

Edward Balcerzan

Sztuka przekładu jako przedmiot badań literackich

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 71/1, 3-7

1980

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

I. R O Z P R A W Y I A R T Y K U Ł Y

Pamiętnik Literacki LXXI, 1980, z. 1
PL ISSN 0031-0514

EDWARD BALCERZAN

SZTUKA PRZEKŁADU JAKO PRZEDMIOT BADAŃ LITERACKICH

Publikowane w niniejszym zeszycie „Pamiętnika Literackiego” rozprawy o sztuce przekładu powstały w ramach prac problemu węzłowego 11.1: „Polska kultura narodowa, jej tendencje rozwojowe i percepcja”. Stanowią one fragment rozleglejszej problematyki badawczej, która określa aktualne zainteresowania zespołu zajmującego się zadaniem badawczym X.4.01: „Dzieje sztuki translatorskiej w Polsce” *.

Trzeba uświadomić sobie jasno, iż translatologia nasza nie jest dziedziną w pełni autonomiczną. Rzadko kto poświęca się systematycznym studiom w tym zakresie. Brak wyspecjalizowanych placówek naukowych, brak fachowego periodyku, nieczęste publikacje i jeszcze mniej częste spotkania konferencyjne znawców przekładu... Próba ukonstytuowania suwerennej wiedzy translatologicznej, wiedzy rozwijanej samodzielnie, obok badań nad twórczością oryginalną, byłaby dziś przedwczesna. Ci spośród historyków rodzimego piśmiennictwa artystycznego lub przedstawicieli filologii obcych, którzy w swych rekonstrukcjach poświęconych poszczególnym epokom literackim nie omijają faktów translatorskich, traktują sztukę tłumaczenia jako zjawisko towarzyszące ewolucjom literatur narodowych. Lecz może właśnie szansą tej dziedziny — inaczej niż to zwykle bywa w karierach innych dziedzin humanistyki — okaże się jej niesuwerenność? *sui generis* „nieczystość” rodowodu? jej uzależnienie od dojrzszych i zasobniejszych w doświadczenia naukowe teorii twórczości? Zazwyczaj takie zależności bywają obustronne, a i korzyści obopólne.

W historii twórczości literackiej — rozpatrywanej jako całość — można zaobserwować proces narastającej sukcesywnie izolacji oraz autonomizacji działań pisarza i działań przekładowcy. Z tej perspektywy konstytuowanie się wielu literatur narodowych, a w tym także literatury polskiej, dość wyraźnie uwidocznia dwa etapy: przedromantyczny i po-

* *Od Redakcji:* Do tego zespołu, pracującego pod kierunkiem Edwarda Balcerzana, należą następujący autorzy tekstów zamieszczonych w niniejszym zeszycie: Z. Podhajecka, M. Adamczyk, J. T. Pokrzywniak, D. Ratajczak, A. Legeżyńska; z zespołem współpracuje W. Krajewska.

romantyczny¹. Tak więc w pierwszej fazie rozwojowej piśmiennictwo artystyczne formuje się w porządku synkretycznym, „zmieszanym”, który toleruje współwystępowanie — w obrębie tego samego utworu — wynalazków oryginalnych i produktów imaginacji cudzej. Granica między stworzeniem a odtworzeniem wartości artystycznych okazuje się jakże niestała. Pojmowanie autorstwa jest problematyczne. Kodowanie i rekodowanie tekstu rozciąga się w przestrzeni wyznaczonej przez dwie sprzeczne zasady. Z jednej strony obowiązuje — nazwijmy ją tak — r e g u ł a a p o k r y f u. Słowo własne zostaje przedstawione jako słowo cudze. Apokryf (w interesującym nas znaczeniu) można określić jako plagiat *à rebours*. Tłumacz przypisuje własne myśli i obrazy autorowi obcojęzycznego pierwowzoru.

Niekiedy starsłowiańscy księgarze przebudowywali kompozycję tłumaczonego utworu lub na podstawie tekstów tłumaczonych tworzyli własne duże kompozycje zbiorcze².

Autorskie kompetencje tłumacza ogarniały w owe czasy — do XVIII w. włącznie — wszystkie poziomy struktury tekstu: nie tylko „dolne”, leksykalne czy frazeologiczne piętra, ale i kondygnacje „górne”, z fabułą, galeriami postaci, „obrazem” narratora i innymi figurami świata przedstawionego. Strategia „apokryfisty” jest kształtowana świadomie — świadczą o tym liczne wypowiedzi translatorów ówczesnych. Celem zabiegów transformacyjnych jest tu głównie troska o etos odbior-

¹ A sam romantyzm? W takim sformułowaniu jego rola wydaje się paradoksalna: jest czymś bardzo ważnym, a jednocześnie nie istnieje jakby ani w pierwszym, ani w drugim etapie. Językoznawstwo zna pojęcie „nienacechowanego członu opozycji”, odnosi się to np. do gramatycznej kategorii czasu teraźniejszego i jego osobliwej funkcji w opozycji czasu przeszłego i czasu przyszłego (zob. T. Milewski, *Językoznawstwo*. Warszawa 1965, s. 100). Romantyzm można pojmować analogicznie. Zwłaszcza w dziejach polskiej teorii przekładu był pozbawiony wyrazistych „nacechowań”, odrzucił bowiem doktryny klasykistyczne, nie zaproponował nowej poetyki sformułowanej, obywatel się bez takiego języka, w którym ujawniłyby się swoiste dla tego prądu sposoby analizowania przekładu. (Oczywiście, mówimy o cechach prądu, a nie zjawiskach okresu romantyzmu.) *Czy godzi się uważać tłumaczenia z obcych języków za szkodliwe w polskiej literaturze?* — ten tytuł szkicu M. Mochnackiego z 1827 r. określa charakter polemik romantycznych. Dyskutowano nie o tym, czym jest sztuka przekładu, lecz o tym, czy warto ją uprawiać. Rzecz znamienna dla spadkobierców: gdy Syrokomla poszukuje współpracowników dla antologii przekładu poezji polsko-łacińskiej, natrafia na liczne opory. Szkoda talentu dla tłumaczenia, prawdziwą wartością jest pisarstwo oryginalne — twierdzą przyjaciele poety, m. in. A. E. Odyniec, J. I. Kraszewski (zob. *Pisarze polscy o sztuce przekładu*. 1440—1974. *Antologia*. E. Balcerzan wybrał teksty, napisał wstęp i komentarze. Poznań 1977). Jednocześnie najwięksi romantycy tworzą arcydzieła sztuki translatorzkiej. Nowe kanony estetyki tłumaczenia kształtują się „w głębi” światopoglądu romantycznego, w milczeniu teorii, w dezorientacji krytyki. Tę podwójną grę okresu przełomowego mam na myśli mówiąc o przedromantycznym i poromantycznym etapie dziejów tłumaczenia w Polsce.

² Д. С. Лихачев, *Текстология*. Москва 1962, s. 390.

cy. Zarazem reguła apokryfu powoduje włączenie tłumacza w proces twórczy: przekład ma być ulepszeniem oryginału, kontynuacją twórczości; jeżeli często są to ulepszenia pozorne, to przecież w samej dążności ostaje się poczucie swobód kreatorskich i możliwości licznych innowacji.

Z drugiej strony czynnikiem nie mniej aktywnym, który stymulował doświadczenie pisarskie doby przedromantycznej, była reguła aneksji. Cudze słowo przedstawiano jako własne. Przywłaszczenie tekstu obcojęzycznego nazwalibyśmy dziś plagiatem — w systemie klasycyzmu zezwala się na parafrazowanie dzieł obcych (częściej dotyczy to epizodów lub niektórych komponentów dzieła) przy minimum nowatorstwa. Niekiedy wystarczyło, by słowo przywłaszczone trafiło w nowy język, styl, gatunek.

Tak i ja, jak z autora którego wiersz zarwę,
Za swój go już mam własny, jeno dam mu barwę.

— z rozbijającą szczerością wyznawał Wespazjan Kochowski³. Jak widać, reguła aneksji skłania do badań nad licznymi „oryginalnymi” utworami klasycyzmu jako nad rezultatami przekładu utajonego.

Historia nie raz dowiodła słuszności utartego przesądu, że znakomici tłumacze są twórcami, a mierni twórcy lichymi tłumaczami⁴.

W tej wypowiedzi Waltera Benjamina — a i w tym przesądzie — odbija się wpływ dwóch krzyżujących się zasad pisarskich: reguły apokryfu i reguły aneksji.

Romantyzm dyskredytuje „szkołę naśladowców i tłumaczy”⁵, ustanawia dyktaturę nowatorstwa i oryginalności. Począwszy od XIX stulecia trud przekładowcy ulega skomplikowaniu, a równocześnie obszar jego swobód twórczych kurczy się coraz wyraźniej. Im bogatszy repertuar powinności, tym węższy margines przywilejów. Jeżeli przyjmujemy, że proces tłumaczenia uruchamia cztery fundamentalne zasady transformacji tekstu oryginalnego, a mianowicie: redukcję, amplifikację, inwersję i substytucję, to przyjdzie nam stwierdzić, że sytuują się one w niejednakowych odległościach i relacjach wobec przebiegów „twórczości”. Redukcja pojawia się nie tyle w twórczym, ile głównie w cenzorskim obchodzeniu się z tekstem. Inwersja wydaje się zabiegiem bardziej twórczym niż redukcja, a jednocześnie mniej twórczym niż substytucja, czyli wymiana elementów tekstu.

Najwidoczniejszym symptomem „twórczości” przekładowej jest amplifikacja, czyli uzupełnienie tekstu o elementy nowe, których nie za-

³ W. Kochowski, *O tych wierszach*. W antologii: *Poeci polskiego baroku*. Opracowały J. Sokołowska i K. Żukowska. T. 2. Warszawa 1965, s. 242.

⁴ W. Benjamin, *Zadania tłumacza*. W: *Twórca jako wytwórca*. Wyboru dokonał H. Orłowski. Poznań 1975, s. 300 (tłum. J. Sikorski).

⁵ Zob. A. Mickiewicz, *Dzieła*. Wyd. Jubileuszowe. T. 5. Warszawa 1955, s. 269.

wiera pierwowzór i nie narzuca konieczność kompensacji strat wynikających z braku jakiegokolwiek szansy tłumaczenia ekwiwalentnego. Otóż właśnie amplifikacja miała się okazać w czasach nowszych przedmiotem krytyki zupełnie bezpardonowej! Redukcję można wybaczyć, amplifikacja zawsze budzi protesty. Korniej Czukowski nazywał ją pogardliwie mianem „*otsiebiatina*” („odsiebiecizna”? „odsiebienina”?). To nie przypadek, że bohaterem negatywnym rosyjskiej historii przekładu został Irinarch Wwiediński. Pisał Czukowski w 1930 roku:

głównym grzechem Irinarcha Wwiedińskiego jest namiętne ukochanie słów odsiebnych. Ledwo mu się uroi, że Dickens osłabł, zmarniał, wnet zaczyna pisać zamiast Dickensa, uzupełniać i przyozdabiać jego tekst⁶.

Zwrot „pisać zamiast autora” staje się bezpośrednią przeciwstawną pojęcia „tłumaczyć”. Im wyższa warstwa dzieła, tym mniej możliwości dla twórczych inwencji tłumacza. Łukaszowi Górnickiemu wystarczało stwierdzenie, „iż Kastilio pisał językiem włoskim, a pisał Włochom, których obyczaje są od naszych daleko różne”⁷, by swobodnie odmieniać obrazy zachowań postaci w swej przeróbce *Il Cortegiano*. Redukcje niemal automatycznie otwierały drogę amplifikacjom.

Z biegiem czasu obszarem inicjatyw twórczych przekładowcy pozostał tylko styl. Nadal przecież nie ginie przeświadczenie, że tłumaczenie jest sztuką (czyli rodzajem twórczości). Wolno mniemać, iż termin „sztuka tłumaczenia” działa mobilizująco na samopoczucie translatorów, które z kolei jest uzależnione od współczesnego horyzontu oczekiwań czytelnicy. Tu dominuje kanon romantyczny, który zakłada, iż dzieło autentycznie wartościowe — oryginalne czy przetworzone — musi wynikać z niekłamanej przeżycia autora: tym więcej znaczy, im głębiej sięga swą genezą w najintymniejsze problemy biografii nadawcy. Działalność tłumacza zbliża się do twórczości oryginalnej na najniższym poziomie budowania tekstu, w warstwie leksykalnej, frazeologicznej, prozodyjnej. Autentycznie twórcze dylematy narzucają się zwłaszcza przy przekładzie wyrażań, które komunikują sensy ukryte, informacje implikowane. Nie poszukuje się tu już ekwiwalentu słowa, lecz ekwiwalentu funkcji słowa. Każdy wybór translatora — i trafny, i chybiony — staje się z konieczności wyborem twórcy; wszelkie jego decyzje językowe rozstrzygają się w planie kreacyjnym, w sytuacji niedostatku jednoznacznych norm poprawnościowych.

Zarysowana tu nader szkicowo dwudzielność historii przekładu każe myśleć o translatoologii historycznoliterackiej jako o wiedzy podzielonej na dwie osobne — choć krzyżujące się przecież — dziedziny. Wymagają one różnych technik badawczych, różnych arsenałów terminologicznych,

⁶ К. Чуковский, *Принцип художественного перевода*. W zbiorze: *Искусство перевода*. Ленинград 1930, s. 78.

⁷ Ł. Górnicki, *Pisma*. Opracował R. Pollak. T. 1. Warszawa 1961, s. 22.

skoro nawet sam termin „przekład” staje się pojęciem dwuzakresowym, homonimicznym, niekiedy wręcz antonimicznym. Rzecz w tym, iż analogiczną dwudzielnością odznacza się (z tej perspektywy) historia piśmiennictwa oryginalnego. Nie sposób dać rzetelnej odpowiedzi na pytanie, czym było w danym epizodzie dziejów narodowych pisarstwo oryginalne, nie ustalając równocześnie, czym był w tym samym czasie przekład. Zauważmy nadto, że klasycystyczne kanony translacji wcale nie zostały ostatecznie wyłączone z mechanizmów literatury. Przeciwnie, odwołują się do nich nadal poetyki reminiscencji, techniki aluzyjne, wszelkie odmiany utajonych przekształceń dzieł czy stylów obcych. Staropolskie praktyki translacyjne pozostają do dnia dzisiejszego przywilejem przekładu intersemiotycznego. Dzieje się tak zwłaszcza w adaptacjach widowisk, w filmie, w teatrze. Jak za czasów Górnickiego: zniknięcia bohaterów, ich rozdwojenia (jak rozdwojenie Kordiana w inscenizacji Adama Hanuszkiewicza), zmiany fabuły itd. są w dzisiejszym tłumaczeniu literackim nie do pomyślenia. Jak przyjęłaby krytyka przekład *Trzech sióstr* Cechowa, gdyby tłumacz wprowadził cztery siostry albo dwie, albo zaczął nagle snuć opowieść o trzech braciach? A przecież w widowiskach teatralnych wcale nierzadko dochodzi do takich właśnie metamorfoz literackiego pierwowzoru. Archaizmy literatury okazują się awangardyzmami innych sztuk.

Rozwojowi badań nad przekładem sprzyja semiotyka kultury. Manifesty szkoły tartuskiej wielokrotnie eksponują myśl o szczególnej roli translacji w przebiegach komunikacyjnych. Żadne spośród „myślących urzędów”, pisze Jurij Lotman, nie może być w pełni monojęzyczne. Musi cechować je zawsze wewnętrzna niejednorodność semiotyczna⁸.

⁸ Ю. М. Лотман, *Феномен культуры*. „Труды по знаковым системам” t. 10 (1978), nr 5.