

Jerzy Święch

Model komunikacji przekładowej

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 6 (24), 9-22

1975

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.

Szkice

Jerzy Święch

Model komunikacji przekładowej

Jest rzeczą powszechnie znaną, że społeczne usytuowanie roli tłumacza wobec innych ról literackich (pisarza, poety, krytyka) i paraliterackich (ideologa, przywódcy, propagandysty) zmienia się z czasem, tak jak zmienia się razem z nim usytuowanie odbiorcy przekładu, znaczenie tłumaczeń na tle innych przekazów literackich, wreszcie położenie krytyki przekładu wobec krytyki *tout court*. Śledząc prace z zakresu historii przekładu (Carrégo, Lévy'ego, Jegunowa i in.), należałoby stwierdzić, że w ramach komunikacji literackiej typ komunikacji przekładowej ma jak gdyby zawsze charakter wtórny i podrzędny. O roli tłumacza w danej epoce przesądza uprzednia wobec niej rola pisarza, o wartości tłumaczeń decydują te same względy, jakimi kieruje się publiczność przy ocenie utworów oryginalnych („Poezja przekładowa podlega tym samym prawom, co poezja w ogóle. Jest albo jej nie ma”¹), krytykę przekładu wyróżnia margines — z reguły niewielki — poświęcony kwestiom translatorskim itp.

Wtórność komunikacji
przekładowej

¹ Z. Bieńkowski: *Grzech poprawności*. „Twórczość” 1958 nr 8.

Oczywiście, trudno odmówić racji argumentom, że twórczość przekładowa dajmy na to w latach 1822—1863 zasługuje na miano romantycznej, w okresie 1887—1900 — modernistycznej, w 1900—1918 — młodopolskiej. Historyk literatury znajdzie zawsze dostateczną ilość powodów, by zajmując się przekładami, utożsamiać interes pisarza i tłumacza. W istocie jednak model twórczości przekładowej nie jest tożsamy z modelem twórczości literackiej, mimo iż w konkretnej rzeczywistości historycznej wchodzą one z sobą w ścisły kontakt.

Model komunikacji przekładowej interesuje nas tu wyłącznie ze względu na swoje odniesienia do tekstu, zajmuje nas tekst tłumaczenia od strony zaprojektowanej w nim „strategii komunikacyjnej”, która, jak będziemy chcieli wykazać, ma charakter swoisty, odmienny pod pewnymi względami od reguł komunikowania literackiego.

Nadawca — tłumacz. Podejmując decyzję pracy przekładowej, każdy tłumacz umiejscawia się w systemie ról, jakie z góry są mu przypisane, pod warunkiem że nikt nie kwestionuje odrębności jego podstawowej roli jako „translatora” właśnie od roli pisarza, uczonego czy polityka. Zakładamy, że zawód tłumacza wyodrębnił się z dostateczną społeczną wyrazistością, że przysługuje mu odrębny prestiż społeczny i że odtąd stoi on nie tylko przed szansą wyboru: być pisarzem albo tłumaczem, lecz jako tłumacz właśnie staje przed całym szeregiem dodatkowych alternatyw, kuszą go partytury wielu ról do zagrania. Oto co w 1765 r. pisał J. E. Minasowicz: „przekładając wybranych do tłumaczenia poetów pisma (tłumacz) sobie na pochwałę z gładkiego pism przedsięwziętych przełożenia zasłużyli (rola «translatorów»), ziomkom zaś swoim i ojczyźnie ten pożytek zostawili, że w sposób owym prędszy do zrozumienia snadniej samych oryginałów (stosującym zwłaszcza roztropnie wykład do tekstu w czytaniu) przez takowe swoje kopije podali (rola «infor-

Wiele ról
do grania

matorów») i obfitością słów (przyodziewając nimi kształtnie myśli właściwe autorów) sownie język ojczysty z bogacili (rola twórców wzbogacających język, *in nuce* rola nowatorów literackich, nie znana w kulturze XVIII w.)”². Wypada założyć, że każdej roli tłumacza, tak wyraźnie oznaczonej w tym tekście, przysługiwał w XVIII w. inny prestiż społeczny, każda stanowiła odmienny tytuł do przyszłej sławy pisarza. Właściwe wyposażenie każdej z tych ról zdaje się leżeć poza terenem pracy tłumacza (do pełnienia funkcji informacyjnych lepiej jest przysposobiona krytyka literacka, we wzbogacaniu języka główną rolę zdają się odgrywać wielcy pisarze, twórcy obdarzeni inwencją słowną itd.), lecz swoistość ich w tym kontekście polega na tym, iż są one wszystkie podporządkowane działaniom *sui generis* — operacjom translatorskim, przenoszeniu dzieła z jednej kultury w drugą.

Odbiorca — czytelnik. Strategia tłumacza wobec odbiorcy opiera się głównie na przypisywanych drugiemu kompetencjach językowych: zna czy nie zna języka, w jakim powstał oryginał, jest bi- czy monolingwistą? Jest to, z punktu widzenia teorii przekładu w ogóle, strategia prymarna, lecz w tłumaczeniach artystycznych bylibyśmy dalecy od przypisywania jej roli pierwszorzędnej. Interesowałyby nas tu przede wszystkim kompetencje literackie odbiorcy, niezależne przecież od jego lepszych czy gorszych kwalifikacji językowych³. Pytanie sprowadza się do tego: czy odbiorca zna konwencje,

Kompetencje
literackie
czytelnika

² J. E. Minasowicz: *Decyjusza Auzonijusza Burdygalczyka, konsula rzymskiego, i Gracyjana Cesarza niegdyś nauczyciela, epigramata, nagrobki i edylia wybrane...* Warszawa 1765, cyt. według: *Ludzie Oświecenia o języku i stylu*. Opr. Z. Florczak i L. Pszczołowska pod red. M. R. Mayenowej. T. I. Warszawa 1958, s. 387.

³ Pojęcia „kompetencji” i „wiedzy” odbiorcy zapożyczam od J. Sławińskiego: *Socjologia literatury i poetyka historyczna*. W: *Problemy socjologii literatury*. Wrocław 1973, s. 29—52.

w jakich powstał oryginał, czy zatem — co jest pochodną owego domniemania — jest w stanie dokonać elementarnych operacji metaliterackich, zestawiając z sobą kody obce i rodzime jako równoważne pod pewnymi względami? Idzie, najogólniej mówiąc, o kompetencje takiego odbiorcy, który umiałby odnieść sensy przekładanego dzieła do ponadjednostkowych reguł, jakie go przerastają. Takiemu odbiorcy dzieło obnaża zasady, bez których nie może istnieć. Znamieniem twórczości przekładowej w klasycyzmie było, że tłumacz projektował odbiorcę, o którym wiedział, że jest dobrze zaznajomiony z zasadami sztuki, która dała początek dziełu. Znajomość reguł gatunkowych stanowiła „żelazne” wyposażenie odbiorcy przekładu, wiedzę tę mógł w każdej chwili spożytkować, „przekwalifikować się” z czytelnika w równorzędnego partnera tłumacza czy wręcz specjalistycznego krytyka. Konsumenci przekładu w XVIII w. byli nosicielami literackich *langues*. Istnieniem owego ważnego „zaplecza” w postaci wiedzy i kompetencji czytelnika należy motywować fakt istnienia przeróżnych wersji jednego dzieła: tłumaczeń, parafraz, parodii itp. Każda z nich inaczej weryfikowała wiedzę i kompetencję odbiorcy. Nietrudno wyobrazić sobie, w jaki sposób strategia taka wpływa na sam tekst dzieła, na kształt wpisanego weń „widowiska komunikacyjnego”. Tekst korzysta wówczas z praw elipsy, czerpie z przywilejów, jakie mu stwarza wysoka kultura literacka odbiorcy.

Wraz z procesem różnicowania się poziomów kompetencyjnych publiczności literackiej (ogólnemu obniżeniu tego poziomu towarzyszy postępująca specjalizacja wiedzy) zmienia się położenie odbiorcy przekładu. Mając mgliste pojęcie o sposobach robienia literatury, żąda od tłumacza coraz więcej informacji na ten temat. Problem osławionego „komentarza” nie jest bynajmniej jakąś „wewnętrzną”

Zmiana
położenia
odbiorcy

sprawą tłumaczeń z klasyki antycznej⁴, istnieje on w przypadku każdego przekładu artystycznego. „Komentarzem”, wolno sądzić, jest niezbędna dla właściwego odczytania dzieła porcja wiedzy o regułach jego składania, o przynależności do kontekstu historycznoliterackiego. Każdy przekład zawiera elementy minionej rekonstrukcji tła, na jakim powstał oryginał, jest próbą częściowego zaktualizowania kodu (kodów), jaki użyczył mu sensów. Jak ma postąpić rosyjski tłumacz V. Nezwala, nie znajdując u siebie odpowiedników czeskiego „poetyzmu”?⁵ Dla czytelnika brak wyraźnych instrukcji może być równoznaczny z nieistnieniem kontekstu historycznoliterackiego.

Problem „ruchomych” więzi pozatekstowych⁶ realizowanych w utworach wskazuje też na pozorną, iluzoryczność wszelkiej rekonstrukcji historycznoliterackiej, jakiej służy przekład. Odczytanie sensów *Fedry* Racine’a jako dzieła klasycznego czyni zeń wciąż jeszcze kontrpropozycję wobec romantyzmu. O ile jednak założymy, że dla odbioru tego dzieła nieobojętne będzie przewartościowanie pojęcia „klasycyzm”, jakie dokonało się w kulturze XX w. (T. S. Eliot, P. Valéry, O. Mandelsztam, C. Miłosz), wówczas sens *Fedry* rysować się będzie całkiem inaczej, bo inne, bogatsze uniwersum znaczeń zostanie wzięte pod uwagę przez czytelnika i wkompono-

Sfera
potencjalna
tekstu

⁴ Rzecz sprowadza się do kontrowersji: czy komentarz ma stanowić integralną część tekstu tłumaczenia, czy, przeciwnie, ma być zeń wyłączony. Problem ten do dziś zajmuje tłumaczy utworów starożytnych, por. Ajschylos: *Tragedie*. Przetłumaczył i oprac. S. Srebrny. Warszawa 1954 („przykład mój bywa niekiedy sam przez się komentarzem”, s. 7); Arystofanes: *Żaby*. Przetłumaczył i oprac. A. Sandauer. Warszawa 1956 („Jedynym wyjściem to — przekładając — równocześnie rozjaśniać, włączyć niejako komentarz do tekstu”, s. 11).

⁵ B. Ilék, G. Venečková: *Zamietki o russkich izdanijach Nezwala*. W: *Mastierstwo pieriewodu. Sbornik szestoj*. 1969. Moskwa 1970, s. 136—137.

⁶ Zob. J. H. Lotman: *Struktura chudożestwiennogo tieksta*. Moskwa 1970, s. 65—74.

Rekonstrukcje
historyczno-
literackie

wane w tekst jako jego sfera potencjalna. Lecz uruchomienie w przekładzie fałszywych więzi pozatekstowych może być także działaniem całkowicie świadomym, inspirowanym przez konkretne potrzeby. Przypadki te, jak wiadomo, budzą szczególne zainteresowanie historyka literatury. Czym jest fałszywie rozpoznany kontekst na tle funkcjonowania tradycji? Rimbaud w koncepcjach poszczególnych tłumaczy, od Miriama poczynając, ciężą bądź ku tradycji romantycznej jako *poète maudit*, bądź, w kręgu postaw Skamandra, ku ekspresjonistycznej (por. przekłady takich wierszy, jak *L'orgie parisienne ou Paris se repeuple* czy *Les Assis* przez Tuwima, u Iwaszkiewicza wygląda to nieco inaczej⁷), bądź wreszcie awangardowej, co — nawiasem mówiąc — dopiero po wojnie stało się u nas zasługą tłumaczy i komentatorów poezji Rimbauda („ten przelotny meteor pobudził ruch wyobraźni i nowe formy niedyskursywnego myślenia”, pisał Ważyk⁸). Za każdym razem inny kontekst historycznoliteracki staje się układem odniesienia dla autora *Iluminacji*. Za każdym razem przekłady ze względu na implikowany przez nie kontekst wprowadzają przesunięcie w kanonie awangardowej tradycji, pewne jej złoża wysuwają na czoło, inne spychają na peryferie. Znakiem istnienia tradycji nie jest historyczność składników, jakie się na nią składają, lecz ich doniosłość w ramach synchronii literackiej. Rolą tłumaczeń jest kontrolować „przepustowość” tradycji, tzn. uwyrażniać lub zacierać rangę jej poszczególnych składników, jakie w swej zdawać by się mogło niepowtarzalnej konfiguracji charakteryzują obecny stan struktury literackiej. Przypadek Rimbauda nie jest — jak wiadomo — odosobniony. Śmiały eksperyment językowy Boya jako tłumacza Rabe-

⁷ J. Kwiatkowski: *Rimbaudyzm Iwaszkiewicza*. „Pamiętnik Literacki” R. LIII 1962 nr 2.

⁸ A. Rimbaud: *Poezje*. Red. A. Ważyk. Wyd. III. Warszawa 1969, s. 23.

lais'go czy Brantôme'a dał początek nowej tradycji⁹. Każda rekonstrukcja historycznoliteracka oryginału w przekładzie jest apelem do wiedzy i kompetencji odbiorcy.

Krytyka przekładu. Postulaty wysuwane przez nią pod adresem tłumaczy odzwierciedlają w mniejszym lub większym zakresie obiegowe mniemanie na temat przekładów, granic przekładalności, swobód tłumaczenia itp. Język krytyki jest wyznaczony przez usankcjonowane sposoby mówienia o przekładzie, wpisuje się w obowiązującą skalę ocen. Przede wszystkim jednak krytyka ta utwierdza wszelkie mniemanie na temat heterogeniczności przekładu, choćby nawet heterogeniczność owa była wstydliwie przez tłumaczy zatajana. Dwoistość tłumaczeń jako ich „naturalna” przypadłość bierze się stąd, iż z jednej strony są one tworamizależnymi oraz w porównaniu z oryginałem niepełnowartościowymi, z drugiej są dziełami pretendującymi do artystycznej samoistności. Otóż krytyka przekładu z jednej strony lansuje model „idealnego tłumaczenia”, do niego przymierza wyniki osiągnięte przez kolejnych tłumaczy. Ideał ten, doskonale pozaczasowy, nie znalazłby potwierdzenia i uznania w żadnej rzeczywistości historycznoliterackiej. Jest to model optymalnych rozstrzygnięć tłumacza, któremu odpowiada fikcja krytyczna tzw. tłumaczenia kongenialnego. Lecz krytyka tłumaczeń operuje jednocześnie modelem historycznie sprawdzalnym, krytyk przekładu jest bowiem także — a czasami przede wszystkim — krytykiem *tout court*, stoi zawsze na straży kanonów poetyckości, których respektowanie przynosi pisarzom sukces, lekceważenie — dezaprobatę i rychłą niepamięć. Czyli krytyk uruchamia jedno-

Dwie miary
przekładu

⁹ M. Głowiński: *Witkacy jako pantagruelista*. W: *Studia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*. Pod red. M. Głowińskiego i J. Sławińskiego. Wrocław 1972. Przedruk w: M. Głowiński: *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*. Warszawa 1973, s. 243—278.

Co tłumacz
zawdzięcza
krytyce?

cznie dwie skale ocen: pozaczasową i współczesną sobie.

Powiedzmy, że tłumaczenie „zawdzięcza” krytyce wątpliwą sławę jako twór przejściowy, hybrydyczny, balansujący gdzieś na niepewnej granicy między „sztuką” bez przymiotników (do niej przecież pretendują „przekłady kongenialne”) a niewolniczym naśladownictwem, między dziełem a kopią itd. Zarazem jednak dzięki procederom krytyki przekładu ulega stale zatarciu różnica między dziełem literackim a przekładem właśnie i przez to krytyka (jakkolwiek nie jest w tej roli odosobniona) umożliwia normalne krążenie tłumaczeń w życiu i w kulturze literackiej.

Znak innego
dzieła

Przekład jako «message». W procesach komunikacji literackiej znaczenie owego swoistego przekazu, jakim jest przekład, rysuje się przede wszystkim ze względu na jego odniesienie do przekazów innego typu: literackich, rządzonych przez funkcję estetyczną, polityczno-propagandowych z przewagą funkcji perswazyjnej i innych. Podstawowym warunkiem oceny tłumaczeń jest to, iż ze względu na swoje funkcje semantyczne jako sygnału — reprezentowanie innego dzieła — wyodrębniają się one spośród dzieł nie tłumaczonych, że są to tłumaczenia, a nie co innego¹⁰. Idzie o świadomość, że przekład jest przekładem właśnie, niezależnie od tego, w jakich terminach ujmowałoby się jego zależność od oryginału; podstawową sprawą jest, że taka zależność w ogóle występuje. Z punktu widzenia potrzeb komunikacji społecznej nie są istotne okoliczności, w których, parafrazując zdanie A. N. Wiesiołowskiego rzucone w innym kontekście, przekład co prawda „jest możliwy, lecz jeszcze nie jest odczuwany jako taki, ponieważ jeszcze nie zobiekty-

¹⁰ A. M. Piatigorski: *Niekotoryje obszczije zamieszczanija etnositielno rassmotrenija tieksta kak raznowidnosti signala*. W: *Strukturno-tipologiczeskije issledowanija*. Moskwa 1962, s. 144—154.

wizował się w świadomości”¹¹. Niepodobna wątpić, iż S. Petrycy (1554—1626), umieszczając w tomie przeróbkę i adaptacji wierszy Horacjańskich dzieł — pieśni Kochanowskiego, dostrzegał, że kunsztowne, nie mogą być jednak zaliczone w poczet utworów oryginalnych wielkiego poety¹². Lecz podówczas rozróżnienie takie nie weszło jeszcze w obręb faktów z zakresu świadomości społecznej, nie „zobiektywizowało się”.

„Zadaniem przekładu jest być przekładem, w tym tkwi jego gatunkowa i semantyczna «czystość» w realizowaniu właściwej mu funkcji (por. semantyczną funkcję poszczególnych tekstów: być modlitwą, być listem, być odą itp.). Przekładowi stawia się warunek, by był funkcją oryginału, tj. by go reprezentował. Inaczej bowiem jego innowacyjna funkcja nie może być realizowana. Inne funkcje przekładu — być pierwowzorem, występować jako utwór, który tai swe pochodzenie, są fałszywe”¹³.

Być przekładem — sedno sprawy

Nawiązując do ostatniego zdania powiedzielibyśmy, że ocena tłumaczeń ze względu na takie reprezentowane przez nie walory, które są niezależne od „bycia tłumaczeniem” (informacyjne, propagandowe, ideologiczne), umieszcza przekład po prostu w innym typie (układzie) komunikacji społecznej, w którym jego wartość jako tłumaczenia nie odegra żadnej roli. Na czoło wysuwają się wówczas różne funkcje zastępcze przekładu.

Pozostał nam jeszcze do rozpatrzenia problem kodu przekładowego. Sprawa wydaje się pozornie prosta: macierzystym kodem, jakim — z mniejszym lub gorszym skutkiem — posługują się tłumacz i odbior-

¹¹ A. N. Wiesiołowski: *Poetyka historyczna*, Tłum. H. Karwackiej. W: *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*. Wybór, rozprawa wstępna, komentarze S. Skwarczyńskiej. T. I, cz. II. Kraków 1966, s. 333. (Pierwodruk 1899).

¹² W. Ogrodziński: *Polskie przekłady Horacego*. Kraków 1935, s. 8—9.

¹³ A. Popović: *Teoria przekładu w systemie nauki o literaturze*. W: *Konteksty nauki o literaturze*. Pod. red. M. Czermińskiej. Wrocław 1973, s. 123.

ca przekładu, jest obowiązujący kod literacki. Każdy przekład, wpisując się w systemy oczekiwań odbiorców, na których udział liczy, dzieli los utworów oryginalnych. Pozbawiony skierowanej doń intencji, jest gestem bez znaczenia, czymś zawieszonym w próżni, mającym jednakowe szanse na to, by zyskać uznanie i rozgłos, jak popaść w niesławę i rychłą niepamięć.

Różnicuje
„ontologia”
przekładu

Nie ma potrzeby snuć dalej rozważań na podobny temat, oczywistość jego zmuszałaby nas do mówienia prawd banalnych. Pragnęlibyśmy, przeciwnie, dowieść słuszności tezy, że kod przekładowy nie jest tożsamy z kodem literackim, że różnica ta, mówiąc najogólniej, wynika z odmiennej „ontologii” tłumaczeń. „Przekład jakiegoś utworu obcojęzycznego zawsze ma charakter wypowiedzi jednej z wielu możliwych. Istotną cechą tłumaczeń jest tedy wielokrotność i powtarzalność”. Przywiedziony tu pogląd E. Balcerzana na istotę przekładu („swoistość jego ontologii”) jest bez wątpienia słuszny. Tłumaczenie „istnieje w serii tłumaczeń. Seria jest podstawowym sposobem istnienia przekładu artystycznego”¹⁴.

Proponujemy spojrzeć na serię jako na swoisty kod przekładowy, różniący się od literackiego tym, iż ustanawia on własne reguły rozumienia tekstów, projektuje swoiste sposoby lektury, kod, którego obecność decyduje o swoistości komunikacji translatorskiej. Powinniśmy na wstępie zdać sobie sprawę z ważniejszych zastrzeżeń, jakie muszą powstać, gdy mówimy o serii tłumaczeń jako o kodzie.

Seria rodza-
jem kodu

1. Pojęcie to zdaje się mieć sens jedynie w przypadku tzw. tradycji przekładowej, a wiadomo, iż nie jest to tradycja „przypisana” do każdego dzieła przekładowego. W postaci utartych i skonwencjonalizowanych metod tłumaczenia zawiązuje się ona

¹⁴ E. Balcerzan: *Poetyka przekładu artystycznego*. W: *Oprócz głosu. Szkice krytycznoliterackie*. Warszawa 1971, s. 234.

baż wokół przekładów dzieł znanych i wybitnych (*Iliady*, *Eneidy*, *Fausta*), twórczości jednego pisarza (Szekspira, Conrada), utworów typowych dla kierunku literackiego (symboliści francuscy) a nawet całych literatur (klasyka starożytna). Na tradycję przekładową składa się także preferencja jednych dzieł, a dyskryminacja drugich. Dzieje polskich tłumaczeń z Horacego cechuje to, że pierwszeństwo mają ody. Wyróżnia to, pisze W. Ogrodziński, „naszą linię rozwojową w tej dziedzinie od francuskiej, angielskiej, włoskiej czy niemieckiej”¹⁵. Otóż wypada, po pierwsze, zauważyć, że właśnie takie tłumaczenia są obiektem szczególnego zainteresowania ze względu na swój udział w ewolucji literackiej. Po drugie, tradycje przekładowe mają niejako charakter wędrowny, przy pomocy znanych już dobrze „kodów” odczytujemy dzieła nowe genetycznie im obce. Nie ma dla Marlowe’a odrębnego stylu w polskiej literaturze przekładowej, dzieła jego odbieramy na tle konwencji Szekspirowskich. Niewątpliwym nadużyciem ze strony pierwszych tłumaczy Baudelaire’a w Polsce było, że nawiązywali do stylu ulubionych podówczas przekładów z Ceppégo czy Barbiera. Tłumacze Leconte de Lisle’a, Adam M-mski (Zofia Trzszczkowska) i A. Lange, nawiązywali do stylu polskich „homeryków” itd.

Tradycje
wędrowne

2. W odbiorze przekładu zostają równocześnie uruchomione dwa kody: swoiście tłumaczeniowy (o ile, rzecz jasna, narzuca się on uwadze czytelnika) oraz literacki, gdyż odbiór ten jest podporządkowany obowiązującym systemom lektury. Konstatacja ta, wbrew pozorom, nie umniejsza znaczenia kodu przekładowego, przeciwnie, czyni go niezbędnym w komunikacji literackiej. Przymus czytania utworu przekładowego „tu i teraz” staje się w pełni wyrazisty i znaczący dopiero na tle lektury, która ogranicza wszelką jego aktualną wymowę na rzecz

Odbiór
w dwóch
kodach

¹⁵ Ogrodziński: *op. cit.*, s. 8.

wyeksponowania tego, co odpowiada tradycyjnym, „spetryfikowanym” wyobrażeniom o nim. „Kod” przekładowy działa zawsze stabilizująco na odbiór dzieła, gdy „literacki” czyni zeń niejako kategorię otwartą na wciąż nowe interpretacje. Odbiór równoczesny, tzn. w dwóch kodach, jest odbiorem optymalnym, w rzeczywistości historycznoliterackiej zwykle jeden przeważa nad drugim. Zobaczmy, że właśnie interferencja obydwu kodów jest dla poetyki historycznej zjawiskiem niezmiernie interesującym.

Trwanie
dzięki destruk-
turalizacji

Czym jest konkretny przekład wobec serii? Każde nowe tłumaczenie modyfikuje całą serię od nowa, bowiem w każdym momencie „żyje” ona równoczesnością swych poprzednich stanów. Pozbawione obecnie piętna historycznego, historycznie niewymiernie, są one wartościowe ze względu na wzajemne odniesienia w ramach serii. Seria trwa dzięki ciągłym destrukuralizacjom. Procesom tym tłumacze zwykle nadają określony charakter, odsyłając czytelnika do konkretnych wersji poprzednich. Wszystkie seryjne, wielokrotne przekłady obfitują w takie „wysepki” zapożyczeń. Są to jawne przypadki aktualizacji serii, świadomego wywyższenia kodu przekładowego ponad kod literacki. Efekty, jakie płyną z umieszczenia tłumaczenia na tle serii, wydają się w danym przypadku ważniejsze od przyporządkowania go regułom mowy literackiej.

Krytyka i historia tłumaczeń posługuje się „serią” w dwojakim znaczeniu. Raz, gdy ustala zależności, podobieństwa i różnice między przekładami jednego dzieła czy autora. Każdy składnik serii opatrzony jest wówczas liczbą wskazującą na jego kolejność; szczególne cechy utworu dają się tłumaczyć jego położeniem wobec innych, powstałych przed nim i ewentualnie za nim. Idzie zatem o sporządzenie listy wypożyczeń i długów, jakie tłumacz zaciąga wobec swoich poprzedników, o jego potknięcia i słabości, które są takimi na tle osiągnięć innych, tych,

którym w większym stopniu udało się zrealizować postulat „doskonałego tłumaczenia”. Lecz bywa też i tak, że historyczne znamiona kolejnych składników serii nie interesują krytyka, śledzi on je pod kątem takich realizacji translatorskich, wobec których żaden z następnych tłumaczy nie mógł przejść obojętnie, każdy musiał się do nich w jakiś sposób ustosunkować. Rolę taką pełnią tzw. przekłady kanoniczne (termin w tej postaci przyjęty przez radziecką krytykę przekładu, Borowy mówi o tłumaczeniach „klasycznych” lub „idealnych”), które stanowią wciąż żywy ośrodek tradycji przekładowej. Taką rolę w tradycji polskich przekładów Szekspira pełnią wciąż tłumaczenia J. Paszkowskiego z połowy XIX w.¹⁶, w dziejach polskich przekładów *Iliady* do rangi tekstu kanonicznego awansowało dzieło F. Ks. Dmochowskiego ze schyłku XVIII w., tak jak w Anglii przekład czy raczej parafraza A. Pope’a itd.

Tłumaczenia kanoniczne stanowią zawsze interesujący obiekt dociekań historycznoliterackich. W nich upatruje się źródło wciąż żywych, tj. stale aktualizowanych pojęć i wyobrażeń na temat twórczości jakiegoś pisarza czy dzieła, dzięki nim właśnie funkcjonuje w potocznej świadomości, budząc na przemian uczucia gorącej aprobaty i sprzeciwu, stereotyp pod nazwą „polskiego Szekspira”, „polskiego Majakowskiego”, „polskiego Conrada” (w tłumaczeniach A. Zagórskiej, „wychowanki literackiej Młodej Polski”, jak pisał Borowy), „naszej *Iliady* itd. Głównie dzięki tłumaczeniom kanonicznym zostają przeniesione na grunt tradycji rodzimej wartości reprezentowane przez literatury obce. Nie idzie tu — jak wiadomo — o „obiektywne” wartości

Sprawa
przekładu
kanonicznego

Transmisja
wartości
literackich

¹⁶ S. Skwarczyńska: *Przekład i jego miejsce w literaturze i w kulturze narodowej (na przykładzie «Hamleta» w wersji J. Paszkowskiego)*. W: *O współczesnej kulturze literackiej*. Pod red. S. Żółkiewskiego i M. Hopfinger. T. I. Wrocław 1973, s. 287—330.

Ambiwalencja
kanonu

obcych dzieł, jak by powiedział Ingarden: transcendentnych w stosunku do „sfery naszych doznań czy ich treści”, lecz o wartości pochodne i wtórne, przypisywane im w następstwie tego, że dla wybranej publiczności literackiej reprezentują one sfery szczególnie faworyzowane, z jakichś względów cenne, godne uznania itd. Dlatego to w życiu literackim rola tłumaczeń kanonicznych jest ambiwalentna. Będąc ostoją wartości trwałych i niezmiennych, petryfikują ustalone wyobrażenia i pojęcia. Reprezentują one te złoża tradycji literackiej, które rzekomo nie podlegają zmianom, ich usytuowanie wobec złóż pozostałych wydaje się względnie trwałe. Jest to miejsce zarezerwowane dla tzw. klasyki. W rzeczywistości jednak usytuowanie tłumaczeń kanonicznych w ramach struktury literackiej nie jest stałe.

Czym są tłumaczenia kanoniczne jako „ośrodkowe” składniki tradycji przekładowej? Stanowią one uprzywilejowany wycinek tej tradycji, który pełni rolę układu odniesienia dla kolejnych inicjatyw przekładowych, rolę normy. Dzięki nim tłumacz otrzymuje niejako pierwsze, niekiedy jedyne instrukcje — jak ma tłumaczyć, czytelnik — jak ma dzieło rozumieć, krytyk — jak je oceniać, nie wchodząc w kolizję z opinią ogółu. Tłumaczenia kanoniczne pretendują zawsze do roli normy przekładowej.