

Anna Muszyńska-Vizintin

Wiedza i zmysły w pracy tłumacza

Przekłady Literatur Słowiańskich 6/1, 133-148

2015

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Kultura wyjątkowa i trzecia kultura

Wiedza i zmysły w pracy tłumacza The role of translator's erudition and sensory cognizance in the process of translation

Anna Muszyńska-Vizintin

Uniwersytet Śląski, Instytut Filologii Słowiańskiej, melvien@poczta.fm

Data zgłoszenia: 15.04.2015 r. — Data recenzji i akceptacji: 25.04.2015 r.

Abstract: A translator's erudition and sensory perception in the process of translation are of huge importance, especially in the translation of literature (literary texts), which are normally characterized by a high degree of reality (category *mimesis*), such as historical novels, biographies, diaries, essays, etc. The article focuses on the translation of art essays, in which occur descriptions of existing art pieces (*ekphrasis*). The Slovene translations of some of Zbigniew Herbert's travelogue art essays, included in the "Barbarian in the garden" collection, are the research material for this article.

Key words: mimetic literature (*mimesis*), translator's erudition, sensory cognizance, ekphrasis, essay about visual arts

Antonowi Spazzapanowi, Mistrzowi sztuk wizualnych

Ach, tylko oczami wierzę

J. Przyboś

Błogosławieni, którzy nie widzieli, a uwierzyli

J 20, 24—29

W jednym z wywiadów udzielonych internetowemu czasopismu „Italia dal-
l'estero” Umberto Eco, opisując z perspektywy autora własne doświadczenia
z przekładami swoich dzieł, głównie powieści, oraz próbując rozszyfrować fe-
nomen ich międzynarodowej popularności, dużą część swojego sukcesu przypisuje

rzetelności i perfekcjonizmowi tłumaczy, z którymi od lat, z ogromną przyjemnością, współpracuje. „Głęboko wierzę w przekład — wyznaje włoski semiotyk — jestem również zdania, że autor zawsze, o ile to możliwe, powinien ściśle współpracować z tłumaczem, włącznie z tłumaczami przekładającymi tekst na języki, których nie rozumie. [...] jak tylko skończę pisać książkę, natychmiast wszystkim moim tłumaczom przesyłam rodzaj *dossier*: cały tekst z wyjaśnieniami, uwagami, komentarzami, które potem, w pewnym sensie, ujawniają to, czego w danym języku nie można wypowiedzieć. *Cmentarz w Pradze* został rozesłany przez włoskiego wydawcę do wszystkich tłumaczy natychmiast po oddaniu przeze mnie manuskryptu, zanim jeszcze powieść ukazała się we Włoszech. Tłumacze są fantastycznymi czytelnikami, dziesięć razy sprawdzają każde słowo. Któryś znalazł błąd, pewną sprzeczność. Następnego dnia rano dostałem dziesięć e-maili, ktoś wysłał wszystkim kopię dotyczącą naniesionej poprawki. Dzięki wkładowi tłumaczy książka zmieniała się. Nie były to duże zmiany, ale miały znaczenie. »Pisze Pan — zauważył jeden z translatorów — o takiej a takiej ulicy w Paryżu w roku 1860, a ja sprawdziłem dokładnie i ta ulica nazywała się tak dopiero od roku 1865...«¹.

W innym wywiadzie, którego Eco udzielił francuskiej prasie zaraz po ukazaniu się we Francji powieści *Wahadło Foucaulta*, dziennikarka zapytała pisarza o to, jak udaje mu się z tak niesamowitą precyzją opisywać miejsca, w tym konkretnie istniejącą, a więc sprawdzalną empirycznie przestrzeń. W jego nielicznych, a jakże skrupulatnych faktograficznie powieściach mnóstwo jest informacji historycznych, opisów rzeczywiście istniejących miejsc, przestrzeni, miast, artefaktów itp. Eco odpowiedział, że zanim zacznie pisać powieść, mianując się tym samym „władcą świata przedstawionego”, i osadzi akcję w jakiejś przestrzeni kopiuje ją dokładnie, tworząc skrupulatne mapy, liczne szkice, obrazki (nie wspomina o zdjęciach) tak, aby jego bohaterowie poruszali się w miejscach, które — jak się wyraził — „nieustannie ma przed oczami”².

Pytanie to zrodziło w badaczu refleksję natury retoryczno-przekładoznawczej, dla której punktem wyjścia stało się rozważanie na temat figury hipotypozy: w jaki sposób słowa mogą wytwarzać zjawiska wizualne („come le parole possono appunto rendere evidenti fenomeni visivi”³), oraz jak realistyczne i szczegółowe opisy realnie (bądź nie) istniejących obiektów w oryginale, które autor — jak to określił Eco — „ma przed oczami”, funkcjonują potem w procesie przekładu jako efekt odczytania tekstu przez tłumacza⁴.

Przemyślenia te oraz osobiste doświadczenia translatorskie skłaniają mnie do postawienia być może dość ryzykownej tezy, że nierzadko trudniej jest tłumaczyć

¹ www.italiadallestero.info/archives/17063 [Tłum. A.M.-V].

² Za: U. Eco: *Fa vedere*. In: U. Eco: *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*. Milano 2012, s. 197 [Tłum. A.M.-V].

³ Ibidem.

⁴ Za: ibidem.

literaturę o dużym stopniu mimetyczności, w której obok estetycznej dominuje funkcja poznawczo-informacyjna (czy też referencyjna), niż teksty mocno nacechowane poetycko, oczywiście mając świadomość tego, że każdy tekst stawia przed tłumaczem inny rodzaj wyzwań i odmienny typ problematyki z przekładem związanej. Jeśli rzecz w ogóle można porównywać, to warto zaznaczyć, że zagadnienie stopnia trudności czy też wysiłek tłumacza włożony w przekład jest, a przynajmniej powinien być, zawsze taki sam: od translatora, niezależnie od tego, jaki tekst tłumaczy, wymaga się wiele: dość przywołać podsumowujące tom *Kultura w stanie przekładu* znamienne słowa Włodzimierza Boleckiego, który zauważa, że wraz z rozwojem translatologii „w miejscu wyrobnika językowych ekwiwalencji” mamy dziś „eksperta będącego równocześnie filologiem i kulturoznawcą, teoretykiem i interpretatorem, pisarzem i badaczem”⁵, czyli człowieka o ogromnej erudycji i wieloaspektowo pojmowanej kulturze ogólnej.

Dylematy w rodzaju tego, o którym pisze Eco, pojawiają się głównie podczas tłumaczenia prozy, która bardzo często posługuje się (operuje) kategorią opisu — przywołanie w tym kontekście przez włoskiego semiotyka zmysłu wzroku jest niezwykle trafne, odwołuje się niejako do istoty specyficznego typu problematyki tu poruszanej i opierającej się na spostrzeżeniu, że tłumacz, który przekłada fragment tekstu dotyczący np. opisu przestrzeni (*vide* Conservatorie des Artes et Meties w powieści *Wahadto Foucaulta*), powinien posiadać ogromną — nazwijmy to — tekstową wrażliwość wizualną, szczególną zdolność widzenia „oczami wyobraźni”. Prowadzony przez znaki językowe (tekst oryginału) musi wszak jak najdokładniej odtworzyć to, co — parafrazując wieszczą — widział i opisał autor. Tłumaczenie opisów miejsc, szeroko pojętych artefaktów, budynków, konkretnych przedmiotów itp. nie jest wcale takie łatwe⁶, przy czym należy zaznaczyć, że im większy stopień autentyczności, prawdziwości, zgodności świata przedstawionego utworu ze światem realnie istniejącym, tym większe znaczenie, jako dodatkowa kompetencja, ma wiedza tłumacza o świecie pozajęzykowym (zewnętrznojęzykowym).

Odniosę się tu do własnego doświadczenia translatorskiego. Tłumaczyłam fragment sfabularyzowanej biografii włoskiego świętego księdza Alojzego Orione. Pojawia się w niej opis istniejącego do dziś w mieście Valdocco (Piemonte) kompleksu klasztornego (wraz z seminarium duchownym), którego nigdy nie miałam okazji osobiście oglądać. Opis ten nie był na tyle precyzyjny semantycznie, aby

⁵ W. Bolecki: *Pochwała translatologii*. W: *Kultura w stanie przekładu. Translatologia — komparatystyka — transkulturowość*. Red. Bolecki, E. Kraskowska. Warszawa 2012, s. 412.

⁶ W pewnym sensie w poruszaną tu problematykę wpisują się również tzw. realia kulturowe — w tym wypadku rozumiane *empirycznie* jako „obiekty (a dopiero potem ich nazwy) niewystępujące w rzeczywistości i języku przekładu”, zakładające poznanie zmysłowe (np. potrawy, stroje, specyficzny typ architektury etc.) Za: R. Lewicki: *Obcość w odbiorze przekładu*. Lublin 2000, s. 48—50; Zob. też: E. Skibińska: *Przekład a kultura. Elementy kulturowe we francuskich tłumaczeniach „Pana Tadeusza”*. Wrocław 1999.

pozwoić mi dokładnie odczytać i zrekonstruować w wyobraźni, a potem w przekładzie opisywaną w tekście przestrzeń. Prowadzona „za rękę” przez autora, niczym ślepiec, poruszałam się w obrębie znaków językowych, nie mając pojęcia o tym, jak ów kompleks klasztorny wygląda, co po pierwsze: wzbudzało we mnie niepewność związaną z rzetelnością i prawdą samego przekładu, a po drugie: powodowało uczucie zdrady i nielojalności wobec jego odbiorców — czytelników tekstu, którzy zachęteni (precyzyjnym geograficznie) opisem świętego miejsca zaczną do niego pielgrzymować, weryfikując w konfrontacji z rzeczywistością to, co w polskim przekładzie przeczytali.

Dodatkowa trudność w tłumaczeniu tekstów mocno osadzonych w realnie istniejącym świecie i odnoszących się do rzeczy w tym świecie faktycznie występujących zasada się głównie na wiedzy ogólnej tłumacza, często opartej na doświadczeniach zmysłowych (zobaczyć, dotknąć, posmakować, spróbować) jako pewnej konieczności, która gwarantuje rzetelny i dobry przekład. Czynniki te, jak łatwo się domyśleć, mają szczególne znaczenie, jeśli chodzi o typ literatury o dużym stopniu mimetyczności i wspomnianej wcześniej dominującej funkcji poznawczo-informacyjnej — mam tu na myśli: literaturę faktu, powieści historyczne, realistyczne, sfabularyzowane biografie i autobiografie, dzienniki i pamiętniki, przede wszystkim zaś tzw. gatunki pograniczne, jak: esej, reportaż czy felieton⁷. W przypadku przekładu tychże tłumacz porusza się nie tylko w sferze światów możliwych⁸, w sferze wyobraźni autora i poetyki samego tekstu, ale także w przestrzeni empirycznie sprawdzalnej rzeczywistości pozajęzykowej, co wiąże się niejako z zagadnieniem — nazwijmy to — podwójnej weryfikacji przekładu: przekład jako tekst może być weryfikowany zarówno w konfrontacji ze światem tekstowo-językowym oryginału, jak i — w kategorii prawdy i fałszu — z fragmentem świata realnego, do którego oryginał się odnosi.

W związku z powyższym rodzi się następujące pytanie, czy tłumacz dokonujący przekładu tekstu, w którym autor przywołuje fragment rzeczywistości realnej, powinien za pomocą tekstu do tej rzeczywistości „empirycznie” się odwołać, „naocznie” sprawdzając prawdziwość i rzetelność własnego tłumaczenia również w konfrontacji z rzeczywistym przedmiotem (przywołanym w tekście desygnatem⁹), czy też wystarczy, że będzie poruszał się w obrębie samego tekstu

⁷ Zob. rozdział: *Świat przedstawiony utworu literackiego wobec rzeczywistości*. W: M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński: *Zarys teorii literatury*. Warszawa 1986, s. 40—47 oraz *Gatunki pograniczne*. W: Ibidem, s. 388—390. Zob. też hasła: *Mimesis* i *Gatunki pograniczne* w: *Słownik terminów literackich*. Red. J. Sławiński. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1976, s. 240 i 140.

⁸ Chodzi o „*mondi possibili*” w koncepcji U. Eco. Zob. U. Eco: *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milano 2010, s. 122—174.

⁹ *Desygnat* rozumiem jako „rzeczywisty przedmiot, do którego odnosi się znak, lub który jest przez znak zastępowany” inaczej *referent* (obok *referentemenu* i *interpretanta*), czyli tak,

oryginału, w przestrzeni znaków językowych i ich znaczeń, prowadzony wyłącznie przez to, co napisał autor?

Eco, który (przybierając niejako perspektywę usatysfakcjonowanego przekładami swoich książek pisarza „głęboko wierzy w przekład”, uważa — i generalnie ma rację — że jeśli autorski opis danego „realium” czy „zjawiska wizualnego” jest dokładny i skrupulatny, to tłumacz bez większych trudności będzie mógł opis ten w swoim języku odtworzyć i w przekładzie będzie on funkcjonował tak samo, jak w oryginale¹⁰. Teza ta wydaje się tyle słuszna, co optymistyczna — nie zawsze jednak sprawdza się w praktyce tłumaczeniowej: sięgnięcie do opisywanej w oryginale rzeczywistości pozatekstowej wydaje się jednak istotne: po pierwsze, ułatwia translatorowi pracę w tym sensie, że przez pewną (sprawdzoną) wiedzę daje pewność co do jakości i rzetelności tłumaczenia, po drugie zaś stanowi pewien rodzaj uczciwości wobec odbiorcy sekundarnego, który w konfrontacji z rzeczywistością pozajęzykową (i własną wiedzą o niej) mógłby tekst przekładu ewentualnie zweryfikować.

Poruszany tu tzw. erudycyjno-wizualny aspekt w przekładzie ciekawie przedstawia się w kontekście tłumaczenia wszelkich odniesień w tekście oryginału do sztuk plastycznych, pojawiających się nie tylko na zasadzie intertekstualnego przywołania, ale w sytuacji, gdy znaki językowe próbują zastępować inny typ znaków o odmiennej niż tekstowa ontologii. Idealny przykład stanowi np. esej o sztuce (jako gatunek z pogranicza literatury)¹¹, w którym bardzo często pojawia się figura ekfrazy, rozumiana jako „tekstowa deskrypcja dzieła malarskiego, rzeźby lub budowli”¹², będąca swoistą realizacją zasady UNAOCZNIENIA w tekście¹³. Połączenie tych dwu kategorii (eseju i ekfrastycznego opisu)¹⁴ sytuuje tłumacza zarówno wobec realnej rzeczywistości pozatekstowej, jak i wobec samego tekstu (zob. wyżej postawione pytanie), ponieważ wiąże się z uobecnionym w tekście współwystępowaniem dwóch typów przekładu: prymarnie intersemiotycznego (przekład obrazu na znaki językowe danego kodu) i sekundarnie

jak rozumiał go Peirce. Za: A. Burzyńska, M.P. Markowski: *Teorie literatury XX wieku*. Kraków 2007, s. 235—241; zob. też: Ch.S. Peirce: *Wybór pism semiotycznych*. Red. H. Buczyńska-Garewicz. Warszawa 1997.

¹⁰ Za: U. Eco: *Dire quasi...*, s. 210.

¹¹ Zob. *Esej. W: Słownik...*, s. 109—110; M. Wyka: *Esej — forma pojemna*. Wstęp. W: *Polski esej. Studia*. Red. M. Wyka. Kraków 1991, s. 5—6.

¹² Za: *Słownik...*, s. 94 oraz za definicją U. Eco: „ekfrasi — descrizione di una opera visiva, quadro o skultura che sia”. U. Eco: *Dire quasi...*, s. 208. Eco rozróżnia też tzw. ekfrazę ukrytą — „ekfrasi occulta” i „ekfrazę klasyczną” (*palese*) — „ekfrasi classica”. Za: *ibidem*, s. 209 [Tłum. A.M.-V.].

¹³ Formułę cytuję za: R. Sendyka: *Esej i Ekfrazy (Herbert — Bienkowska — Bieńczyk)*. W: *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*. Red. W. Bolecki, A. Dziadek. Warszawa 2010, s. 42.

¹⁴ Znakomitą pracę (również pod względem bibliograficznym) o tych dwóch kategoriach napisała wspomniana Roma Sendyka, zob. R. Sendyka: *Esej i Ekfrazy...*, s. 41—61.

interlingwalnego (przekład znaków językowych w funkcji reprezentacyjnej kodu A na znaki językowe kodu B).

Figura ekfrazy — ekfrastyczność tekstu¹⁵, odnosząca się do istniejącego dzieła sztuki, i jej funkcjonowanie w przekładzie jest o tyle interesująca, że przez swój intersemiotyczny związek z rzeczywistością kulturową może (bez odwołania się do oryginału) OBNAŻYĆ przekład i rzetelność erudycyjną (poznawczą) tłumacza, ponieważ — parafrazując Markowskiego — uobecnia w dyskursie również to, co sprawdzalne pozajęzykowo¹⁶.

W 2003 r. w Słowenii ukazał się przekład wybranych esejów Zbigniewa Herberta pod zbiorczym tytułem *Barbar v vrtu*¹⁷. W książce zostały umieszczone niektóre eseje o sztuce ze sławnej trylogii autora *Struny światła: Barbarzyńca w ogrodzie (Barbar v vrtu)*, *Martwa natura z wędzidłem (Tihožitje z žvalo)* i *Labyrinth nad morzem (Labirint ob morju)*. Tłumaczki Jasmina Šuler Galos i Jana Unuk, będąca również autorką wyboru, rzetelnie zaznaczyły, z którego tomu trylogii eseje pochodzą (zob. spis treści oraz inicjalne strony wewnątrz książki), oznaczając przy tym rok ich polskiego wydania. Zaznaczam, że nie jest celem niniejszej rozprawy całościowe i szczegółowe omawianie słoweńskiego wyboru esejów Herberta, choć warto byłoby to uczynić — artykuł dotyczy problematyki, dla której wybór ten (a konkretnie trzy utwory: *Il Duomo*, *Siena* i *Piero della Francesca*) stanowi jedynie materiał badawczy o charakterze egzemplifikacyjnym.

O esejach Herberta napisano już wiele — sam autor we wstępie do zbioru *Barbarzyńca w ogrodzie* nazywa je „szkicami” i „sprawozdaniem z podróży”, podkreślając jednocześnie — mimo ogromnej erudycji, którą w szkicach niewątpliwie ujawnia — że „nie jest fachowcem”, lecz „amatem”, i że w sztuce interesują go „ponadczasowa wartość dzieła (wieczność Piero della Francesca), struktura techniczna (jak kładziony jest kamień na kamień w gotyckiej katedrze) oraz związek z historią”¹⁸. Faktycznie, na kartach książki odtwarza szeroko pojęty kontekst powstania interesujących go artefaktów, tło historyczne, społeczne, poli-

¹⁵ W artykule będą raczej posługiwała się pojęciem „ekfrastyczności” (np. ekfrastyczność opisu, opis ekfrastyczny, ale też ekfrazy), kierując się ustaleniami badaczy na temat niejasnej ontologii kategorii ekfrazy w kontekście literatury współczesnej — zob. np. A. Dziadek: *Apoloogia twórczej swobody. Eseje Zbigniewa Herberta. Opis — uobecnianie interpretacja*. W: *Zmysł wzroku — zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*. Cz. 2. Red. J.M. Ruszar. Lublin, s. 39; A. Dziadek: *Obrazy Herberta i wiersze. Zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*. Katowice 2004, s. 55; R. Sendyka: *Esej i Ekfrazy...*, s. 41–42; J. Hefferman: *Museum of Words The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago 1993, s. 194.

¹⁶ M.P. Markowski: *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*. Gdańsk 1999, s. 11.

¹⁷ Z. Herbert: *Barbar v vrtu. Izbrani eseji*. Prevedli J. Šuler Galos in J. Unuk. Izbrala J. Unuk. Ljubljana 2003. Z tego wydania pochodzą wszystkie cytaty esejów Herberta w języku słoweńskim.

¹⁸ Z. Herbert: *Barbarzyńca w ogrodzie*. Wrocław 1995, s. 5. Z tego wydania pochodzą wszystkie cytacje oryginału.

tyczno-ekonomiczne, historyczny zarys ich recepcji i ducha miejsc, gdzie zostały stworzone. Wykorzystując elementy narracji, w fascynujący sposób rekonstruuje fragmenty biografii Wielkich Mistrzów, przede wszystkim zaś dość szczegółowo opisuje same dzieła, posługując się nierzadko klasyczną figurą ekfrazy¹⁹, która implikując niejako współistnienie obrazu i tekstu w esejach o sztuce wydaje się elementem nieodzownym²⁰. Herbert dokonuje więc przekładu intersemiotycznego — obrazy, freski, kulturowe artefakty (jako znaki uniwersalnie pojmowanej kultury) stara się jak najdokładniej, plastycznie zobrazować za pomocą języka, oczywiście poza użyciem dyskursu obiektywnego (w znaczeniu dominującej najczęściej w samym opisie funkcji referencyjnej i informacyjnej) pozostawia sobie miejsce na charakterystyczne dla formy eseju osobiste, autorskie impresje, ujawniające się głównie w postaci subiektywno-emotywnych komentarzy do przedmiotu opisu, jak i w sposobie budowania narracji (elementy subtelnej ironii, poetyka rekonstrukcji etc.).

Dzieła sztuki, kulturowe artefakty jako obszar dziedzictwa kulturowego²¹ są jednak najważniejszym elementem szkiców, to one stają się celem podróży, wokół nich tworzy się opowieść (historia miast, ludzi, miejsc), do nich „pielgrzymuje” i „perygrynuje” autor — przez użycie tych dwóch określeń jako synonimów swej podróży — umieszcza je niejako w sferze kulturowego *sacrum* (vide np. esej o *Piero della Francesca* czy „pielgrzymowanie” do Paestum w esej *U Dorów*).

Dlatego precyzja opisu wybranych malarskich artefaktów, próba ich unaocznienia, ma tu znaczenie kluczowe: Herbert dba o szczegóły, jego ekfrastyczne opisy są rzetelne i skrupulatne, z ogromną atencją i tym samym trafnością dobiera słowa: porównania, określenia, paletę barw, co w kontekście znajomości twórczości poetyckiej autora *Studium przedmiotu* nie jest niczym zaskakującym.

Tak rzetelna w swej funkcji referencyjno-poznawczej konstrukcja opisu w tekście oryginału, według słów Eco, „powinna bez zarzutu funkcjonować również w tłumaczeniu”²² — a jednak pomimo tego, że słoweński przekład esejów generalnie można zaliczyć do udanych, tłumacz w kilku kluczowych miejscach popełnia dość istotne błędy natury erudycyjnej — są one najczęściej — pozostając w sferze aspektu wizualnego poruszanej tu problematyki — wynikiem — dosłownie — *niedopatrzania* tłumacza: innymi słowy, błędy te nie pojawiłyby się nigdy, gdyby tłumacz mniej zaufał sobie i własnej wyobraźni tekstowej (znakom językowym) i „naocznie” (zmysłowo) odwołał się również do rzeczywistości pozatekstowej (pozajęzykowej), włączając w proces przekładu interlingwalnego znamienne dla tekstu oryginału doświadczenie przekładu intersemiotycznego.

I tak np. w istotnym z punktu widzenia autorskich preferencji artystycznych esej *Piero della Francesca* pojawia się ekfrastyczny opis (przeniesionego

¹⁹ Mam tu na myśli „ekfrazę klasyczną” w rozumieniu Eco. U. Eco: *Dire...*, s. 209.

²⁰ Por. R. Sendyka: *Esej i Ekfrazę...*

²¹ Por. S. Barańczak: *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*. Wrocław 1994.

²² U. Eco: *Dire...*, s. 210.

w ramy) fresku *Madonna Brzemienna* (*La Madonna del parto*) Mistrza Piero, znajdującego się w malutkiej kaplicy w Monterchi, niedaleko Arezzo:

Jest to na pewno jedna z najbardziej prowokujących Madonn, jakie kiedykolwiek artysta odważył się namalować. Ludzka, pastoralna, cielesna. Włosy spięte mocno na czaszce odsłaniają duże uszy. Ma zmysłową szyję i pełne ramiona. Nos prosty, usta nabrzmiałe i zacięte, powieki opuszczone, mocno naciągnięte na czarne źrenice patrzące w głąb ciała. Prosta suknia z wysokim stanem rozcięta jest od piersi aż do kolan. Lewą rękę opiera o biodro, gestem wiejskiej družki, prawą dotyka brzucha, ale bez żadnej wulgarności, tak jak się dotyka tajemnicy. (s. 240)

W przekładzie opis ten byłby prawie tożsamy z opisem oryginału, gdyby nie jeden, istotny i zaskakujący dla odbiorcy znajdującego fresk z Monterchi, szczegół:

To je brez dvoma ena najbolj izzivalnih Marijinih slik, kar si jih kadarkoli drznil naslikati kak umetnik. Marija je človeška, pastoralna, telesna. Tesno ob glavi speti lasje odkrivajo velika ušesa. Ima čuten vrat in polna ramena. Njen nos je raven, ustnice nabrčke in odločne, veke so spuščene, tesno navlečene na črne globoko vase zazrte zenice. **Črna obleka** z visokim životcem je prerezana od prsi prav do kolen. Levo roko z gesto vaške družice opira na stegno, z desnico se dotika trebuha, toda brez vulgarosti, tako kot se dotikamo skrivnosti. (s. 150)

W słoweńskim tłumaczeniu *Brzemienna Madonna* z kaplicy Monterchi jest odziana — nie wiedzieć czemu — w „czarną suknię” / „czarną szatę” („črna obleka”). Autor w tekście oryginału przemilcza barwę szat Matki Boga, jednak ubranie Jej w szatę czarnego koloru wydaje się niedopuszczalne, chociażby z dwóch powodów: po pierwsze, obraz ten jest dość znany i bez problemu można znaleźć jego reprodukcje, jeśli nie w Internecie, to z pewnością w albumach o sztuce renesansu; po drugie zaś, intuicja erudycyjna (jeśli nie wiedza) uważnego i kompetentnego czytelnika — a takim wszak musi być tłumacz esejów o sztuce — powinna mu niewątpliwie podpowiedzieć, że w czasach Piero della Francesca (a także przed nim i jeszcze długo po nim), gdy sztuka operowała określoną symboliką również w sferze koloru, żaden z Wielkich Malarzy nie przedstawiłby oczekującej Chrystusa Maryi (i w ogóle kobiety ciężarnej) w czarnym odzieniu — pomijając sam fakt, że kolor czarny nie był chętnie używany przez kochającego „czyste światło” Mistrza Piero, który w swoich czasach, ale i z perspektywy odkrywających go na nowo badaczy XX w., nazywany był „najlepszym włoskim kolorystą quattrocenta”²³. Skąd więc ta „czarna obleka” u *Madonny Brzemiennej*?

²³ W. Łysiak: *Malarstwo białego człowieka*. T. 2. Warszawa 2010, s. 33; A. Pinelli: *La storia dell'arte*. Bari 2009, s. 203—208. Zob. też: M. Bussagli: *Piero della Francesca*. Firenze—Milano 1992.

W tłumaczeniu tego samego eseju pojawia się jeszcze jedno mające znaczenie „kolorystyczne niedopatrzenie”, w tym przypadku niezwiązane z figurą ekfrazy, choć pozostające w sferze plastyczno-kulturowych powiązań i asocjacji. Otóż Herbert przytacza historię księcia Urbino, wielkiego „generała humanisty” i sławnego mecenasa Piero della Francesca: Federico Montefeltro. Najbardziej znany portret księcia oczywiście autorstwa Piero (jego reprodukcja notabene znajduje się we wszystkich podręcznikach do wychowania plastycznego zarówno w szkole podstawowej, jak i w liceum jako przykład doskonałego renesansowego portretu męskiego) to konterfekt (część dyptyku) przechowywany w Galerii Uffizi²⁴ we Florencji: Montefeltro jest przedstawiony z profilu i ubrany w intensywnie czerwone szaty oraz tego samego koloru nakrycie głowy. Autor niejako gra z kulturową pamięcią czytelnika, plastycznie odwołując się do tego obrazu, gdy ze skrawków biografii rekonstruuje w wyobraźni życie codzienne księcia, pisząc, że Federico:

Chętnie przechadzał się po stolicy księstwa w **czerwonych** prostych szatach sam, bez eskorty (już wówczas znany był ów chwyt propagandowy) i rozmawiał ze swoimi poddanymi. (s. 241)

niestety w przekładzie owa plastyczno-erudycyjna gra autorska nie pojawia się, ponieważ szaty przechadzającego się księcia zostały pozbawione koloru:

Rad se je v preprostih oblačilih sprehajal po prestolnici kneževine sam (že ta-krat je bil znan ta propagandni prijem) in se je pogovarjal s svojimi podložniki kot človek s človekom. (s. 152)

Asocjacje ze znanym obrazem i tym samym subtelnym hołd złożony przez autora Wielkiemu Piero, który na wieki wykreował w świadomości pokoleń „czerwoną” postać Federico Montefeltro, w słoweńskim tłumaczeniu zostały zaprzepaszczone. W wyniku tej drobnej, a jakże znaczącej redukcji, plastyczność sceny wynikająca z owego subtelnego intersemiotycznego nawiązania traci swój sensualno-kulturowy wymiar, ze szkodą również dla odbiorcy sekundarnego.

Barwy, odcienie, sfumatury oparte na kolorystyce porównania²⁵ mają w esejach Herberta ogromne znaczenie; są istotą precyzyjnego *unaocznienia* obrazu, środkiem malarskim pisarza, który za pomocą znaków językowych musi stworzyć konkretną wizję w wyobraźni odbiorcy. Szczególnie „wypełniony barwami” jest esej o Sienie (*Siena*) — co stanowi zabieg celowy w odniesieniu do tego włoskiego miasta, skrywającego w sobie nie tylko przebarwną katedrę, zaliczaną

²⁴ Zob. np. G. Fossi: *Uffizi Gallery. The official guide all of the works*. Florence 2009.

²⁵ Np. w eseju *Il Duomo* Herbert ciekawie zauważa że „Miasta włoskie różnią się od siebie kolorem. Asyż jest różowy [...]. Rzym utrwała się w pamięci jak terakota na zielonym tle. Orvieto natomiast jest brązowozłoty”. (s. 66—67).

do fenomenów architektury gotyckiej, ale również bogactwo wyjątkowego malarstwa sienneńskiego (włoskiego *trecento*) z Ducciem, Martinim, Sassetą i braćmi Lorenzetti na czele.

Duccio di Buoninsegna, wielki malarz sienneński, „dziecko” neohellenizmu bizantyjskiego i zachodnioeuropejskiego gotyku, uczeń Cimabue²⁶, twórca sławnej Wielkiej Maesty (*La Maesta*) znajdującej się (obecnie) w Museo dell'Opera del Duomo w Sienie, budzi w autorze esejów wyjątkowy podziw: Herbert dość szczegółowo analizuje twórczość Mistrza (w kontekście np. twórczości Giotto, również ucznia Cimabue²⁷), stara się też zrekonstruować fragmenty jego biografii. To, co zachwyca go w twórczości Duccia — oprócz niebywałego „zmysłu detalu” i skłonności do narracyjnego dramatyzmu — to przede wszystkim „bogata i kwiecista gama kolorów” (s. 95) oraz złoty przepych wielkiego Bizancjum. Swoje „spotkanie” z *panneau* stanowiącym *in verso* Wielkiej Maesty opisuje w ten sposób:

Stałem oniemiały przed *panneau* jak przed złotym witrażem, na którym opowiedziana jest historia życia Chrystusa i Marii [...]. Promieniowanie dzieła jest ogromne i w pierwszej chwili biorę to za działanie złotego tła, które być może dzięki złej konserwacji, pęknięciom, uszkodzonym laserunkom nigdy nie jest sztywne i jednorodne jak płyta metalu, ale ma swoje głębie, dreszcze i fale, rejony chłodne i gorące, podbite zielenią i cynobrem. Żeby inne kolory przy tym złocie nie zgasły, trzeba dać im ponadnaturalne natężenie. Liście drzew są jak **kamyki szafiru**, skóra osła w ucieczce do Egiptu jest jak szary granit, a śnieg na nagich, ściętych szczytach skał błyszczący jak masa perłowa. (s. 95)

Ostatnie zdanie ekfrazy (pomijając wyraźnie wyczuwalną instrumentację głoskową) budowane jest na zasadzie serii porównań („liście drzew jak kamyki szafiru”, „skóra osła jak szary granit”, „śnieg jak masa perłowa”). Istotą tych porównań nie są jednak rzeczowniki, ale będące ich atrybutem kolory (szafir kamyków, szarość granitu, perłowość śniegu) — to one decydują o plastycznej intensywności i sile oddziaływania przywołanego dzieła, „rywalizują” niejako ze złotym tłem całości, o czym świadczy również fraza wcześniejsza, w pewnym sensie wprowadzająca i nakierowująca uwagę odbiorcy właśnie na kolorystyczny aspekt wymienionych detali („żeby inne kolory przy tym złocie nie zgasły, trzeba dać im ponadnaturalne natężenie”).

W przekładzie gama barw w całościowym opisie *panneau* Wielkiej Maesty została zachowana, jednak tłumacz znów pominął dość istotny akcent kolorystyczny całości, a mianowicie szafirową barwę (liści) drzew u Duccia:

²⁶ Zob. E. Carli: *Duccio a Siena*. Novara 1983.

²⁷ Zob. A. Tomei: *Cimabue*. Firenze 1997.

Druge barve bi ob tem zlatu ugasnile, če ne bi bile nadnaravno nasičene. Listi dreves so **kot kamenčki**, dlaka osla iz bega v Egipt je kot sivi granit, sneg na golih, odsekanih skalnih vrhovih blešči kot biserna matica. (s. 53)

W wyniku tego zabiegu — pozbawienia porównania epitetu w funkcji przydawki dopełniaczowej — w przekładzie liście drzew na *panneau* Wielkiej Maesty nie mają koloru i szlachetności szafiru: są po prostu „jakimiś tam”, bezbarwnymi kamyczkami. Ta, wydawać by się mogło, drobna redukcja w sferze plastyczności tekstu, nabiera znaczenia nie tylko z perspektywy kolorystycznej precyzji autora oryginału, ale przede wszystkim w kontekście wyjątkowości stylu zakochanego w barwnym detalu i operującego kolorami natury Duccia.

W tłumaczeniu tego samego eseju pt. *Siena* znajdujemy jeszcze dwa inne błędy, znów, rzecz można, związane z — *nomen omen* — niedopatrzaniem tłumacza. Autor, kontemplując zbiory sieneńskiej pinakoteki (Pinacoteca di Siena), zwraca uwagę między innymi na dwa znajdujące się tam oryginalne obrazy: jeden z nich to *Miasto nad morzem* (*Una citta sul mare*) autorstwa Ambrogia Lorenzettiego — według Włochów pierwszy w dziejach historii sztuki autonomiczny pejzaż²⁸. Opis tego dzieła jest bardzo racjonalny, rzeczowy i konkretny:

Miasto nad morzem — **szare mury**, zielone domy, czerwone dachy i wieże, zbudowane jest z jasnych form, obrysowanych ściśle diamentową linią. Przestrzeń jest trójwymiarowa, jak słusznie jednak zauważono, „wyrafinowana konstrukcja perspektywy u Ambrogia nie rodzi się z usiłowania zracjonalizowania przestrzeni, ale, choć to może wydać się paradoksalne, ma na celu błyskawiczne przybliżenie głębi do powierzchni obrazu”. Pejzaż widziany jest z lotu ptaka. Miasto jest puste, jakby wynurzone przed chwilą z fal potopu. Jest rozżarzone do najwyższego stopnia widzialności i zatopione w bursztynowo zielonym świetle. (s. 112)

W przekładzie ekfrazy przedstawia się następująco:

Mesto ob morju, **sivi oblaki**, zelene hiše, redeče strehe in stolpi — je zgrajeno iz svetlih oblik, natančno obrisanih z diamantno črto. Prostor je tridimenzionalen, toda nekdo je pravilno opazil da „rafinirana konstrukcija perspektive pri Ambrogiju ni posledica poskusov racionalizacije prostora, temveč hoče, čeprav se bo morda to komu zdelo paradoksalno, hipoma približati globino slike njeni površini”. Pokrajina je naslikana iz ptičje perspektive. Mesto je prazno, kot da je pravkar pomolilo iz valov vesoljnega potopa. Razžarjeno je do skrajne optične stopnje in potopljeno v jantarno zeleno svetlobo. (s. 66—67)

„Siwe mury” z oryginału stały się „siwymi chmurami” („sivi oblaki”) — wystarczyłoby jednak jedno spojrzenie bezpośrednio na obraz, by zorientować

²⁸ Zob. A. Pinelli: *Giotto e fratelli Lorenzetti*. In: A. Pinelli: *La storia...*, s. 136—144.

się, że nie ma tam ani jednej chmury, z prostej przyczyny: na obrazie w ogóle nie widać nieba. Są tam — jak precyzyjnie opisuje autor — „siwe mury miasta” oraz morze (zob. tytuł obrazu), po którym pływa mały stateczek. Owe mury właśnie są elementem kluczowym, bo okalają onirycznie zielonkawie miasto (wieże, domy), stanowią ponadto istotny element konstruujący specyficzną perspektywę pejzażu. Rodzi się intrygujące pytanie: jak w słoweńskim tłumaczeniu zamiast „murów” znalazły się „obłoki”? Można by suponować, że obraz został pomyłony z drugim z serii sienneńskich pejzaży tego samego autora II *Castello sul lago (Zamek nad jeziorem)*; niestety również tam próżno dopatrzeć się nieba, o chmurach nie wspominając. Prawdopodobnie jest to efekt czegoś w rodzaju graficzno-fonetycznego „lapsusu”, w wyniku którego tłumacz zamienił „mury” z „chmurami” (na zasadzie swoistej fałszywej paronomazji). I znów jest to niedopatrzenie tłumacza, tym razem niejako podwójne: w płaszczyźnie samego tekstu, w tym przypadku po prostu dobrze odczytany tekst wystarczyłby tłumaczowi do zrekonstruowania ekfrazy również w przekładzie, oraz na poziomie zewnątrztekstowym, czysto erudycyjnym; w celu ewentualnej weryfikacji tekstu albo ze zwykłej ludzkiej ciekawości można by obraz Lorenzettiego poznać, zobaczyć, obejrzeć (3 kliknięcia w Internecie), a błąd ów w tłumaczeniu z pewnością nigdy by się nie pojawił.

Z podobnego typu niedopatrzeniem tłumacza mamy do czynienia także w przekładzie opisu innego, dość oryginalnego dzieła ze zbiorów pinakoteki sienneńskiej, które Herbert tytułuje (nieściśle) jako „ukazanie się Madonny papieżowi Kalikstowi III” (oryginalny tytuł to *La Madonna raccomanda Siena al papa Calisto III*). Jest to obraz uwielbianego przez sienneńczyków malarza, ucznia samego Sassetty, Sano di Pietro. Autor pisze o Sano z wyraźną sympatią, podkreślając specyficzne zamiłowanie artysty do przedstawiania dość zaskakujących (głównie z punktu widzenia współczesnego odbiorcy) szczegółów:

Pasja narracyjna była cechą wszystkich malarzy sienneńskich, ale Sano di Pietro jest bajczarzem bajczarzy. W jednym z obrazów opowiada historię ukazania się Madonny papieżowi Kalikstowi III. Obie postacie zajmują trzy czwarte obrazu. Malarz wymalował także poganiacza i **osiołki** z ładunkiem na grzbiecie. Jeden z kłapouchów znika właśnie w różowej bramie Sieny. (s. 117)

Jeśli obraz znamy, widzieliśmy czy też sprawdziliśmy, jak wygląda, to wiemy, że Sano namalował na nim cztery objuczone osiołki (białego i trzy czarne, w tym jednego „znikającego w różowej bramie Sieny”). Użyta w oryginale niesprecyzowana liczebnikiem liczba mnoga nie określa dokładnej liczby „kłapouchów”, daje jedynie pewność, że osiołków było więcej niż jeden. W przekładzie tłumacz, sugerując się zapewne frazą „jeden z kłapouchów”, wykoncypował, że osły na obrazie są dwa:

Pripovedovalna strast je bila značilna za vse sienske slikarje, toda Sano di Pietro je pravljicar nad pravljicarji. Na eni izmed slik pripoveduje zgodbo o tem, kako se je Marija prikazala papežu Kalikstu III. Osebi zavzemata tri četrtine slike. Slikar je naslikal tudi gonjača oslov in **otovorjena osla**. Eden od sivčkov ravno izginja v rožnatih sienskih mestnih vratih. (s. 72)

Użyta w tłumaczeniu gramatyczna liczba podwójna semantycznie zawężająca liczbę namalowanych „kłapouchów” do liczby dwa nie jest zgodna z pozatekstową prawdą dzieła i ewidentnie pokazuje, że tłumacz obrazu Sano nigdy na oczy nie widział. Przykład ten dowodzi raz jeszcze, że w procesie przekładu tekstów odnoszących się do realnie istniejących artefaktów nie należy ufać wyłącznie odczytaniu tekstowemu (konkretyzacji tekstowej), ponieważ język (tu np. forma gramatyczna *pluralis*) nie ma empirycznej precyzyjności znaku plastycznego. Zaufanie wyłącznie znakom językowym i zbudowanym na ich podstawie wyobrażeniom, szczególnie w tego typu przekładzie, nierzadko okazuje się złudne.

Ostatni ciekawy typ błędu natury erudycyjnej w przekładach esejów Herberta pojawia się w szkicu zatytułowanym *Il Duomo*. Tekst dotyczy wspaniałej katedry w Orvieto w Umbrii²⁹ i jest swoistym estetycznym *laudum* na cześć pokrywających jej wewnątrz (głównie Kaplicę San Brizio) fresków „Mistrza Łukasza” Signorellego, którego dzieło składające się z trzech wielkich tematów Apokalipsy (*Przyjście Antychrysta, Historia końca świata, Zbawieni i potępieni*) — według autora — „robi znacznie większe wrażenie niż freski Michała Anioła w Kaplicy Sykstyńskiej”.

Przekład słoweński wiernie odwzorowuje opis oryginału, poza jednym — dość zabawnym i zaskakującym — szczegółem: rzecz dotyczy fragmentu fresku pod tytułem *Finimondo — Koniec świata*, a opisywana scena przedstawia początek zbliżającej się Apokalipsy:

Finimondo jest freskiem o potężnej sile dramatycznej. Po prawej stronie **doktorzy** jeszcze radzą, ale niebo już jest podpalone [...]. Po drugiej stronie łuku, na którym rozpięty jest fresk, tłum mężczyzn i kobiet z dziećmi na rękach. Pierwsze ofiary leżą na ziemi, a ciała ich mają ostateczną nieruchomość przedmiotów. (s. 73)

W tłumaczeniu słoweńskim mamy:

Finimondo je freska z veliko dramatično močjo. Na desni strani se **zdravniki** še posvetujejo, toda nebo je že podneteno [...]. Na drugi strani oboka, na katerem je razpeta freska, je množica moških in žensk z otroci na rokah. Prve žrtve že ležijo na tleh in njihova trupla imajo dokončno negibnost predmetov. (s. 34)

²⁹ Zob. A. Pinelli: *La Capella di San Brizio nel Duomo di Orvieto*. W: A. Pinelli: *La storia...*, s. 212—226.

Otóż debatujący nad dokonującym się końcem świata „doktorzy” z przywołanego przez oryginał tekstowo fresku Signorellego w przekładzie stają się „lekarzami”: słoweński leksem „zdravniki”, oznaczający po prostu (i wyłącznie) „lekarzy”, w kontekście ewokowanego przez oryginał i sam fresk teologicznego sensu opowieści nie jest ekwiwalentem właściwym i stanowi przejaw erudycyjnej ignorancji. Jeśli odwołamy się bezpośrednio do znaku plastycznego, czyli przedstawionych w scenie fresku postaci, to nie znajdziemy u nich żadnych atrybutów medycznych. Są to wszak doktorzy „dawnych nauk”, znawcy siedmiu sztuk wyzwolonych, biegli w scholastyce, teologii i prawie, być może któryś z nich — wzorem Paracelsusa — zajmuje się ziołami i leczniczymi właściwościami jantaru, ale z pewnością nie jest to grupa „lekarzy” („zdravniki”) naradzających się, co zrobić z „pierwszymi ofiarami” nadchodzącej nieubłaganej Apokalipsy.

Jest to efekt błędnej, nieprzemysłanej decyzji tłumacza. W tym wypadku zarówno sam tekst, a także kontekst historyczny, kulturowy, filozoficzny czy figuratywność opisywanego artefaktu plastycznego jasno doprecyzowuje użyte w oryginale znaczenie leksemu „doktorzy” — sugerując (niejako erudycyjnie) podobny ekwiwalent w przekładzie. Tam, gdzie zabrakło erudycji, sytuację mogłaby ocalić zewnętrzna weryfikacja: może, gdyby tłumacz sięgnął do źródła Herbertowskiej ekfrazy, czyli zobaczył przywołany fragment fresku *Finimondo* — uniknąłby semantycznej pomyłki w przekładzie.

Tłumaczenie esejów Herberta właśnie z powodu licznych odniesień erudycyjnych jest wyjątkowo trudne. Wymaga od tłumacza wiedzy, samokontroli i ostrożności w podejmowaniu wyborów translatorskich — ze względu na możliwość podwójnej weryfikacji przekładu: w konfrontacji z tekstem oryginału, ale i z rzeczywistością pozatekstową, realnie istniejącą (artefakty kulturowe), co wiąże się również ze wspomnianym wcześniej, leżącym u podstaw oryginału, przekładem intersemiotycznym. Herbert opisuje sztukę czysto wizualną, dzieła plastyczne — werbalnie, za pomocą języka odwołuje się do odmiennego systemu znaków, które w przeciwieństwie do znaków językowych jako bytów czysto konwencjonalnych, są bytami fizycznie sprawdzalnymi, realnymi, „doświadczanymi” nie tylko „wyobrażeniowo”, ale i empirycznie, zmysłowo. Dlatego replikatywność i odwzorowanie tekstu będące istotą przekładu, w sytuacji gdy w oryginale mamy do czynienia z doświadczeniem tłumaczenia intersemiotycznego, musi odnosić się również do odmiennego systemu znaków, których język jest reprezentacją³⁰. Świadomość tej podwójnie rozumianej wierności — w ramach kategorii wiernego odwzorowania — będzie decydować o jakości i rzetelności przekładu.

Odwołując się do Ingardenowskiej teorii dzieła literackiego: każdy, nawet najbardziej precyzyjny opis tworzący świat przedstawiony tworzy językowego,

³⁰ W odniesieniu do figury ekfrazy pojęcie języka jako „reprezentacji reprezentacji” pojawiło się u Heffernana, o czym pisze również R. Sendyka, zob. J. Heffernan: *Museum of Words...*, s. 191; R. Sendyka: *Esej i Ekfaza...*, s. 43.

jest zawsze (w mniejszym lub większym stopniu) tylko „schematem”³¹ czy też — jak chce Eco — wymagającym aktualizacji „mechanizmem leniwym”³², który zawiera (w sferze „przedmiotów i ich wygląków”), oprócz „znaczeń aktualnych, znaczenia potencjalne”³³ — w przypadku przekładu tekstów o funkcji reprezentacyjnej czy też referencyjnej wobec fragmentu rzeczywistości realnej wszelkie budzące wątpliwość ewentualne miejsca niedookreślenia, tłumacz — w celu uniknięcia błędów — powinien skonkretyzować na podstawie doświadczenia przywołanego w oryginale świata realnego (poznanie zmysłowe), czyli posługując się wiedzą o świecie pozatekstowym. Dokonując przekładu, powinien sprawdzić, ZOBACZYĆ, WIEDZIEĆ nie tylko „co” i „jak”, lecz również O CZYM pisze autor, ponieważ staje się niejako „nośnikiem” autorskiej wiedzy i erudycji. Sądzę o wiarygodności autorskiego słowa pisanego wyda czytelnik, odbiorca zarówno oryginału, jak i przekładu, w zależności od tego, jaki tekst otrzyma, tzn. na ile tekst wyda mu się zgodny z prawdą świata realnego i prawdą tego, co sam wie, widział i czego doświadczył³⁴. Tłumacz nie musi posiadać erudycji autora, ale wiedza czytelnika nie może przewyższyć wiedzy tłumacza.

Herbert pisał *Barbarzyńcę w ogrodzie* (czyli zbiór, z którego pochodzą trzy przedstawione w pracy eseje) w latach 60. minionego wieku — pierwsze polskie wydanie szkiców to rok 1962. Szkice nie były opatrzone reprodukcjami; ludzie, szczególnie w krajach za żelazną kurtyną, nie mieli możliwości swobodnego podróżowania, nie można było też przechadzać się po pinakotekach i galeriach sztuki wirtualnie. Gdy ukazał się słoweński przekład esejów (2003), sytuacja zmieniła się diametralnie — wystarczy parę kliknięć w Internecie, a przed naszymi oczami pojawia się ubrana w błękitną suknię *Madonna Brzemenna* z kaplicy w Monterchi albo sienneńskie *Miasto nad morzem* z widzianymi z lotu ptaka „szarymi murami”.

³¹ R. Ingarden: *Z teorii dzieła literackiego*. W: *Problemy teorii literatury*. Seria 1. Wrocław 1987, s. 7—54.

³² U. Eco: *Lector in fabula. Współdziałania w interpretacji tekstów narracyjnych*. Warszawa 1994, s. 75.

³³ R. Ingarden: *Z teorii...*, s. 29.

³⁴ Praca ta być może nigdy by nie powstała, gdyby nie moje osobiste doświadczenie weryfikacji słoweńskiego przekładu trzech omówionych wyżej esejów Herberta w praktyce. Otóż wspólnie z moim dwujęzycznym mężem (który jest pół-Włochem — pół-Słoweńcem) zwiedzaliśmy szlakiem najznakomitszych dzieł sztuki popularne regiony Włoch — między innymi Toskanię, Umbrię, Marche. Szczerze się ucieszyłam (ze względu na męża) dowiedziawszy się, że eseje Zbigniewa Herberta ukazały się również w języku słoweńskim. Oczywiście zabraliśmy je z sobą w celu „spenetrowania” Sieny, Orvieto i Sansepolcro, gdzie urodził się i żył Piero della Francesca. Jakież było nasze zdziwienie, że to, co „opisał Herbert” (reakcja mojego męża), czyli to, co przeczytaliśmy w przekładzie (reakcja moja na jego reakcję), nie zawsze okazywało się zgodne z prawdą. W ten sposób praktyka (empiria) zrodziła i potwierdziła teorię.

Anna Muszyńska-Vizintin

Vloga čutilnega zaznavanja ter erudicije prevajalca v prevajanju

Povzetek

Članek obravnava problematiko literarnih besedil (kot so npr. zgodovinski romani, dnevniki, potopisi, biografije, literarni eseji ipd.), za katere je značilna visoka stopnja realnosti (kategorija *mimesis*) in v katerih se pojavljajo opisi realno obstajajočih prostorov, zgradb, umetnin itd. Ta zvrst leposlovja zahteva od prevajalca določeno znanje ter erudicijo in pogosto temelji na realnih izkušnjah, ki so povezana s čutili (videti, pogledati, pokušati, dotakniti), še predvsem z vidom (figura *hipotiposis*). Zanimiv primer, ki nekako družijo problematiko znanja ter senzoričnega zaznavanja v prevodu, so potopisni eseji o umetnosti, za katere je značilna retorična figura *ekphrasis*, definirana kot "verbalni (jezikovni) opis resnično obstajajoče umetnine". Z vidika teorije prevajanja, potopisni eseji o umetnosti (kot je npr. zbirka Zbigniewa Herberta *Barbar v vrtu*) implicirajo obstoj dveh tipov prevoda, ki sta: 1. primarno, v originalu, intersemiotični prevod (transmutacija) 2. sekundarno pa interlingvalni prevod (iz jezika v jezik). Prevajalec bi moral v postopek interlingvalnega prevajanja vključiti tudi transmutacijo, se pravi verificirati pravilnost prevoda tako v primerjavi z besedilom originala kot tudi z realno umetnino, ki je opisana v originalu.

Ključne besede: mimetična književnost (*mimesis*), znanje prevajalca, senzorično zaznavanje, *ekphrasis*, esej o umetnosti.

Anna Muszyńska-Vizintin

The role of translator's erudition and sensory cognizance in the process of translation

Summary

This paper deals with the problem of literary texts (such as. Historical novels, diaries, travelogues, biographies, literary essays, etc.) which are characterized by a high degree of reality (category *mimesis*) and by realistic descriptions of the available spaces, buildings, art, etc. This type of literature requires a certain knowledge and erudition from the translator, and it is often based on real experiences which are connected to the senses (sound, sight, touch, smell, taste), but in particular with sight (figure *hipotiposis*). An interesting example, that somehow brings together the problems of knowledge and sensory perception in the process of translation, are the travelogue essays on art, characterized by the rhetorical figure known as *ekphrasis* — a "verbal (linguistic) description of an existent art object". From the perspective of the theory of translation, travelogue essays concerning art (eg. Zbigniew Herbert's collection "Barbarian in the garden") imply the existence of two types of translation, which are: 1) intersemiotic translation (transmutation) and; 2) interlingual translation (from one language to another). During the process of interlingual translation it would be recommendable for the translator to also include the dynamics of transmutation, that is to verify the correctness of the translation in comparison to the original text as well as to the art object, described in the original text.

Key words: mimetic literature (*mimesis*), translator's erudition, sensory cognizance, *ekphrasis*, essay about visual arts.