

Jerzy Świąch

Przekład jako gra

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 3, 168-172

1972

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.

świadczące o możliwości przekroczenia tej przepaści. Zdarzało się, że inteligent-radykał o genealogii lewicowej, jak Stanisław Brzozowski, zbliżał się do myśli chrześcijańskiej. Czasami, jak Władysław Kornilowicz, z katolicyzmem się wiązał, wnosząc w swą działalność styl intelektualno-moralny wyniesiony ze środowiska laickiego. Z nieustępliwości poszukiwań, z niechęci do łatwizny i pozorów rodziły się próby jednostkowego przezwyciężania społecznych podziałów. Faktem jest, że i Kościół miał swych niepokornych, którzy — w sposób niepopularny i niedobrze widziany we własnym środowisku — angażowali się w sprawy społeczne i polityczne. Oni to pracowali na rzecz odnowy Kościoła, dawali początek nowym wartościom w katolicyzmie polskim, tworzyli podstawy dialogu. Wyrazem kontynuacji i ważnym w tym względzie dokonaniem jest omawiana książka Cywińskiego.

„Okoliczności w tym samym stopniu tworzą ludzi, w jakim ludzie — okoliczności” — pisał Karol Marks, jeden z największych nonkonformistów naszych czasów. Żywić takie przekonanie w wymiarze obowiązku społecznego i na rachunek własnego sumienia, to wybierać postawę najdalszą od obojętności, bierności czy nihilizmu. Sprzeciwiać się, rzucać wezwania, mając na uwadze społeczne dobro nieangażującej się lub niewrażliwej na przejawy życia — większości, to decydować się na indywidualne, nieobliczalne niekiedy straty, dla możliwych korzyści ogółu. Znaczy to również kwestionować i przekraczać samego siebie, bezkompromisowość zaczynając od własnej osoby. I tu niezbędna jest pewna samowiedza, by nie popaść w nieświadome załganie. Bywa bowiem protest niekiedy tarczą obronną w grze pozorów psychicznych i społecznych, za którą skryć się może całkowity brak zainteresowania dla spraw publicznych. Nie dotyczy to jednak „rogatych dusz” — jak uczciwych nonkonformistów nazywał Ludwik Krzywicki. One stanowią społeczne dobro, gdyż ich powołaniem jest, za cenę własną, pomnażać i utrwalać ogólnoludzkie wartości wspólnoty.

Urszula Dobrzycka

Przekład jako gra

Maria Kurecka: *Diabelne tarapaty*. Poznań 1970 Wydawnictwo Poznańskie, ss. 204.

Książka Marii Kureckiej jest gruntownym przetworzeniem pierwotnego zamysłu, jakim był „diariusz”, w którym tłumacze *Doktora Faustusa* T. Manna, autorka i Witold Wirpsza, rejestrowali „kolejne i przeróżne tarapaty, w jakie nieuchronnie popadali przy tym tłumaczeniu” (s. 62). Sądzę jednak, że zamysł ten przetrwał szczątkowo w formie owych, jak je autorka nazywa, „notatek”, miejscami luźnych i dygresyjnych, które można

odczytać z wielkim pożytkiem jako wprowadzenie w tajniki warsztatu translatorskiego. Taki typ refleksji przekładowej ma swoją ugruntowaną tradycję i zawsze chętnego czytelnika. *Diabelne tarapaty* są jednak książką, której ambicje daleko wykraczają poza ambicje czysto „warsztatowe”. Cechuje ją wrażliwe i bardzo współczesne podejście do istotnych zagadnień krytyki i teorii przekładu. Decydujący wpływ na współczesną orientację książki ma właśnie „warsztatowy” charakter doświadczeń autorki, skoncentrowanej na czynnościach tłumacza — „pogłębienie świadomości wiedzy o tym, co właściwie robimy”. Komentarz niniejszy idzie głównie tropem tych rozważań.

Co wyodrębnia przekład spośród utworów oryginalnych? Czy w ogóle można ustalić „właściwości i cechy swoistej, odrębnej egzystencji” tłumaczeń? Co w konsekwencji uprawnia do traktowania poetyki przekładu, o której wiele w książce się mówi, jako przedmiotu odrębnej refleksji?

Istota czynności przekładowej, dowodzi Kurecka za Wirpszą (udział autora *Gry znaczeń* w teoretycznych partiach książki jest w ogóle dość znaczny), jest krytyczno-interpretacyjna, „z tym, że specyficznym narzędziem tej krytyki utworu językowego jest inny język” (Wirpsza). Transpozycja tekstu artystycznego z jednego języka na drugi jest „nieustannym, uporczywym zadawaniem pytań samej mowie (...) zarówno rodzimej, jak i obcej” (s. 172). Tłumacz-krytyk, ograniczony w swych działaniach naturą narzędzi, jakich dostarcza mu własny język, kod rodzimych tradycji i konwencji literackich, nierzadko też zmuszony do zobowiązań wobec utrwalonych konwencji przekładowych, konstruuje za pomocą tych narzędzi jedynie hipotezę dzieła, które tłumaczy. Jest to bowiem, niezależnie od stopnia „zbliżenia” z oryginałem, dzieło od początku pomyślane i zrealizowane w jego własnym języku. Zarazem jednak dokonuje on nieustannej ingerencji w obszary tego języka, dlatego przekład stwarza zawsze szanse innowacji systemu. Resultatem pracy tłumacza jest więc z jednej strony twór hybrydyczny, nietrwały konglomerat, w którym wzajemnie przenikają się dwie struktury (tezę tę znakomicie rozbudował czeski teoretyk przekładu, J. Levy), z drugiej twór ten stanowi element „serii otwartej”, gdyż zawsze realizuje on jedynie część możliwości tego systemu, w jakim powstał (teza E. Balcerzana). Te dwa przekonania są stale obecne w rozważaniach Kureckiej.

Dwie kwestie — choć nigdzie bliżej nie nazwane — stanowią klucz do „diabelnych tarapatów” tłumaczy: problem metajęzyka, jakim posługuje się tłumacz, i interpretacji translatorskiej. Kurecka, chociaż — powtórzmy — nigdzie nie posługuje się pojęciem „metajęzyka”, to przecież uporczywie krąży wokół problemu. Charakterystyczne na przykład są refleksje: „Czym innym (...) jest «głośny» i «cichy» przekład. Któż na przykład potrafi wyraźnie uświadomić sobie, czy czytając lub pisząc w obcym języku, myśli jednocześnie w języku rodzimym i w jakiej niepochwytniej chwili roz-

poczyna się wówczas «proces przekładu»? I — jak przebiega? Jakie (...) dokonują się w nim «zderzenia» lub «sprzężenia?» (s. 177). Nie innej kwestii dotyczą cytaty z Wirpszy, który mówi o „sferze pośredniczącej znaków pustych”, „wehikule”, którym odbywa się „przerzut z tekstu oryginału na tekst tłumaczony”, co dzisiejsza teoria przekładu określa mianem „języka-pośrednika”. Konstrukcja takiego języka stanowi główny problem metodologii badania tłumaczeń (autorzy radzieccy, Rewzin i Rozencwejg, pouczają nas o czterech możliwych typach „języka-pośrednika”). Dla tłumaczy *Doktora Faustusa* istnienie owej „sfery pośredniczącej”, „ironicznego” dystansu, w którym Wirpsza upatruje znamię twórczości przekładowej, uświadamia zawodność operacji metajęzykowych samego tłumacza, jeśli narzędziem tych operacji jest jego własny język. Jeśli celem tego narzędzia jest bowiem „zadawanie pytań samej mowie, zarówno rodzimej, jak i obcej”, to jest on zarazem — z niewątpliwą szkodą dla efektów pracy tłumacza — „językiem-obiektem” i metajęzykiem. „Narzędzia interpretacyjne okazują się ze wszech miar zawodne — skarży się Kurecka — a tożsamość desygnatów — zaledwie w cieniutkiej, zwierzchniej warstwie znaczeniowej do siebie wzajem przylegająca, jeszcze bardziej sprawę utrudnia” (s. 82).

„Badacz, który dla wydobycia rodowodu poezji D. Biełego opisuje twórczość poetów XIX w. w terminach poetyki D. Biełego, postępuje tak, jak gdyby Puszkina i Lermontowa byli jedynie etapami na drodze do obiektu jego badań” — pisze J. Lotman. Czyż nie podobnie postępuje tłumacz, fatalnie ograniczony sferą własnego języka, tradycji itd.? Z bogatych spostrzeżeń Kureckiej dość wspomnieć tu o problemach onomastyki imion złożonych u T. Manna, które literalnie przełożone nasuwają polskiemu czytelnikowi natrętne skojarzenia... fredrowskie (s. 87), o echem młodopolszczyzny i postromantycznej liryki pieśniowej w tłumaczeniu trzynastu pieśni Leverkühna do słów Brentano (s. 130—138), o różnych, rzutuujących na efekty pracy tradycjach w zakresie przekładów Biblii na języki polski i niemiecki (s. 149—152), o nieprzekładalnych polsko-niemieckich różnicach w historycznej i narodowej genezie „diabła” (rozdz. VI).

Mówiąc o interpretacji translatorskiej, korzystamy także ze współczesnej teorii przekładu, która w akcie tłumaczenia wyróżnia dwie komplementarne czynności: (1) interpretację, gdy tłumacz odwołuje się do rzeczywistości, o jakiej powiadamia oryginał, gdy traktuje go jako znak tej rzeczywistości, 2) przekład właściwy, kiedy szukając odpowiednika dla oryginału eksploatuje relacje czysto językowe między mową „wyjściową” a językiem „docelowym” (notabene warto odnotować tu spolszczenia terminów *langue de départ* i *langue d'arrivée*). Nie brak w książce Kureckiej przykładów na operacje „przekładowe” w przywołanym wyżej sensie, interesujących ze względu na stanowisko autorki wobec ograniczeń, jakie nakłada tłumaczowi własny język. Otóż wartość przekładu spraw-

dza się dla niej w tym, w jakiej mierze rewiduje on „wydolność” rodzimego języka. Idzie o przekład, w którym — cytując Ortege y Gasseta — „możliwości języka rodzimego zostały wykorzystane aż do ostatecznych granic komunikatywności” (s. 58).

Znacznie częściej interesują ją wszakże wszelkie próby interpretacji, w danym przypadku interpretacji wyjątkowo zawiłej. Równa się ona bowiem przywołaniu szeregu kontekstów tłumaczących dzieło T. Manna, dzieło najrozmaiciej przezeń określane: *ein Sprachwerk, ein Lebenswerk, summa demonologica...* Te konteksty zostały w jakiś sposób wprowadzone w *Doktora Faustusa*, w którym tak istotną rolę odgrywają np. wszelkiego rodzaju cytaty i aluzje. Czy możliwa tedy i w jakich granicach jest ich rekonstrukcja w tłumaczeniu? „W pracy nad przekładem *Doktora Faustusa* — pisze M. Kurecka — musieli tłumacze rozliczne te podskórne połączenia, zrosty, warstwy, kody wychwycić i rozróżnić — na równie szeroką skalę posłużyć się nimi w translatorskich swoich zmaganiach przecież nie mogli” (s. 137). W *Diabelnych tarapatach* te rozliczne konteksty, w jakie uwikłane jest dzieło T. Manna, zostały precyzyjnie rozszyfrowane i nazwane. Czytelnik przekładu odniesie przeto niemalże pożytek z lektury tej książki, „uzupełniającej” to, co w przekładzie ulec musiało częściowo zatajeniu lub wprost likwidacji.

Sygnalizujemy jedynie ten ważny problem ze względu na rolę, jaką odgrywa w nim — i w poetyce przekładu — potencjalny odbiorca. Pamiętając o nim, tekst przekładu musi spełniać warunek pełnej komunikatywności (przeto tłumacze rezygnują z unaocznienia kontekstu wszędzie tam, gdzie groziłoby to „zaciemnieniem sensu”). Zarazem jednak tekst „dostępny” odbiorcy nie jest zaproszeniem do łatwej lektury. Przeciwnie, winien on stale angażować jego uwagę, uświadamiać granice własnego języka, wytrącać ze sfery rodzimych nawyków i skojarzeń, słowem — zachęcać do podjęcia gry z autorem. Jest to dopowiedzenie intencji Kureckiej, ale — jak sądzę — dozwolone w świetle wymagań, jakie stawia ona także odbiorcy przekładu.

Książka Kureckiej rewiduje szereg przestarzałych poglądów na temat pracy tłumacza. Przywykliśmy z nią wiązać bądź pewien rodzaj słownego rzemiosła, bądź wtajemniczenia, którego przedmiotem jest „duch” języka czy „geniusz” tłumaczonego autora. Przed stawianiem podobnych zagadnień zabezpiecza autorkę-tłumaczkę przede wszystkim samowiedza własnych czynności, rekonstrukcja samego procesu tłumaczenia, uchwycenie wszelkich możliwych kontekstów dzieła, jakie przekłada. Lektura książki rozczaruje przeto tych, którzy chcieliby w niej szukać tradycyjnych kategorii, jakimi operuje krytyka tłumaczeń: „wierności” przekładu i jej kryteriów, sztywnych „norm” oryginału. Są to po prostu kategorie nieprzydatne wobec założeń, iż kryteria „dobrego przekładu” są zawsze zrelatywizowane wobec czasu, w jakim przekład powstał, i wobec poetyki tłumaczonego dzieła, rozumiane jako struktura cech funkcjonalnie uporządkowanych. Szereg

niezgodności omawianej książki z tradycyjnym rozumieniem przekładu rekapitułuje na prawach metafory „ludyczna” hipoteza tłumaczenia jako gry, wywiedziona z *Homo ludens* J. Huizingi. Czytamy w niej, że jako gra przekład jest „działaniem swobodnym”, że obowiązują w nim określone — stałe i wymienne — reguły gry, że gra — odrębna i ograniczona — „sama zawiera przebieg swój i sens”, że jest powtarzalna itp. Warto chociażby dla takich refleksji przeczytać tę mądrą i pasjonującą książkę.

Jerzy Święch

Kadena życie i twórczość

Michał Sprusiński: *Juliusz Kaden-Bandrowski. Życie i twórczość*. Kraków 1971 Wydawnictwo Literackie, ss. 341.

Kallenbach swoją monografię o Krasińskim zaczynał tak: „Zygmunt Krasiński urodził się w Paryżu, 19 lutego 1812 roku, przed samą wiosną, «pamiętna wiosna wojny, wiosna urodzaju», kiedy to serca polskie ogarnęło jakieś dziwne przeczucie jak przed światła końcem, jakieś oczekiwanie tęskne i radosne (...) Kiedy generałowa Krasińska tuliła w Paryżu do piersi swe jedyne, wątłe dziecko, Wincenty Krasiński dążył na czele swoich dzielnych szwoleżerów (...)”. Rzecz była pisana w roku 1904. „Opowieść o Stefanie Żeromskim należałoby zacząć od tego, co na pozór najbardziej zewnętrzne ukształciło przeciw do najgłębszych pokładów osobowości pisarza (...)” — tak brzmi początek monografii Artura Hutnikiewicza o Żeromskim. Pytanie: z nauką przestajemy czy ze sztuką? Kallenbach traktował swoje dzieło jako pracę naukową, nauka o literaturze naówczas innego języka nie znała. Autor współczesny traktuje monografię jako pracę popularyzatorską. Jest nią rzeczywiście; charakterystyczna zaś, gawędziarska stylistyka dla współczesnego odbiorcy jeszcze to silnie podkreśla.

W ostatnich kilkudziesięciu latach dokonało się więc symptomatyczne przesunięcie. Liczne monografie typu „życie i twórczość” przesunęły się jakby poza obręb nauki *sensu stricto*. Są ciekawe, czytywane, wydawane, ale na marginesie twórczości naukowej. Poza nią. Jeśli zaś uczoney uczuwa potrzebę zarysowania „sylwetki” pisarza, postępuje z tysięcznymi ostrożnościami i ze świadomością rozlicznych metodologicznych zapadnię. Tak chociażby, jak J.J. Lipski w swej monografii o Kasproviczu. Wskazując na krytykę jako na właściwy teren „duszoznawczej” penetracji, precyzuje Lipski — na swój użytek, ale możemy to uogólnić — granice historyka literatury. Nie są one szerokie: „(...) na ogół nie wartościuję, nie próbuję nawiązać intuicyjnego kontaktu z Kasproviczem, obecnym jakoś w tej twórczości, nie robię wielu rzeczy, które — jak sądzę — wolno robić krytykowi, gdy ma już solidną podstawę