

# Ewa Kraskowska

---

"Tłumacz i jego kompetencje autorskie : na materiale powojennym tłumaczeń poezji A. Puszkina, A. Majakowskiego, I. Kryłowa i A. Błoka", Anna Legeżyńska, Warszawa 1986 : [recenzja]

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 80/1, 366-373

---

1989

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

dlatego opowieści o sobowtórach tak bardzo nas fascynują. W tych opowieściach kryje się refleks traumatycznego przeżycia, jakim jest samopoznanie. Doświadczenie samowiedzy jest bowiem zawsze związane z wielkim ryzykiem — ryzykiem cierpienia, obłądzenia i śmierci. Ostrzegają przed tym mity — mit biblijny o Adamie i Ewie, którzy chcieli „być jak bogowie”, oraz mit Narcyza. Jak pisze autorka:

„Chyba najwięcej wiedzieli o tym poeci romantyczni. To oni przeżywali za nas i opowiedzieli to kuszące i pełne grozy stanięcie twarzą w twarz, to straszliwe i fascynujące, nieuniknione Spotkanie. Oni przekonali nas, że nie ma dla człowieka osoby bardziej nieznanego i bardziej upragnionego niż on sam” (s. 189).

Temat sobowtóra ożywia odwieczne pytania o granice i tożsamość osobowości i jej relacje z absolutem. Dotyka też równocześnie kwestii przekroczenia subiektywności, rezygnacji z własnego „ja” na rzecz uczestnictwa w tym, co ponadludzkie. Zdaniem Carla Francisa Kepplera, przywoływanego przez autorkę, to właśnie doświadczenie tajemnicy budzi odczucia niesamowitości i grozy w czytelniku opowieści o sobowtórach. „Fabuła sobowtórów” obnaża, zdaniem Czerwińskiej, paradoksalność kondycji ludzkiej — sprzężenie skończoności i nieskończoności w jednym istnieniu. Ta dwoistość zawsze niepokoiła filozofów stawiających wciąż na nowo pytanie, jak ludzka świadomość w więzach skończoności może uchwycić wieczność. Jednym ze sposobów rozluźnienia tych więzów jest — w świetle tej rozprawy — kreacja drugiego „ja”, które staje się okazją do samopoznania, a czasem wręcz szansą momentalnego wglądu w istnienie.

Ujęcie kwestii sobowtóra jako artystycznej projekcji jednego z podstawowych problemów człowieka sprawia, że rozprawa Małgorzaty Czerwińskiej może być interesującą lekturą nie tylko dla polonistów. Trzy świetnie przeprowadzone analizy zachęcają do dalszych rozważań na temat specyfiki autobiografizmu i kreacji sobowtóra w twórczości innych pisarzy współczesnych, jak Konwicki, Białoszewski, Kuśniewicz, Brandys, Filipowicz. Najciekawszą propozycją teoretycznoliteracką pracy jest wszechstronna teoria sobowtóra. Wbrew tytułowi książki próba całościowej teorii autobiografii — jako „zamaskowania”, sobowtóra, fantomu — wypadła mniej przekonująco. Mimo sugestii Czerwińskiej teoria autobiografii i teoria sobowtóra to w wielu aspektach problematyka odrębna — „sobowtórówność” nie tłumaczy w pełni impulsu autobiograficznego. „Autobiografizm w polskiej literaturze współczesnej ewoluje w stronę eseistycznej refleksyjności” — zauważa autorka (s. 23). Autobiograf-eseista pragnie raczej zrozumieć świat poprzez siebie samego niż kontemplować własne odbicia w narcystycznym zapamiętaniu. Eseistyczny i autotematyczny wymiar autobiografii jest tu mniej wyraźny niż jej aspekt „fantomiczny”. Niemniej jednak książka Czerwińskiej jest świetnym przewodnikiem po labiryncie współczesnych literackich wyznań, pamiętników i autobiografii.

Anna Sobolewska

Anna Legeżyńska, TŁUMACZ I JEGO KOMPETENCJE AUTORSKIE. NA MATERIALE POWOJENNYCH TŁUMACZEŃ POEZJI A. PUSZKINA, W. MAJAKOWSKIEGO, I. KRYŁOWA i A. BŁOKA. Warszawa 1986. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, ss. 244.

„Tytuł pracy [...] jest twierdzeniem, a nie pytaniem” — wyjaśnia we wstępie do swojej książki *Tłumacz i jego kompetencje autorskie* Anna Legeżyńska (s. 9). Tytuł taki nie obiecuje zbyt wiele czytelnikowi nieprofesjonalnemu i niechybnie go do lektury tej pracy zniechęci, ale to, co się kryje za tym sformułowaniem, nie jest jedynie oschłym, translatoologicznym wywodem. Rozprawa Legeżyńskiej jest świadectwem przekonania, podzielanego zresztą współcześnie przez większość autorów i badaczy przekładu, o eksponowanej roli, jaka w procesie przyswajania

utworów obcojęzycznych literaturze rodzimej przypada tłumaczom jako indywidualnościom twórczym (a nie: odtwórczym), często po prostu indywidualnościom pisarskim. Swoje szczegółowe obserwacje opiera autorka na analizie przykładów dobranych wyjątkowo szczęśliwie, przede wszystkim z tej przyczyny, że są nimi utwory dobrze znane czytelnikowi polskiemu, reprezentujące szczególnie u nas aktywnie tłumaczoną literaturę rosyjską i radziecką. Nazwiska mówią same za siebie; przedmiotem wnikliwej analizy, interpretacji, a często i oceny stają się tu polskie przekłady dzieł Puszkina, Majakowskiego, Kryłowa i Błoka. W podtytule mowa jest o tłumaczeniach „powojennych” i rzeczywiście zdecydowana większość cytowanych i komentowanych przekładów powstała po drugiej wojnie światowej, ale znajdziemy w rozprawie fragmenty poświęcone dziełom wcześniejszym, np. Antoniego Słonimskiego (przekład *Lewą marsz*), Franciszka Salezego Dmochowskiego (przekłady Kryłowa) czy Wacława Denhoffa-Czarnockiego (*Dwunastu Błoka*), zatem brak precyzji, i to w miejscu tak istotnym ze względów informacyjnych. Zwrócić wypada także uwagę na fakt, że książka pozbawiona jest indeksu, co może znacznie utrudnić systematyczną lekturę.

Największą zaletą omawianego tomu jest to, że poszczególne rozdziały nie tylko stanowią prezentację konkretnych problemów translologicznych, ale charakterem dyskursu przypominają zupełnie inny rodzaj wypowiedzi. To przede wszystkim relacje ze zdarzeń — materiał fabularny zaś tworzą teksty oryginalne wraz z ich kolejnymi tłumaczeniami oraz bardzo niekiedy skomplikowane związki, jakie między tymi jednostkowymi faktami literackimi zaszły bądź zachodzą.

Legeżyńska sięga w swojej pracy badawczej po narzędzia, które udowodniły swoją przydatność i skuteczność w odniesieniu do literatury oryginalnej, niekiedy tylko „przerabiając” je tak, aby sprostały wymaganiom, jakie stawia przedmiot analiz. Tak więc obok „autora wewnętrznego” mamy tu „obraz tłumacza” jako bodaj najbardziej istotną kategorię interpretacyjną, pozwalającą wydobyć z translatorskich zdarzeń sensy nieraz nieoczekiwane zgoła — tak jest w części poświęconej Słonimskiego przekładowi *Lewą marsz*. Odbiorcy wirtualnemu oryginału przydany zostaje partner w postaci odbiorcy zaprojektowanego w przekładzie i jest to druga silnie eksponowana „osoba” w dokonywanej przez autorkę lekturze tłumaczeń. Analogicznemu podwojeniu ulegają pozostałe relacje osobowe w komunikacji przekładowej, co Legeżyńska przedstawia w przejrzystej tabeli wzorowanej na znanym schemacie Aleksandry Okopień-Sławińskiej (s. 14), podkreślając jednak wyraźnie, że w obrębie metody, którą przyjęła, i z punktu widzenia jej własnych zamierzeń interesujące jest przede wszystkim to, co dzieje się na „wyższych piętrach” owego porozumienia.

Inną bogatą w konsekwencje dyrektywą metodologiczną jest w omawianej rozprawie założenie o równorzędności diachronicznego i synchronicznego opisu zjawisk translatorskich. Zdarza się, że jedno z tych ujęć zaczyna w którymś momencie dominować, np. rozdział o bajkach Kryłowa jest bardziej „synchroniczny”, a rozdział o poemacie Błoka — bardziej „diachroniczny”, gdyż uwzględni historyczno-literackie cezury, ale w każdym takim przypadku autorka potrafi uzasadnić — wprost lub za pomocą odpowiednio uporządkowanego wywodu — chwilowe zakłócenie równowagi. Uruchomienie perspektywy historycznoliterackiej sprawia, że szczególnie uprzywilejowane w rozważaniach Legeżyńskiej stają się pojęcia konwencji i tradycji, a to korzystnie odróżnia jej pracę od większości studiów translologicznych, w których na ogół dominuje synchroniczny opis zjawisk językowych.

Z dociekań autorki wynika, że pragnie ona widzieć rezultat konkretnych założeń translatorskich jako wypadkową trzech co najmniej sił: ciężenia tradycji literatury rodzimej oryginału, nacisku stylistycznych i gatunkowych konwencji literatury przyjmującej, a wreszcie indywidualnych skłonności i upodobań twórcy

przekładu. Poetyka przekładu (jako zespół obowiązujących reguł tłumaczenia i jako jednostkowa ich realizacja) staje się w takim ujęciu w znacznym stopniu sprawą poetyki i genologii historycznej. W tej kwestii stanowisko Legeżyńskiej jest identyczne z poglądami innych badaczy wypowiadających się na temat historycznych i kulturowych kontekstów sztuki artystycznego tłumaczenia literatury<sup>1</sup>.

Rozdział I, *Autor — tłumacz — przekład*, poświęcony jest udowodnieniu twierdzenia zawartego *implicite* w tytule całej pracy, że mianowicie przekład jest twórczością (a nie wyłącznie odtwórstwem). W tym celu badaczka przywołuje m.in. sądy uczonych zajmujących się definiowaniem pojęcia twórczości (W. Tatarkiewicz, S. Szuman, M. Gołaszewska), by stwierdzić:

„[...] przekład jest twórczością, ponieważ w stosunku do oryginału spełnia warunek »nowości« (nie jest przecież tworem identycznym). W psychologicznej perspektywie twórczości sprawcą tłumaczenia jest podmiot obdarzony innymi właściwościami psychofizycznymi niż autor oryginału, zatem i przebieg procesu translatorского musi mieć charakter indywidualny” (s. 37).

Ze jednak sprawa nie jest aż tak oczywista, stąd zastrzeżenia:

1. „Tłumacz [...] podejmuje rolę inną niż autor” (s. 21). „W dziele samoistnym utajone informacje o autorze pozwalają zrekonstruować jego obraz jako »dysponenta reguł językowych«. Na podstawie przekładu potrafimy odpowiedzieć nie tylko na pytanie, jak tłumacz używa języka, ale i jak czyta inny tekst. Jest to główna różnica między »obrazem autora« i »obrazem tłumacza«; tłumacz istnieje w przekładzie i jako podmiot tworzący wypowiedź literacką, i jako podmiot interpretujący obcojęzyczny tekst” (s. 23).

2. „W perspektywie poetyki tłumaczenie jest wypowiedzią artystyczną, której strukturę da się analizować tak samo jak i strukturę oryginału. Dopiero pytając o sposób istnienia przekładu możemy wskazać podstawową różnicę: oryginalność i jednorazowość oryginału oraz powtarzalność, seryjność tłumaczenia” (s. 38—39).

Jest więc tłumaczenie aktem twórczym i jest przekład faktem artystycznym, który pozwala z siebie wydobyć czasami sensory bogatsze niż sam oryginał. Pod jednym warunkiem — że mianowicie czytelnik zada sobie trud porównania tekstu tłumaczenia z tekstem oryginału, że zatem będzie czytelnikiem dwujęzycznym. Taka jest kolejna, nie wyjawiona wprost teza Legeżyńskiej: współcześnie obcowanie z dziełem przekładowym może dać pełnię satysfakcji wtedy dopiero, gdy będzie to obcowanie ze strukturą dwutekstową<sup>2</sup>. Najidealniejszym zatem odbiorcą przekładu jest jego badacz i krytyk, którego praca, choć często oparta na żmudnym zestawianiu słów i zdań, ma w sobie coś z egzegazy. Jest objaśnianiem sensów niedostępnych innym. Owo przekonanie o pełnej interpretowalności przekładu jedynie w konfrontacji z oryginałem pomału jakby przedziera się do świadomości wąskiego przynajmniej kręgu odbiorców i znajduje odzwierciedlenie we wzrastającej liczbie wydań synoptycznych, a także w coraz większym zainteresowaniu wypowiedziami metaprzekładowymi, dla których otwierają swe łamy tak atrakcyjne czasopisma, jak choćby polska „Literatura na Świecie”.

<sup>1</sup> Por. np. następujące prace: J. Abramowska, *Alegoreza jako problem przekładu*. („Eneida” czytana przez Macieja Kazimierza Sarbiewskiego). W zbiorze: *Wielojęzyczność literatury i problemy przekładu artystycznego*. Wrocław 1984. — E. Balcerzan, *Sztuka przekładu jako przedmiot badań literackich*. „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 1; oraz inne rozprawy translologiczne tego autora. — J. Święch, *Przekład a problemy poetyki historycznej*. W zbiorze: *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*. Kraków 1976.

<sup>2</sup> Tezę taką sformułował wcześniej S. Barańczak w artykule *Przekład artystyczny jako „samoistny” i „związany” obiekt interpretacji* (w zbiorze: *Z teorii i historii przekładu artystycznego*. Kraków 1974).

Przykłady literackie, którymi posłużyła się Legeżyńska, pochodzą z różnych epok, ale kluczem do ich uporządkowania nie stała się bynajmniej chronologia. Każdy rozdział — poza pierwszym — poświęcony jest polskim tłumaczeniom utworów jednego autora, a ułożone zostały w sposób przypominający rozmieszczenie materiału w podręczniku poetyki: od najniższego poziomu organizacji wypowiedzi poetyckiej, jakim jest wersyfikacja (rozdział o *Eugeniuszu Onieginie*), poprzez styl dzieła i ujawniany w nim światopogląd (o poezji Majakowskiego), po tradycję gatunkową (tłumaczenia bajek Kryłowa) oraz konwencje literackie (*Dwunastu* Błoka).

W rozdziale I opisany został spór o polskiego *Oniegina*, rozgrywający się w latach 1952—1953 między Adamem Ważykiem a Julianem Tuwimem. I choć punktem wyjścia stała się tutaj kwestia jambu i rymu męskiego, to spór ów odegrał w pierwszych latach powojennego życia literackiego rolę równie istotną jak inne głośnie dyskusje toczone podówczas na łamach prasy: spór o Conrada, spór o realizm. potyczki „pryszczatych” z „Kuźnicą” czy wreszcie gwałtowne polemiki wokół *Poematu dla dorosłych*. W tej, na pozór tylko translatologicznej, wymianie zdań w istocie chodziło — zwłaszcza ze strony Ważyka — o problemy, jak pisze autorka: „ogólnoliterackie i socjologiczno-ideowe: czym jest literatura w kulturze socjalistycznej, dla kogo tworzona, jak usytuowana wobec tradycji. W problematyce tej mieściło się również pytanie, czym ma być przekład: częścią tej literatury (jeśli tak, to należy obce dzieło przystosować do obowiązujących reguł i nowego czasu), czy też pewnym reliktem, okazem innej kultury (a zatem podlegającym »ochronie«, wskutek czego poetyka tego dzieła nie powinna ulegać adaptacji podług norm innej literatury). Lata pięćdziesiąte to okres nie sprzyjający przekładowi. [...] W doborze przekładów obowiązuje, jak i w twórczości oryginalnej, kryterium realizmu. Zaprzeczeniem realizmu jest postawa artystowska” (s. 58—59).

W tej sytuacji Puszkiniowski jamb, troskliwie oddawany przez Tuwima, staje się prawdziwym jambem politycznym. Legeżyńska pokazuje, w jaki sposób Tuwimowi, za pomocą konsekwentnego stosowania w jego przekładach z rosyjskiego (a nierzadko i we własnej, oryginalnej twórczości) układów jambicznych i rymowych spadków oksytonicznych, udało się zweryfikować tkwiące silnie w polskiej świadomości literackiej „przekonanie o obcości i nienaturalności tych elementów wierszowych” (s. 63). Ważyk, przeciwnie, przekłada tetrapodię jambiczną Puszkina sylabicznym 9-zgłoskowcem, a rymy męskie zastępują (z nielicznymi wyjątkami) żeńskimi.

Autorka nie ogranicza się jednak do zrelacjonowania sporu dwóch tłumaczy i poetów. Sięga do historii przekładów *Oniegina* na język polski, ale jej główny cel to przedstawienie konsekwencji metod, które tak definiuje: „Ważyk zdecydował, iż w przekładzie należy zastosować [...] polski odpowiednik funkcjonalny [strofy *Oniegina*], Tuwim zaś — strukturalny” (s. 76). Okazuje się dalej, że wybór odmiennych systemów metrycznych pociąga za sobą skutki niekonięcznie przewidywane przez autorów tłumaczeń; np. zwiększenie rozmiaru wersu w wariacie Ważyka „wymusza” liczne amplifikacje, najczęściej swoiście „poetyzujące” styl utworu, które z kolei stają się podstawą istotnych przesunięć semantycznych przekształcających świat przedstawiony oryginału. Szczegółowe analizy takich przekształceń zajmują wiele miejsca w rozważaniach Legeżyńskiej, stanowiąc bodaj najbardziej atrakcyjny element jej książki, nie tylko w partiach poświęconych poematowi Puszkina.

Tuwimowska interpretacja *Oniegina* (choć niepełna, bo przekład nie został ukończony) jest, zdaniem autorki, bliższa duchowi oryginału, zachowuje jego subtelności stylistyczne, a najwyrazistszą konsekwencją wybranej przez poetę metody ekwilinarności i ekwirytmiczności jest zdynamiczowanie narracji — jako skutek ogólnej tendencji do skracania części składniowych i gromadzenia wyrazów 1-sy-

labowych. Nie znajdziemy w tym rozdziale jednoznacznej oceny obu dzieł przekładowych, ale jeśli czytamy, że „styl przekładu Ważyka podporządkowany jest przede wszystkim regule niepotoczności — wbrew poetyce oryginału” oraz: „Przesunięcia stylistyczne w połączeniu z modyfikacją struktury wierszowej sprawiają, iż obraz tłumacza staje się tu bardziej wyrazisty, niż w przekładzie Tuwima. Operacje wersyfikacyjne nie są bowiem obojętne dla konstrukcji wyższych układów semantycznych” (s. 92) — to choć przejawiający się w ten sposób współudział tłumacza nazywa autorka „twórczym”, nie sposób nie odnieść wrażenia, że zwycięsko z konfrontacji wychodzi *Oniegin* Tuwima.

Najobszerniejszy w omawianej pracy jest rozdział poświęcony polskim tłumaczeniom utworów Majakowskiego. W nim też zalety wypracowanej przez Legeżyńską metody badania i interpretacji dzieł przekładowych ujawniają się najlepiej. Metoda ta opiera się, mówiąc najogólniej, na konfrontacji: a) dominanty stylistycznej oryginału z dominantą stylistyczną tłumaczenia, b) motywujących wybory stylistyczne światopoglądów autora oryginału i autora przekładu. Dokonując istotnego rozróżnienia na ideologię i światopogląd dzieła („każde dzieło literackie prezentuje pewien światopogląd, ale nie każde wyraża określoną ideologię”, s. 97), Legeżyńska poświęca wiele interesujących uwag związkom, jakie zachodzą między strategią literacką utworu (poetyką) a strategią ideologiczną. Do spożytkowanej przez siebie typologii — autorstwa Antona Popovića — układów między tymi dwoma elementami (dominacja ideologii w sztuce i podporządkowanie jej środków wyrazu; usunięcie ideologii ze sztuki; manifestacyjna identyfikacja strategii literackiej i ideologicznej; dialektyczne wyrównywanie napięcia między strategią literacką a ideologiczną) dodaje jeszcze jeden wariant, mianowicie relację niezgody między nimi, zaznaczając, że sytuacja taka możliwa jest tylko w przekładzie.

Z bogatej historii tłumaczeń Majakowskiego w Polsce Legeżyńska wybiera trzy epizody: *Lewą marsz* w wersji Antoniego Słonimskiego oraz w przekładzie Lucjana Szenwalda i Adama Ważyka, Artura Sandauera przekład poematu *Dobrze!* i wreszcie głośną powojenną „batalię o Majakowskiego” — przekłady „pryszczających”. I choć najbardziej atrakcyjnym dla translatorologa materiałem badawczym powinny być rozbudowane serie przekładowe, to jednak nie pojawia się w jej książce (poza wzmiankami) wyjątkowo często tłumaczony na polski *Obłok w spodniach*. Powód jest zapewne tylko taki, że temat ten uznała autorka za wyczerpany; wszak wiele wnikliwej uwagi poświęcił mu Edward Balcerzan w swoim studium o dwujęzycznej twórczości Brunona Jasińskiego i w osobnym artykule<sup>3</sup>, pisał o tym także Bohdan Łazarczyk w rozprawie o sztuce translatorskiej Tuwima<sup>4</sup>. A jednak szkoda; interpretatorska wrażliwość Legeżyńskiej mogłaby sprawić, że wielokrotnie już „odczytywane” polskie *Obłoki* objawiłyby nowe, nieoczekiwane sensy.

W komentarzu do przekładów *Lewą marsz* najsilniej wyakcentowane zostały te właściwości tekstów polskich, które pozwalają je rozpatrywać jako realizacje w pewnym sensie przeciwstawne. Czytamy: „Szenwald i Ważyk wybierają poetykę aprobaty ideologii eksplikowanej i także implikowanej przez oryginał. Słonimski aprobuje tylko ideologię eksplikowaną, ale pozornie, bowiem tworzy do niej — poprzez wybory stylistyczne — inne implifikacje” (s. 115—116). Ilustracją tej tezy mają być m.in. zabiegi aliteracyjne, odmienne w obu tłumaczeniach. A więc:

<sup>3</sup> E. Balcerzan: *Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasińskiego. Z zagadnień teorii przekładu*. Wrocław 1968; *Cztery obłoki*. „Poezja” 1967, nr 10.

<sup>4</sup> B. Łazarczyk, *Sztuka translatorska Juliana Tuwima. Przekłady z poezji rosyjskiej*. Wrocław 1979.

„Zaciśnij / światu na grdyce / proletariatu palce! / Murem pierś nadstawiaj!” — w wersji Szenwalda i Ważyka jest, według Legeżyńskiej, zinstrumentalizowane, podobnie jak odpowiedni fragment oryginału, wokół wibrującego i twardego *r*, natomiast Słonimski, zdaniem badaczki, eksponuje głoski miękkie: „Ciaśniej / ściśnijcie światu na gardle / proletariatu palce! / Naprzód pierś podaj nagą”. Ta sama „pierś” w zaproponowanej lekcji raz ma być świadectwem aliterowania głoski *r*, a raz głoski *ś*. Wydaje się, że w tym jedynym przypadku Legeżyńska przekroczyła cienką granicę między subtelną interpretacją a „przeinterpretowaniem”. Poza tym jednym wątpliwym przykładem udało się jej pokazać, zwłaszcza w kontekście przytoczonego w książce w całości, a ostro polemicznego wobec utworu Majakowskiego wiersza Słonimskiego *Kontrmarsz*, dość rzadki w praktyce translatorskiej i już choćby przez to fascynujący przypadek tłumaczenia polemicznego. Polemiczność w tym konkretnym przekładzie uwidocznia się poprzez inną niż w oryginale konstrukcję podmiotu lirycznego i adresata jego wypowiedzi. Podmiot ów, inaczej niż w wersji Ważyka i Szenwalda, sygnalizuje swój dystans wobec wydarzeń rewolucyjnych posługując się odmienną retoryką agitacyjną, taką, która uwypukla sens rewolucji w ogóle (pojmowanej np. w duchu romantycznym), a nie konkretnej rewolucji rosyjskiej. „Bohater przekładu Słonimskiego jest postacią obok rewolucyjnej rzeczywistości [...]. Szenwald i Ważyk pokazują tego bohatera inaczej, wewnątrz rewolucyjnej społeczności” (s. 115).

Podsumowując tę część swoich rozważań Legeżyńska wskazuje trzy modele przekładów Majakowskiego w dwudziestoleciu międzywojennym:

1) model „skamandrycki” (Tuwim, Słonimski), w którym wyraźna jest akceptacja światopoglądu implikowanego tej poezji (nowy typ bohatera, demokratyzacja sztuki, sprzeciw wobec starego porządku świata), ale nie idąca w parze z akceptacją rewolucyjnej ideologii;

2) model „futurystyczny”, w którym obok akceptacji światopoglądu dominantą translatorską jest poetyka futuryzmu;

3) model — nazwijmy go tak — „lewicowy” (Broniewski, Stande, Wandurski i inni), w którym zbieżność ideologii określa wybór poetyki przekładu.

Omawiając dokonany przez Sandauera w czasie wojny przekład poematu *Dobrze!* Legeżyńska konfrontuje go ze sformułowaną przez tego tłumacza teorią ekwiwalentów, która zakłada, mówiąc najogólniej, taką przebudowę struktury oryginału, aby efektem tłumaczenia był tekst dostosowany do realiów językowych i kulturowych literatury przyjmującej. Konfrontacja ta wykazuje zasadniczą rozbieżność między ową sformułowaną poetyką przekładu a artystyczną finalizacją translatorskiego przedsięwzięcia, przeprowadzonego w okolicznościach nietypowych („geneza bez mała heroiczna”, s. 123): tekst oryginału przywoływał Sandauer z pamięci. Analizy Legeżyńskiej dowodzą, że odbiorca polskiej wersji poematu musi obcować ze światem „dwukulturowym”, rosyjsko-polskim. Taki bowiem efekt dała wymiana niektórych elementów rzeczywistości przedstawionej (imiona, składniki pejzażu, nawiązania do tradycji literackiej, itp.) przy jednoczesnym pozostawieniu oryginalnych realiów historycznych i geograficznych. „Tłumacz projektuje zatem, wbrew swej poetyce sformułowanej, czytelnika o dwoistych kompetencjach kulturowych” (s. 136).

Pisząc o Majakowskim tłumaczonym przez „pryszczatych” autorka podkreśla specyficzne okoliczności, w jakich literatura polska rozwijała się w latach 1945—1948, oraz rolę, jaką recepcja Majakowskiego odegrała w toczonej podówczas sporach ideologicznych; decyzja o tłumaczeniu utworu była wtedy jednoznaczna z deklaracją polityczną. W tej grupie przekładów wyróżnia trzy bloki tematyczne:

a) przekłady „tyrtejskie” Wiktora Woroszyńskiego, w których twórczy wkład tłumacza przejawia się we wzmocnieniu funkcji perswazyjnej oryginału poprzez swoistą hiperbolizację retoryki agitacyjnej;

b) przekłady „antyimperialistyczne” Jerzego Litwiniuka, w których dominantą translatorską jest również „posłanie ideologiczne”, nakazujące tłumaczowi skoncentrować się na jednym temacie (antyamerykańskość) i zredukować repertuar środków poetyckich oryginału do tych wyłącznie, w których najwyraźniej przejawia się funkcja impresyjna;

c) przekłady „pokoleniowe” (Woroszyński, Litwiniuk, Gruszczyński, Stiller) — wierszy Majakowskiego z lat 1927—1928, których bohaterem jest pokolenie komсомolców. W tej grupie tekstów najważniejsza jest możliwość identyfikacji tłumaczy z „ja” lirycznym oryginałów, a co za tym idzie, możliwość przeniesienia tematów i chwytów tej poezji do twórczości własnej. I tutaj najbardziej rzuca się w oczy tendencja do upraszczania poetyki Majakowskiego, w której wyniku polski czytelnik skłonny jest widzieć w tym wybitnym twórcy li tylko autora politycznych agitek.

Kategorią umożliwiającą analizę i interpretację przekładów bajek Kryłowa jest gatunek. Czynności te poprzedza krótki wstęp, w którym Legeżyńska zastanawia się nad rolą tradycji w twórczości przekładowej, dochodząc do wniosku, że nie można tu mówić o tradycji w znaczeniu takim jak w systemie literatury oryginalnej. Przyczyną podstawową jest „brak spójności” w zbiorze literatury przekładowej. Jednak:

„Tradycja translatorska współistnieje w symbiozie z tradycją literatury samoistnej, która generuje przekłady — »chce« ich lub »oczekuje«. Niekiedy bywa inaczej, przekład dopełnia literaturę rodzimą, chociaż jego inwariant gatunkowy nie był w jej systemie dotąd realizowany. Tłumaczenia takie najsilniej zachowują znamię przekładowości i obcości, a dokonywane są na ogół z odległych kręgów kulturowych” (s. 173—174).

Na tak zarysowanym tle sytuacja bajki jako obiektu translacji jest o tyle szczególna, że daleko posunięta kodyfikacja reguł gatunkowych dość mocno ogranicza tu to, co Legeżyńska określa m.in. mianem „suwerenności tłumacza”. W podrozdziale zatytułowanym *Bajka jako zadanie translatorskie* autorka zwraca uwagę, że dwustopniowa struktura semantyczna bajki zmusza tłumacza do również dwustopniowej interpretacji: „Przekładem objęty będzie [...] i komunikat artystyczny, i odpowiadająca mu realność pozaliteracka” (s. 181) — czyli kontekst, rozumiany i jako rzeczywistość pozajęzykowa, i jako system reguł komunikacyjnych obowiązujących w danym społeczeństwie. Z tak postawionego zadania można wywiązywać się na różne sposoby; w książce mowa jest o trzech metodach:

a) o tłumaczeniu prezentującym (Stanisław Komar, Stefan Baryczka), w którym dominantą translatorską jest „obcość”: kontekstu, języka, poetyki;

b) o tłumaczeniu adoptującym (Stanisław Kaczkowski, Tadeusz Łopalewski), w którym dużą rolę odgrywa rodzima tradycja gatunku, a w efekcie powstaje tekst polifoniczny, pobrzmiwający głosami „swojskimi” i „obcymi”;

c) o tłumaczeniu deformującym (ks. Ignacy Charszewski oraz Stefania Baczynska i jej przekłady dla dzieci). Zasadą wspólną jest tu swobodny stosunek do reguł gatunku wpisanych w oryginał i do jego języka, a różnice wynikają z odmiennych adresów czytelnicznych.

I wreszcie *Dwunastu* po polsku. Przypadek z rzędu tych, które wywołać mogą emocje wśród tłumaczy i krytyków przekładu, a dla translologa stanowią wymarzony przedmiot badań. Poemat ów tłumaczono u nas 20 razy, a pełnych przekładów opublikowano 13. Tu Legeżyńska rekompensuje sobie fakt, że nie mogła zajmować się *Obłokiem* Majakowskiego; Błok jej to wynagradza — drugą tak efektowną serią trudno byłoby znaleźć w historii naszej literatury przekładowej.

„Recepcja poematu Błoka jest w Polsce historią dwudzielną, z wyraźną cezurą lat wojny” — pisze autorka (s. 212). W tej dwudzielnej strukturze można wskazać dwa „tłumaczenia centralne”, które stają się punktami odniesienia dla analiz po-



równawczych, przeprowadzanych znaną już nam metodą. Są to przekłady: Wacława Denhoffa-Czarneckiego z r. 1923 i Seweryna Pollaka z 1957. I tu trzeba wreszcie podkreślić kwestię dla rozważań Legeżyńskiej niezmiernie charakterystyczną; otóż jakkolwiek najważniejsza w jej książce kategoria „obrazu tłumacza” sprawdza się znakomicie w postępowaniu analitycznym i porównawczym, to jednak przy próbach wartościowania dzieł przekładowych jej skuteczność zawodzi. Takie bowiem określenia, jak „twórczy wkład tłumacza”, „suwerenność tłumacza”, „autorskie kompetencje tłumacza” — odnoszą się w jednakowym stopniu do dokonań wybitnych, miernych czy nawet całkowicie chybionych. Brak tu jakiejkolwiek uregulowanej zależności i nie da się powiedzieć, że im większy jest ów twórczy wkład tłumacza, tym lepszy przekład, bądź odwrotnie. Dlatego oceniając przekłady Legeżyńska sięga po narzędzia typowe raczej dla krytyki aniżeli dla teorii literatury tłumaczonej, mówiąc np. o „oddawaniu ducha oryginału”, o „tłumaczeniu niezbyt dobrym” itp., a jedynym konkretnym kryterium aksjologicznym jest *o p t y m a l n o ś ć* w rozumieniu zaproponowanym przez Jerzego Ziomek<sup>5</sup>.

O naturze serii przekładowej jako takiej nie mówi się w tym rozdziale zbyt wiele, co nie może niepokoić, jako że temat został już wyczerpująco opracowany, głównie w pracach Balcerzana i Popoviča; o naturze tej konkretnej serii mówi się za to wiele i ciekawie. Pokazane zostają różne konwencje tłumaczenia *Dwunastu*: postmodernistyczna albo symboliczna, realistyczna, ludowa i dramaturgiczna. Podobnie jak w poprzednich rozdziałach, nie tylko autorka opowiada o tekstach, ale i teksty opowiadają nawzajem o sobie. Z konfrontacji, ze zdarzeń, z zestawień oryginału z przekładem, ale także przekładu z przekładem, wynikają nieoczekiwane możliwości interpretacyjne, rzucające ciekawe światło na prawa procesu historycznoliterackiego.

W książce Legeżyńskiej umiejętność i potrzeba porządkowania materiału, wyrażająca się w rozmaitych propozycjach typologicznych i w uzupełnianiu wywodu schematami, idzie w parze z obrazowością teoretycznych rozważań, wzbogaconych z kolei szczególnie historycznoliterackim, a często po prostu szczególnie „z epoki”. Mowa tu przede wszystkim o sztuce przekładu, ale translatoologia uprawiana w ten sposób sama staje się sztuką: interpretacji przekładu.

*Ewa Kraskowska*

Friedrich Sengle, BIEDERMEIERZEIT. DEUTSCHE LITERATUR IM SPANNUNGSFELD ZWISCHEN RESTAURATION UND REVOLUTION 1815—1848.

Band 1: ALLGEMEINE VORAUSSETZUNGEN. RICHTUNGEN. DARSTELLUNGSMITTEL. (Register von Jutta Bus). Stuttgart 1971. J. B. Metzler, ss. XX, 726.

Band 2: DIE FORMENWELT. (Register von Max Bucker unter Mithilfe von Marlies Schindler). Stuttgart 1972. J. B. Metzler, ss. XVI, 1152.

Band 3: DIE DICHTER. (Register von Max Bucker unter Mithilfe von Marlies Schindler). Stuttgart 1980. J. B. Metzler, ss. XVI, 1162.

Jest w tym z pozoru pewna sprzeczność: Friedrich Sengle chce być rzecznikiem „przewyciężenia anachronicznego sporu o metodę w dzisiejszej nauce o literaturze”<sup>1</sup>, a jego dzieło obfituje w polemiczne akcenty, sporo w nim (niekiedy cierp-

<sup>5</sup> J. Ziomek, *Kto mówi? „Teksty”* 1975, nr 6.

<sup>1</sup> Zob. F. Sengle, *Zur Überwindung des anachronistischen Methodenstreits in der heutigen Literaturwissenschaft*. W: *Literaturgeschichtsschreibung ohne Schu-*