

Anna Ginter

Powieść jako przygoda lingwistyczna : "A Clockwork Orange" A. Burgessa w przekładach na język polski i rosyjski

Acta Universitatis Lodzensis. Folia Linguistica Rossica 2, 175-190

2006

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.

*Anna Ginter**

**POWIEŚĆ JAKO PRZYGODA LINGWISTYCZNA:
A CLOCKWORK ORANGE A. BURGESSA
W PRZEKŁADACH NA JĘZYK POLSKI I ROSYJSKI¹**

Bałach po nastolacku, zruszczona wersja angielskiego, miał przytłumić surowe reakcje, jakich spodziewamy się po pornografii. Zamienia on tę książkę w przygodę językoznawczą. Ludzie woleli film, ponieważ nie bez racji boją się języka (Burgess 2001: 198).

WPROWADZENIE

Jak przyznaje sam autor we *Wstępie do nowego wydania amerykańskiego* (Burgess 2001: 195), *A Clockwork Orange* traktowana jest jako najlepsza z jego powieści i, w przeciwieństwie do innych, znacznie wartościowszych (w odczuciu pisarza) dzieł, cieszy się niezmiennie zainteresowaniem studentów, literatów i dramaturgów, którzy próbują pisać o niej prace i analizować bądź to język, bądź też poruszane aspekty filozoficzne i moralne, jak np. problem przemocy i okrucieństwa, wolności wyboru, wolnej woli, grzechu nieśmiertelnego, wiary w Boga, przeznaczenia itd.

A Clockwork Orange Anthony'ego Burgessa ukazała się po raz pierwszy w 1962 r. Temu pierwszemu wydaniu towarzyszyły trudności, które w znacznym stopniu wpływały na odbiór powieści i zrozumienie jej przesłania w ciągu kolejnych kilkudziesięciu lat. W wersji wydrukowanej książka obejmowała bowiem 20 rozdziałów spośród 21 znajdujących się w rękopisie.

* Uniwersytet Łódzki.

¹ Prezentowany artykuł stanowi rozszerzoną wersję referatu zatytułowanego *Kilka uwag o problemach przekładu „A Clockwork Orange” A. Burgessa* wygłoszonego na III Konferencji Krakowskiego Towarzystwa Popularyzowania Wiedzy o Komunikacji Językowej „Tertium” w 2003 r. i opublikowanego w: M. Piotrowska (red.), *Język trzeciego tysiąclecia III*, Język a komunikacja 8, Kraków 2005, s. 41–50.

Fakt ten jest tym bardziej istotny, że do tej zamierzonej pierwotnie liczby rozdziałów autor przywiązywał szczególną wagę. „21 to symbol ludzkiej dojrzałości, a przynajmniej tak było, jako że w wieku 21 lat nabywało się prawo głosowania i dorosłe obowiązki” (Burgess 2001: 195). I właśnie ten ostatni, 21 rozdział stanowi rozwiązanie całej powieści: przedstawia dojrzewanie głównego bohatera, jego przeobrażenie moralne, nabywanie mądrości i pojawienie się pragnienia tworzenia zamiast niszczenia. Wyraża też pogląd autora i przesłanie moralne, że

istota ludzka z definicji obdarzona jest wolną wolą. Może się nią posługiwać, żeby wybierać pomiędzy dobrem i złem. Jeśli człowiek zdolny jest tylko do wykonywania dobra lub tylko do wykonywania zła, jest nakręcaną pomarańczą: to znaczy wygląda jak organizm, zachwycający barwą i sokiem, ale w rzeczywistości jest tylko mechaniczną zabawką, której sprężynę nakręca Bóg albo Diabeł, albo (coraz bardziej zastępujące ich obu) Wszechmogące Państwo. Tak samo nieludzkie jest być totalnie dobrym, jak i totalnie złym. Najważniejszy jest wybór moralny (Burgess 2001: 197–198).

Tymczasem wydawca uznał, iż ze względów komercyjnych (biorąc tu pod uwagę zapotrzebowanie na rynku amerykańskim) powieść należy zakończyć na rozdziale 20. Co więcej, to właśnie ta wersja stała się podstawą do nakręcenia filmowej adaptacji powieści w reżyserii Stanleya Kubricka. W Stanach Zjednoczonych dopiero w 1997 r. wydana została pierwsza pełna powieść Burgessa.

1. POWIEŚĆ JAKO GRA JĘZYKOWA

Jedną z pasji Burgessa było poznawanie języków obcych. Biegle władał ośmioma (nie licząc angielskiego), zaprojektował też języki prehistoryczne do filmu *Quest of Fire* (*Walka o ogień*). Fascynowali go tacy pisarze, jak: J. Joyce, W. Shakespeare, E. Hemingway, D. H. Lawrence, którzy bawili się słowami i próbowali tworzyć w swych dziełach nowe kody językowe.

Te zamiłowania do języków i zabaw słowami znajdują swój wyraz w *A Clockwork Orange*. Począwszy od tytułu, poprzez imiona bohaterów, aż po strukturę i charakter narzędzia komunikacji między bohaterami, Burgess w misterny sposób wkomponowuje elementy gry, w której główna rola przewidziana jest dla czytelnika. Nie jest ona jednak obmyślona jako rywalizacja z autorem (jak ma to miejsce choćby w literackich tekstach Nabokova). Burgess w znacznym stopniu włącza czytelnika w przebieg akcji, udostępniając mu informacje ukryte przed wieloma bohaterami książki.

Wyjaśnień wymaga już sam tytuł powieści. Prób zrozumienia i interpretacji zestawienia *a clockwork orange* było wiele. To niekonwencjonalne

i na pierwszy rzut oka pozbawione sensu połączenie wyrazów sprzyja opracowywaniu coraz to nowych propozycji dotyczących jego funkcji i celowości umieszczenia jako tytułu². Jednakże jakkolwiek wiele jest tego typu sugestii i pomysłów, najbardziej wiarogodne będzie zawsze wyjaśnienie samego autora.

Burgess przyznaje, że książka została zatytułowana *A Clockwork Orange* z kilku powodów. Po pierwsze, zestawienie to pisarz usłyszał w 1945 r. od 80-letniego *cockneya* mówiącego, że ktoś jest „lewy jak nakręcana pomarańcza” (*queer as a clockwork orange*). Ma ono oznaczać, że człowiek niczym pomarańcza jest „organicznie wyrosły, kruchy i miękki, ma ten żywy kolor i słodycz: a nakręcać go (czyli manipulować) to zamieniać go w coś mechanicznego” – pisze Robert Stiller w artykule *Kilka sprężyn z nakręcanej pomarańczy* (Stiller 1999b: 207). Połączenie to tak spodobało się Burgessowi, że zapamiętał je z zamiarem wykorzystania kiedyś jako tytułu swojej książki. Możliwość taką dostrzegł, gdy rozpoczął pisanie powieści poruszającej problem stosowania mechanicznych praw w stosunku do żywego organizmu, który ma swój „kolor i słodycz”.

Kolejnym powodem jest gra słów powstająca dzięki fonetycznym i semantycznym właściwościom poszczególnych komponentów leksykalnych zestawienia. Burgess władał nieźle językiem malajskim, w którym jednym z podstawowych słów jest *orang*: ‘człowiek’. Wyraz ten i brzmieniowo, i wizualnie kojarzy się z angielskim *orange*. W rzeczywistości więc, dzięki swoim walorom fonetycznym, tytuł *A Clockwork Orange* oznacza ‘nakręcanego człowieka’, który jedynie na zewnątrz posiada cechy ludzkie, wewnątrz natomiast jest nienaturalny i sztuczny. Porównać go można do najprostszego nakręcanego mechanizmu sprężynowego lub do bezmyślnej zabawki, pozbawionej prawa podejmowania decyzji o swym ruchu.

Innym przykładem gry słów zasługującym na uwagę jest użycie przez Burgessa słowa *Bog* zamiast angielskiego *God*. Pozornie oczywisty paralelizm językowy doczekał się ze strony krytyków pewnych spekulacji co do swojego pochodzenia. Roger Craik w artykule „*Bog or God*” in *A Clockwork Orange* (2003) twierdzi, iż *Bog* w tekście powieści stanowi odniesienie do wiersza Stevie Smith *Our Bog is Dood*, w którym podmiot liryczny rozmawia z grupą dzieci najwyraźniej zasmuconych z powodu straty psa:

Our Bog is dood, our Bog is dood,
They lisped in accents mild,
But when I asked them to explain
They grew a little wild.
How do you know your Bog is dood My darling little child?

² Więcej informacji na temat proponowanych interpretacji tytułu w odniesieniu do poruszanej w powieści problematyki moralnej i filozoficznej znaleźć można np. w artykule C. B. Clarka: *Three Kinds of Clockwork Oranges*, <http://www.geocities.com/Athens/4572/cel.htm>

We know because we wish it so
That is enough, they cried,
And straight within each infant eye
Stood up the flame of pride,
And if you do not think it so
You shall be crucified.

Then tell me, darling little ones,
What's dood, suppose Bog is?
Just what we think, the answer came,
Just what we think it is.
They bowed their heads. Our Bog is ours
And we are wholly his (cyt. za: Craik 2003: 52).

Podobieństwo brzmieniowe między wyrazami *Bog*, *God* i *Dog* (*bog* – *dog*; metateza *god* – *dog*) umożliwiło przekształcenie *Bog* na *God*, choć na początku wiersza było ono jedynie dziecięco zniekształconą formą wyrazu *dog*.

Jest wysoce nieprawdopodobne, zdaniem Craika, aby Burgess nie znał twórczości Stevie Smith. W czasie, gdy pracował nad *A Clockwork Orange*, poetka była u szczytu sławy. Jeśli zaś Burgess zapoznał się z wierszem *Our Bog is Dood*, to nie mógł pozostać obojętny na lingwistyczny eksperyment przeprowadzony przez autorkę (por. Craik 2003:53).

Kolejną płaszczyzną, która otworzyła przed pisarzem możliwość wykorzystania pewnych szczególnych elementów języka były imiona bohaterów. Doskonałym przykładem będzie tu Alex: główny bohater powieści. Pełna postać tego imienia, *Aleksander* (z grec. *Aléksandros*), pierwotnie stanowiła formę dwuczłonową. Pierwsza część pochodzi od czasownika *aléksō* ('bronie się przed kimś, odpieram czyjś atak; wspomagam kogoś'), druga zaś od rzeczownika *anér* [D. *andρός*] ('mąż, mężczyzna'). Można więc jego znaczenie określić jako 'obrońca, pomocnik mężów (tzn. ludzi)' lub jako 'odpierający mężów (czyli wrogów)' (pod. za: Grzenia 2002: 34), co ma swoje odniesienie do postępowania zbuntowanego bohatera powieści i roli, jaka została mu przypisana w walce z niezrozumiałym i nierozumiejącym go światem.

Oprócz przedstawionego tu podstawowego znaczenia, imię *Alex* daje możliwość znalezienia jeszcze innych konotacji: *a lex* – z grec. 'bez prawa'; *a lex(is)* – 'słownictwo (jego własne)'; *a lex* – 'prawo (swoje własne)' (por. Lund). Te pośrednie skojarzenia zdają się uzupełniać pierwotny sens słowa i nadają mu dodatkowe odcienie znaczeniowe tworzące swoistą charakterystykę postaci.

Najważniejszym jednak, najbardziej zdumiewającym i absorbującym elementem świata powieści, a jednocześnie najbardziej prowokacyjnym aspektem językowej gry Burgessa, jest sposób komunikowania się bohaterów między sobą w granicach określonej grupy społecznej.

2. NADSAT

Powieść nie jest napisana zwykłą angielszczyzną. Główni bohaterowie porozumiewają się między sobą, wykorzystując Nadsat – swoisty slang młodzieżowy, który obejmuje przede wszystkim rusycyzmy, choć także elementy wielu innych języków (malajskiego, francuskiego, holenderskiego, cygańskiego), gwar młodzieżowych i przestępczych.

Należy jednak podkreślić, iż nie chodzi tu o slang w ogólnie przyjętym rozumieniu. Nadsat nie jest bowiem odmianą języka narodowego używaną przez określoną grupę społeczną (w tym wypadku grupę młodzieżową) w realnym świecie i przeniesioną na grunt literacki. Wprawdzie można ją w pewnym stopniu utożsamić z żargonem tajnym, w którym odmiennność słownictwa jest bardziej wyrazista niż np. w żargonie studenckim. Wciąż jednak nie mamy tu do czynienia ze specyficznym posługiwaniem się rzeczywistym językiem narodowym poprzez zmianę znaczenia lub przekształcenie brzmienia jego komponentów. Nadsat jest bowiem sztucznym, futurystycznym narzędziem komunikacji, utworzonym przez Burgessa na potrzeby powieści, świadomie wykorzystującym zarówno zniekształcone brzmieniowo formy zasobów leksykalnych innych języków, jak i wytwory wyobraźni samego autora.

Jakiemu celowi miało służyć wprowadzenie takiego języka? Odpowiedzi na to pytanie może być kilka:

1. Nadsat traktowany jest często jako jedna z cech modernistycznych (choć powieść wydana została już po okresie literackim zwanym modernizmem (por. Large-Fesi 1998). Wystarczy przypomnieć, że moderniści wychodzili z założenia, iż tzw. zwykły język nie przekazuje już prawdziwych treści. W związku z tym poszukiwano nieznanego dotychczas sposobu komunikacji z czytelnikiem poprzez wykorzystanie ukrytych sensów lub utworzenie nowego języka.

2. Sztucznie utworzony system językowy miał za zadanie zapewnienie jego użytkownikom ochrony przed czynnikami zewnętrznymi. Bohaterowie powieści stanowią odizolowaną i zamkniętą grupę nastolatków, która występuje przeciwko reszcie społeczeństwa, podejmując z nią walkę poprzez okrutne akty bezprawia. Język z założenia ma być dla innych niezrozumiały i na tyle różniący się od powszechnie używanego, by w jeszcze większym stopniu zintegrować grupę i uniemożliwić interwencję z zewnątrz. Slang jest tu więc czynnikiem scalającym.

3. Nadsat ma utrudnić czytelnikowi odbiór treści, by uwydatnić obcość i niezrozumiałość przedstawionej formacji kulturowej, społecznej i historycznej, jak również by odwrócić uwagę od dziejących się przestępstw przez częściowe zaprzątnięcie uwagi trudnościami języka. Pojawianie się nieznanych słów w tekście sprawia, że odbiorca w większym stopniu koncentruje się

na odnalezieniu ich znaczeń niż na odtworzeniu w wyobraźni zarysowanej przez autora scenerii – bez względu na stopień okrucieństwa przedstawionych zbrodni.

4. Sukcesywnie przyswajanie sobie slangu i coraz dokładniejsze rozumienie ma stopniowo zredukować obcość, wytwarzać coś na kształt empatii w stosunku do Alexa oraz instynktownego odczuwania formujących go wpływów. Czytelnik ma dostęp do znaczeń poszczególnych wyrazów (na końcu powieści umieszczony został słowniczek Nadsatu). Tym samym został on wtajemniczony w szczególnie kod stanowiący narzędzie komunikacji, co daje mu poczucie przynależności do grupy i współuczestnictwa w podejmowanych przez nią akcjach. Tej wiedzy nie posiadają dorośli bohaterowie książki. Między czytelnikiem i Alexem powstaje więc bliska więź, która umożliwia przeniknięcie odbiorcy do świata powieści i wciągnięcie go do gry zaplanowanej przez pisarza.

Jak już wcześniej zostało wspomniane, Nadsat w ogromnym stopniu wykorzystuje elementy języka rosyjskiego. Ta decyzja Burgessa nie była przypadkowa. W rozdziale 6 części trzeciej znajduje się informacja, która pozwala zinterpretować ten fakt na płaszczyźnie politycznej:

‘These grahzny sodding veshches that come out of my gulliver and my plott,’ I said, ‘that’s what it is.’

‘Quaint’, said Dr Brodsky, like smiling, ‘the dialect of the tribe. Do you know anything of its provenance, Branom?’

‘Odd bits of old rhyming slang’, said Dr Branom... ‘A bit of gipsy talk, too. But most of the roots are Slav. Propaganda. Subliminal penetration’ (Burgess 1978: 91).

Rosyjskość jest wynikiem „propagandy” i „infiltracji subliminalnej”, związanych z okresem zimnej wojny, kiedy to Związek Radziecki był dla Stanów Zjednoczonych źródłem niepokoju i obaw. Innym razem Burgess wyjaśnia, iż powieść jest o praniu mózgu, jej język zatem również powinien być narzędziem prania mózgu – nawet w odniesieniu do czytelnika. Dlatego też wydawcy powinni do minimum ograniczyć słownik (na końcu książki), ułatwiając odbiorcy zrozumienie slangu:

As the book was supposed to be about brainwashing, it was appropriate that the text itself should be a brainwashing device. The reader would be brainwashed into learning minimal Russian. The novel was to be an exercise in linguistic programming, with the exoticisms gradually clarified by context: I would resist to the limit any publisher’s demand that a glossary be provided (You’ve Had Your Time 38; cyt. za: Craik 2003: 51).

Nadsat, nazwany już wcześniej językiem futurystycznym, może być odczytany również jako zapowiedź tych zmian w języku angielskim, które rzeczywiście mogłyby się dokonać pod wpływem pewnych wydarzeń politycznych (por. Malafray). Nie chodzi tu więc jedynie o zabawę językową, a przede wszystkim o znalezienie narzędzia do przekazania określonych treści.

3. *A CLOCKWORK ORANGE* W POLSKICH WERSJACH JĘZYKOWYCH

W języku polskim, jak dotąd, ukazały się dwie wersje przekładowe powieści Burgessa – obydwie zaproponowane przez Roberta Stillera. Pierwsza z nich, *Mechaniczna pomarańcza* (wersja R), wydana po raz pierwszy w 1989 r. w postaci wkładki w miesięczniku „Fantastyka”, ukierunkowana była na język rosyjski. Druga natomiast, *Nakręcana pomarańcza* (wersja A), wydana w 2001 r. (choć powstawała niemal równocześnie z wersją R), wynika z chęci dostosowania języka powieści do nowych warunków w Polsce, będących rezultatem zwrotu historycznego i zmian politycznych, które w pewnym stopniu wpłynęły również na zmiany językowe w polszczyźnie. Okazało się bowiem, że już nie rosyjski, ale angielski będzie oddziaływał na pojawianie się nowych słów i zwrotów, i wytworzy swoistą modę językową polegającą na skłonnościach do używania angielskich wyrażen i posługiwania się tym językiem.

Aby wyjaśnić różnice w tytułach obydwu wersji powieści, wystarczy zacytować słowa autora przekładu, który na wstępie przyznaje, że *a clockwork orange* tłumaczy się jako ‘nakręcana pomarańcza’, a następnie dodaje:

U nas jakiś ignorant wymyślił „mechaniczną” i w kilku publikacjach tak na razie zostało. Pogodziłem się z tym najpierw z przyczyn głównie handlowych; później dla lepszego rozróżnienia dwóch wersji przekładu; ale w przyszłości każę w obu wersjach stosować tytuł poprawny” (Stiller 1999b: 207).

Za „tytuł poprawny” Stiller uważa zestawienie ‘nakręcana pomarańcza’, które bardziej niż ‘mechaniczna pomarańcza’ oddaje proces manipulowania człowiekiem (nakręcania go niczym zabawkę).

Wracając jednak do przekładu treści albo raczej specyfiki językowej samego tekstu, problem polegać tu będzie na stworzeniu przez tłumacza własnego sztucznego języka, poprzez odpowiednie przekształcenie polszczyzny. Sprawa jest jednak o tyle skomplikowana, że nałożenie elementów rosyjskich na język polski daje zupełnie inny efekt i nieporównywalnie poważniejszą nadbudowę ideologiczną, niż dał ten sam zabieg w oryginale. Rusyfikacja języka polskiego była konsekwencją politycznego wpływu Rosji i Związku Radzieckiego. Utworzenie slangu na podstawie właściwości leksykalno-gramatycznych języka rosyjskiego mogło być zatem potraktowane jako zapowiedź tego, co dokona się w języku polskim w niezbyt odległej przyszłości. Ten sam fragment rozdziału 6 części trzeciej, zacytowany wcześniej w odniesieniu do rusycyzmów w tekście angielskim, w przekładzie na język polski całkowicie zmieni swoją wymowę.

W czasie gdy powstawał przekład powieści Burgessa, istniała jeszcze inna, odwrotnie ukierunkowana tendencja w języku polskim: zainteresowanie

wśród młodzieży językiem angielskim, jako reakcja wobec presji politycznej. Wykorzystanie tego zjawiska i języka angielskiego do utworzenia w powieści slangu stanowiło kolejny, uzasadniony pomysł na rozwiązanie zaistniałego problemu translatorskiego.

Nieco później jednak doszło do przełomu w dziejach Polski, i niemal natychmiast język rosyjski stracił swoją rangę i pozycję „języka międzynarodowego” wśród języków słowiańskich. W tej samej chwili nastąpił zwrot ku kulturze zachodnioeuropejskiej, a popularność zyskały języki zachodnie, w tym zwłaszcza angielski. Znowu jednak konieczne było nawiązanie do realiów polityczno-socjalnych. W każdej bowiem sytuacji powstaje nieunikniona płaszczyzna naddana, asocjacyjnie odbiegająca od oryginału i kierująca uwagę na polskie procesy i przemiany historyczne.

Jak w oryginale, tak i w obu przekładach polskich tekst nasycony jest neologizmami lub barbaryzmami do tego stopnia, że na każdej stronie ich liczba sięga nawet kilkudziesięciu. Dla ilustracji wystarczy zacytować krótki fragment powieści:

there was no law yet against *prodding* some of the new *veshches* which they used to put into the old *moloko*, so you could *peet* it with *vellocet* or *synthemesc* or *drencom* or one or two other *veshches* which would give you a nice quiet *horrorshow* fifteen minutes admiring *Bog* And All His Holy Angels and Saints in your left shoe with lights bursting all over your *mozg* (Burgess 1978: 5).

i porównać go z polskimi wersjami R i A:

Na *spirtne* nie mieli pozwolenia, ale jeszcze nie wyszedł *ukaz*, że *niezlia* robić tych nowych sztuczek, co je *dobawiali* do regularnego mleczka, więc mogłeś sobie w nim kazać na przykład *welocet* albo *syntemesk*, albo *drenkrom*, albo jeszcze jeden czy drugi taki *maraset*, że miałeś od niego rozkoszne, *ujutne* piętnaście minut sam na sam podziwiając Pana Boga i *Wsiech* Jego Aniołów i Świętych w lewym bucie i do tego błyski wybuchu na cały mózg, no po prostu *horror sho!* (Burgess 1999: 7).

Licencji na *sprytozę* nie mieli, ale jeszcze nie wyszło prawo, że jest *forbiden tu seil* te nowe *dyngs*, co je miksowali do regularnego mleka, więc mogłeś sobie w nim kazać *for instens welocet* albo *syntemesk*, albo *drenkrom*, albo jeszcze jeden czy drugi taki *drag*, że miałeś od niego rozkosz i spoko na piętnaście minut sam na sam podziwiając Pana Boga i Wszystkich Jego Aniołów i Świętych w lewym bucie i do tego błyski wybuchu na cały mózg, no po prostu *horror szol!* (Burgess 2001: 7).

Na pierwszy rzut oka widać też, że w wersji A prawie wszystkie zapożyczenia z rosyjskiego Stiller zastępuje ich angielskimi odpowiednikami, choć w pierwszej wersji przekładu nie można odmówić mu inwencji twórczej w komponowaniu słów i konstrukcji zdaniowych. Technikę, jaką przyjął w obydwu tekstach, można określić jako wykorzystanie słów rosyjskich i angielskich w ich brzmieniu zbliżonym do oryginalnego i dostosowanie ich do zasad ortografii obowiązujących w języku polskim, jak np. w zdaniach:

You'd lay there after you'd drunk the old moloko and then you got the messel that everything all round you was sort of in the past (Burgess 1978: 7).

Głotnąłeś sobie tego mleka i leżysz, i dostajesz takiej *prydumki*, że wszystko, co cię otacza, już jakby przeszło (Burgess 1999: 9).

Drynknąłeś se tego mleka i leżysz, i dostajesz takie *ajdyja*, że wszystko, co cię otacza, już jakby przeszło (Burgess 2001: 9).

lub we fragmentach:

So I was put into the bed and still felt bolnoy but could not sleep, but soon I started to feel that soon I might start to feel that I might soon start feeling just a malenky bit better, and then I was brought some nice hot chai with plenty of moloko and sakar and, peeting that, I knew that that like horrible nightmare was in the past and all over (Burgess 1978: 85).

Więc położyli mnie do łóżka i wciąż czułem się chory i obolałszy ale nie śpiący, no i wkrótce zacząłem się czuć tak jakbym stosunkowo rychło mógł poczuć, że już wkrótce mógłbym zacząć się czuć może ciut lepiej, i wtedy przynieśli mi fajną *czaszkę* gorącego *czaju* z nienajgorszą *dobawką* starego mleka i cukru (to znaczy *sacharu*) i dopiero, pochlipawszy to, przyszedłem do świadomości, że ten *užas* i koszmar minęły i już ich nie ma (Burgess 1999: 110).

Więc położyli mnie do łóżka i *oldy tajm* czułem się chory i obolały ale nie śpiący, no i za *szort ynaf tajm* zacząłem się czuć tak jakbym stosunkowo rychło mógł poczuć że już wkrótce mógłbym zacząć się czuć może ciut *elitł abitow* lepiej, i wtedy przynieśli mi fajny *kap* gorącego *czaju* z *big* dodatkiem starego mleka i *szugru* (to znaczy cukru) i dopiero, pochlipawszy to, doszedłem do świadomości, że ta groza i koszmar minęły i już ich nie ma (Burgess 2001: 110).

W przeliczeniu na hasła, w oryginale jest ok. 300 neologizmów. Ze względu na zupełnie inną skalę eksperymentu językowego, słowniczek w każdej polskiej wersji zawiera ich ok. 1000. Jak przyznaje Stiller w swoim esej *Burgess a sprawa polska*, stanowiącym komentarz do polskich przekładów, wykonana przez niego praca stanowi „grę literacką, stylistyczny i translator-ski eksperyment”, uwzględniający „procesy już realnie przekształcające język polski oraz te, które go tak czy inaczej zmieniają w obcy nam i oby nie wymierający język naszych prawnuków” w toku nieuniknionej ewolucji (Stiller 1999a: 225–226).

4. JĘZYKOWA STRUKTURA POLSKIEGO NADSATU

Przystępując do pracy, Stiller brał pod uwagę mechanizm funkcjonowania języka polskiego (w jej ujęciu kulturowym, politycznym i lingwistycznym), specyfikę języka rosyjskiego lub angielskiego (odpowiednio w każdej z wersji przekładu). W aspekcie strukturalno-językowym natomiast, za najważniejsze elementy „szkieletu” tworzonego języka uważał leksykę i składnię, a mówiąc ściślej: rekcję i idiomatykę, które „najdobitniej konkretyzują to, co dzieje się

w języku na szczeblu pojedynczych zdań, wyrażeń i połączeń wyrazowych”. Zaś semantykę z pragmatyką językową, słowotwórstwo i funkcjonalne zróżnicowanie języka według dialektów i stylów zaliczył do tych elementów, „którymi najtrudniej operować; które decydują o literackiej formie dzieła nawet i wówczas, gdy słownictwo jego prawie niczym się nie wyróżnia” (Stiller 1999a: 228–229). Spróbujmy przyjrzeć się bliżej poszczególnym tym elementom w rosyjskiej i angielskiej wersji polskiego przekładu.

4.1. Leksyka

W wersji R prócz ewidentnych rusycyzmów Stiller sięgał również po zapożyczenia ze środowiska gwar lub żargonów; wprowadza też ogromną ilość naśladowujących je neologizmów i neosemantyzmów, to znaczy innowacji słowotwórczych i znaczeniowych, np.:

doskakiewicz – ktoś próbujący wskoczyć na nie swoje miejsce (Burgess 1999: 242)

gnojnia – więzienie (Burgess 1999: 244)

kaczkać się – chybotać się, idąc jak kaczka (Burgess 1999: 244)

oderżnięty – modnie wystrojony (Burgess 1999: 247)

pizgnąć – rzucić (Burgess 1999: 248).

Część zapożyczeń pochodzi z innych języków niż rosyjski, przede wszystkim z angielskiego i niemieckiego, niekiedy z czeskiego, ukraińskiego bądź jidysz, np.:

szajsonaty – (z niem.) gówniany (Burgess 1999: 251)

szmucyk – (z niem.) brudne (Burgess 1999: 251)

szol – (z ang.) pokaz, widowisko (Burgess 1999: 251)

unter – (z niem.) niższy stopniem (Burgess 1999: 252)

wunder bar – (z niem.) nadzwyczajnie (Burgess 1999: 253).

Dotyczy to również i wersji A, z tą tylko różnicą, że czerpie ona przede wszystkim z anglicyzmów i amerykańizmów, podczas gdy rusycyzmy pełnią funkcję raczej pomocniczą. Są to np.:

niedomózgi – (z ros.) głupkowaty (Burgess 2001: 209)

rzop – (z ros.) zadek (Burgess 2001: 212)

wred – (z ros.) chętne wyrządzanie szkody i krzywd (Burgess 2001: 215)

wunder kind – (z niem.) cudowne dziecko (Burgess 2001: 215).

4.2. Składnia

Składnia w wersji R oparta jest głównie na strukturze języka mówionego, silnie zrusyfikowanego, choć niekonsekwentnie. Najbardziej typowymi jej cechami są:

1. Chwiejna pozycja zaimka zwrotnego *się*, np.:

I jeszcze tego wieczora powlokły mnie grzecznie i jak należy te żestokie łup łup ciurmaki na widzenie *się* z Naczelnikiem... (Burgess 1999: 96)

Więc wytoczyli my *się* w tę wielką zimową noc i paszli po Marghanita Road (Burgess 1999: 10).

2. Imiesłów uprzedni w nasilającej się częstotliwości i w funkcji przymiotnikowej, np.:

Łącząc po tych mrok ziąb chujnia zimowych ulicach, wyszedłszy z czajni i kafejki, wciąż i krugom widziałem te jakby przywidzenia, jakby takie komiksy w żurnalach. [...] Ale nie oczeń horror szoł widziałem ją, bracia, *nie umiawszy* se przydumać, co to za jedna (Burgess 1999: 192).

Ciut *spotniawszy* od tego bólu w kiszkach i pić mi się chciało niewynosimo i w czaszce pulsowało mi buch buch buch, i jakbym nie wysłepiał się na ten film, to wierojatno by mnie tak nie mdliło (Burgess 1999: 107).

Ef i em siedzieli jak *skamienawszy* i widno, że nie czytali gazety, teraz przypominałem sobie, że gazeta przychodzi dopiero, jak tata wyjdzie do roboty (Burgess 1999: 138).

3. Konstruowanie form czasu przeszłego na wzór języka rosyjskiego (czas przeszły typu rosyjskiego w użyciu ekspresywnym), np.:

Następnie *mieli* my wcięte pidzaki bez klap, tylko te ogromne wypchane ramiona (po naszymu: plecza), taka jak gdyby zgrywa, że ktoś może po nastajaszczy mieć takie szerokie bary (Burgess 1999: 8).

I zaraz *poniał* ja, że on i tak nie zrozumie albo w ogóle nie będzie chciał rozumieć i robi wszystko to samo, co ja, może nawet ukatrupi jakąś tam bidną starą chryczkę... (Burgess 1999: 193).

4. Zwiększenie częstotliwości użycia form zaimków osobowych:

Więc *my* podchodzimy do niego bardzo grzecznie i *ja* mówię... (Burgess 1999: 10).

Szedłem *ja* przez mrok i nie w stronę miasta, tylko tam, skąd było słyhać ten szum jakby maszyny rolniczej (Burgess 1999: 156).

Patrzyłem *ja* na tego członka i *on* patrzył się na mnie... (Burgess 1999: 157).

5. Kalki konstrukcji syntaktycznych i idiomów rosyjskich:

trzech moich kumpi, to znaczy Pete, Georgie i Jołop, a Jołop to znaczy *po nastajaszczy* jołop (Burgess 1999: 7).

ale *na ten raz* jakoś *mi się podumało*, że to tchórza robota, braciszku moi (Burgess 1999: 9).

i widzimy *jak raz* to, co *nam było nužno*, mały figiel na *otwarcie wieczoru* (Burgess 1999: 10).

6. Charakterystyczne dla stylu mówionego zakłócenia składni, łatwo przechodzące w strumień mowy nie w pełni powiązanej:

Potem rozdał się hałas jakby się kruszyło i obruszało i God Gospod i Jego Aniołowie i Święci jakby zatrząchali nade mną głowami, jakby chcieli powiedzieć, że mój czas jeszcze nie nadszedł ale mam dalej próbować i wszystko się jakby obszczerzyło i w rechot i zawaliło się i ciepłe ogromne światło osunęło się jakby w ziąb i byłem apiać tu gdzie przedtem, na stole puste szkło i chciało mi się płakać i czułem, że na wsio jedyna dopowiedź to śmierć (Burgess 1999: 145–146).

A siejczas tak jakbym nie mógł za długo utrzymać tej przytomności, bo prawie od razu apiać jakby przysnąłem, w try miga, ale za minutkę czy dwie znów mi się wydało jak gdyby pewne, że ta psiczka wróciła i przywiodła ze sobą kilku w białych płaszczach i ci oglądali mnie umarszczywszy się i robili hm hm hm do Niżej Podpisanego (Burgess 1999: 174).

W wersji A, natomiast, najważniejsze są formacje przejściowe, zmierzające ku analityczności. Oprócz nich do najistotniejszych cech składniowych należą:

1. Całkowita lub częściowa nieodmienność wyrazów zapożyczonych, takich jak formy: *ajdyja*, *remember*, *anderstend*, *derty*, *ofendyd*:

...a może my już nie *remember* o brajdaszkowie moi, co były za meliny... (Burgess 2001: 7).

...a myśmy wyszli out bez *syngiel* centa w poketach (Burgess 2001: 14).

– Ojej, ale my jesteśmy *hangry* (Burgess 2001: 46).

2. Formy liczby mnogiej w rodzaju *ajz*, *szusy*, z końcówką angielską i niekiedy dodaną do niej końcówką polską:

Następnie mieliśmy wcięte marynary bez klap, tylko te ogromne wypchane *szoldry* (po naszymu: ramiona), taka jak gdyby zgrywa, że ktoś może niedlapucu ryjli mieć aż takie szerokie bary (Burgess 2001: 8).

te *szusy* takie horror szoł wielkie dżast na dziob... (Burgess 2001: 183–184).

3. Zacieranie się formalnego rozróżniania części mowy: np. *rajt*, *szoł*, *aut*, *order* mogą być użyte jako rzeczowniki, czasowniki, przymiotniki itd.:

Jak wyszliśmy *aut* na zimny stryt, im się zwiedziało, że basem nie pojadą... (Burgess 2001: 47).

I łatwo tu *anderstend*, jak jedno prowadzi do drugiego. *Rajt*, *rajt*, *rajt* (Burgess 2001: 50).

– O pieniądze nigdy nie proszę, *rajt*? (Burgess 2001: 51).

Jako wasz paluka i cif chyba mam *rajt* wiedzieć, co jest grane, nie? (Burgess 2001: 53).

4. Zwiększona częstotliwość użycia zaimka wskazującego *ten*, *ta*, *to* jako odpowiednika angielskiego przedimka *the*:

Ich fimle miały *te* wery macz ożywione ryje i szerokie, ogromne usta, czerwone że horror szoł... (Burgess 2001: 31).

...a tu obrus pojechał i z nim *ten* dżag mleka i flacha zachybotnęły się, jak fest ubite, i bryzg *to* łajt mleko na całość i wszystkie strony... (Burgess 2001: 64).

5. Obok form polskiej koniugacji pojawia się analityczna forma typu angielskiego z czasem przeszłym tworzonym przez *aj did*:

– Nie życzę sobie – *aj did anser* – i nic nie rozumiem (Burgess 2001: 111).
 Ale jak *aj did order*: – Big łajt i coś – ten z chudym i tylko co wygolonym ryjem od razu wiedział (Burgess 2001: 144).
 Ale *aj did fajnd only*, jak się rąbie siedemdziesiąt razy po siedem... (Burgess 2001: 147).

6. Imiesłowy i rzeczowniki odsłowne z końcówką *-ing*:

A ja wybyłem, cały *smajling* eraund i kochający (Burgess 2001: 52).
 W tym czasie gnaliśmy pod sygnałem na komisariat, gdzie jest melina tych poli mili, ja wklinowany między dwóch gliniarzy i raz po raz przypadkiem *geting* tu stuk... (Burgess 2001: 67).
 Te jego patyczkujące się słowa, o brajdaszkowie moi, to był jakby *starting* pojęnt mojej wolności (Burgess 2001: 95).

7. Bezokoliczniki z *tu* i ich angielska składnia:

Z początku już nie remember ja, po co przyszedłem, wreszcie tknęło mnie i trochę wzdrygnęło jak przypomniałem sobie że po to, aby *tu fajnd* sposób no ejk na wyciągnięcie kopyt... (Burgess 2001: 146–147).
 I zaraz *aj did anderstend*, że on i tak nie zrozumie albo w ogóle nie będzie chciał rozumieć i robi wszystko to samo, co ja, może nawet ukatrupi jakąś tam bidną starą chrzyczkę w gromadzie jej miauczących kiciorów i kotek, a ja go in any kejs nie zdołam *tu stop*. I on tak samo nie zdoła *tu stop* swojego syna, brajdaszkowie moi. (Burgess 2001: 192).

8. Nagromadzenie angielskich przymków i przysłówków *after*, *bek*, *bifor*, *dżast*, *ynaf* i in.:

Tak czy siak zwałem go *daun*... (Burgess 2001: 73).
After det stary i kurewsko cięty chryk sędziola z unter sądu jak wziął i obsmarował od najgorszych waszego Brata i Piszącego Te Słowa, co mi jeszcze *bifor* łajnem i brudnymi oszczerstwami przyłożyli P. R. Deltoid i polucyjniaki, a żeby icg Bóg pokarał. I *bek* do tego zacuchłego młyna... (Burgess 2001: 79).
 Nie, właściwie nie tyle zwierzakiem, co zabawką, wiecie, co bywają tu sejl na ulicach, takie drobne człowieczki, zrobione z blachy i ze sprężyną *in dy midl*, a na wierzchu knopka do nakręcania (Burgess 2001: 193).

9. Zrosty w rodzaju *abitow*, występujące w funkcji przysłówków:

Więc położyli mnie do łóżka i *oldy* tajm czułem się chory i obolały ale nie śpiący, no i za szort tajm zacząłem się czuć tak jakbym stosunkowo rychło mógł poczuć się już wkrótce mógłbym zacząć się czuć może ciut *elitl abitow* lepiej... (Burgess 2001: 110).
 O tym czaju dumając ujrzałem *autowe sadn*, jakby swój własny pejnting, że siedzę przed wielkim ogniem w kominku, na fotelu, dojąc ten czaj, a co było zabawne i wery wery strejndż, to że jak gdyby się *aj did czyndz* w bardzo starego człowieka... (Burgess 2001: 189).

10. Włączanie całych wyrażen angielskich, frazeologizmów i idiomów (niekiedy w postaci dostosowanej do zasad polskiej gramatyki):

i widzimy to, co nam było potrzeba, mały figiel *tu open dy iwning* (Burgess 2001: 10). Zaraz było widać, który tu najważniejszy: taki bardzo wysoki z niebieskimi oczyma i w ciuchu ryjli horror szoł, w najpiękniejszej garniturze, brajdaszkowie, jaki widziałem *in maj lajff*, absolutny szczyt i *top feszn*. Przejerał jakby na wylot nas, bidnych przyznerów, i tokował tym *bjutful* i ryjli *sofistykatym* głosem (Burgess 2001: 94).

Warto zaznaczyć, że w przekładzie powyższe konstrukcje używane są nie tylko przez członków grupy młodzieżowej. Językiem tym posługują się też osoby niewtajemniczone w działalność gangu, na przykład siedzące przy barze kobiety, zastraszone przez Alexa i jego przyjaciół:

Po czym zapowiedzieliśmy: – Wrócimy tu bek za minutkę. – I te stare pudernice ołdy tajem powtarzały: – Tenk ju, chłopcy! – i: – God bles ju, chłopcy! – a myśmy wyszli aut bez syngiel centa w poketach (Burgess 2001: 14)³.

Przykład ten uznać można albo za błąd, albo za przeoczenie ze strony tłumacza. W przeciwnym bowiem razie posługiwanie się slangiem, jak to wcześniej zostało określone, w celu scalenia grupy i ochrony jej przed wpływami zewnętrznymi, pozbawione byłoby sensu.

5. *A CLOCKWORK ORANGE* W ROSYJSKIEJ WERSJI JĘZYKOWEJ

Autorem rosyjskiej wersji językowej powieści Burgessa, pochodzącej z 1993 r., jest W. Boshn'ak. Przyjęta przez niego strategia translatorska znacznie odbiega od tych założeń, które wyznaczały pracę Stillera. Można by oczekiwać, że skoro w powieściowej rzeczywistości anglojęzycznej powstał slang odwołujący się do języka rosyjskiego, to w wariancie pisanym w języku rosyjskim zaistnieje tendencja odwrotna. Wskazywać na to mogłyby jeszcze i czynniki pozalingwistyczne: rozpad Związku Radzieckiego, przemiany kulturowe i polityczne w Rosji, czerpanie wzorców z Europy Zachodniej i wszechobecna w języku skłonność do anglicyzacji współczesnego języka rosyjskiego (w większym chyba stopniu, niż w jakimkolwiek innym języku europejskim).

Tymczasem podjęta przez tłumacza decyzja była inna. Nie wprowadza on utworzonego przez siebie języka, a przynajmniej nie w fonetycznym jego aspekcie. Zmienia się natomiast graficzny obraz tekstu: w tych miejscach, w których Burgess wykorzystuje rosyjskie zapożyczenia bądź neologizmy, Boshn'ak albo te same wyrazy zapisuje przy pomocy alfabetu łacińskiego

³ Por. fragment oryginału: „Then we said: ‘Back in a minoota,’ and the old ptitsas were still staying: ‘Thanks, lads,’ and ‘God bless you, boys,’ and we were going out without one cent of cutter in our carmans” (Burgess 1978: 11).

(często pozostawiając ich „zangielszczoną” postać), albo zastępuje je w ten właśnie sposób zapisanymi innymi wyrazami slangowymi lub potocznymi, np.:

but at this time I'd got to thinking it was a cowardly sort of a *veshch*, O my brothers (Burgess 1978: 7).

но в тот вечер мне вдруг подумалось, что это все-таки подлая *shtuka*, выход для трусов, блин (Бургресс 2001a: 9).

You'd lay there after you'd drunk the old *moloko* and then you got the *messel* that everything all round you was sort of in the past (Burgess 1978: 7).

Выпьешь это хитрое молочко, свалишься, а в *bashke* одно: все вокруг *bred* и *hrenovina*, и вообще все это уже когда-то было (Бургресс 2001a: 9).

Our pockets were full of *deng*, so there was no real need from the point of view of *crasting* any more pretty *polly* to *tolchock* some old *veck* in an alley and *viddy* him swim in his blood while we counted the takings and divided by four, nor to do the ultra-violent on some shivering starry grey-haired *ptitsa* in a shop and go *smecking* off with the till's *guts* (Burgess 1978: 5).

Карманы у нас ломились от *babok*, а стало быть, к тому, чтобы сделать в переулке *toltsbok* какому-нибудь старому *hanyge*, *obtriasti* его и смотреть, как он плавает в луже крови, пока мы подсчитываем добычу и делим ее на четверых, ничто нас, в общем-то, особенно не понуждало, как ничто не понуждало и к тому, чтобы делать *krasting* в лавке у какой-нибудь трясущейся старой *ptitsy*, а потом *rvatt kogti* с содержимым кассы (Бургресс 2001a: 7–8).

Nie zmienia to jednak faktu, iż ten sztuczny, futurystyczny język, będący zamysłem autora powieści, przestaje istnieć, jest zdegradowany do potocznego języka rosyjskiego. Decyzja ta jest nieuzasadniona tym bardziej, że slang w tekście Burgessa nie stanowi narzędzia do pisemnej komunikacji między bohaterami, a różnica między rodzajami alfabetu w żadnej mierze nie jest kwestią brzmienia.

Jak już było wspomniane, w oryginale i w każdej z polskich wersji tekstu leksyka została w dużym stopniu uporządkowana i wyjaśniona w słownikach. Natomiast części takiej pozbawiony jest tekst rosyjski, co jest o tyle uzasadnione, że pomysł Boshn'aka na realizację slangu nie jest związany z utworzeniem nowego języka na podstawie zapożyczeń z języków obcych. Rosyjskie wyrazy dla czytelnika rosyjskiego są zrozumiałe same przez się.

6. PODSUMOWANIE

Slang w powieści Burgessa reprezentuje szczególnie rodzaj języka, utożsamiany w procesie przekładu z „trzecim językiem” (obok języka wyjściowego i docelowego) (patrz: Sumera 2000: 537–542). Istnieje kilka technik tłumaczenia tej płaszczyzny tekstu, z których trzy mieliśmy zaproponowane przez autorów polskich i rosyjskiej wersji *A Clockwork Orange*. Żadna z wersji nie wydaje się w pełni satysfakcjonująca, choć polskie przekłady są niewątp-

liwie bardziej interesujące ze względu na spory nakład pracy i kreatywności ze strony tłumacza, włożony w utworzenie nowego języka – na wzór tekstu oryginału. Nie można tego powiedzieć o wersji rosyjskojęzycznej, choć nie wolno nie przyznać, że to właśnie tłumacz rosyjski znalazł się tu w sytuacji najtrudniejszej.

Podsumowując rozważania na temat trzech słowiańskich wersji *A Clockwork Orange*, warto przytoczyć komentarz autora polskich przekładów, zapisany w *Kilku słowach od tłumacza*, i odnieść go do wszystkich omówionych wyżej tekstów:

[...] zachęcam, aby czytelnik zaopatrzył się w obydwie *Pomarańcze*: tak *Mechaniczną*, jak i *Nakręcaną*. Jedna drugiej nie może zastąpić w niczym oprócz fabuły. Pod każdym innym względem równoległe czytanie i porównywanie obydwu stanowić będzie podwójną przyjemność; należy dodać, że podobnego przypadku i porównywalnej z tym satysfakcji, jak również zabawy i radości, nie znajdzie się w całym piśmiennictwie światowym. Po prostu nie ma drugiego takiego przypadku, aby jeden i ten sam tłumacz stworzył dwa całkiem odrębne, futurologiczne języki, żeby dwukrotnie i zupełnie inaczej przetłumaczyć na nie (dla starszych i młodszych) tę samą powieść. W dodatku tak samo genialną i mądrą, jak sensacyjną i prowokującą (Burgess 2001: 217).

Doskonałym uzupełnieniem tych dwóch propozycji Stillera będzie niewątpliwie przekład Boshn'aka – jako komentarz językowy wykorzystanych w oryginale rosyjskich słów i wyrażień.

LITERATURA

- Burgess A., (1978), *A Clockwork Orange*, London.
- Burgess A., (2001), *Nakręcana pomarańcza*, przeł. R. Stiller, Kraków.
- Burgess A., (2001a), Э. Бёрджес, *Заводной апельсин*, пер. В. Бошняка, Москва.
- Clark C. B., *Three Kinds of Clockwork Oranges*, <http://www.geocities.com/Athens/4572/ce1.htm>
- Craik R., (2003), „Bog or God” in *A Clockwork Orange*, „Fall”, Vol. 16, No. 4, s. 51–54.
- Grzenia J., (2002), *Nasze imiona*, Warszawa.
- Large-Fesi A. D., (1998), *Three Kinds of Clockwork Oranges. Modernistic Features of: A Clockwork Orange (European Version) – Anthony Burgess*, <http://www.geocities.com/Athens/4572/ce5.htm>.
- Lund C., *Anthony Burgess about A Clockwork Orange*, http://www.geocities.com/Athens/Forum/3111/aco_ab.htm.
- Malafry L., *The Clockwork Conundrum*, <http://westsood.fortunecity.com/chloe/194/conundrum.htm>.
- Stiller R., (1999a), *Burgess a sprawa polska*, [w:] A. Burgess, *Mechaniczna pomarańcza*, przeł. R. Stiller, Kraków.
- Stiller R., (1999b), *Kilka spreżyn z nakręcanej pomarańczy*, [w:] A. Burgess, *Mechaniczna pomarańcza*, przeł. R. Stiller, Kraków.
- Sumera A., (2000), *Source Language, Target Language and the Third One*, [w:] *Przekładając nieprzekładalne*, red. W. Kubiński, O. Kubińska, T. Z. Wolański, Gdańsk, s. 537–542.