, znacznie liczniejsza, jest także z wielu względów ciekawsza, wszak te autokomentarze, autokrytyki, autorecenzje stanowią jakby wypowiedzi izomorficzne wobec tekstu samego tłumaczenia, są jego drugą wersją, nową formułą interpretacyjną, jeśli nie lepszą i w subiektywnym poczuciu tłumacza nie bogatszą od pierwszej, to w każdym razie zrodzoną przez uczucie niedosytu, kompromisu i porażek tłumacza. Czyż za potrzebą istnienia takich krytycznych autoparafraz nie przemawia uczucie zawodu, iż spośród wielu narzucających się tłumaczowi i równorzędnych rozwiązań wybrał on z konieczności tylko jedno, kto wie, czy właśnie nie najgorsze, odcinające go od urzeczywistnień pełniejszych, doskonalszych? Przecież ilekroć tłumacz relacjonuje przebieg własnej pracy nad tekstem tłumaczenia, ma na widoku dzieło inne od tego, jakie na skutek przeróżnych nieprzewidzianych okoliczności zewnętrznych udało mu się wykonać. Dzieło w skrywanym rozumieniu i utajonym pragnieniu tłumacza jedyne czy wzorcowe i na swój sposób idealne, którego wielce problematyczna tożsamość sprowadza się w gruncie rzeczy do mnogości alternatyw — spośród nich został dokonany wybór. Dzieło gotowe, o którym pisze (dla usprawiedliwienia? samooskarżenia?), bywa zawsze mniejsze i o ileż uboższe od tej wizji, jaką w sobie nosi, jakiej za wszelką cenę, wbrew oczywistym niemożnościom, chciałby bronić.

Ma wiele słuszności Balcerzan dokonując we wstępie subtelnych analiz tych monologów autorskich przy pomocy narzędzi sementycznych, twierdząc, że „przekładanie dzieł z języków obcych stanowi równie autentyczną formę uczestnictwa w metamorfozach struktur literackich, jak i czytanie, komentowanie krytyczne, poznawanie naukowe tekstów [...]” (s. 10). Komentarze na tematy własnych dzieł wiodą żywot równoległy do dzieł, podlegają tym samym regułom i przymusom hermeneutycznym co tekst tłumaczenia, i właśnie to, zdaniem autora antologii, usprawiedliwia zainteresowanie się nimi. Wybrać rozwiązanie optymalne — to udać się może tylko w komentarzu, nigdy w samym tekście tłumaczenia. Najwięcej krytycznych parafraz i autoparafraz powstawało w epoce, która wierzyła, że przekład idealny, doskonały jest możliwy, dany bezpośrednio w samej naturze rzeczy, przedstawiony w Boskim porządku świata i natury (wiek XVIII).

Tak by się rzecz przedstawiała w bardzo ogólnych zarysach, w szczegółach jednak monologi translatorskie bardzo się od siebie różnią. Próżno by w pierwszych wystąpieniach szukać tonów osobistych, biografia tłumacza (bardzo ciekawe uwagi na ów temat snuje Balcerzan we wstępie) odpowiada w całości roli wyznaczonej przez rodzaj dzieł przekładanych. Wiedzieć należy, że w staropolszczyźnie obowiązywały dwie normy przekładowe, inna dla tekstów sakralnych, inna dla świeckich. Pierwsza nakazywała wierność wobec *Litery Pisma*, „abychmy nic nie przyczyniali ani umniejszali, ale żebyśmy słowo słowem wyrazili” (Szymon Budny, s. 46), druga zezwalała na daleko większą swobodę w interpretacji oryginału, za którym nie stał już w tym wypadku żaden kościelny autorytet, żadna — oprócz ludzkiej — powaga Nauczycielskiego Urzędu. Tłumacz ścierał z oryginału to wszystko, co w oczach rodzimego odbiorcy, którego gust ce-

nił, mogłoby uchodzić za „nie-swoje” i „obce” (zob. wypowiedź Łukasza Górnickiego, s. 33—39). Pytanie, co tłumaczyć: słowa czy rzeczy, wydatkować całą energię na konstruowanie „języka-pośrednika” czy sposobie narzędzie interpretacyjne, rozstrzygano podówczas w sposób jednoznaczny (dopiero z czasem pytania takie staną się węzłem dramatycznych powikłań). Szymon Budny wyznaje: „A tak gdyby mi co innemu przyszło się tłumaczyć, nie samego Boga słowo, tedy bym mógł nie słowo słowem, ale rzecz rzeczą wyrażać [...]” (s. 46—47). Na tym tle nie dziwi, że pierwsi tłumacze *Pisma św.* zwracają szczególną uwagę na kwestie językowe, a tłumacze tekstów świeckich — na uniwersalia kulturowe, że właśnie pisarzom tym, ogarniętym pasją poszukiwania wersji jedynych i ostatecznych, język polski wydaje się tak ubogi „w słowach” (Stanisław Gosławski, s. 61, zob. też Jan Januszowski, s. 63). Tu nie ma mowy o żadnym współzawodnictwie z czytelnikiem, podczas gdy „wykładacz” pism świeckich ma stale poczucie nieostateczności końcowego rezultatu, i dlatego tak wiele tu apeli do czytelnika, by przekład poprawił, ulepszył, jeśli ta wersja, jaką mu autor-tłumacz oferuje, wydaje się nieodpowiednia (zob. Łukasz Górnicki, s. 38; Anonim, s. 32).

W wieku XVIII podział na utwory sakralne i świeckie, w praktyce translatorskiej z pewnością nadal respektowany, w teorii przestał odgrywać dominującą rolę. W poświęconej temu okresowi części antologii zgromadził Balcerzan teksty reprezentatywne dla epoki; komentarze i autoparafrazy krytyczne przekładów rozrastają się w długie traktaty, o których nie można mówić bez podziwu dla wiedzy i fachowości ich autorów. Teoria oświeceniowa o pokroju wyraźnie normatywnym i postulatycznym, mająca na oku przede wszystkim interesy tłumaczy, próbowała określić warunki tłumaczeń doskonałych; bohaterem owoczesnych monologów jest „prawy tłumacz”, który odrzuciwszy raz na zawsze pokusy tłumaczenia werbalnego (z jakąż dezaprobatą pisze Adam Kazimierz Czartoryski o „werbalistach” i „dosłownikach”!) staje w szranki z autorem. O co idzie gra? O projekt urzeczywistnień literackich najdoskonalszych, stąd powszechne w tamtych czasach zachęcanie tłumaczy, by zgodnie ze swym poetyckim powołaniem starali się „przenosić” oryginał tam, gdzie twórca zbyt odbiegł od Idealu. Bohomolec chwali Woltera za to, że „tłumacząc tragedye i inne angielskich poetów wiersze, ich niskie myśli podniósł, nadęte zniżył, niepotrzebne poodcinał i tego dokazał, że tych, których tłumaczył, wysokością myśli i gładkością wymowy swojej całe przewyższył” (s. 71). I stąd rola owych krytycznych autoparafraz, w których tak bujnie rozwinęła się komparatystyka językowa i stylistyczna, zgodnie z przekonaniem, że „język każdy właściwe ma swoje wyrażenia sposoby” (Ignacy Krasicki, s. 74), gdzie znajdziemy tyle rzeczowych informacji na temat realiów kulturowych, a wszystko w tym celu, by uzasadnić potrzebę rywalizacji tłumacza z autorem. Żadne konkretne dokonania przekładowe nie są bezpośrednio przyporządkowane traktatom Krasickiego, Adama Kazimierza Czartoryskiego, Stanisława Potockiego, Ludwika Osińskiego czy Euzebiusza Słowackiego (chyba że w roli exemplów), odpowiada natomiast ich tekstom model dzieła doskonałego, o który ubiega się zarówno tłumacz, jak i pisarz.

Świadectwa krytyczne i „zeznania” tłumaczy przytoczone w części 3, romantycznej, pozwalają dojrzeć i zrozumieć, jak bardzo zmienił się w tej epoce w zestawieniu z poprzednią stosunek pisarzy do głównych, zdawać by się mogło, niewzruszonych rudymentów sztuki przekładowej (choć tę sekwencję tekstów w antologii Balcerzana otwierają dwa typowo jeszcze klasycystyczne rozbiory tłumaczeń dokonane przez młodego Mickiewicza w latach 1817—1827). Zapewne, nie było ambicją romantyków „upiększanie” czy „poprawianie” oryginału tam, gdzie, jak sądzili ich poprzednicy, uchylał on zasądom dobrego smaku i „przystojnego wyrażania”. Poczynania ich, choć nie wolne od ulegania pewnym skłonnościom dawnym (jeszcze Norwid w r. 1865 zarzucał Wiktorowi Baworowskiemu, tłumaczo-

wi poematów Byrona, zbytnią „powszedniość wyrażań”, s. 169), nie były krępowane przez teorię *decorum*. Respektując to wszystko, co stanowiło istotny a nie kwestionowany także i później wkład myśli oświeceniowej w rozwój sztuki translatorskiej nowocześnie pojętej: poszanowanie integralności tekstu, wypracowanie narzędzi przydatnych do analizy komparatystycznej — romantycy uczynili z przekładu sztukę równą oryginalnej twórczości, a nawet w pewnych wypadkach ją przewyższającą. Przekładanie bowiem, tak jak i twórczość oryginalna, było dziełem swobodnego i suwerennego geniuszu; nie współzawodnictwo, jak sądzono dotąd, lecz walka, w której przekładowca odniesie zwycięstwo nad tłumaczonym autorem, jest metaforą najlepiej wyjaśniającą zamiary tłumacza epoki romantycznej. Istotnym sprawdzianem uzdolnień i kompetencji przekładowcy staje się, jak w przypadku tłumacza *Giaura* (czyli Mickiewicza), „indywidualność tak silna, że zacierą charakterystyczne rysy tłumaczonych przez niego poetów” (Seweryn Goszczyński, s. 162). Dzieło nie tylko że nie nagina się do jedynej i powszechnej Normy, lecz pojawieniem się swoim usprawiedliwia wszelkie możliwe interwencje w spetryfikowane zasoby polszczyzny artystycznej. Goszczyński chwali miernego zresztą tłumacza (Augusta Bielowskiego) za „przyswojenie niektórych wyrazów słowiańskich” oraz za „wydobycie polskich, zaległych w głębi staroświecczyny”, co też zdaniem jego winno stanowić „naukę dla wszystkich puszczaających się w ten zawód” (s. 160).

W świadomości literackiej epoki romantyzmu coraz powszechniejszy stawał się pogląd, że tłumacz godzien tego miana jest przede wszystkim odkrywcą nowości, pierwszym i być może najważniejszym, któremu w udziale przypada „oswojenie” tego, co nie mieści się w systemie gotowych oczekiwań publiczności. Dzieło translatorskie w świetle przytoczonych dokumentów sytuuje się jak gdyby poza porządkiem obiektywnych konieczności literackich. Krytyka romantyczna nie rejestruje z niezdrowym upodobaniem wszelkich „potknięć” i „omyłek” tłumacza. W im większym stopniu orzeczeniem teorii oświeceniowej przysługiwał status zaleceń normatywnych (teoria ta formułowała swoje opinie w trybie „normatywno-moralizatorskim”, jak to określili Dawid Hopensztand), tym bardziej usprawiedliwiony i zasadny stawał się proceder wyłapywania takich omyłek. Im więcej — dodajmy — zauważonych w tekście uchybień tłumacza, tym większa rzekomo pewność, iż orzeczenia krytyki są nieomyłne, tym bardziej język krytyki utrzymuje, by tak rzec, instytucjonalne zabezpieczenie własnych prerogatyw. Z niezbyt jasnej, co prawda, opinii Norwida: „Wierność jest ścisła, czytając po kilkanaście wierszy — — mniejsza, czytając całe pieśni” (s. 169), wolno wnosić, iż znakomitemu komentatorowi Byrona, Homera, Szekspira, *Biblii* chodziło o uzasadnienie oceny całościowej, a nie oceny poszczególnych części tłumaczenia.

Intuicje przekładowe romantyków sytuują się zatem w kręgu zagadnień nowoczesnej hermeneutyki, okazją do sporu z klasykami nie były kwestie natury translatorskiej (tu wbrew pozorom istniała możliwość uzgodnienia poglądów w sprawach kluczowych), lecz prawidłowa lekcja autorów starożytnych. Mickiewicz miał do zarzucenia „szkole naśladowców i tłumaczy” to, że czołowy przewodawca klasycznego smaku, Dmochowski, „ani historycznie, ani krytycznie poezji homerycznych nie rozumiał” (s. 155). Podobnie Norwid, który w swoich egzegezach (znakomitych!) pism Byrona czy Szekspira ujawnia przede wszystkim kompetencje niezwykle wprost hermeneuty. Pojmowano dobrze, że naprawdę tłumaczyć to znaczy wydzierać w niezwykłym trudzie, ze świadomością nieustannych porażek sekret dzieła, *irreductibile quid*, dlatego przekład może być ostatecznie tylko próbą i niczym więcej. „Próba” nazwał Mickiewicz francuską wersję *Dziadów*, odsłaniając w projektowanej przedmowie te warstwy tłumaczonego dzieła, które zagranicznemu odbiorcy musiały się wydać kompletnie niezrozumiałe. Nie

zrealizowany, lecz jakże charakterystyczny dla romantycznej teorii przekładowej postulat Norwida: „nie samo dawać tłumaczenie” (s. 169), oznacza przyznanie jednakowych praw wszystkim możliwym wersjom, parafrazom, naśladowaniom obcego dzieła. Autor *Fulminanta* wyznaje dalej: „Gdybym tłumaczył *Childe Harolda* — to napisałbym drugiego prozą — krytyczną — — obok” (s. 169); komentarz krytyczny nie jest tekstem dodanym do dzieła tłumaczenia, lecz dziełem samym.

Jak w świetle dalszych dokumentów rysuje się świadomość translatorska po okresie romantyzmu? Część następna antologii przynosi głosy i wypowiedzi pisarzy dotyczące wybranych zagadnień sztuki przekładowej, a dziś odczytywane przez nas jako ciekawy aneks aż do trzech „epok” literackich: modernizmu (Porębowicz, Przesmycki), Młodej Polski (Leśmian, Nowaczyński, Przybyszewski) i okresu międzywojennego (Peiper, Boy-Żeleński, Borowy, Franciszek Siedlecki i Tuwim). Jak na jedną „szufladę”, zestaw nazwisk, kierunków tendencji literackich może zbyt różnorodny, zbyt wyraźnie podporządkowany ściśle zewnętrznym kryteriom chronologicznym, lecz mniejsza na razie o to. Nie ulega wątpliwości, że nasi moderniści, zarówno jako praktycy, jak i jako teoretycy przekładu nawiązują równorzędny dialog z przekładowcami w. XX; między podejściem do sztuki przekładu np. u Porębowicza (wspólnie z Miriamem, Langem i Adamem M-skim, czyli Zofią Trzeszczkowską, był on inicjatorem wielkiej akcji przekładowej, bez której trudno byłoby sobie wyobrazić zjawiska literackie charakteryzujące tzw. przełom antypozytywistyczny) a podejściem Boya nie ma większych i poważniejszych różnic. Obydwaj reprezentują dzisiejsze, w najbardziej oczywistym i jednoznacznym sensie tego słowa, tendencje właściwe tej odmianie sztuki literackiej: filologiczną wprost akrybię w stosunku do tekstu dzieła oryginalnego, uporczywe poszukiwanie odpowiednich ekwiwalentów dla obcego dzieła poprzez konstrukcję „języka-pośrednika”<sup>2</sup>, odnajdywanie paralel historycznoliterackich, traktowanie dzieł literackich jako komunikatów funkcjonujących naturalnie w systemie własnej kultury. Stąd też monologi translatorskie cechują się niekiedy znaczną fachowością dyskursu. W samym sposobie czytania uprzywilejowana wydaje się coraz częściej pozycja „znawcy” i „specjalisty”.

Daje ona znać o sobie nie tylko i nie wyłącznie w znakomitym, przenikliwym i subtelnym studium Wacława Borowego *Boy jako tłumacz*, które stanowi klasyczną pozycję w naszej literaturze „translatologicznej”. Podobnie też i w znanych refleksjach Tuwima (*Czterowersz na warsztacie*) osnutych wokół jednej tylko — jakie możliwości interpretacyjne stwarzającej! — zwrotki z poematu Puszkina. Dla tłumaczy współczesnych (po drugiej wojnie światowej), których wypowiedzi obejmuje ostatnia i najobszerniejsza część książki, mówienie o przekładzie zarówno w konwencji monologu, jak i dramatycznej fabuły (pasjonujące *Klucze otchłani* Macieja Słomczyńskiego), a nawet powieści (przypomnijmy tu *Diabelne tarapaty* Marii Kureckiej, całą książkę relacjonującą przebieg pracy autorki nad tekstem tłumaczenia *Doktora Faustusa* Manna), staje się zajęciem niezwykle frapującym dzięki charakterowi wielkiej przygody intelektualnej, jaką jest sam proces tłumaczenia. I dlatego też materiały zawarte w książce Balcerzana stanowią mogą znakomitą pożywkę dla teorii tłumaczeń. Sam antologista, świetny teoretyk przekładu i tłumacz w jednej osobie, zdaje się przywiązywać szczególną wagę do świadectw tego rodzaju. Trudno doprawdy przypuścić, by jego własne zainteresowania przekładem, którym dał wyraz w licznych pracach naukowych i eseistycz-

<sup>2</sup> O języku takim, inaczej go nazywając, pisał W. Wirpsza (*Parę aktualnych czynników współczesnego przekładu poetyckiego*. „Poezja” 1967, nr 6): „Oba te języki [tj. oryginału i przekładu] wzajemnie się krytykują, ale jak gdyby na terenie neutralnym, poprzez język znaków pustych”.

nych, nie wywarły piętna na samym układzie antologii (do sprawy tej niebawem powrócimy) i na wyborze tekstów. Skoro — a rzecz to powszechnie znana — każda antologia jest wynikiem mniej lub bardziej dotkliwych kompromisów, to właśnie owe trudne zazwyczaj decyzje, jakie autor musi podejmować uzgadniając tytuł antologii ze swoimi zamiarami, odsłaniają najlepiej ukryte intencje, do których bezpośrednio nie może czy też nie chce się przyznać.

Otóż Balcerzana zdają się interesować szczególnie te wypowiedzi (liczne współcześnie), których swoboda i nieskrępowana narracja dalekie są od wszelkich naukowo-teoretycznych presupozycji, te wypowiedzi, którym obca i zgoła niepotrzebna jest troska o jakieś racjonalne uzasadnienie rozstrzygnięć terminologicznych. Dla świadectw nam współczesnych charakterystyczna jest wciąż aktualizowana pamięć o doświadczeniach poprzedników. W monologach translatorskich stale pojawia się myśl, iż mimo że pytania o sens tłumaczeń, o kwestie „wierności” wersji rodzimej wobec obcego pierwowortu, o rozmaite techniczno-translatorskie szczegóły były każdorazowo w historii inaczej stawiane i rozstrzygane, że zatem prawda o tłumaczeniach jest zawsze zrelatywizowana do czasów, w jakich te dzieła powstawały, to przecież fakty, o których tłumacz współczesny nigdy nie zapomina, wskazują zarazem na niezmienną aktualność wiecznych rudymentów sztuki przekładowej. Opinia samego Balcerzana, że „w świadomości translatorskiej istnieją pewne właściwości ponadepokowe, a w każdym razie nadzwyczaj odporne na wpływ koniunktur i doktryn pisarstwa oryginalnego” (s. 15), jest dobitnym wysłowieniem tej prawdy. Przecież gdyby było inaczej, niemożliwy stałby się ów trwający przez całe wieki, jakby na przekór wszystkim wstrząsom i rewolucjom literackim, dialog pomiędzy tłumaczami. Gdyby nie istniał wspólny język złożony z cytatów (na słowa Delille’a, by tłumacz „starał się sprawić w każdym wyjątku ten sam skutek, jaki sprawił autor, powołuje się dwóch translatorów dzisiejszych: Tuwim i Sandauer; autora *Ogrodów* cytuje także Przyboś), z obrazowych porównań i przenośni, których staroświeckość — o dziwo — w tym typie dyskursu wcale nie razi, język, w którego zasobach znajduje się tyle mniej lub bardziej szczęśliwych, lecz zawsze chętnie powtarzanych *bons mots*, niemożliwa byłaby wcale transmisja doświadczeń translatorskich. Poeta współczesny w dużo większym stopniu niż twórcy wieków ubiegłych, mimo olbrzymiej, specjalistycznej wiedzy, jaką dysponuje, żywi przekonanie, że refleksja przekładowa towarzysząca praktyce jest zawładnięta przez paradygmaty (w znaczeniu, jakie „paradygmatom” przyznaje Th. S. Kuhn)<sup>3</sup>, że zatem — wracając do poprzedniej myśli — niezmienny jest język, w którym translatorzy wszystkich epok formułują wyniki swoich doświadczeń warsztatowych.

Wciąż, jak się okazuje, nie jest rzeczą łatwą wysupłać z całego gąszczy metafor, obrazowych przenośni, paradoksów (Jastrun pisze o „sztuce trudnych detali, jaką jest przekład poetycki, na który składa się tysiąc różnych względów, tysiąc sprzecznych ze sobą dobrych chęci i złych wykrętów”, s. 373) jakieś racjonalne jądro wiedzy o przekładzie. Jastrun raczej zawoalowuje, niż objaśnia własne stanowisko w tej kwestii, orzekając, że przekład jest „tylko indywidualnym przyswojeniem obcego utworu”, że „utwór tłumaczony nie musi bynajmniej stracić swojej urody” (s. 371) itp. Może to zabrzmieć dziwnie, lecz właśnie w takich momentach daje znać o sobie współcześnie tożsamość sztuki przekładu. Postępująca w naszych czasach specjalizacja tego języka, w którym, jak powiedzieliśmy wyżej, pisarze formułują wyniki swoich doświadczeń translatorskich (a pisarz współczesny chętnie wyniki swoich spostrzeżeń i obserwacji w trakcie pracy nad tekstem tłumaczenia ujmuje w terminach zapożyczonych z takich dziedzin, jak

<sup>3</sup> Th. S. Kuhn, *Struktura rewolucji naukowych*. Tłumaczyła H. Ostromecka. Warszawa 1968.

lingwistyka, teoria informacji, semiotyka), wcale nie ograniczyła zasięgu występowania całej masy terminów „przechodnich”, semantycznie nieostrych, lecz właśnie mimo całą swoją nieostrość, mimo karygodną z punktu widzenia operacji naukowych polisemantyczność odsyłających do zasobu wspólnej wszystkim tłumaczom „paradygmatycznej” wiedzy o tym, jak i po co tłumaczyć. Choć pojawia się wiele trudności związanych z przyznaniem terminom translatorskim własnej aparatury pojęciowej, byłoby z pewnością błędem traktować ją wyłącznie jako drobny wy-cinek terminologii literackiej. Nomenklaturą translatorską odsyła jednak do własnej aparatury pojęciowej, jest konceptualizacją wyobrażeń na temat sztuki słowa, posiadającą specyficzne reguły i swoistą aksjologię.

Dla świadectw współczesnych charakterystyczne jest przesunięcie uwagi z kwestii peryferyjnojęzykowych (przez szereg wieków pierwszoplanową kwestią w rozważaniach translatorskich były imponderabilia kulturowe utrwalone w języku; oczywiście, sprawy te i współcześnie nie utraciły swego znaczenia, raczej przeciwnie) ku samemu, trudnemu przecież do jakiegoś jednoznacznego zdefiniowania, językowemu centrum poezji. Ta sprawa jest ukrytym podtekstem głośniego sporu Tuwima z Ważykiem na temat polskiej wersji *Eugeniusza Oniegina* (Balcerzan przytacza *in extenso* ową wielce pouczającą kontrowersję między dwoma przykładawcami); tej też sprawy bezpośrednio dotyczą wypowiedzi takich poetów, jak Przyboś, Jastrun, Anna Kamińska i inni. Awangardowe rozumienie poezji jako „języka w języku” stanowi tenor wypowiedzi Jastruna, który na tej podstawie zakreśla obszar występowania tekstów zaliczanych przezeń do literatury współczesnej (Hölderlin, Mallarmé, Rilke). „Poezja jest tym rodzajem literatury, w którym największą rolę odgrywa forma językowa” (Anna Kamińska, s. 377). Inkryminowana w poezji heterogeniczność języka, przeciwna tezie: „W nowoczesnej liryce słowo znaczy wielokroć razy więcej niż to, co by znaczyło w prozie” (Julian Przyboś, s. 342), powoduje, iż na czoło wysuwa się innowacyjne kryterium w ocenie tłumaczeń: każdy przekład jest *ipso facto* kreacją nowej mowy poetyckiej. Współczesne wyobrażenia na temat sztuki przekładowej są w znacznej mierze inspirowane przez stanowisko awangardy poetyckiej i dlatego — według słusznej opinii Balcerzana — „Rzemiosło tłumacza [...] otwiera przed społecznością czytelniczą jedną z najszerszych dróg rozumienia struktur sztuki słowa” (s. 7).

W niniejszym sprawozdaniu z książki padały słowa: „dokumenty”, „świadectwa”; musimy obecnie zastanowić się, jaka sfera zjawisk tym nazwanom realnie odpowiada. Pierwszą, niewątpliwą, jest historycznie każdorazowo zmienna sfera pojęć, wyobrażeń, emocji powiązanych bezpośrednio z faktem istnienia działalności przekładowej, ze specyfiką zawodu tłumacza, jego roli pisarskiej, kompetencji językowo-literackich itp. Drugą sferą jest świadomość literacka poszczególnych epok, w której obrębie zagadnienia przekładu powiązane są całą siecią różnorodnych relacji ze zjawiskami rodzimej literatury. Łatwo bowiem zauważyć, że mówienie o przekładzie, obojętne w jakiej konwencji: translatorskiego monologu-zwierzenia, traktatu kodyfikującego — jak w w. XVIII — zasady sztuki czy wreszcie okazjonalnej recenzji, wyzwała w każdym z tych przypadków nieodpartą potrzebę krytycznego spojrzenia na osiągnięcia i braki rodzimej twórczości. Przecież jednym z ważniejszych postulatów kierowanych pod adresem tłumaczy jest apel do ich, by tak rzec, kompetencji historycznoliterackich. Miałoby to oznaczać trafne orientowanie się przez nich w tym wszystkim, co „szkodzi” lub — przeciwnie — „pomaga” własnej literaturze. Właśnie dlatego, że każde przedsięwzięcie translatorskie podlega wartościowaniu ze względu na panującą normę literacką, ocena jego rozpięta jest między biegunami archaizmu i nowatorstwa. Dosłownie nigdzie w tych tekstach nie zabraknie owego zainteresowania, jakie wypowiadający się na temat tłumaczeń udzielają zjawiskom charakteryzującym rozwój lub zastój rodzimej twórczości. I dlatego w obserwacjach pisarzy na te-



mat sztuki tłumaczenia zarówno poetyka historyczna, jak i proponowana przez Janusza Sławińskiego socjologia form literackich<sup>4</sup> odnajdują potwierdzenie wielu swoich intuicji badawczych.

Oczywiście, konkretne „zamówienia” społeczne składane pod adresem tłumaczy były w różnych epokach rozmaite, obok celów ogólnych, formułowanych chociażby przez pisarzy Oświecenia w trybie doraźnych zaleceń („w przekładaniu wybierać należy, co godne ciekawości, co zdatne do nauki, co do obyczajności służy”, radzi Krasicki, s. 78), zresztą i później będzie się powtarzać, jednakże z położeniem większego nacisku na potrzeby wewnętrznliterackie (tak np. Miriam-Przesmycki akcję przekładową „Życia” warszawskiego uzasadniał koniecznością „odświeżenia i wszechstronnego rozwinięcia smaku artystycznego”, „rozszerzenia widnokręgów literackich” itp., s. 185), w grę niejednokrotnie przecież wchodziły interesy partykularne. Tak dziś odczytujemy XVI-wieczne spory „wykładaczy” *Pisma św.* odzwierciedlające temperaturę ówczesnych polemik religijnych: wszak rozstrzygającym sprawdzianem kompetencji tłumacza była jego wiedza „*in rebus sacris*”. Przekład *Słowa o wyprawie Igora* pióra Augusta Bielowskiego był jedną z głównych deklaracji programowych głoszonych przez ziewończyków; dzieło to, osobiście nieudane, zrodziła potrzeba ekwiwalentu bohaterskiej epiki ludowej, której „brak w Polsce ziewończycy odczuwali wyjątkowo dotkliwie”<sup>5</sup>. Listę podobnych przykładów można by niepomierne rozszerzyć.

Ilekróć w monologach translatorskich dochodzi do głosu świadomość potrzeb, jakim konkretne inicjatywy miały czy powinny sprostać, tylekróć uwyrażnia się w nich i na plan pierwszy wysuwa wizerunek odbiorcy. Jego rola w każdej z tych wypowiedzi jest oznaczona, niekoniecznie zresztą jest to rola narzucona przez projekt zachowań przekładowcy. „Ujawniając normy gry przekładowej tłumacz nie tylko informuje o swoistościach własnego zawodu, ale równocześnie wzywa swego czytelnika do współzawodnictwa” — pisze Balcerzan (s. 10). Owszem, bywa i tak, częściej jednak, i jest to praktyka potwierdzona przez większość świadectw, obraz odbiorcy ukonstytuowany zostaje przez potrzeby bardziej „życiowe” (cudzysłów jest tu konieczny, gdyż potrzeby odbiorcy w tym zakresie ulegają wszędzie daleko posuniętej schematyzacji). Nowe tłumaczenia potwierdzają natomiast słuszność innej obserwacji Balcerzana, mianowicie, że przekład otwiera się jakby w dwie strony, na stronę dzieł (oryginalnych), które stanowią dlań najbliższy i bezpośredni kontekst literacki, oraz w kierunku wcześniejszych od niego i konkurencyjnych tłumaczeń, co Balcerzan nazywa zjawiskiem „serii”. Sprawę kontekstu sygnalizowaliśmy wyżej, teraz parę słów o „serii”. Jest rzeczą ogromnie ciekawą śledzić powody, dla których powstaje nowa, kolejna wersja dzieła obcego. Tłumacze, uzasadniając w swoich autokomentarzach jej potrzebę, odwołują się do argumentów z kręgu hermeneutyki; do szukania nowych rozwiązań skłania głębsza, wieloaspektowa interpretacja, uwzględniająca postęp wiedzy, zmianę perspektywy wychodzącą na korzyść dziełu, itd. To miał na myśli Mickiewicz, zarzucając Dmochowskiemu, iż ten Homera „ani krytycznie, ani historycznie nie rozumiał” (romantyczny historyzm zrodził cały zastęp „homeryków”). Osiągnięcia dotychczasowe mogą nie zadowalać z powodu pogwałcenia czy nierespektowania zasad sztuki. Tak np. Boy z okazji tłumaczenia *Scen z życia Cyganerii* Murgera oskarża swoich poprzedników o brak znajomości francuszczyzny. Najczęściej jednak protest wobec starych tłumaczeń obiera za przedmiot archaiczną manierę przekładową, i to z kolei ma na myśli Sandauer pisząc „źle o poprzednikach”, czyli przekładowcach dzieł antycznych. Ostatnia chronologicznie wypowiedź w anto-

<sup>4</sup> J. Sławiński, *Socjologia literatury i poetyka historyczna*. W zbiorze: *Problemy socjologii literatury*. Wrocław 1971.

<sup>5</sup> M. Janion, *Gorączka romantyczna*. Warszawa 1975, s. 109.

logii Balcerzana dotyczy tej samej kwestii: „Nadto ciągle jeszcze czekam, kiedy z przekładu Srebrnego teatru wyeliminują »mleko cielic«” (Krzysztof Wolicki, s. 437).

Dla świadectw zgromadzonych w tej książce niemałe znaczenie ma fakt, iż większość stanowią wypowiedzi tłumaczy i pisarzy zarazem, co oczywiście uzasadnia znaną ciekawość krytyków, penetrujących ze szczególną satysfakcją i na ogół miernymi wynikami owo interesujące pogranicze twórczości oryginalnej i przekładowej. Jakoby obnażają się ukryte predyspozycje pisarskie, rzekomo ujawnia się tą drogą wszystko, o czym pisarz mówi niechętnie lub nie mówi wcale, wszystko, co chciałby ukryć przed swym czytelnikiem i ewentualnymi komentatorami. „Praca tłumacza nie wydaje się na ogół zajęciem tajemniczym” — jak pisze Balcerzan — podczas gdy w twórczości oryginalnej „tekst jest wysłowieniem niewysłowionego” (s. 5).

W okresie Młodej Polski obserwuje się wyraźny przerost psychokrytyki. Akt tłumaczenia jawi się tutaj jako wielce tajemniczy proces stopienia się dwóch indywidualności, które doskonale do siebie pasują. Odpada rzekomo wszelki trud dobierania metrum, słów, metafor itd., praca tłumacza nie wykazuje najmniejszego wysiłku, staje się dalszym ciągiem jego oryginalnej twórczości. Leśmian pisał o przekładach liryki francuskiej dokonanych przez Bronisławę Ostrowską: „Jest to [...] zbiór utworów najulubieńszych, które, oczarowawszy tłumaczkę, najłatwiej i jakby samochcąc zrzuciły swą szatę francuską, ażeby się odtąd stać utworami polskimi. Uzupełniają one twórczość oryginalną p. Bronisławy Ostrowskiej” (s. 194). Podobnie o tłumaczeniu ballady Yeatsa pióra Kasprowicza pisał Nowaczyński, iż jest to „wtórnie natchnione napisanie całej rzeczy” (s. 200).

Odrzuciwszy jednak wszelkie nadużycia takiej metody porównawczej trudno nie przyznać, że wszędzie tam, gdzie koincydencja działań oryginalnych i przekładowych ma miejsce, wyniki pracy tłumacza i pisarza okazują się nawzajem przekładalne, porównywalne. Musi zatem istnieć jakiś system znaczeń podstawowych, trzeci system, który w ogóle taki „przekład” umożliwi. Z punktu widzenia teoretycznego rzecz się zresztą niepomernie komplikuje, obok tłumaczenia interlingwistycznego w grę wchodzi równoczesny przekład wewnątrzjęzykowy, kolejność przekodowań jest tutaj praktycznie niemożliwa do ustalenia. Tak samo we wszelkich polemikach między translatorami: Ważyk—Tuwim, Ważyk—Miriam (idzie o tłumaczenie *Statku pijanego* Rimbauda, którego to tłumaczenia perypetie opisane są w tekście *Przekład — przygoda*, s. 337—342), Stiller—Słomczyński (*Powrót do Carrolla*, s. 422—431) mamy do czynienia z prezentacją odmiennych indywidualności twórczych, z których każda, broniąc własnej koncepcji przekładowej, utwierdza się w nienaruszalnym prawie do mówienia własnym głosem.

Antologia Edwarda Balcerzana, o której zdołaliśmy sformułować tu zaledwie parę uwag, jest w naszym historycznoliterackim piśmiennictwie dziełem pionierskim. Nie mamy wątpliwości, iż winna się ona znaleźć wśród innych książek koniecznych na biurku każdego historyka literatury. Trudno też będzie sobie wyobrazić w przyszłości syntezę dziejów tłumaczenia artystycznego w Polsce, wciąż bezskutecznie oczekiwaną, bez uwzględnienia materiałów, jakie ta antologia przynosi. Nadrabia ona opóźnienia, szczególnie wyraźnie widoczne na tle książek o podobnym czy zbliżonym charakterze, które znacznie wcześniej ukazały się za granicą. Dość wymienić tu takie dzieła, jak J. Levego *České teorie překlada* (1959), *Русские нучатели о переводе* (1960), E. Cary'ego *Les Grands traducteurs français* (1963) czy wreszcie, może najciekawsze z nich, opracowane przez H. J. Störiga, *Das Problem des Übersetzens* (1963). Znana dobrze publikacja harwardzka *On Translation* (Cambridge, Mass., 1959), obejmująca także ciekawe refleksje pisarzy-przekładowców (amerykańskich), zbliża się jednak bardziej swoim charakterem do wydanej u nas książki *O sztuce tłumaczenia*.

Nie dyskutujemy tu zasad, na mocy których zgromadził Balcerzan i uporządkował w swojej antologii obfity materiał z różnych epok, przeciwnie, wszystkie nasze dotychczasowe uwagi miały na celu dowieść, iż był to z pewnego punktu widzenia wybór słuszny, otwierający nową perspektywę w spojrzeniu na zagadnienia sztuki translatorskiej. Z pewnością nie chodziło autorowi o fachowe kompendium wiedzy o przekładzie, bardziej może o książkę dla tych wszystkich, którym bliskie są z jakichś względów problemy sztuki tłumaczenia na przestrzeni dziejów. Antologia została opracowana starannie i atrakcyjnie, szczęśliwy był pomysł użycia w funkcji swoistych „przerzywników” przeróżnych, mniej lub lepiej znanych, „złotych myśli” (*Flugwörter*) na temat tłumaczeń (od Cycerona do Maksyma Rylskiego); stanowią one jak gdyby drugi tekst tej niezmiernie interesującej publikacji, nadbudowany nad pierwszym. Wolno jednak pod adresem następnego wydania, które powinno niebawem się pojawić — gdyż śmiesznie niski nakład książki (2000 + 250) stoi w rażącej dysproporcji do wagi tego przedsięwzięcia — zgłosić parę uwag szczegółowych.

Po pierwsze, należałoby zrewidować układ antologii, a jest to, przynajmniej, zadanie ogromnie trudne, ponieważ przyjęte kryteria historycznoliterackiej nie odpowiadają ściśle chronologii wewnętrznych procesów i przeobrażeń, jakie na przestrzeni wieków zaznaczyły się w dziejach sztuki przekładowej. Wyznaczenie jakiejś obowiązującej linii demarkacyjnej między dwoma „okresami” w dziejach tej sztuki wymaga przecież zawsze uwzględnienia wielu dodatkowych i specyficznych czynników, podobnie jak mianowanie — stale w aspekcie tej samej historii — poszczególnych epok „oświeceniową”, „romantyczną” itd. Na dobrą sprawę tylko w dwóch przypadkach, tj. literatury staropolskiej i oświeceniowej, taka koincydencja obydwu chronologii, czyli literackiej i przekładowej, zachodzi. Mąci się ona jednak wyraźnie w części 3, romantycznej (część ta doprowadzona jest bowiem do pierwszych wystąpień naszych modernistów w latach osiemdziesiątych w. XIX), niezmiernie komplikuje się w części 4 (moderniści, pisarze Młodej Polski i okresu międzywojennego), w małym też stopniu istnieje w wyodrębnionej fazie współczesnej, powojennej. Dlaczego np. Peiper został „wsunięty” między Nowaczyńskiego a Boya? jakie inne ważne względy prócz chronologicznych usprawiedliwiają sąsiedztwo Przybyszewskiego i Borowego? Dlaczego Boy pojawia się dwukrotnie w różnych miejscach? Wedle tych samych mechanicznych kryteriów Tuwim, który rozsiadł się w antologii aż na 63 stronicach (czy nie za szeroko?), zamyka część 4 i otwiera następną. Trudno też oprzeć się uwadze, iż dobór nazwisk w części 5 czyni miejscami wrażenie dość przypadkowego.

Drugą sprawą jest komentarz, który w wielu miejscach domagałby się koniecznych uściśleń, poprawek i uzupełnień. Kim był autor „rozbieranego” przez Mickiewicza „przekładu z Kwinta Kalabra *Śmierć Achillesa*” (s. 139—140)? W niezwykle cennych uwagach Norwida na temat przekładów z Byrona mowa o jakimś dziele („byłoby to prześliczne tłumaczenie”, „Czy tłumacz się nad tym zastanawia?” itp., s. 169), do końca jednak nie dowiadujemy się z komentarza, że chodzi o tłumaczenia Wiktora Baworowskiego z lat 1853 i 1863, wypożyczone pocie przez Ludwika Nabelaka<sup>6</sup>. Przydałaby się też informacja, że Norwidowe uwagi o Homerze pochodzą ze wstępu do własnego tłumaczenia z r. 1870 fragmentów *Odysei*, podobnie jak tekst następny, który był pierwotnie dołączony przez Norwida do przekładu dwóch scen z *Juliusza Cezara* Szekspira (czytając słowa: „tłumacz wszelako nie usprawiedliwia się niczym, jeśli [...]” etc., s. 173, nie mamy żadnej pewności, że poeta pisze tu właśnie o sobie). „E. Porębowicz we wspomnianym wyżej dziele [...]” — tak rozpoczyna swą recenzję Leśmian (s. 191), zapomniano jednak

<sup>6</sup> Zob. C. Norwid, *Pisma wszystkie*. T. 7. Warszawa 1973, s. 592.

tu dodać, że chodziło o *Pieśni ludowe celtyckie, germańskie, romańskie* Porębowicza z roku 1909.

Są to tylko wybrane przykłady, które wskazują na niedostatek komentarza. Braki ujawniają się także w indeksie nazwisk i tytułów. Rzeczy te należałoby skorygować w następnym wydaniu tej cennej książki. Obyśmy się go rychło doczekali!

*Jerzy Święch*