

KOŁO NAUKOWE ANGLISTÓW  
UNIwersYTETU JAGIELLOŃSKIEGO  
I KATEDRA UNESCO DO BADAŃ  
NAD PRZEKŁADEM I KOMUNIKACJĄ  
MIĘDZYKULTUROWĄ



# Wkład w przekład

---

MATERIAŁY POKONFERENCYJNE

V, VI I VII STUDENCKICH WARSZTATÓW TŁUMACZENIOWYCH  
KRAKÓW 2010–2012

---

**korporacja ha!art**

## **Wkład w przekład**



KOŁO NAUKOWE ANGLISTÓW  
UNIwersYTETU JAGIELLOŃSKIEGO  
I KATEDRA UNESCO DO BADAŃ  
NAD PRZEKŁADEM I KOMUNIKACJĄ  
MIĘDZYKULTUROWĄ

# **Wkład w przekład**

---

**Materiały pokonferencyjne  
v, vi i vii Studenckich  
Warsztatów Tłumaczeniowych  
Kraków 2010–2012**

Kraków 2013

*Wkład w przekład. Materiały pokonferencyjne v, vi i vii Studenckich Warsztatów Tłumaczeniowych. Kraków 2010–2012*

Copyrights for individual articles © the Authors, 2013  
Copyright for the Polish edition © Korporacja Ha!art, 2013  
Copyright for the Polish translation of the article “Nieprzekładalność nienegocjowalna – czyli o tym, co bezapelacyjnie opiera się tłumaczeniu” by Teresa Bałuk-Ulewiczowa © Anna Filipek, Marta Osiecka, 2013

#### ŹRÓDŁA ILUSTRACJI

Wikipedia (91, 217), fot. Leszek Stojanowski (211);  
Cyfrowe Muzeum Narodowe w Warszawie, <http://cyfrowe.mnw.art.pl> (216);  
Project Gutenberg (124, 129)  
Obraz W. Tetmajera *Przed Karczmą* (216) znajduje się  
w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie

#### RECENZJA

Prof. dr hab. Elżbieta Tabakowska

OPIEKUN NAUKOWY

Dr Katarzyna Bazarnik

ADJUSTACJA I KOREKTA

Anna Filipek, Marta Osiecka

REDAKCJA

Anna Filipek, Marta Osiecka

PROJEKT TYPOGRAFICZNY, SKŁAD I ŁAMANIE

Małgorzata Chyc

PROJEKT OKŁADKI

Małgorzata Hantz, Małgorzata Chyc

Wydanie pierwsze

Printed in Poland

ISBN 978-83-62574-98-8

WYDAWNICTWO I KSIĘGARNIA

Korporacja Ha!art

Pl. Szczepański 3a, 31-011 Kraków

tel. +48 (12) 422 81 98, 606 303 850

mail: [korporacja@ha.art.pl](mailto:korporacja@ha.art.pl)

<http://www.ha.art.pl/>

sklep internetowy: <http://www.ha.art.pl/sklep/>

DRUK

Drukarnia Stabil

ul. Nabelaka 16, 31-410 Kraków

Publikacja bezpłatna, finansowana przez



RADA KÓŁ NAUKOWYCH  
UNIWERSYTETU JAGIELLOŃSKIEGO

## Spis treści

---

- 9 Słowo wstępne
- 11 DR HAB. ANDRZEJ PAWELEC  
Ocalone w komentarzu do tłumaczenia
- 15 WERONIKA SZWEBS  
Tłumacz-ironista – teoria i praktyka.  
Tomasz Bieroń w świetle koncepcji  
Douglasa Robinsona
- 29 KAROLINA PALUSZEK  
Wybrane problemy tłumaczenia prawniczego  
z perspektywy prawnika
- 43 KAROLINA RYBICKA  
Mr. Leathercow czy Pan Żeberko?  
Tłumaczenie imion i nazwisk w literaturze dziecięcej
- 55 JOANNA RZEPA  
Głos tłumacza, czyli nowe życie?  
Angielskie przekłady *Fugi śmierci* Paula Celana  
a *Zadania tłumacza* Waltera Benjamina
- 69 MARTA RUTA, ALEKSANDRA SZYMIŁ  
Science of deduction vs. sztuka dedukcji,  
czyli Sherlock Holmes po polsku

- 85** PAULINA OHAR-ZIMA  
Hjkkrrrh, hżkrrrh czy hżkrrr –  
jaki dźwięk tak naprawdę wydaje Gryfon?  
Kilka uwag o ikoniczności dźwiękowej  
w trzech polskich przekładach *Alicji w Krainie  
Czarów* i *Po drugiej stronie lustra*
- 97** JEREMI OCHAB  
Majstrowanie przy podpisach do prezentacji konferencyjnej
- 111** ANNA FILIPEK  
„Będę twoim, / Jeśli uczynisz tak a tak”,  
czyli o interpretacji postaci Lady Makbet  
w przekładzie Stanisława Barańczaka
- 121** SEKCJA TŁUMACZENIOWA KOŁA NAUKOWEGO ANGLISTÓW UJ  
W SKŁADZIE: ANNA FILIPEK, DAGMARA HADYNA,  
KATERYNA KOZLOVSKA, RYSZARD KURPIEL, JAKUB SZPAK  
Czy można być lepszym od Barańczaka?  
Absurdalne limeryki Edwarda Leara w tłumaczeniu  
Sekcji Tłumaczeniowej KNA kontra tłumaczenia mistrza
- 137** ANNA ROGULSKA  
*Wszystko w końcu sprowadza się do seksu* –  
o seksualizmach w polskim przekładzie  
*Small World* Davida Lodge’a
- 149** ANNA PLATER-ZYBERK  
Tytuł marketingowy, czyli jaki?
- 157** KAMILA MIDOR  
Czy Amerykanie i Polacy opłakują stratę tak samo?  
Analiza porównawcza metafor żałoby  
we fragmentach poradnika i ich przekładzie
- 167** EWA LIPIŃSKA  
Na manowcach metafor – o konsekwencjach  
tłumaczenia syntagmatycznego w polskim przekładzie  
*Tytusa Groana* Mervyna Peake’a

- 181** PAWEŁ WOŹNIKOWSKI  
Formalne definicje tłumaczenia.  
Perspektywa filologia
- 195** MIKOŁAJ DENDERSKI  
Czy tłumacze powinni dołączyć do Oburzonych?  
Ekonomiczno-społeczny wymiar  
pracy tłumacza na początku XXI wieku
- 207** DR TERESA BAŁUK-ULEWICZOWA  
Nieprzekładalność nienegocjowalna –  
czyli o tym, co bezapelacyjnie  
opiera się tłumaczeniu

**221** **PANELE TŁUMACZENIOWE**

PANEL 1. Tłumaczenie tekstów turystycznych

- 223** DR TERESA BAŁUK-ULEWICZOWA  
„Perełki” w tłumaczeniu tekstów  
turystycznych na język angielski
- 227** PAULINA OHAR-ZIMA
- 229** BARTOSZ SOWIŃSKI

PANEL 2. „Could anything be more Intelligible  
than Everyday Intelligibility? ...”

- 235** DR HAB. ANDRZEJ PAWELEC  
Komentarz do panelu tłumaczeniowego  
„Could anything be more Intelligible  
than Everyday Intelligibility?  
Reinterpreting Division I of *Being  
and Time* in the light of Division II”
- 239** BARTOSZ SOWIŃSKI



PANEL 3. *Country house, Catholicity and the crypt(ic)*

- 245** DR ALEKSANDER GOMOLA  
Komentarz do panelu tłumaczeniowego  
*Country house, Catholicity and the crypt(ic)*
- 251** AGATA KOWOL
- 253** MILENA OBRĄCZKA

PANEL 4. *Me, I'm Afraid of Virginia Woolf*

- 257** DR EWA RAJEWSKA  
Kilka słów o *Me, I'm Afraid of Virginia Woolf*  
Alana Bennetta (1978) i przekładzie  
Katarzyny Lewkowskiej (2010)
- 263** KATARZYNA LEWKOWSKA

PANEL 5. *The Wind in the Willows*

- 267** DR EWA RAJEWSKA  
Garść uwag o *The Wind in the Willows*  
Kennetha Grahame'a w adaptacji  
Alana Bennetta (1991) i przekładzie  
Doroty Maliny (2011)
- 271** DOROTA MALINA
- 273** Spis nazwisk
- 277** Spis rzeczy
- 279** Spis ilustracji

## Słowo wstępne

---

Z radością składamy na Państwa ręce niniejszy tom pokonferencyjny, będący owocem V, VI i VII Studenckich Warsztatów Tłumaczeniowych organizowanych dorocznie przez Koło Naukowe Anglistów Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz Katedrę UNESCO do Badań nad Przekładem i Komunikacją Międzykulturową.

Treść tomu stanowią w głównej mierze referaty uczestników Warsztatów, a więc studentów i absolwentów przekładoznawstwa. Analizują oni przekłady literackie i użytkowe przede wszystkim z języka angielskiego i niemieckiego na polski i odwrotnie, niemniej jednak formuła Warsztatów nie wyklucza prac poświęconych innym językom. Oprócz analiz tłumaczonych tekstów, niniejszy tom zawiera również prace stanowiące teoretyczne próby zdefiniowania istoty przekładu, czy też przedstawiające praktyczne aspekty zawodu tłumacza. Pojawia się nawet apel o polepszenie ekonomiczno-społecznych warunków pracy przedstawicieli tego zawodu.

W czasie Warsztatów odbywają się także panele tłumaczeniowe, mające na celu publiczną dyskusję nad przygotowanymi przez uczestników przekładami danego tekstu. W niniejszym tomie zamieściliśmy relacje z pięciu paneli prowadzonych przez dr Teresę Bałuk-Ulewiczową, dr Ewę Rajewską, dra hab. Andrzeja Pawelca i dra Aleksandra Gomołę. Pierwszy z nich dotyczy przekładu tekstów turystycznych,

drugi i trzeci – sztuki telewizyjnej *Me, I'm Afraid of Virginia Woolf* Allana Benneta i stworzonej przez tego samego autora adaptacji *The Wind in the Willows* Kennetha Grahame'a. Panel dra hab. Pawelca to próba analizy przekładów fragmentu artykułu Huberta Dreyfusa pod tytułem „Could anything be more Intelligible than Everyday Intelligibility? Reinterpreting Division I of *Being and Time* in the light of Division II”, a uczestnicy panelu dra Gomoli tłumaczyli wyjątek z eseju A. Lecercle, *Country house, Catholicity and the crypt(ic)*, poświęconego *Wieczorowi trzech króli* Szekspira.

Prowadzącym panele zadałyśmy pytania dotyczące wyboru tekstu i jego gatunku oraz trudności, jakie czekają tłumacza. W odpowiedzi opisali oni również swoje doświadczenia w nauczaniu przekładu oraz zdiagnozowali wady i zalety formuły panelu, stosowanej podczas Warsztatów. Prowadzący panele jednomyślnie stwierdzili, że konfrontacja adeptów przekładu ze specjalistami w dziedzinie translacji przynosi uczestnikom wiele korzyści, pomimo że tłumaczą „w warunkach doświadczalnych”.

Oddając niniejszy tom w ręce Czytelników pragniemy, by stanowił on zachętę do śledzenia zmagania młodych tłumaczy ze słowem oraz do uczestnictwa w kolejnych edycjach Studenckich Warsztatów Tłumaczeniowych.

W imieniu Redakcji  
*Marta Osiecka*

## Ocalone w komentarzu do tłumaczenia

---

Zanim odpowiem na szczegółowe pytania zadane przez Organizatorów, chciałbym spróbować sam sobie odpowiedzieć na pytania ogólniejsze, które towarzyszą mi już od kilkunastu lat, bo odnoszą się do szerszej praktyki, w której wszyscy bierzemy (w jakieś formie) udział: po co i jak komentować tłumaczenia? Naturalnie, ta społeczna aktywność – jak samo tłumaczenie – przybiera szereg rozmaitych postaci, a mnie będzie interesować w tym miejscu tylko ta jedna, o której rozmawiamy: komentarze do przekładów „ćwiczeniowych”, oceny pierwszych prób „adeptów” sztuki przekładu.

Jeśli zakładamy – co nie jest bynajmniej normą w odniesieniu do zajęć akademickich, lecz wydaje się oczywiste w przypadku Warsztatów – że autor tłumaczenia chciał się sprawdzić, że traktuje przekład jako wyzwanie (a nie „zadanie do odrobienia”), to z odpowiedzią na pytanie „po co?” nie mam generalnie kłopotu. Komentuję po to, żeby wyrazić uznanie dla aspiracji adepta do przynależności w „konfraterni tłumaczy”. Ta górnołotna etykieta zapisała mi się w pamięci, kiedy użył jej w radiowym wywiadzie Tomasz Łubieński – autor i tłumacz – z goryczą komentując krytyczną (jak zwykle) opinię Stanisława Barańczaka na temat własnych prób przekładu *Boskiej Komedii*. Barańczak bowiem znajdował podniecie do tłumaczenia (i komentowania przekładów) w nieporadności swoich poprzedników,

czemu dał wyraz w barokowym podtytule do „Małego, lecz maksymalistycznego manifestu translatoologicznego” (2004: 13–62), który brzmi tak oto: „Tłumaczenie się z tego, że tłumaczy się wiersze również w celu wytłumaczenia innym tłumaczom, iż dla większości tłumaczeń wierszy nie ma wytłumaczenia”. Otóż wytłumaczenie jest i Łubieński je wskazał. Tłumaczy się (wiersze, ale nie tylko), bo ma się aspiracje, żeby być tłumaczem. Ponieważ jestem przeświadczony, że człowiek jest istotą aspirującą – że stał się człowiekiem, bo poczuł się „natchnięty” do służby w różnych sprawach (pięknych, szkaradnych i beznadziejnych) – w pełni akceptuję wytłumaczenie Łubieńskiego. Tym bardziej, że przekład jest sprawą piękną, nawet jeśli czasem bywa sprawą beznadziejną (na ten temat trzeba by wszelako napisać osobno).

Jak jednak komentować tłumaczenia, które są z definicji „wprawkami”? Istnieje pokusa, by skupić się na katalogowaniu błędów (co zresztą dotyczy również tłumaczenia profesjonalnego, jak pokazuje przykład Barańczaka). Nieuwaga, niewiedza, bezmyślność, nieporadność – te braki łatwo wykryć i napiętnować. Trzeba to robić, rzecz jasna, bo edukacja polega również na uświadamianiu adeptom ich błędów i ograniczeń. Należy jednak przy tym pamiętać, że są to często wyzwania ponad siły (i możliwości). Zadania z przekładu – nie tylko literackiego – bywają najzwyczajniej „niesprawiedliwe”, bo adept nie ma szans wyjść z tych prób obronną ręką. Dostaje na ogół fragment niezrozumiały w pełni bez szerszego kontekstu, a do tego najeżony trudnościami – bo prowadzący wybrał go niejednokrotnie właśnie dlatego, że sam miał z nim kłopot.

Komentator powinien więc oprzeć się pokusie „besserwisterstwa” i skupić się na tym, jak adekwatnie wyrazić uznanie dla wysiłku zmierzania się z wyzwaniami, jakie stawia przed tłumaczem (każdym tłumaczem, nie tylko adeptem) tekst oryginału. W tym kontekście formuła „panelu” – przyjęta na Warsztatach – okazuje się paradoksalnie pomocna, choć na pozór jest sprzeczna z logiką sytuacji. „Panel”

zakłada bowiem równość uczestników – dyskutantów – gdy tymczasem ich rzeczywiste role są głęboko nierównoważne: prowadzący zna tekst od podszewki i **nie musiał** go tłumaczyć, podczas gdy uczestnicy „porwali się” na przekład czegoś, czego nie mieli szans w pełni zrozumieć i „nie mieli prawa” skutecznie przełożyć. Skoro jednak celem komentarza jest **wyrażenie uznania** – potwierdzenie „wspólnoty aspiracji” – to równość panelistów jest jak najbardziej zasadna. Wszyscy bowiem dążymy do jednego celu: aspirujemy do „roli tłumacza” (a może lepiej, po staropolsku, do „godności tłumacza”?). Z tej perspektywy bardzo dobrze się stało, że prowadzący i adepci zasiadają przy jednym stole.

Spróbujmy powiedzieć – na koniec i w wielkim skrócie – na czym polega „zadanie tłumacza” (o którym pisał Walter Benjamin)? Zadanie to jest realizowane na co najmniej trzech poziomach. Po pierwsze, trzeba – mniej więcej linearnie – tłumaczyć elementy tekstu – frazy, kolokacje, idiomy – i układać je w zdania. Na tym poziomie zatrzymuje się większość podręczników przekładu (np. Baker). „Porządne” tłumaczenie (czy „drukowalne”, jak mawiają niektórzy) wymaga jednak znacznie więcej. Tłumacz musi wystarczająco dobrze „znać się” na tym, co tłumaczy, żeby – warunek absolutnie konieczny – nie wyjść na idiotę. Nad tym czuwają wprawdzie w porządnym wydawnictwach wytrawni redaktorzy, ale tłumacz musi osiągnąć pewien ogólny poziom przytomności, żeby przekładał „tekst”, a nie „zdania”. Jeśli mówimy o „rzetelnym” czy „odpowiedzialnym” tłumaczu, to mamy zapewne na myśli ten właśnie poziom.

„Prawdziwi” tłumacze – tacy, którzy chcą kogoś „przyswoić polszczyźnie” (bo nie o sam „tekst” chodzi, lecz o pewną postawę wobec świata) – to jednak zupełnie inna kategoria. W tym przypadku nie idzie o to, żeby czytelnik mógł się „zapoznać” z tym czy innym tekstem, ale żeby autor „przemówił” po polsku. Sam nie wiem, jak opisać ten pułap w terminach ogólnych, ale wiem na przykład, że Eco Szymanowskiego czy Kosiński Mirkowicza „mówią” po polsku.

Jeśli idzie o tekst Dreyfusa o Heideggerze, mielibyśmy do czynienia z tłumaczem, który nie tylko potrafiłby wejść w dialog z recepcją Heideggera w Polsce, ale również byłby wrażliwy na interpretatorską misję Dreyfusa. Są tacy ludzie, ale nie ma ich raczej zbyt wielu.

Jest jeszcze być może czwarty poziom, o którym pisze przywołany powyżej Walter Benjamin i który dotyczy „czystego języka”, a więc sytuującego się gdzieś „powyżej” polszczyzny. W tym przypadku mówilibyśmy zapewne o tłumaczu, który umiałby „nagiąć” język polski tak, żeby znaleźć wyraz dla sensów, których nawet jeszcze nie prze-czuwamy.

Niezależnie od tego, na ile w ogóle szczebli może wspiąć się tłumacz, komentator przekładu powinien wyrazić uznanie dla aspiracji, które motywują tłumacza do wspinaczki. Mam nadzieję, że ten przekaz udało się ocalić w panelowych komentarzach: *aspirare necesse est!*

### **Bibliografia**

BAKER, Mona. 1992. *In other words*. London: Routledge.

BARAŃCZAK, Stanisław. 2004. *Ocalone w tłumaczeniu*. Kraków: a5.

BENJAMIN, Walter. 1923. *The translator's task*. Tłum. S. Rendall. [Dok. elektr.]  
<http://www.erudit.org/revue/ttr/1997/v10/n2/037302ar.pdf>  
[16.03.2013]

## Tłumacz-ironista – teoria i praktyka. Tomasz Bieroń w świetle koncepcji Douglasa Robinsona

---

Douglas Robinson, autor książki *The Translator's Turn* (1991), proponuje nowe rozumienie powinności tłumacza i śmiało podważa kategorie, które bardzo silnie zadomowiły się w teorii przekładu. Jednym z przedmiotów krytyki autora jest racjonalistyczne i idealistyczne nastawienie zachodniej humanistyki, prowadzące do bagatelizowania roli ciała, emocji i intuicji. Na gruncie translatoologii nastawienie owo sprawia, że przekład traktowany jest jako czynność czysto intelektualna. Tym samym **osoba** tłumacza sprowadzana jest do roli **narzędzia**, które w trakcie pracy zawiesza wszystkie swoje pozaintelektualne właściwości i odruchy. Robinson stwierdza, że przyjęcie takiej perspektywy powoduje przeoczenie pozaintelektualnych czynników determinujących proces przekładu i przyczynia się do stawiania tłumaczom nierealistycznych wymagań.

Autor polemizuje z hołubionym powszechnie przekonaniem, że tłumacz po prostu oddaje tekst oryginału, oraz z niecierpiącymi sprzeciwu, choć w gruncie rzeczy paradoksalnymi postulatami wierności tłumaczenia i niewidzialności tłumacza. Robinson uznaje tekst przekładu za efekt dialogu, jaki tłumacz nawiązuje z autorem, tekstem oryginału oraz odbiorcą, i opisuje konkretne modele tłumaczenia, będące różnymi rozwiązaniami tej dialogicznej relacji. Szczegółne znaczenie ma fakt, że teoretyk rozpatruje i uprawomocnia również takie



strategię tłumaczy, które zazwyczaj wyklucza się z obszaru refleksji. Przyjęcie tak liberalnego punktu widzenia wypływa z przekonania, że jakość tłumaczenia jest raczej kategorią intersubiektywną niż ontologiczną. Podstawą oceny pracy tłumacza powinna być zatem reakcja odbiorców (innych tłumaczy, krytyków i zwykłych czytelników), nie zaś abstrakcyjne pojęcie ekwiwalencji. Robinson traktuje ekwiwalencję jako jedną z opcji, która, podobnie jak inne, sprawdza się tylko w pewnych przypadkach. Etyka tłumacza nie polega na bezwzględnym podporządkowywaniu się tej uświęconej przez teorię kategorii, lecz na dostosowywaniu strategii do specyfiki konkretnych sytuacji.

W stworzonej przez siebie typologii tropów, która odzwierciedla sposoby działania tłumacza w tekście, Robinson wyróżnia ironię i to właśnie ona będzie głównym przedmiotem mojego zainteresowania. Autor przedstawia kilka mniej lub bardziej hipotetycznych możliwości realizacji tej osobliwej strategii translatorskiej, z których każda zakłada nieco inny stosunek tłumacza do autora oryginału, tekstu źródłowego oraz czytelnika. Każda z wymienionych opcji opatrzona została rodzajem charakteryzującej ją deklaracji, jaką mógłby wygłosić modelowy tłumacz:

Pierwsza mówi: „Tekst w języku źródłowym jest zbyt doskonały, nie potrafię tego przetłumaczyć, nie jestem wystarczająco dobrym tłumaczem, może nikt nie jest wystarczająco dobry”. Druga mówi: „To nie jest oryginał, to tylko tłumaczenie, nie zaczynajcie czasem myśleć, że czytacie autentyk”. Trzecia mówi: „Zobaczcie, jaki zły był tekst w języku źródłowym, ja tylko wiernie go oddaję, nie zabijajcie posłańca” (Robinson 1991: 167).

Tłumacz-ironista nie podejmuje prób zatuszowania własnej ingerencji w tekst oryginału i nie stara się być niewidocznym – przeciwnie – świadomie i dobrowolnie zwraca uwagę czytelnika na siebie jako tłumacza i na tekst jako tłumaczenie. Robi zatem to, czego teoretycznie

robić mu nie wolno, i tym samym sprzeciwia się postulatowi niewiedzialności tłumacza, lansowanemu przez tradycyjną teorię i krytykę przekładu. Robinson niejednokrotnie sugeruje, że postulat ów służy komfortowi naiwnego czytelnika, który pragnie trwać w iluzji obcowania z dziełem oryginalnym, i prezentuje kilka sposobów ujawniania się tłumacza ironicznego. Najbardziej ostrożnym z nich jest działanie w obrębie przypisów. Przypisy służą zazwyczaj objaśnianiu niezrozumiałych elementów tekstu głównego lub komunikowaniu pewnych decyzji tłumacza, burzą zatem iluzję obcowania z oryginałem, jednak ich wprowadzanie jest, trzeba przyznać, na tyle rozpowszechnioną praktyką, że nie budzi zazwyczaj zdziwienia czytelników. Bardziej odważnym sposobem działania jest przeniesienie pochodzącego od tłumacza komentarza do tekstu głównego i umieszczenie go bądź to w kwadratowych, bądź w okrągłych nawiasach. Najbardziej śmiałym posunięciem jest przerwanie wypowiedzi autora i wprowadzenie własnego komentarza przypominającego czytelnikowi, że mówi do niego nie autor, lecz tłumacz.

Robinson podkreśla, że takie operacje tłumacza, choć kontrowersyjne z punktu widzenia tradycyjnej teorii, mają swoje etyczne uzasadnienie. Stojące za nimi motywacje mogą mieć różne zabarwienie. W rozdziale *The Ethics of Translation* Robinson rozpatruje tę właśnie kwestię i wyróżnia kilka strategii motywowanych stosunkiem tłumacza do odbiorcy. Warto krótko omówić dwie z nich, nazwane przez autora *subversion* i *diversion*, ponieważ szczególnie dobrze współgrają one z ogólną charakterystyką tłumacza ironicznego. Zgodnie z założeniami pierwszej z nich, działania tłumacza zmierzają, przynajmniej w jakimś stopniu, do pozbawienia odbiorcy naiwnych założeń, przyzwyczajzeń i oczekiwań, z którymi podchodzi do tekstu przekładu. Druga z wymienionych strategii może łączyć się z pierwszą, ale jej podstawowym wyznacznikiem jest fakt, że tłumacz podczas pracy po prostu dobrze się bawi. Powodem do zastosowania takich niekonwencjonalnych środków może być na przykład wynikająca z kontekstu

niemożność przekonującego wcielenia się w rolę „drugiego autora”, lub po prostu ironiczny stosunek pisarza wobec własnego tekstu, który inspiruje tłumacza do przyjęcia podobnej strategii.

Warto docenić nowatorskie podejście Douglasa Robinsona i skonfrontować niektóre z jego teoretycznych propozycji z konkretnym tekstem – dokonany przez Tomasza Bieronia przekładem *Orlanda* Virginii Woolf (1994). Jak pamiętamy, jednym ze sposobów ujawniania się tłumacza ironicznego jest działanie w obrębie przypisów. To właśnie tę możliwość Tomasz Bieroń wykorzystuje w tekście *Orlanda*. Nawet najbardziej standardowy przypis pochodzący od tłumacza z konieczności burzy iluzję obcowania z oryginałem, ale sprawa wydaje się tym ciekawsza, że w przypadku niektórych przypisów Bieronia o żadnych standardach nie może być mowy. Choć notek jest zaledwie kilka, ich charakter jest na tyle symptomatyczny, że mogą one z powodzeniem służyć za egzemplifikację niektórych przejawów strategii ironicznej. Przyjrzyjmy się pierwszemu przykładowi. Oto fragment opisujący moment po metamorfozie Orlanda i odpowiadający mu fragment przekładu Bieronia wraz z pochodzącym od tłumacza przypisem:

We may take advantage of this pause in the narrative to make certain statements. Orlando had become a woman – there is no denying it. But in every other respect, Orlando remained precisely as he had been. The change of sex, though it altered their future, did nothing whatever to alter their identity. Their faces remained, as their portraits prove, practically the same. His memory – **but in future we must, for convention's sake, say 'her' for 'his', and 'she' for 'he'** [wyróżn. W. Sz.] – her memory then, went back through all the events of her past life without encountering any obstacle. (...) The change seemed to have been accomplished painlessly and completely and in such a way that Orlando herself showed no surprise at it. Many people, taking this into account, and holding that such a change of

sex is against nature, have been at great pains to prove (1) that Orlando had always been a woman, (2) that Orlando is at the moment a man. (...) But let other pens treat of sex and sexuality; we quit such odious subjects as soon as we can. Orlando had now washed, and dressed herself in those Turkish coats and trousers which can be worn indifferently by either sex; and was forced to consider her position (Woolf 2008a: 133).

Skorzystamy z tej przerwy w postęпах fabuły, aby poczynić pewne spostrzeżenia. Orlando stał się kobietą – temu nie sposób zaprzeczyć, lecz wszystkie inne przymioty Orlanda pozostały dokładnie takie, jakie były. Zmiana płci, choć miała wpłynąć na przyszłość Orlanda, zupełnie nie wpłynęła na jego tożsamość. Twarz pozostała, jak dowodzą portrety, niemal taka sama. Jego pamięć cofała się przez wszystkie okoliczności z dawnego życia, nie napotykając żadnej przeszkody. (...) Przemiana odbyła się bezboleśnie, całkowicie i nie wzbudziła w Orlandzie żadnego zadziwienia. Biorąc to pod uwagę i utrzymując, że taka zmiana płci jest wbrew naturze, wiele osób pragnęło za wszelką cenę dowieść (1) że Orlando zawsze był kobietą, (2) że Orlando jest teraz mężczyzną. (...) Niech jednak inne pióra biorą na warsztat płęć i płciowość; my co tchu uciekamy od takich obmierzłych tematów. Orlanda – **gdyż, aby nie wyłamywać się z przyjętych w naszej\* mowie reguł, tak ją musimy na przyszłość nazywać** [wyróżn. W. Sz.] – umyła się i odziała w tureckie płaszcze i spodnie, które mogą nosić zarówno mężczyźni, jak i kobiety. Przyszedł czas, by rozważyć swą sytuację.

\* **A ściślej biorąc, naszej** (Woolf 1994: 94).

Nietrudno zauważyć, że autor tłumaczenia zdecydował się na (co prawda nieznaczna) zmianę imienia bohaterki. Jak zauważają niektórzy krytycy (Jarniewicz 1996: 332; Graff 2011), zabieg ten sprawił, że przesłanie wynikające z przemiany Orlanda stało się nieco mniej wyraziste, w polskim tekście bowiem oprócz płci zmienia się

również imię. Nie zagłębiając się w rozważania zmierzające do ustalenia, jak postąpiłaby Virginia Woolf, gdyby pisała po polsku i musiała zmierzyć się z podobnym problemem, można zapewne przystać na wy tłumaczenie Bieronia, który nie chciał się wadzić z zasadami polskiej gramatyki. Warto przyjrzeć się uważnie sposobowi, w jaki autor przekładu wprowadził konieczne według niego modyfikacje, by zauważyć, że sposób ich wprowadzenia pociąga za sobą nie mniejsze konsekwencje niż ich charakter.

Narratorka *Orlanda* decyduje się zakomunikować czytelnikowi konieczność zmiany sposobu wypowiedzania się o bohaterze, który teraz jest już bohaterką. Ponieważ czyni to *explicite*, tłumacz jest oczywiście zobowiązany zrobić to samo. Problem w tym, że w języku angielskim zmiana polega tylko na zastąpieniu zaimków rodzaju męskiego zaimkami rodzaju żeńskiego. Stąd też zdanie głoszące konieczność dostosowania się do konwencji pojawia się w miejscu, które wymusza użycie zaimka dzierżawczego. W przypadku języka polskiego sprawa ma się oczywiście nieco inaczej. Jeśli tłumacz, chcąc uniknąć językowych niezręczności, postanowił zmodyfikować imię bohaterki, to wówczas właśnie ten zabieg wysuwa się na pierwszy plan, a zmiana rodzaju zaimków jawi się po prostu jako naturalna konsekwencja zmiany imienia. Stąd zapewne decyzja tłumacza o umieszczeniu wtrącenia wewnątrz innego niż w oryginale zdania głównego – pierwszego, w którym pojawia się nastrożające tyle problemów imię i którego forma pozwala na wykonanie takiego zabiegu.

Warto zauważyć, że w wersji Bieronia słowo „konwencja” zamieniło się w „przyjęte w naszej mowie reguły”. Nie jest to oczywiście słownikowy odpowiednik użytego przez autorkę rzeczownika, ale ta nieznaczna modyfikacja pozwoliła tłumaczowi upiec dwie pieczenie na jednym ogniu. Zasadnicze znaczenie ma tutaj fakt, że zarówno w tekście głównym, jak i w przypisie pojawia się to samo niewielkie, lecz wiele znaczące słowo: „naszej”. Użycie zaimka dzierżawczego we fragmencie tekstu tłumaczonego, który nie jest wypowiedzią boha-

tera, każe się zastanawiać, do jakiej instancji nadawczej (Okopień-Sławińska 1987; Legeżyńska 1998) się on odnosi, i tym samym kto tak naprawdę zwraca się do czytelnika. Wspomniany zaimek działa w tym przypadku jak hiperłącze. Tak jak tekst główny odsyła czytelnika do przypisu, tak przypis odsyła go z powrotem do tekstu głównego. Treść przypisu sprawia przy tym, że teraz czytelnik **musi** zauważyć to, na co wcześniej **mógł** zwrócić uwagę – czytamy wszak tekst napisany po polsku, zatem jego kształt językowy uzależniony jest od decyzji tłumacza.

Podwójne autorstwo tekstu objawia się szczególnie wyraźnie w autotematycznych i metajęzykowych refleksjach narratorki. Zabieg zastosowany przez Bieronia jest ciekawy w dużej mierze właśnie dlatego, że dla zakomunikowania wprowadzonej przez siebie zmiany posługuje się on (dość swobodnie co prawda przełożonymi) słowami oryginału. Sam tekst daje tłumaczowi taką możliwość i Bieroń skwapliwie z niej korzysta. Specyficzny kontekst sprawia, że zarówno narratorka, jak i tłumacz, z uwagi na zastosowane przez siebie zabiegi, mają potrzebę wypowiedzenia mniej więcej tej samej kwestii. Wielokrotnie już cytowane wtrącenie jest równie prawdziwe z punktu widzenia obojga nadawców.

Można zaryzykować stwierdzenie, że gdyby czytelnik traktował przekład jako tekst, którego nadawcą jest tłumacz, przypis nie byłby potrzebny. Nie wnosi on właściwie żadnej nowej treści – mniej więcej to samo zostało powiedziane w tekście głównym. Z jednej strony nota tłumacza sugeruje, że decyzja o modyfikacji imienia bohaterki poddyktowana jest regułami polszczyzny i subtelnie wskazuje, że w oryginale sprawa ma się inaczej. Z drugiej strony, gdyby jednak twórca przekładu nie chciał zwracać na siebie uwagi czytelnika, mógłby zakomunikować ten fakt przy użyciu innych środków – w przedmowie bądź w standardowym przypisie, którego poetyka raczej odcinałaby się od tekstu powieści, nie zaś kokieteryjnie do niego nawiązywała. Rzecz w tym, że tłumacz najwidoczniej wcale nie miał zamiaru uda-

wać, że nie istnieje. Znając swoje rzemiosło, wiedział, że czasem po prostu trzeba coś zmienić, i obwieszczając odbiorcy ten fakt, zrezygnował z przywdziewania maski skromności. Dał tym samym do zrozumienia, że tłumacz w trakcie pracy nie wypełnia się „duchem autora”, a nawet jeśli w pewnym sensie to czyni (o czym będzie mowa później), to pozostawia sobie wystarczająco dużo miejsca na **własną** tożsamość i **własny** stosunek do tekstu.

Jak można się było spodziewać, przyjęta przez tłumacza postawa ironiczna nie wszystkim przypadła do gustu. Agnieszka Graff, choć nazywa przekład Bieronia „wyśmienitym” i chwali go za swobodę, nie przejawia entuzjazmu wobec „kilku nadmiarowych przypisów” (Graff 2011). O braku akceptacji dla tego typu praktyk najdobitniej świadczy jednak decyzja (tłumacza? nowego wydawcy?), by w kolejnym wydaniu pozbyć się budzącego kontrowersje przypisu i mniej swobodnie przełożyć omawiane wyżej autotematyczne wtrącenie:

Niech jednak inne pióra biorą na warsztat płeć i płciowość, my co tchu uciekamy od takich obmierzłych tematów. Orlanda – **teraz miast „on” musimy wszak mówić „ona”** [wyróżn. W. Sz.] – umyła się już i odziała w tureckie płaszczki i spodnie, które mogą nosić zarówno mężczyźni, jak i kobiety (Woolf 2008b: 101).

O ile omówiony wyżej przypis dotyczył problemu ściśle związanego z pracą tłumacza i godził w oczekiwania, jakie czytelnik ma wobec przekładu, o tyle pozostałe przypisy mają nieco odmienny charakter i odzwierciedlają kolejną cechę ironicznej strategii tłumaczenia. Autor *The Translator's Turn* sugeruje, że istnieje analogia między działaniem autora powieści, który przeciwstawia się tradycyjnym regułom poetyki realistycznej i burzy iluzję powieściowego świata, świadomie akcentując jego fikcyjny charakter, a działaniem tłumacza, który bądź to zwraca uwagę czytelnika na przekładowy charakter dzieła, bądź po prostu dobrze się bawi (Robinson 1991: 172). Powieść Vir-

ginii Woolf daje więc tłumaczowi pole do popisu – między innymi dlatego, że niezwykle ważną rolę odgrywa w niej postawa narratorki, która nakłada wiele masek, kapryśnie to zwalnia, to przyspiesza bieg akcji i godzi ostrzem ironii zarówno w innych, jak i w samą siebie.

Styl przypisów wprowadzonych przez Tomasza Bieronia każe przypuszczać, że swawolny nastrój narratorki udzielił mu się w całej pełni. Nie tylko adaptuje jej postawę na własne translatorskie potrzeby, by igrzać z mitami teorii przekładu, ale również „wspomaga” narratorkę tam, gdzie w grę wchodzi jej własne interesy. Akcja powieści zaczyna się w XVI wieku, gdy główny bohater jest kilkunastoletnim chłopcem, kończy zaś na początku wieku XX, kiedy główna bohaterka jest trzydziestokilkuletnią kobietą. Ani czas, ani zmiana płci nie zmieniają jego/jej zasadniczej tożsamości. Jednocześnie narratorka przez cały czas utrzymuje, że pisze biografię, zaś co bardziej wątpliwe kwestie zostawia do rozpatrzenia artystom, którzy, w przeciwieństwie do niej, mogą sobie podobno pozwolić na ich rozpatrywanie. Takie postawienie sprawy stoi oczywiście w jaskrawej sprzeczności z zasadami tak zwanego zdrowego rozsądku. Uparcie podkreślając, że pisze biografię, narratorka stosuje samoznoszącą się konwencję. Ta zamierzona niezgodność słów i intencji jest oczywiście wyznacznikiem strategii ironicznej. Tłumacz wiernie idzie w ślady narratorki i w miejscu, gdzie pojawiają się wiersze Orlandy, wprowadza tak oto brzmiący przypis: *Ten i następane wiersze Orlandy podajemy w przekładach Artura Grabowskiego, młodopolskiego poety rozmiłowanego w jej twórczości* (Woolf 2008b: 173). Nie ma oczywiście nic nadzwyczajnego w tym, że tłumacz informuje czytelnika o wprowadzeniu do tekstu fragmentów przełożonych przez kogoś innego. Nadzwyczajny jest natomiast sposób, w jaki to czyni. Autor przypisu nie tylko przejmuje swobodną postawę narratorki, lecz również przenosi zasady fikcyjnego świata poza jego granice. Bieroń pisze tak, jakby wierzył we wszystkie zapewnienia narratorki i uważał Orlandę za autentyczną postać, której literackie dokonania rzeczywiście mogły wzbudzić



zachwyty pewnego młodopolskiego poety-tłumacza. Zachowuje się przy tym podobnie jak sama autorka, która również wprowadza kilka przypisów, w świetle których świat powieściowy jawi się jako świat autentyczny<sup>[1]</sup>. Treść przypisu nie służy oczywiście przekonaniu czytelnika, że Orlanda istniała naprawdę, bo trudno oczekiwać, by ktokolwiek dał się do tego przekonać. Żartobliwy dialog z autorką, porozumiewawcze mrugnięcie, krótko mówiąc – dobra zabawa – oto cel, jaki zdaje się przyświecać temu przedsięwzięciu.

W swej powieści Virginia Woolf wielokrotnie gra ze standardami tradycyjnej obyczajowości i ironicznie odnosi się do pruderyjnych nakazów i zakazów. Jedną ze scen, w których pojawia się taka właśnie tematyka, doczekała się kolejnego interesującego przypisu tłumacza:

When it was over and they were seated again she asked him, what was this talk of a South-west gale? Where was he bound for?

‘For the Horn,’ he said briefly, and blushed. (For a man had to blush as a woman had, only at rather different things) (Woolf 2008a: 240).

Gdy skończyli i na powrót usiedli, spytała go, co to za mowa o wietrze południowo-zachodnim? Dokąd się udaje?

– Na Cape Horn – odparł pośpiesznie i pokraśniał\*. (Bowiemy mężczyzna musiał się rumienić na równi z kobietą, lecz z innych powodów).

\* Słowo Horn ma w języku angielskim pewne znaczenie, którego w tym miejscu przytaczać nie przystoi (Woolf 2008b: 183).

W tym miejscu tłumacz po raz kolejny przejmuje ironiczną postawę narratorki. Stwierdzenie zawarte w przypisie przypomina swoim charakterem wcześniejszą deklarację samej narratorki, która twierdzi,

[1] „Perfidia tej wyrafinowanej gry z przypisami polega na tym, że doskonale komponują się one z nielicznymi wprawdzie, ale istotnymi przypisami samej Virginii Woolf, która przybiera równie nonszalancką pozę w stosunku do tekstu (...)” (Jarniewicz 1996: 329).

że nie ma zamiaru zajmować się *obmierzłymi kwestiami płci i płciowości*, choć w całej powieści właśnie te kwestie są jednym z głównych przedmiotów jej zainteresowania. Bieroń kokietuje czytelnika w dość podobny sposób. Poprzestaje na aluzji, tłumacząc się wymogami konwencji czy wskazaniem obyczajności, ale jednocześnie wprowadza przypis, który zatrzymuje uwagę czytelnika i przydaje sprawie pikanterii. Ktoś złośliwy mógłby się zresztą pokusić o stwierdzenie, że objaśnienie niezrozumiałej obcojęzycznej aluzji jest właśnie tym, co tłumaczowi **przystoi**, zwłaszcza wtedy, gdy decyduje się zawracać odbiorcy głowę dodatkowym przypisem. Doświadczenie nabyte w trakcie lektury nauczyło nas już jednak, że tłumacz-ironista, podobnie jak ironiczny autor, niewiele sobie robi ze zrzędzenia czytelników, którzy nie znają się na żartach.

Zabawa Tomasza Bieronia może oczywiście budzić różne reakcje czytelników jednak, jak słusznie zauważa Jerzy Jarniewicz (1996: 329), wpisuje się ona doskonale w oryginalną konwencję dzieła. Używając innego sformułowania, można by nawet powiedzieć, że odpowiada „*duchowi oryginału*”. Edward Balcerzan, badając metafory związane ze sztuką tłumaczenia, stwierdza, że *duch oryginału*, albo *duch języka* czy *autora*, w rozumieniu przywołujących to określenie jest „*jakością metafizyczną, którą winniśmy – jak ducha – wyczuć i wywołać*, a zadanie to należy najpierw do tłumacza, potem do jego krytyka” (Balcerzan 2009: 172). Tłumacz-ironista, ze swym nonszalanckim stosunkiem do tradycyjnie obowiązujących go reguł, doskonale spełnia ten wyjątkowo abstrakcyjny postulat, choć oczywiście robi to po swojemu. Utożsamienie z autorką zostaje zmanifestowane nie tylko w tekście głównym, lecz również w tekście pobocznym, gdzie na ogół nie obowiązują już reguły świata przedstawionego. Innymi słowy, „*duch oryginału*”, konwencja i styl, charakterystyczne nastawienie narratorki – wszystko to objawia się również w miejscach „*nadmiarowych*”, czyli tam, gdzie nikt się już owych jakości nie spodziewa. Tłumacz wychodzi z tradycyjnie przypisanej mu roli, by kontynuować

grę, którą zapoczątkowała sama autorka, a tym samym jego „nieprawyślnie” poczynania przyczyniają się do nadania dziełu nowej siły sprawczej. Ironiczna strategia Tomasza Bieronia to jednocześnie hołd oddany powieści Virginii Woolf.

## Bibliografia

- BALCERZAN, Edward. 2009. *Tłumaczenie jako „wojna światów”. W kręgu translologii i komparatystyki*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- FORNELSKI, Piotr. 1995. *Kontekstualizacja przekładu. Między mitem wierności a zdradą* [w:] Konieczna-Twardzikowa, Jadwiga; Kropiowiec, Urszula (red.) *Między oryginałem a przekładem*. T. 1. *Czy istnieje teoria przekładu?* Kraków: Universitas, s. 21–30.
- GRAFF, Agnieszka. 2011. *Kilka wątpliwości w kwestii płci, spisanych na marginesie „Orlando” Virginii Woolf* [Dok. elektr.] <http://www.oska.org.pl/biuletyn/4/44.pdf> [20.07.2011]
- JARNIEWICZ, Jerzy. 1996. *Orlando, Orlando i to trzecie*. „Literatura na świecie” 4 (297), s. 323–333.
- LEGEŻYŃSKA, Anna. 1998. *Tłumacz, czyli drugi autor* [w:] Markiewicz, Henryk (red.) *Problemy teorii literatury*. Seria 4. *Prace z lat 1985–1994*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. 283–295.
- NAREMORE, James. 1973. *The world without a self. Virginia Woolf and the novel*. New Haven–London: Yale University Press.
- OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA, Aleksandra. 1987. *Relacje osobowe w literackiej komunikacji* [w:] Markiewicz, Henryk (red.) *Problemy teorii literatury*. Seria 2. *Prace z lat 1965–1974*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. 29–44.
- ROBINSON, Douglas. 1991. *The Translator’s Turn*. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press.
- WOOLF, Virginia. 1994. *Orlando*. Tłum. T. Bieroń. Poznań: Zysk i S-ka.
- WOOLF, Virginia. 2008a. *Orlando*. New York: Oxford University Press.
- WOOLF, Virginia. 2008b. *Orlando*. Tłum. T. Bieroń. Kraków: Znak.

## Summary

The aim of this paper is to confront the indicators of the ironic strategy of translation, as described in Douglas Robinson's book *The Translator's Turn*, with a specific text – the translation of Virginia Woolf's *Orlando* made by Tomasz Bieroń. The American theorist opposes rationalistic and idealistic orientation of the Western humanities which, in his view, contributes to the practice of reducing a translator to the status of a tool deprived of unintellectual features and impulses. Robinson undermines certain categories firmly entrenched in traditional discourse of translation criticism and proposes to abandon the unrealistic ideal of the invisible translator.

Consequently, the author of *The Translator's Turn* characterizes and validates the ironic approach to translation which may have various manifestations as well as various aims. The translator may respond ironically to his or her own insufficient competence, express his or her doubts as to the mere possibility of making a good translation, reveal stylistic flaws of the original or break the illusion of naïve readers who forget that they are reading a translation. A common reader of translated literature could be skeptical and claim that in practice such a strategy of translation simply does not occur or, at best, occurs extremely rarely. Seen from this perspective, Robinson's theoretical proposition would be – quite contrary to his aim – just a fancy hypothesis far from prosaic aspects of translators' lives.

However, Tomasz Bieroń's translation of *Orlando* aptly illustrates certain indicators of the ironic strategy of translation, which is especially visible in the translator's unconventional footnotes. Both the style and the content of these notes prove that it was the original narrator's ironic attitude that inspired the translator's uncommon strategy. Bieroń, explaining his own choices and foreign allusions, repeatedly refers to the playful style of the original. Sometimes such references remove the automatism of perception and remind the reader that the actual originator of the Polish version is not the foreign author but the commonly unnoticed translator. In other cases they play with the original text by transferring certain rules of the presented

world to footnotes added by the translator. By means of these measures, Tomasz Bieroń draws the reader's attention to himself as a translator and to the text as a translation.

### **Key words**

Virginia Woolf, *Orlando*, Tomasz Bieroń, Douglas Robinson, ironic strategy, strategies of translation, ironic translator, myths of translation, ethics of translation

## Wybrane problemy tłumaczenia prawniczego z perspektywy prawnika

---

Zagadnienie tłumaczeń prawniczych obejmuje swoim zakresem wiele aspektów, których dogłębna analiza nie jest możliwa na kilku stronach artykułu. Wobec tego konieczne jest skoncentrowanie się na niektórych tylko problemach. Celem artykułu jest przedstawienie tych aspektów tłumaczenia prawniczego, które są szczególnie istotne z perspektywy prawnika. W swojej pracy autorka często ma do czynienia z tłumaczeniami tekstów prawnych i prawniczych, sama także dokonuje tego typu tłumaczeń na potrzeby pracy naukowej i zawodowej.

Niniejsze rozważania dotyczą dwóch języków wyróżnionych przez Bronisława Wróblewskiego (1948): języka prawnego (jako języka aktów prawnych) i prawniczego (jako metajęzyka wobec języka prawnego, najogólniej „język prawników”, tj. pism procesowych, orzeczeń, komentarzy itp.). Używany w artykule termin *tłumaczenie prawnicze*, na wzór angielskiego *legal translation* odnosi się do pojęcia obejmującego przekład różnego rodzaju tekstów zarówno w języku prawniczym, jak i prawnym.

W kolejnych podrozdziałach przedstawiono zagadnienia związane z odrębnością leksykalną języków prawnego i prawniczego: w obrębie jednego języka, między różnymi językami i systemami prawa, a wreszcie pomiędzy systemami prawnymi wyrażanymi w tym samym języku.

## 1 Język prawny i prawniczy a język potoczny

Charakteryzując język prawny i prawniczy oraz ich odrębności wobec języka potocznego, często ograniczamy się do wskazania, że występują w nich specyficzne wyrażenia, niewystępujące w języku potocznym. Tymczasem język prawny szeroko korzysta z wyrażen powszechnie używanych w języku potocznym. Niebezpieczeństwo nieprawidłowego użycia danego słowa czy wyrażenia w tekście prawnym lub prawniczym, jak również w jego tłumaczeniu, może więc wynikać z nieświadomości istnienia różnic znaczeniowych w języku prawnym w stosunku do języka potocznego. Często nie zastanawiamy się nawet, że dane wyrażenie może mieć jakieś specyficzne znaczenie w prawie i przyjmujemy za oczywiste znaczenie potoczne. Taki stan rzeczy niesie ze sobą niebezpieczeństwo niewłaściwego użycia słów w tłumaczeniu. Ilustracjami tego problemu niech będzie przedstawienie znaczenia słów „zapis”, „warunek”, „użyczenie” i „pożyczka”, nadawanych przez prawo cywilne oraz krótką charakterystyką nieścisłości wynikających z nieprawidłowego używania spójników „lub” i „albo”.

### A Precyzja w doborze słownictwa

Wielu specjalistów prawa cywilnego przestrzega przed używaniem słów „zapis” czy „warunek” w przygotowywanych projektach umów czy wypowiedziach dotyczących prawa zobowiązań. Dla cywilisty bowiem zapis zawsze będzie rozrządzeniem testamentowym, przez które spadkodawca zobowiązuje spadkobiercę (zapis zwykły) lub zapisobiercę (dalszy zapis) do spełnienia określonego świadczenia majątkowego na rzecz oznaczonej osoby – zgodnie z treścią art. 968 kodeksu cywilnego. W celu zachowania jasności pojęciowej zaleca się używanie wyrażen „postanowienie umowne” czy „klauzula umowna” zamiast „zapis umowny”.

„Warunek”, zgodnie z definicją zawartą w art. 89 kodeksu cywilnego, jest zdarzeniem przyszłym niepewnym, od którego strony mogą uzależnić powstanie lub ustanie skutków prawnych. Zatem w projekcie umowy postanowienie brzmiące „podwykonawcy zleceniobiorcy muszą spełnić następujące warunki” zostanie zastąpione zdaniem „podwykonawcy zleceniobiorcy muszą spełnić następujące wymagania”. Cywiliści „użyczają” sobie nawzajem długopisu, czyli oddają do bezpłatnego używania (art. 710 kodeksu cywilnego), a nie pożyczają, ponieważ zgodnie z art. 720 w umowie pożyczki przenosi się na własność określoną ilość pieniędzy lub rzeczy tego samego gatunku, a biorący pożyczkę oddaje tę samą ilość pieniędzy lub pożyczonych rzeczy – ale niekoniecznie są to dokładnie te przedmioty, które pożyczyl.

O ile można się zastanawiać, czy rzeczywiście w powyższych wypowiedziach konieczny jest tak daleko idący puryzm – użycie słowa „zapis” w kontekście konkretnej umowy rzadko kiedy przywodzi na myśl spadek i zostanie raczej zrozumiane jako postanowienie umowy – o tyle przedstawiają one przywiązanie prawników do specyficznego języka, którego używają. Konkretnie pojęcia budzą skojarzenia z rzeczywistymi instytucjami prawa, charakterystycznymi dla danego systemu prawnego. Dlatego w tłumaczeniach prawnych i prawniczych tak ważny jest precyzyjny dobór słownictwa. Należy zatem poszukiwać definicji legalnych stosowanych wyrażen (czyli definicji wprowadzonych przez prawodawcę w treści aktu prawnego, często w osobnym artykule lub paragrafie), ponieważ znaczenie w języku prawnym często bardzo się różni od znaczenia potocznego. Dla prawnika „posiadać” nie zawsze znaczy to samo, co „mieć”, a „odszkodowanie” to zupełnie co innego niż „zadośćuczynienie”. Wypada także wspomnieć o różnicach znaczeniowych nadawanych tym samym pojęciom na gruncie różnych dziedzin prawa – np. „wina” czy „groźba” mają różne znaczenia w prawie cywilnym i karnym.



## B Problemy z alternatywą

Należy zauważyć, że prawnicy bardzo duże znaczenie przypisują wykładni językowej i każde słowo ma dla nich precyzyjne znaczenie. Nieprecyzyjny przekład może stworzyć prawo lub obowiązek strony w umowie, przypisać przestępstwo poszukiwanemu listem gończym, zmienić stan faktyczny rozpatrywanej sprawy. Nie zawsze dotyczy to wyrażen opisujących poszczególne instytucje prawne, czasami istotne jest użycie spójników (przykład: alternatywa łączna i rozłączna). Spotyka się wypowiedzi prawników dotyczące skutków prawnych zamiany w tekście prawniczym spójnika „lub” (alternatywa nierozłączna) na „albo” (alternatywa rozłączna). Poniższy przykład ilustruje, dlaczego precyzyjne tłumaczenie spójników jest istotne. Porównajmy dwie klauzule umowne:

(a1) „w przypadku wady ukrytej towaru klient może obciążyć dostawcę karami umownymi **lub** dochodzić praw na drodze sądowej”

(a2) „w przypadku wady ukrytej towaru klient może obciążyć dostawcę karami umownymi **albo** dochodzić praw na drodze sądowej”

Postanowienie (a1) oznacza, że klient może (1) naliczyć kary umowne, (2) wystąpić do sądu (np. o odszkodowanie). Ale może zrobić i jedno, i drugie. Czyli ma większe prawa. Natomiast postanowienie (a2) oznacza, że jeśli klient obciąży dostawcę karami umownymi, to zgodnie z warunkami umowy nie ma prawa dochodzić praw na drodze sądowej. Czyli może zrobić tylko jedną z tych dwóch rzeczy: (1) obciążyć karami umownymi (i nie dochodzić praw na drodze sądowej); (2) dochodzić praw na drodze sądowej (i nie obciążyć karami umownymi). To znaczy, że ma mniejsze prawa. Analiza zaprezentowanego przykładu wskazuje wyraźnie, że zastosowanie nieodpowiedniego spójnika w tłumaczeniu będzie miało znaczący wpływ na zakres uprawnień strony.

Wydaje się, że niejednoznaczności powstałej w wyniku tłumaczenia na języki angielski i niemiecki można uniknąć stosując odpowiednio:

*either ... or* (ang.) albo *entweder ... oder* (niem.) dla alternatywy rozłącznej

oraz spójniki *and/or* (ang.) (Quirk 1985) albo *oder* (niem.) dla alternatywy nierozłącznej.

W ten sposób zaakcentujemy wyrażoną w polskiej wersji językowej różnicę znaczeniową wynikającą z użycia spójnika „lub” albo „albo”, która w konkretnej sytuacji może rodzić poważne konsekwencje prawne.

Powyższe przykłady wskazują, że nawet w pracy związanej z jednym tylko systemem prawnym konieczne jest konsultowanie słowników specjalistycznych, a przede wszystkim tekstów prawnych. Problem ten dotyczy nie tylko tworzenia tekstów, ale w równym stopniu ich odbioru, co jest ważnym elementem nie tylko pracy prawników, ale również pierwszym etapem tworzenia tłumaczenia prawniczego. Podstawą dobrego tłumaczenia jest więc właściwe zrozumienie tekstu źródłowego, a dopiero w następnej kolejności precyzyjne sformułowanie zrozumiałych treści w języku docelowym.

## **2 Dobra znajomość zarówno źródłowego, jak i docelowego systemu prawnego**

Problemy wynikające z różnic znaczeniowych nadawanych wyrażeniom potocznym w języku prawnym i prawniczym mnożą się w pracy związanej z kilkoma systemami prawnymi. Tak jest w przypadku tłumaczeń prawniczych, które obok znajomości dwóch języków wymagają znajomości dwóch systemów prawnych.

Problem ten został dostrzeżony w literaturze. Gémarem (1988: 430), cytowany przez Pieńkosa, zawarł wśród dziesięciu przykazań tłumacza tekstów prawnych następujące zalecenia:

(6) Będziesz starał się zrozumieć w możliwie największym stopniu obcy system prawny, podobnie jak język, który go wyraża, oraz (7) Poznasz system prawny źródłowy we wszystkich jego aspektach (Pieńkos 1999: 131).

Stosowanie tych zasad sprawia wiele trudności tłumaczom, którzy często nie dysponują gruntowną wiedzą w zakresie chociażby jednego, rodzimego systemu prawa. W literaturze podkreśla się społeczny wymiar przekładu prawniczego. Jak słusznie zauważa Pieńkos:

Autor podstawowej normy społecznej, którą staje się prawo (ustawa), ma ten sam interes, ażeby norma ta nie była obca osobom, do których jest skierowana, ani co do zasad, które ona zawiera, ani co do formy, w której została ona sformułowana. Z tych względów zasadne jest stwierdzenie, że tłumacząc tekst prawny (ustawy, rozporządzenia, kodeksu), mamy do czynienia niejako z importem typu organizacji społecznej, w wypadku przekładu na język własny, lub z eksportem, w wypadku tłumaczenia na język obcy (ibid: 148).

Powszechnie znane są różnice między systemami prawa typu *common law*, które są oparte na precedensach, niejako „tworzone w sądach”, oraz systemami prawa kontynentalnego, które opierają się na skodyfikowanych źródłach prawa, w których większą wagę przywiązuje się do doktryny prawa. Oczywiście różnice te dają się zauważyć także na poziomie języków prawnego i prawniczego. Zupełnie inny charakter mają na przykład orzeczenia sądowe – w krajach anglosaskich widoczne jest używanie zwyczajowo utartych zwrotów, chociaż silne są tendencje do upraszczania języka (na przykład działania grupy *Plain English Campaign*). Wydawane wyroki charakteryzują się narracją pierwszoosobową, w uzasadnieniach sędziowie „przekonują” adresata do swojej decyzji. Tymczasem orzeczenia w krajach Europy kontynentalnej, szczególnie w germańskich systemach prawnych,

są bardzo precyzyjne i rozbudowane, zawierają stosunkowo dużo latynizmów i wyrażeń rzeczownikowych. Uzasadnienia wyroków są obszerne i zawierają liczne odwołania do orzecznictwa oraz poglądów nauki prawa, często są skomplikowane i niezrozumiałe<sup>[1]</sup>.

W związku z różnicami pomiędzy systemem prawa *common law* oraz prawa kontynentalnego istnieją liczne trudności w tłumaczeniach prawniczych z języka angielskiego na inne języki europejskie i odwrotnie.

Jak zauważa Pieńkos (1999: 119), przekonanie o tym, że przekład jest możliwy, zmusza do dążenia do osiągnięcia ekwiwalencji sytuacji zamiast identyczności, która częstokroć jest nieosiągalna. Trafnie wskazuje się w literaturze (Kielar 1998, Kierzkowska 2008), że w celu uniknięcia nieporozumień należy zachować specyfikę tekstu źródłowego. Dla potencjalnego odbiorcy powinno być zatem jasne, którego systemu prawnego dotyczy tłumaczenie. Prawnik polski czytając tłumaczenie ustawy na swój język ojczysty, nie powinien utożsamiać obcych instytucji prawnych z występującymi w polskim prawodawstwie, chyba że mają takie same cechy i funkcje. Konieczne jest jednak umiarkowane stosowanie wyrażeń źródłopodobnych, szczególnie wtedy, gdy wyrażenie źródłowe ma brzmienie podobne do nazwy występującej w języku docelowym, której nadano odmienne znaczenie w obcym systemie prawnym. W przeciwnym wypadku można łatwo wprowadzić adresata tłumaczenia w błąd (Kierzkowska 2008: 69). Doskonałą ilustracją tego niebezpieczeństwa jest określenie Marszałka Sejmu wyrażeniem *Marshal of the Sejm* w oficjalnym tłumaczeniu Konstytucji RP na język angielski. Słowo *marshal* jest używane w krajach anglosaskich dla określenia urzędników władzy wykonawczej (takich jak szeryf, komendant straży pożarnej, oficer

[1] Specyfika angielskiego i polskiego języka prawniczego została szczegółowo opisana przez Jopek-Bosiacką (2008: 16–86).

wojska itp.). W związku z tym jego użycie w tłumaczeniu Konstytucji, mimo brzmienia podobnego do oryginału, wywołuje nieporozumienia, co zostało opisane w literaturze:

(...) odbiorca przekładu i jego potrzeby komunikacyjne muszą się znaleźć w centrum uwagi tłumacza. Mówiąc po angielsku o polskich instytucjach konstytucyjnych nie wolno fałszywie utożsamiać ich z instytucjami funkcjonującymi w lingwo-kulturze przekładu, ale zarazem pisać o nich trzeba w sposób zrozumiały i jasny, nie wprowadzając w błąd odbiorcy przekładu i nie wywołując u niego fałszywych skojarzeń (czego *Marshal* jest przykładem). Na odpowiednim wyważeniu wpływów różnych czynników komunikacyjnych polega trudna – a zarazem piękna – praca pośrednika językowego, kulturowego i komunikacyjnego, jakim jest tłumacz (Kielar 1998: 33, a za nią Kierzkowska 2008: 69).

Interesujące, że wspomniany zwrot, *Marshal of the Sejm*, mimo żywej krytyki w literaturze i w środowisku prawników oraz lingwistów, którzy częstokroć podają go jak przykład nieprawidłowego tłumaczenia, po dziś dzień nie został wyeliminowany z tekstu Konstytucji zamieszczonego na stronie internetowej Sejmu. Do dziś figuruje tam niezmiennie wraz z mniej krytykowanym, choć równie niepoprawnym *Marshal of the Senate* (<http://www.sejm.gov.pl/prawo/konst/angielski/kon1.htm>: stan na dzień 14.07.2012). Oba zwroty pojawiają się także w wypowiedziach najwyższych władz przy okazji uroczystości państwowych celebrowanych z udziałem zagranicznych gości, transmitowanych na antenie Telewizji Polskiej. Również w niemieckiej wersji Konstytucji RP pojawiają się liczne błędy i nieścisłości, widoczne dla prawnika przy porównaniu z oryginałem (choć przecież celem tego przekładu jest umożliwienie zapoznania z tekstem Konstytucji RP osobom nieposługującym się językiem polskim). Mając na względzie fakt, że mimo zastrzeżeń tłumaczy i prawników angielski

przekład Konstytucji RP nie został dotychczas poprawiony, trudno się spodziewać, że wyliczenie błędów w niemieckiej wersji językowej zainicjuje zmiany w opublikowanym tekście.

Mimo zastrzeżeń do treści Konstytucji RP w angielskiej i niemieckiej wersji językowej uznać należy, że są to tłumaczenia oficjalne (umieszczone na stronie ustawodawcy), zatem wypada się nimi posługiwać w razie konieczności przedstawienia treści Konstytucji obcokrajowcom.

W tym miejscu należy zwrócić uwagę, że istotne różnice występują także w krajach o zbliżonej kulturze prawnej, np. w krajach o systemach prawnych typu kontynentalnego. Przykładem może być wyrażenie *spółka komandytowo-akcyjna* tłumaczone na język niemiecki. Spółka ta jest instytucją mieszaną, łączącą elementy spółki komandytowej, należącej do spółek osobowych, oraz akcyjnej, będącej spółką kapitałową. W polskim systemie prawnym spółka komandytowo-akcyjna zaliczana jest do spółek osobowych. Tymczasem *Kommanditgesellschaft auf Aktien* w niemieckim systemie prawnym jest uznawana za spółkę kapitałową, natomiast w systemie austriackim nie występuje w ogóle. Zaliczenie tej instytucji do spółek osobowych lub kapitałowych wskazuje na przewagę elementów charakterystycznych dla jednego z rodzajów spółek w konstrukcji spółki komandytowo-akcyjnej w danym systemie prawnym oraz rodzi pewne konsekwencje prawne – na przykład w zakresie osobowości prawnej tej spółki. Odbiorca – najczęściej prawnik funkcjonujący w konkretnym systemie prawnym – zidentyfikuje tę nazwę instytucji znaną mu z rodzimego systemu prawnego, zatem istotne jest zaznaczenie w tłumaczeniu, o którą instytucję chodzi.

Celem niniejszego artykułu nie jest krytyka umiejętności i merytorycznej wiedzy tłumaczy tekstów prawnych i prawniczych. Większość tłumaczy tekstów prawniczych i prawnych odebrało tylko wykształcenie filologiczne. Mają doskonałą znajomość języka, często brakuje im jednak należytej znajomości prawa. Tymczasem wśród prawni-

ków, którzy podejmują się tłumaczeń, problemem jest brak należytej znajomości języka i w konsekwencji brak poprawności, podczas gdy z reguły lepiej radzą sobie z poszukiwaniem ekwiwalentnych pojęć. Być może należałoby, wzorem innych państw, stworzyć możliwość kształcenia przyszłych tłumaczy na studiach legilingwistycznych, na które przyjmuje się zarówno prawników, jak i filologów (obecnie takie studia magisterskim są prowadzone między innymi w Rydze).

### **3 Poszanowanie dla odmiennych systemów i kultur prawnych także w obrębie jednego języka**

Kolejnym aspektem tłumaczenia prawniczego są różnice w obrębie systemów i języków prawnych w różnych państwach o tym samym języku urzędowym. To właśnie język jest nośnikiem systemu prawa, a w zasadzie kultury prawnej, często ukształtowanej w odmiennych realiach historyczno-politycznych.

Oczywiście najbardziej znany jest przykład języka angielskiego, który jako język urzędowy w wielu krajach położonych w odległych krańcach świata rozwija się niezależnie w każdym z nich. Różnice są zauważalne także w językach prawniczych krajów anglosaskich. Na przykład określenie *plaintiff* dla oznaczenia powoda (strony procesu cywilnego) zostało zastąpione w Anglii słowem *claimant*. Tymczasem w USA używa się nadal słowa *plaintiff* jako strony procesu w sądzie, podczas gdy *claimant* oznacza osobę wnioskującą o wypłatę pieniędzy z ubezpieczenia, pomoc materialną od rządu itp. Silna pozycja języka angielskiego w stosunkach międzynarodowych sprawia, że często jest on językiem organizacji międzynarodowych, a zatem również tworzonych przez nie aktów prawnych – ich język różni się od angielskiego używanego w krajach systemu *common law*.

Istotne różnice występują również w krajach Europy kontynentalnej, posługujących się tym samym językiem. Przykładem mogą być tutaj Niemcy i Austria. Oba kraje należą do Unii Europejskiej,

w której przygotowuje się tylko jedną wersję niemiecką aktów prawnych. Jednak zauważalne różnice występują zarówno w ich systemach prawnych, jak i w używanej w obu krajach terminologii prawniczej<sup>[2]</sup>. W Austrii używa się zdecydowanie większej liczby słów zapożyczonych z łaciny, dla których w Niemczech stosuje się niemieckie odpowiedniki. Jako przykład może służyć stosowane w Austrii słowo *Exekution* (określenie ustawowe) zamiast stosowanego w niemieckich ustawach *Zwangsvollstreckung*. Oba określenia odnoszą się do *egzekucji* jako instytucji procedury cywilnej („przymusowe ściąganie należności”). W Niemczech używa się określenia *Exekution* na oznaczenie „wykonania kary śmierci”.

Podczas analizy tłumaczeń prawniczych wykonywanych dla odbiorców austriackich, autorka rzadko miała do czynienia z tekstem, którego autor próbowałby naśladować specyfikę austriackiego języka prawniczego. Z reguły tłumacze używali jedynie terminów stosowanych w aktach prawnych Republiki Federalnej Niemiec, a nie Austrii. Wydaje się, że zabrakło konsultacji tekstów paralelnych, takich jak austriackie pisma procesowe czy orzeczenia, a gdyby te były niedostępne, to przynajmniej tekstów ustaw, które są publikowane w Internecie.

Nie ulega wątpliwości, że sięganie do tekstów paralelnych pozwoliłoby uniknąć wielu błędów w tłumaczeniach prawniczych (takich jak np. używanie niemieckiego słowa *Handelsregister*, na określenie rejestru spółek handlowych, mimo że w Austrii używa się terminu *Firmenbuch* – jest to termin ustawowy), oczywiście przy założeniu świadomości nieprzystawalności systemów prawnych i wynikającej z niej braku ekwiwalencji pojęć, na co słusznie wskazuje Pieńkos (1993: 313).

[2] W polskiej literaturze odmienności austriackiego języka prawniczego zostały dokładnie opisane przez Artura Kubackiego (2011).



## Podsumowanie

Tłumaczenie prawnicze jest niezwykle skomplikowanym procesem, wymagającym gruntownej znajomości nie tylko dwóch języków, ale i dwóch systemów prawnych. Kolejno omówione aspekty tłumaczenia prawniczego: niezbędna precyzja w doborze słownictwa, koncentracja nie tylko na wyrażeniach *stricte* prawniczych oraz znajomość różnic w systemach prawnych są bardzo istotne z punktu widzenia prawnika – potencjalnego odbiorcy finalnego produktu pracy tłumacza. W ocenie autorki konsultacja tekstów źródłowych pozwala uniknąć opisanych w artykule problemów.

Należy pamiętać, że w dzisiejszej Europie, w dobie harmonizacji kolejnych dziedzin prawa w ramach Unii Europejskiej, tłumacze mają bardzo silną pozycję – poprzez swoją pracę wywierają realny wpływ na kształtowanie rzeczywistości prawnej w państwach członkowskich. Tylko rzetelne tłumaczenia, oparte na solidnym przygotowaniu merytorycznym, gwarantują spełnienie celu tłumaczenia prawniczego – transpozycji instytucji prawnych, kształtujących prawa i obowiązki jednostek, do innego systemu i kultury prawnej. W ocenie autorki tworzenie tłumaczeń prawniczych wysokiej jakości wymaga współpracy i wzajemnego szacunku prawników i tłumaczy oraz odpowiedniego przygotowania językowego i prawniczego.

## Bibliografia

- GÉMAREM, Jean Claude. 1988. *Le traducteur juridique ou l'interprète du langage du droit* [w:] Nekeman, P. (red.). *La traduction, notre avenir. XI-ème Congrès mondial de la FIT, Actes du Congrès*, Maastricht: Euroterm.
- JOPEK-BOSIACKA, Anna. 2008. *Przekład prawny i sądowy*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- KIELAR Barbara. 1998. *O różnych sposobach oceny jakości przekładu*. [w:] *Lingua Legis* nr 6, Warszawa: Tepis.

- KIERZKOWSKA, Danuta. 2002. *Tłumaczenie prawnicze*. Warszawa: Tępis.
- KUBACKI, Artur. 2011. *Austriacki język prawa – z doświadczeń tłumacza*. [w:] R. Szadyko (red.) *Komunikacja Specjalistyczna*. T. IV. *Od terminologii do leksykografii*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- PIEŃKOS, Jerzy. 1993. *Przekład i tłumacz we współczesnym świecie: aspekty lingwistyczne i pozalingwistyczne*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- PIEŃKOS, Jerzy. 1999. *Podstawy juryslingwistyki. Język w prawie – prawo w języku*. Warszawa: Muza.
- QUIRK Randolph, Greenbaum Sidney, Leech Geoffrey, Svartvik Jan. 1985. *Comprehensive Grammar of the English Language*. London: Longman.
- WRÓBLEWSKI, Bronisław. 1948. *Język prawny i prawniczy*. Kraków: Polska Akademia Umiejętności.

## Summary

The article reviews selected issues related to legal translation (i.e. translation of both legal and juridical texts), particularly important from the point of view of a lawyer.

The discussion begins with the issue of a precise choice of vocabulary; presented examples illustrate substantial differences between colloquial and legal meanings of particular terms. Inappropriate use of these lexemes may mislead the reader of the translated text, as lawyers pay particular attention to the meaning of aforementioned terms and do not always accept the use of colloquial synonyms.

The author indicates the necessity of possessing knowledge both in regard to languages, between which the translation is made, as well as legal systems related to those languages. A proper translation, from a legal point of view, requires attending to differences that exist between the legal systems and a skilful use of specialised terminology, including terms of similar origin. The examples indicated in the article illustrate improper uses of terminology with regard to translations into foreign languages and consequences result-

ing from the improper use. The author focuses on translations including or requiring the use of Polish, German (with regard to Austrian differences in the language) and English (with regard to differences between countries from the common law legal culture).

The author indicates the necessity of paying particular attention to language interpretation and improper use of terms colloquially regarded as synonyms. The author presents how an incorrect translation may alter the substantive matters of the translated text and, as a result, create or lift rights or obligations that were not expressed in the original text.

The author, in conclusion, indicates the significant role of translators who have influence on the shape of the legal reality, particularly in the member states of the European Union.

### **Key words**

legal translation, language of the law, legal language

KAROLINA RYBICKA

## Mr. Leathercow czy Pan Żeberko? Tłumaczenie imion i nazwisk w literaturze dziecięcej

---

*Paris cannot be London or New York, it must be Paris; our hero must be smoking Kents; and walk down the rue du Bac, not Back Street. On the other hand, when he is introduced to a lady, he'll sound silly if he says, 'I am enchanted, Madame'*  
(Adams 1973 za: Bassnett 2002: 119).

Często uważa się, że tłumacząc nazwy własne, należy w miarę możliwości pozostać najwierniejszym oryginałowi. Jednak – jak to w tłumaczeniu – od każdej reguły musi znaleźć się wyjątek. W tym wypadku dotyczy on zwłaszcza literatury przeznaczonej dla dzieci. Literatura dziecięca obfituje w nazwy, które nie tylko **nazywają**, ale też coś **oznacza**ją. Zrozumienie znaczenia na przykład nazwiska postaci odgrywa nierzadko kluczową rolę w procesie zrozumienia (i docenienia) tekstu.

W pierwszej części artykułu postaram się omówić odmienność literatury dziecięcej na tle innej literatury (dorosłej?) oraz przedstawię wynikające z niej trudności, z jakimi musi się zmierzyć tłumacz. Skupię się na problemie tłumaczenia nazw własnych, w szczególności imion i nazwisk. W drugiej części omówię strategię Andrzeja Nowickiego dotyczące tłumaczenia imion i nazwisk w jego przekładzie *Wind on the Moon* Erica Linklatera.

## Inna literatura?

Literatura dziecięca to nie tylko sam tekst. To połączenie tekstu, jego aspektów fabularnych i językowych, oraz formy graficznej, zwłaszcza ilustracji. Każdy z tych elementów ma wielki wpływ na odbiór dzieła. Na potrzeby tego artykułu skupię się jednak głównie na elementach świata przedstawionego oraz języku, a także na kwestii odbioru dzieła przeznaczonego dla młodszych czytelników.

Być może najbardziej oczywistym elementem odróżniającym literaturę dla dzieci od literatury „dla dorosłych” jest odbiorca. Tłumaczenie dla dzieci ukazuje stosunek tłumacza do dziecka i okresu dzieciństwa. Riitta Oittinen widzi proces tłumaczenia dla dzieci jako dialog pomiędzy tłumaczem i dziełem oraz abstrakcyjnym dzieckiem<sup>[1]</sup>, będącym wyobrażeniem tłumacza (Oittinen 1993: 68). „Cokolwiek tworzymy dla dzieci – czy to piszemy, ilustrujemy, czy tłumaczymy – odzwierciedla naszą wizję dzieciństwa, bycia dzieckiem. Wyraźnie ukazuje to nasz szacunek lub brak szacunku dla dzieciństwa jako ważnego okresu w życiu” (Oittinen 1993: 15)<sup>[2]</sup>. Niestety, wielu tłumaczy (wydawców?) uważa dzieci za naiwne, niewinne, mało rozumne istoty niebędące w stanie zrozumieć bardziej skomplikowanych fragmentów czy aluzji w tekście źródłowym, przez co uciekają się do nadmiernego upraszczania, czy wręcz pomijania niektórych części tekstu.

W wielu krajach uważa się, że niezbędnym elementem literatury dziecięcej jest jej przekaz edukacyjny, albo przynajmniej różnie rozumiana „poprawność”. Jednak „normy etyczne, dydaktyczne, moralne i ideologiczne zmieniają się w zależności od kraju, obowiązującej

[1] Oittinen, za Bachtinem i innymi, nazywa takiego wyimaginowanego młodego odbiorcę „superadresatem” – „superaddressee” (Oittinen 1993: 68).

[2] Wszystkie cytaty podawane są w tłumaczeniu autorki artykułu.

w nim kultury i uwarunkowań społecznych” (Albińska 2009–2010: 268). W niektórych przypadkach tłumacz będzie chciał (lub musiał) „oczyścić” przekład z „nieprzyzwoitych” w ramach jego kultury (lub jego wizji dziecka) treści, czyli dokonać tak zwanej puryfikacji.

W przypadku tłumaczenia tekstu pochodzącego z obcej kultury tłumacz staje przed dylematem: udomawiać czy egzotyżować? Przy stosowanie tekstu do realiów znanych czytelnikom (domestykacja<sup>[3]</sup>/ udomowienie) gwarantuje zrozumienie dzieła, jednak powoduje zastracenie pewnego uroku wynikającego właśnie z „inności” świata przedstawionego. Z drugiej strony, w przypadku zachowania niektórych obcych elementów (egzotyżacja/*foreignization*<sup>[4]</sup>), na przykład nazw, można łatwo zatracić obecne w tekście oryginału gry słowne czy odniesienia, które, nawet jeśli są widoczne dla tłumacza, mogą zostać pominięte lub niezrozumiane przez czytelnika.

Jak już zostało wspomniane, niezwykle ważnym elementem literatury dziecięcej jest jej język, często opierający się na grach słownych, humorze językowym czy na warstwie brzmieniowej<sup>[5]</sup>. Wiele takich zabiegów okazuje się nieprzetłumaczalnych. Część tłumaczy przekłada je dosłownie, tracąc grę słowną lub wyjaśniając ją za pomocą

[3] Darja Mazi-Leskovar tak definiuje domestykację: „Domestykacja (...) jest to strategia tłumaczeniowa stosowana wówczas, gdy to, co obce i „dziwaczne” uznaje się za przeszkodę lub utrudnienie dla zrozumienia tekstu. (...) [W] każdym tłumaczeniu występuje pewien stopień domestykacji spowodowany różnicami języka tekstu źródłowego i docelowego” (Mazi-Leskovar 2003: 254).

[4] „(...) jest to zachowanie znaczącej ilości tego, co obce i nietypowe w kontekście czytelniczym nowej publiczności docelowej, lecz jest zarówno zwyczajne, nietypowe, specyficzne lub typowe dla kultury źródłowej. Zachowanie tego, co dziwne lub nawet egzotyczne, może być często bodźcem do czytania” (Mazi-Leskovar 2003: 254).

[5] Nie zapominajmy, że w literaturze dziecięcej warstwa brzmieniowa ma często znaczenie kluczowe. Utwór dla dzieci powinien się nadawać do czytania na głos (por. Albińska 2009–2010: 275).

przypisu. Inna strategia to zastąpienie jednych rozwiązań innymi, pełniącymi podobną funkcję w języku docelowym.

W przypadku tłumaczenia nazw własnych stosuje się wiele różnych zabiegów. Christiane Nord wymienia tylko kilka:

(...) przyglądając się tekstom przekładu możemy stwierdzić, że tłumacze dokonują wielu różnorodnych zabiegów na nazwach własnych, takich jak: nie-translacja (*non-translation*; ang. *Ada* > niem., hiszp., fr., wł. *Ada*), nie-translacja prowadząca do zmiany wymowy w języku docelowym (ang. *Alice* > niem., fr. *Alice* [a'li:s], wł. *Alice* [a'litche]), transkrypcja i transliteracja z alfabetów innych niż łaciński (pol. *Czajkowski* vs. hiszp. *Chaikowski* vs. niem. *Tschaikowsky* or *Čaikowskij*), adaptacja morfologiczna na język docelowy (ang. *Alice* > hiszp. *Alicia*), adaptacja kulturowa (ang. *Alice* > fin. *Liisa*), substytucja (ang. *Ada* > bret. *Marina*, ang. *Bill* > niem. *Egon*) i tak dalej (Nord 2003: 182–183).

Podkreśla ona jednak, że nie istnieje jedna, uniwersalna zasada tłumaczenia nazw własnych w literaturze. Wybór strategii zależy od konkretnego przypadku, od świata wykreowanego przez autora oryginału. Zwykle tłumacz stosuje kilka różnych strategii w jednym tekście, gdyż sam pisarz rzadko ogranicza się do stosowania jednej tylko strategii nazywania swoich postaci (Nord 2003: 183).

### **Wiatr z księżycą**

Powieść angielskiego pisarza i satyryka szwedzkiego pochodzenia Erica Linklatera *Wind on the Moon* została wydana w Wielkiej Brytanii w 1944 roku. Jej przekład, autorstwa Andrzeja Nowickiego, również pisarza i satyryka, ukazał się w Polsce w 1971 roku. Książka jest połączeniem powieści fantastycznej, przygodowej, kryminalnej i szpiegowskiej, jak również powieścią antymoralizatorską, parodią powieści „dla grzecznych dziewczynek” oraz – w ostatniej części – satyrą

polityczną<sup>[6]</sup>. Wpisuje się w anglosaską tradycję książek dla dzieci, które przeznaczone są niekoniecznie **tylko** dla dzieci. Przez niektórych książka mogłaby zostać uznana za „niepedagogiczną” (główne wnioski płynące z jej lektury są takie, że dorośli są głupi, a niegrzeczność dzieci popłaca).

### Strategie pisarza, strategie tłumacza

Z punktu widzenia tłumaczenia nazw własnych zarówno oryginał, jak i przekład stanowią ciekawy przypadek do analizy. Nazywając swoich bohaterów, Linklater stosuje kilka strategii, opartych głównie na przeróżnych grach językowych, czy to w warstwie brzmieniowej, czy semantycznej. Te strategie oraz rozwiązania Nowickiego przedstawiam poniżej.

TAB. 1. Nazwiska charakteryzujące bohatera (drugoplanowego)

	<b>Angielski</b>	<b>Polski</b>	<b>Opis</b>	<b>Strategia</b>
1	Mr. Crumb	Pan Okruszek	Piekarz	Adaptacja kulturowa
2	Dr. Fosfar	Doktor Fosfor	Lekarz	Adaptacja kulturowa
3	Mr. Leathercow	Pan Żeberko	Rzeźnik	Substytucja
4	Mr. Justice Rumble	Sędzia Grzmot	Sędzia	Substytucja
5	Constable Drum	Policjant Gwiżdż	Policjant	Substytucja

[6] Paskudny dyktator fikcyjnego państwa w Europie Środkowo-Wschodniej (ang. Bombarly > pol. Bombardii), książkę Hulagu, przywołuje na myśl karykatury Hitlera. Nosi on też imię słynącego z brutalności trzynastowiecznego wodza mongolskiego.



	<b>Angielski</b>	<b>Polski</b>	<b>Opis</b>	<b>Strategia</b>
6	Miss Serendip*	Panna Rozumek	Guwernantka	Substytucja + objaśnienie
7	Mr. Steeple	Pastor Filar	Duchowny	Substytucja
8	Mr. Fullalove*	Pan Mieszanka	Kupiec kolonialny	Substytucja + objaśnienie
9	Mr. Wax	Pan Syrop	Aptekarz	Substytucja
10	Mr. Plum	Pan Piórko	Pracownik zoo	Substytucja
11	Mrs. Grimble	Pani Wiedźma	Krnąbrna czarownica	Substytucja + objaśnienie
12	Sir Lankester Lemon	Sir Lancelot Marmolada	Przyrodnik i właściciel zoo	Tytuł ang. + substytucja (adaptacja kulturowa)
13	Duke of Starveling	Hrabia Głodomór	Arystokrata, właściciel zamku	Tytuł pol. + adaptacja kulturowa
14	Count Hulagu Bloot	Książę Hulagu	Bombardzki dyktator	Tytuł pol. + NT (nie-translacja) + eliminacja

(\*) oznacza nazwisko, którego znaczenie staje się przejrzyste po dokładniejszym poznaniu postaci.

U Linklatera bohaterowie drugo- lub trzecioplanowi najczęściej noszą nazwiska pasujące do wykonywanego przez nich zawodu (Tab. 1.). Tłumacz zachowuje tę zależność albo tłumacząc nazwisko dosłownie, albo wybierając na nazwisko inne pasujące do kontekstu słowo (farmaceuta – ang. Mr. Wax > pol. Pan Syrop, rzeźnik – ang. Mr. Leathercow > pol. Pan Żeberko). Nowicki często zwraca też uwagę na onomatopieczność niektórych nazwisk (ang. Constable Drum > pol. Policjant Gwiżdż, ang. Justice Rurple > pol. Sędzia Grzmot). Nie zawsze jednak udaje mu się zachować efekt, zwłaszcza w przypad-

ku starej czarownicy, u której bohaterki nabywają magiczny eliksir, który zamieni je w kangury. W oryginale z początku nie wiadomo, że krnąbrna i ponura Mrs. Grimble jest wiedźmą. Być może jej nazwisko jest połączeniem celnie opisujących ją cech (ponura: *grim* + narzekanie: *grumble*), ale nie wskazuje jednoznacznie na wykonywany przez nią zawód. Natomiast polscy czytelnicy od razu wiedzą, z kim mają do czynienia, gdyż Mrs. Grimble to po polsku Pani Wiedźma.

TAB. 2. Pary bohaterów

	Angielski	Polski	Opis	Strategia
1	Dinah Palfrey	Dora Palfrey	Główna bohaterka	Substytucja (imię)
2	Dorinda Palfrey	Flora Palfrey	Główna bohaterka	Substytucja (imię)
3	Mr. Hobson	Pan Hobson	Prawnik	NT
4	Mr. Jobson	Pan Jobson	Prawnik	NT
5	Mr. Stevens	Pan Stevens	Saper w służbie Jej Królewskiej Mości	NT
6	Mr. Notchy Knight	Pan Sievens	Saper w służbie Jej Królewskiej Mości	Substytucja + forma ang.
7	Casimir Corvo	Kazimierz Corvo	Bombardzki nauczyciel tańca	Transkrypcja + NT
8	Professor Bultek	Profesor Morvo	Bombardczyk, przyjaciel pana Corvo	Substytucja
9	Robin (Wax)	Plaster (Syrop)	Syn aptekarza	Substytucja
10	Robina (Wax)	Pumeks (Syrop)	ANG.: córka/ POL.: syn (!) aptekarka	Substytucja + zmiana płci

Kolejną prawidłowością u Linklatera jest to, że część bohaterów (zwykle są to ci, którzy wyjątkowo mają „zwyczajne” anglosaskie nazwiska) występuje w parach. Zwykle noszą oni podobnie brzmiące lub rymujące się nazwiska (Tab. 2.). Nowicki dostrzega te zależności, a wręcz stosuje Linklaterowską taktykę w przypadku bohaterów, którzy, choć w powieści działają razem, w oryginale nie nazywają się podobnie. Tak więc Professor Bultek staje się profesorem Morvo (do pary z Kazimierzem Corvo), a Mr. Notchy Knight przemianowany zostaje na pana Sievensa (gdyż od ponad pięćdziesięciu lat pracuje z panem Stevensem). Ta ostatnia zmiana może zostać wytłumaczona tym, że polskie dziecko mogłoby mieć problem z prawidłowym odczytaniem i wymówieniem *Notchy Knight*. Angielsko brzmiący „pan Sievens” jest łatwiejszy do wymówienia, a dodatkowo pasuje do pana Stevensa i brzmi „angielsko”. Trudniej wytłumaczyć decyzję tłumacza w sprawie zmiany imion głównych bohaterek. Jednak zachowane zostało podobieństwo brzmieniowe obu imion – w oryginale była to aliteracja (Dinah/Dorinda), w przekładzie jest to rym (Dora/Flora).

Chociaż Andrzej Nowicki w wielu przypadkach udomawiał angielskie nazwy, starał się mimo wszystko zachować angielskość oryginału, zarówno przez utrzymanie angielskiego brzmienia niektórych nazwisk, jak i zachowanie tytułów szlacheckich, takich jak *sir* czy *lady*. Ciekawym przypadkiem jest przekształcenie imienia i nazwiska właściciela zoo, z Sir Lankester Lemon na Sir Lancelot Marmolada. Nazwisko tego bohatera zostało spolszczone (wręcz „usmażone”), jednak tytuł został zachowany, a imię Lankester zastąpiono przywołującym na myśl legendy arturiańskiej imieniem Lancelot<sup>[7]</sup>. Ztraca się przy tym najprawdopodobniej nieczytelne dla dziecięcego czytelnika (zarówno angielskiego, jak i polskiego) odwołanie do doktora Raya

[7] Nie jest pewne, czy polskie dziecko zrozumie odwołanie, ale czytający mu rodzic – powinien.

Lankester, angielskiego przyrodnika i miłośnika zwierząt, dyrektora Muzeum Historii Naturalnej w Londynie<sup>[8]</sup>.

### Podsumowanie

Mimo zastosowania wielu – wydawałoby się radykalnych – środków w celu utrzymania zarówno językowego, jak i znaczeniowego aspektu nazwisk postaci, Andrzejowi Nowickiemu udało się stworzyć bardzo ciekawą całość, wierną oryginałowi pod względem humoru i mnogości gier językowych. Przekład pokazuje wrażliwość tłumacza zarówno na warstwę brzmieniową tekstu, jak i na dziecięcego czytelnika, którego pojętności i poczucia humoru bynajmniej nie lekceważy.

Tłumacz literatury dziecięcej napotyka na swojej drodze wiele dylematów związanych z tłumaczeniem nazw własnych. Staje przed wyborem dotyczącym stopnia możliwego udomowienia lub egzotyzyacji, przy którym musi mieć na uwadze młodych (i nie tylko młodych) czytelników. Jako że literatura dziecięca to nie tylko sam utwór, ale i ilustracje oraz warstwa brzmieniowa tekstu, te elementy również powinny być brane pod uwagę. Nie ma jednej, idealnej strategii tłumaczenia nazw własnych; tłumacz musi zastosować szereg różnych strategii. A przede wszystkim musi „wysłuchać się w dziecko, to z jego okolicy, jak i to wewnątrz niego” (Oittinen 2000: 168).

[8] Eric Linklater stosuje wiele odwołań do postaci, które najprawdopodobniej mogliby rozszyfrować tylko niektórzy dorośli czytelnicy. Nowicki zwykle zastępuje dane imię innym, często o podobnym brzmieniu, jak w przypadku niedźwiedzia Bendigo (nazwanego prawdopodobnie na cześć dziewiętnastowiecznego boksera), który w polskiej wersji ma na imię Buras.

## Bibliografia

- ALBIŃSKA, Karolina. 2009/2010. „Tylko to, co najlepsze, jest dość dobre dla dzieci”, czyli o dylematach tłumacza literatury dziecięcej. „Przekładaniec” 22–23, s. 259–292.
- BASSNETT, Susan. 2002. *Translation Studies*. London: Routledge.
- LINKLATER, Eric. 1971. *Wiatr z Księżycy*. Tłum. A. Nowicki. Warszawa: Nasza Księgarnia.
- LINKLATER, Eric. 2000. *The Wind on the Moon*. London: Jane Nissen Books.
- MAZI-LESKOVAR, Darja. 2003. *Domestication and Foreignization in Translating American Prose for Slovenian Children*. „Meta” 48, 1–2, s. 250–265.
- NORD, Christiane. 2003. *Proper Names in Translating for Children. Alice in Wonderland as a Case in Point*. „Meta” 48, 1–2, s. 182–196.
- OITTINEN, Riitta. 1993. *Am Me – I Am Other. On the Dialogics of Translating for Children*. Tampere: University of Tampere.
- OITTINEN, Riitta. 2000. *Translating for Children*. New York: Garland.
- STOLZE, Radegundis. 2003. *Translating for Children – Worldview or Pedagogics?* „Meta” 48, 1–2, s. 208–221.

## Summary

To translate or not to translate meaningful proper names? That has always been a controversial question. It is even more significant when dealing with children’s literature, where such names not only are more frequent, but in many cases their meaning is extremely important to the plot. It differs from “regular” literature by its distinct goals, its educational aspect, and by being more audience-oriented. The paper highlights some of the problems that translators face when translating for children, such as the issue of having to confront the text with their own and society’s perception of childhood. It also presents some of the strategies for dealing with meaningful proper names on the basis of Eric Linklater’s 1944 novel *The Wind on the Moon* and its Polish translation, *Wiatr z Księżycy*, by Andrzej Nowicki. The book constitutes an

interesting example of translations of meaningful proper names, as many of the character names used by Linklater are built by means of wordplay and often serve to characterise their bearers. Nowicki not only applies various strategies for translating those names, but he also significantly alters others (like the names of the two protagonists, Dinah and Dorinda, into Dora and Flora), creating his own patterns and relationships between the characters.

### **Key words**

Translation of children's literature, proper names, children's literature, Eric Linklater, Andrzej Nowicki, strategies, domestication, foreignisation



**Głos tłumacza, czyli nowe życie?  
Angielskie przekłady *Fugi śmierci*  
Paula Celana a *Zadania tłumacza*  
Waltera Benjamina**

---

*Fuga śmierci* Paula Celana należy do najbardziej znanych utworów mówiących o doświadczeniach Holocaustu. Jest to wiersz szczególny, gdyż został napisany w języku niemieckim – języku matki Celana i języku jej oprawców. Od momentu, kiedy został po raz pierwszy opublikowany w 1948 roku, doczekał się niezliczonych przekładów na języki europejskie, w tym ponad piętnastu na język angielski. Tłumacz podejmujący się przekładu tego utworu musi się zmierzyć z licznymi trudnościami. Jedną z nich jest polifoniczna forma wiersza. Na jej wagę wskazuje już sam jego tytuł, który każe nam zastanowić się nad tym, czy możliwe jest stworzenie literackiego odpowiednika formy muzycznej.

Nazwa muzycznej formy zwanej „fugą” wywodzi się z łacińskiego *fugare*, oznaczającego ucieczkę lub gonitwę. Forma ta charakteryzuje się rygorystyczną budową: rozpoczyna się ekspozycją tematu, później następuje jego rozwinięcie i przetworzenia, a następnie rekapitulacja i koda (Kolago 1986: 113–115). Temat fugi, który może ulegać przeobrażeniom, pojawia się najpierw w pierwszym głosie, a następnie wywołuje identyczną co do kształtu melodycznego odpowiedź w głosie kolejnym, inicjując tym samym grę polifoniczną, czyli „ucieczkę” lub „gonitwę” głosów (Hejmej 2002: 106–107). Analizując



strukturę utworu Celana, można wysnuć tezę, że wiele zasad odnoszących się do budowy muzycznej formy fugi znalazło swe odbicie w budowie wiersza.

W utworze pojawiają się dwa główne tematy, których wejścia zaznaczone są wielką literą: można je określić tematami **my** i **on**<sup>[1]</sup>. Temat **my** – ofiary przemocy – zawiera trzy główne motywy: *Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie* (Czarne mleko poranku pijemy je; w. 1, 10, 19, 27), *wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng* (Grób kopujemy w powietrzu tam się nie leży ciasno; w. 4, 15, 26, 33) i *dein aschenes Haar Sulamith* (Popiół twoich włosów Sulamit; w. 15, 23, 36)<sup>[2]</sup>. Temat drugi, **on** – oprawca – jest znacznie bardziej rozbudowany pod względem liczby składających się na niego motywów. Wiodącym motywem jest fraza: *Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen* (Człowiek mieszka w tym domu on się bawi z węźkami; w. 5, 13, 22–23, 32), która występuje w wierszu czterokrotnie, oraz *dein goldenes Haar Margarete* (złoto twoich włosów Margarete; w. 6, 14, 22, 32, 35), która pojawia się aż pięciokrotnie. Literacka polifoniczna gra tych dwóch tematów zbudowana jest na zasadzie, według której natychmiast po eksplikacji tematu pierwszego następuje riposta drugiego. Warto zwrócić uwagę na to, że wszystkie motywy tematu pierwszego zachowują na przestrzeni całego utworu niemal niezmienną postać lesykalno-strukturalną, zaś w obrębie tematu drugiego pojawiają się liczne modyfikacje, przez co temat pierwszy

[1] Do określenia tych dwóch tematów Krystyna Pisarkowa używa terminologii muzycznej: pierwszy temat to *dux*, a drugi *comes*. W wierszu *dux* to temat, w którym pojawia się głos skazańców, a *comes* to temat opisujący oprawcę, Mistrza z Niemiec (zob. Pisarkowa 1998: 96–97).

[2] Wszystkie cytaty z *Fugi Śmierci* w języku niemieckim i polskim podaję za dwujęzycznym zbiorem: Paul Celan. 1998. *Utwory wybrane. Ausgewählte Gedichte und Prosa*. Red. Ryszard Krynicki. Kraków: Wydawnictwo Literackie, s. 24–27. Autorem polskiego przekładu jest Stanisław Jerzy Lec.

wyróżnia się swą przejrzystością. Jedynym dwóm czasownikom użytym w pierwszym temacie: *trinken* (*pijemy*) i *schaufeln* (*kopujemy*) odpowiada cała lista zwrotów podkreślających nieludzką władzę kata w temacie drugim: *pfeift* (*gwiżdże*; w. 8), *ruft* (*krzyczy*; w. 16), *hetzt* (*poszczuje*; w. 33), *trifft* (*trafi*; w. 31). W zakończeniu wiersza temat drugi zaczyna zdecydowanie dominować, zawłaszczając coraz większą przestrzeń, podczas gdy głos ofiar staje się coraz słabiej słyszalny. Rytm wiersza imituje ich ucieczkę poprzez „bieg” słów, niezakłócony żadnymi znakami interpunkcyjnymi. Paradoksalnie jednak forma fugi, czyli „ucieczki”, pokazuje, że od przedstawionej w wierszu rzeczywistości ucieczki nie ma, gdyż wraz z pojawieniem się w ostatniej strofie *mistrza z Niemiec* głos ofiar zanika. Kulminacją muzycznej formy fugi jest koda, którą w *Fudze śmierci* stanowi zestawienie pojawiających się w poprzednich strofach motywów złotych włosów Margarete i spopielonych włosów Sulamith, zawierających intertekstualne odniesienia do *Fausta* Goethego i starotestamentowej *Pieśni Salomona*.

Kunsztowna forma i silny ładunek emocjonalny utworu stanowią nie lada wyzwanie dla tłumacza podejmującego się jego przekładu. Spośród wielu tłumaczeń *Fugi śmierci* na język angielski wyróżniają się dwa, autorstwa Jerome’a Rothenberga i Johna Felstinera. Obaj tłumacze zdecydowali się na wprowadzenie do tekstu angielskiego wyrazów i fraz w języku niemieckim, tworząc z *Fugi śmierci* utwór dwujęzyczny, w którym czytelnik obcuje bezpośrednio z językiem oryginału. Co ciekawe, w ten sposób tłumacze wyeksponowali również polifoniczność oryginału, wprowadzając do jego wielogłosowej struktury nowy motyw.

## Death Fugue

tłum. Jerome Rothenberg (Celan 2005: 46)<sup>[3]</sup>

Black milk of morning we drink you at dusktime  
we drink you at noontime and dawntime we drink you at night  
we drink and drink  
we scoop out a grave in the sky where it's roomy to lie  
There's a man in this house who cultivates snakes and who writes  
who writes when it's nightfall *nach Deutschland* your golden hair  
Margareta  
he writes it and walks from the house and the stars all start flashing  
he whistles his dogs to draw near  
whistles his Jews to appear starts us scooping a grave out of sand  
he commands us to play for the dance

Black milk of morning we drink you at night  
we drink you at dawntime and noontime we drink you at dusktime  
we drink and drink  
There's a man in this house who cultivates snakes and who writes  
who writes when it's nightfall *nach Deutschland* your golden hair  
Margareta  
your ashen hair Shulamite we scoop out a grave in the sky where it's  
roomy to lie

He calls jab it deep in the soil you lot there you other men sing and  
play  
he tugs at the sword in his belt he swings it his eyes are blue  
jab your spades deeper you men you other men you others play up  
again for the dance

[3] Podkreślenia (jeśli nie zaznaczono inaczej) – J. R.

Black milk of morning we drink you at night  
we drink you at noontime and dawntime we drink you at dusktime  
we drink and drink  
there's a man in this house your golden hair Margareta  
your ashen hair Shulamite he cultivates snakes

He calls play that death thing more sweetly Death is a gang-boss **aus**  
**Deutschland**  
he calls scrape that fiddle more darkly then hover like smoke in the air  
then scoop out a grave in the clouds where it's roomy to lie

Black milk of morning we drink you at night  
we drink you at noontime Death is a gang-boss **aus Deutschland**  
we drink you at dusktime and dawntime we drink and drink  
Death is a gang-boss **aus Deutschland** his eye is blue  
he shoots you with leaden bullets his aim is true  
there's a man in this house your golden hair Margareta  
he sets his dogs on our trail he gives us a grave in the sky  
he cultivates snakes and he dreams Death is a gang-boss **aus**  
**Deutschland**

your golden hair Margareta  
your ashen hair Shulamite

### **Deathfugue**

tłum. John Felstiner (Felstiner 1995: 31)

Black milk of daybreak we drink it at evening  
we drink it at midday and morning we drink it at night  
we drink and we drink  
we shovel a grave in the air there you won't lie too cramped

A man lives in the house he plays with his vipers he writes  
he writes when it grows dark to **Deutschland** your golden hair  
Margareta  
he writes it and steps out of doors and the stars are all sparkling he  
whistles his hounds to come close  
he whistles his Jews into rows has them shovel a grave in the ground  
he commands us to play up for the dance

Black milk of daybreak we drink you at night  
we drink you at morning and midday we drink you at evening  
we drink and we drink  
A man lives in the house he plays with his vipers he writes  
he writes when it grows dark to **Deutschland** your golden hair  
Margareta  
Your ashen hair Shulamith we shovel a grave in the air there you  
won't lie too cramped

He shouts jab this earth deeper you lot there you others sing up  
and play  
he grabs for the rod in his belt he swings it his eyes are so blue  
jab your spades deeper you lot there you others play on for the  
dancing

Black milk of daybreak we drink you at night  
we drink you at midday and morning we drink you at evening  
we drink and we drink  
a man lives in the house your **goldenes Haar** Margareta  
your **aschenes Haar** Shulamith he plays with his vipers  
He shouts play death more sweetly this Death is a master from  
**Deutschland**  
he shouts scrape your strings darker you'll rise then as smoke to  
the sky

you'll have a grave then in the clouds there you won't lie too cramped

Black milk of daybreak we drink you at night  
we drink you at midday Death is a master **aus Deutschland**  
we drink you at evening and morning we drink and we drink  
this Death is **ein Meister aus Deutschland** his eye it is blue  
he shoots you with shot made of lead shoots you level and true  
a man lives in the house your **goldenes Haar Margarete**  
he looses his hounds on us grants us a grave in the air  
he plays with his vipers and daydreams **der Tod ist ein Meister aus  
Deutschland**

**dein goldenes Haar Margarete**

**dein aschenes Haar Shulamith**

W przekładzie Jerome'a Rothenberga, który został opublikowany po raz pierwszy w 1959 roku, frazy pozostawione w oryginalnym brzmieniu to *nach Deutschland* i *aus Deutschland*. Tłumacz zdecydował się zasygnalizować ich szczególne znaczenie poprzez wyodrębnienie ich z tekstu za pomocą kursywy. Tym samym wprowadził do tematu drugiego wiersza nowy, powtarzalny motyw, który zawiera w sobie element kontrapunktu: pisanie *do Niemiec* wywołuje odpowiedź w formie przyjścia śmierci *z Niemiec*. Zagęszczenie tego przetworzonego motywu w końcowej części *Fugi śmierci* stwarza wrażenie, że to, co przybyło z Niemiec, odbiera przestrzeń życiową podmiotowi tematu pierwszego. Poza tym wzbogaceniem polifonicznej formy *Fugi...* Rothenberg stara się tak manipulować angielszczyzną, aby jak najbardziej powielala ona wzorce strukturalne wersji niemieckiej; na przykład w temacie *Czarne mleko poranka...* tłumacz używa powtarzalnej konstrukcji *dusktime*, *noontime* i *dawntime*, które stają się ekwiwalentami niemieckich *abends*, *mittags* i *morgens*. Dzięki analogicznej strukturze morfologicznej słowa te wzmagają wrażenie powtarzal-

ności w utworze, zwracając uwagę na jego strukturę muzyczną, którą tłumacz stara się świadomie rozbudować.

Tłumaczenie Johna Felstinerja, biografą Celana, opublikowane w 1995 roku, jest jednym z nowszych angielskich przekładów *Fugi śmierci*. W przekładzie tłumacz wprowadza do angielskiej wersji *Fugi...* dodatkowy motyw, polegający na stopniowym rozwijaniu niemieckich fraz *der Tod ist ein Meister aus Deutschland, dein goldenes Haar Margarete* i *dein aschenes Haar Sulamith*, tak że w kodzie wiersza czytelnik skonfrontowany zostaje już tylko z niemieczyną. Wprowadzanie tych motywów rozpoczyna się w wersie 6., gdzie zamiast angielskiego *Germany* tłumacz używa słowa *Deutschland*. Następnie język niemiecki pojawia się w motywie *your golden Hair Margereta*, który przy trzecim przeprowadzeniu brzmi już *your goldenes Haar Margereta*, a przy piątym wybrzmiewa w całości po niemiecku. W ten sam sposób przeprowadzony zostaje motyw *dein aschenes Haar Sulamith*. Przeprowadzając trzeci motyw, motyw śmierci przychodzącej z Niemiec, Felstiner – podobnie jak Rothenberg – decyduje się na pisownię wyrazu *Death* wielką literą, nawiązując do pisowni rzeczownika *der Tod* w języku niemieckim. Motyw śmierci wybrzmiewa w końcowych zwrotkach wiersza cztery razy i tłumacz z każdym jego pojawieniem się wprowadza do wiersza więcej niemieczyny, zwracając uwagę odbiorcy na wspólne germańskie korzenie języków angielskiego i niemieckiego. Dzięki temu stopniowemu budowaniu przestrzeni dla niemieczyny w tekście anglojęzycznym, nawet czytelnik, który w ogóle nie posługuje się językiem niemieckim, skonfrontowany z nim w kodzie utworu, nie będzie miał problemu z jego zrozumieniem.

Zarówno przekład Felstinerja, jak i przekład Rothenberga można uznać za interesujące próby zmierzenia się z utworem, który stawia swoim tłumaczom niezwykle wysokie wymagania, jako że sam jest w pewnym stopniu przekładem. Celan w swym wierszu dostosował konwencje rządzące formą muzyczną do struktury tekstu poetyckiego, stąd utwór ten można uznać za przykład kunsztownego

przekładu intersemiotycznego. Przed tłumaczami wiersza stoi zatem trudne zadanie przełożenia nie tylko tekstu, ale także wybrzmiewającej w tle muzyki. John Felstiner przyznał, że wysłuchał ponad sto razy nagrania Celana czytającego *Fugę śmierci*, co wzbudziło w nim większy szacunek do wiersza i uzmysłowiło, że przełożenie go na inny język jest niemalże niemożliwe (Felstiner 1995: 32). Być może z tego powodu obaj tłumacze zdecydowali się na ryzykowny krok stworzenia przekładów, które zaistnieją w przestrzeni pomiędzy językiem oryginału a przekładem. Obaj postanowili przełożyć utwór, używając nie tylko zasobów angielszczyzny, ale również dodając do wiersza swoje własne motywy, które wygrywają w języku niemieckim. Kwestią problematyczną w tym wypadku pozostaje jednak granica pomiędzy wolnością a wiernością w przekładzie. Można tu zadać pytanie o to, czy tłumaczowi wolno zrezygnować z przełożenia części tekstu i pozostawić jego fragmenty w oryginalnym brzmieniu, oraz czy taki dwujęzyczny tekst to wciąż tłumaczenie, czy też raczej jakościowo nowy utwór literacki.

Decyzja tłumaczy, aby wprowadzić do angielskiego tłumaczenia język niemiecki, wskazuje na to, że dostrzegają oni, iż Celan tworzył poezję w języku niemieckim i że jest z nią związany w szczególnie sposób. Sam Celan, wypowiadając się na temat języka swej twórczości poetyckiej, zwracał uwagę na fakt, iż język ten „musiał przejść przez własne niemożności odpowiedzi, przejść przez straszliwe zamilkanie, przez tysiące mroków niosących śmierć mowy” (Celan 1998: 315). Poezja jest jednym ze sposobów na przezwycięzenie tych mroków, gdyż stwarza przestrzeń dającą życie, pozwalającą na spotkanie i dialog autora z otaczającą go rzeczywistością. Jak podkreślał Celan w mowie *Meridian* wygłoszonej w 1960 roku, „wiersz jest samotny i w drodze. Chce się przedostać do (...) innego, potrzebuje jakiegoś *vis-à-vis*. Poszukuje go. (...) Wiersz znajduje się w tajemnicy spotkania” (ibid.: 335). Jeśli dzięki wierszowi język, który zanurzony był w mroku i śmierci, jest w stanie odzyskać swą dialogiczną naturę i może



ponownie służyć tworzeniu przestrzeni spotkania i rozmowy, poezja staje się sposobem na odkupienie mrocznej przeszłości języka. Wiersz zatem to dar nowego życia, „uniezależnianie się od konieczności tego, co śmiertelne i daremne” (ibid.: 339). Jednocześnie, jak zauważa Celan, „wiersz absolutny” zapewne nie istnieje, gdyż intensywność spotkania z rzeczywistością, którą musiałyby wyrażać, przekraczałyby granice języka i „wiersz byłby tym miejscem, gdzie wszystkie tropy i metafory chcą być doprowadzone do absurdu” (ibid.: 337). Poezja postrzegana na sposób Celanowski ma zatem do spełnienia zadanie o wymiarze metafizycznym – umożliwić odnalezienie sensu rzeczywistości człowiekowi, który został „zraniony rzeczywistością” (ibid.: 317). Czy poezja rozumiana w tak szczególny sposób jest przekładalna? Jeżeli odpowiedź na to pytanie brzmi „tak”, to na czym będzie polegała wierność tłumacza względem oryginału?

Poszukując odpowiedzi na to pytanie, warto odwołać się do eseju Waltera Benjamina *Zadania tłumacza*. Benjamin podważa w nim tradycyjnie rozumiane koncepcje wierności i wolności w tłumaczeniu, wysuwając kontrowersyjną tezę, iż „żaden przekład nie byłby możliwy, gdyby dążył do podobieństwa z ostatecznym kształtem oryginału. Albowiem w swej kontynuacji życia – które nie mogłoby się tak nazywać, gdyby nie przeobrażenia i odnowa rzeczy żyjących – oryginał się zmienia” (Benjamin 1996: 93). Warto zwrócić uwagę na ciekawe przewartościowanie, którego dokonuje Benjamin. Dystansując się od teorii głoszących, że zmiany dokonywane w procesie przekładu muszą nieodwołalnie prowadzić do mniejszych lub większych strat, Benjamin postuluje postrzeganie tych zmian w świetle pozytywnym, gdyż według niego właśnie dzięki nim dochodzi w tłumaczeniu do „odnowy” tekstu. Oryginał otrzymuje od tłumacza nowe życie w nowym języku. W koncepcji Benjamina przekład jest miejscem, gdzie uwidocznia się „ponadhistoryczne pokrewieństwo języków” polegające na tym, iż „każdy język – jako całość – określa to samo, co jednakże nie sprawdza się w każdym z nich z osobna, lecz jedy-

nie w totalności ich wzajemnie uzupełniających się intencji: w czystym języku” (ibid.: 94). Czysty język, według Benjamin, to język, „który niczego już nie określa i nic już nie wyraża, lecz jako pozbawione wyrazu, twórcze słowo jest tym, co mają na myśli wszystkie języki (...)” (ibid.: 100). Ta metafizyczna koncepcja języka zakłada, że spotkanie się języków w przekładzie i ich wzajemne „oświetlanie się” pozwalają na zbliżenie się do czystego języka. Porównując języki do fragmentów strzaskanego naczynia, które tłumacz składa, aby rozpoznać w nich część bogatszej całości, Benjamin nawiązuje do idei zawartych w kabalistycznej księdze *Zohar*, według której naczynia skrywające boskość zostały strzaskane w momencie stworzenia świata, a ich fragmenty rozproszone po całej ziemi (Handelman 1991: 156). Z tej perspektywy tytułowe „zadanie tłumacza” jawi się jako coś znacznie bardziej doniosłego niż niewinne przekładanie komunikatów językowych. Tłumacz jest odpowiedzialny za dążenie do czystego języka, za przywracanie metafizycznego porządku w świecie. Jak postuluje Benjamin, wierność w przekładzie musi być rozumiana z tej właśnie perspektywy, gdyż według niego „prawdziwy przekład jest przezroczysty, nie przesłania oryginału, nie pozbawia go światła”, lecz sprawia, iż „czysty język (...) tym jaśniejszym snopem rzuca światło na oryginał” (Benjamin 1996: 99).

Oceniając angielskie przekłady *Fugi śmierci* z tej perspektywy, należałoby stwierdzić, że tłumacze dokonali w nich niemal niemożliwego. Udało im się stworzyć w tekście przestrzeń dla spotkania dwóch języków i nie przesłonić oryginału, mówiącego o tragedii „zranionych rzeczywistością”, lecz na nowo go odczytać. Wprowadzenie przez tłumaczy nowych motywów do struktury wiersza nie powinno więc być postrzegane jako dodawanie zbędnych elementów do tekstu oryginału i „zdradzanie” go, lecz jako „odnowa” utworu, podarowanie mu nowego głosu w nowym języku.

Zarówno Celan, jak i Benjamin piszą o tym, że wiersz absolutny i przekład absolutny powstać nie mogą, gdyż istnieją granice, których

język nie jest w stanie przekroczyć. A jednak świadomość tych granic nie powstrzymała żadnego z nich przed tworzeniem i tłumaczeniem. Nie powstrzymała również angielskich tłumaczy Celana przed podjęciem próby ich przekroczenia poprzez dokonanie konfrontacji dwóch języków i stworzenie dla angielskich czytelników nieznaną języka niemieckiego przestrzeni, w której mogą doświadczyć Celanowskiego oryginału. Decydując się na taką strategię, tłumacze stworzyli przekłady, o których Benjamin mógłby powiedzieć, że w nich właśnie „oryginał wznosi się – aczkolwiek nie we wszystkich przejawach swej formy – w niejako wyższy i czystszy krąg języka, w którym wprawdzie nie będzie miał długiego trwania, na który wszelako w cudownie dobitny sposób wskazuje jako na z góry określoną i niedostępną strefę pojednania i spełnienia języków” (ibid.: 95).

### Bibliografia

- BENJAMIN, Walter. 1978. *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*. Tłum. E. Jephcott. New York: Harcourt Brace.
- BENJAMIN, Walter. 1992. *Illuminations*. Tłum. H. Zohn. London: Fontana.
- BENJAMIN, Walter. 1996. *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*. Wybrał i oprac. Hubert Orłowski. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- CELAN, Paul. 1998. *Utwory wybrane. Ausgewählte Gedichte und Prosa*. Wybrał i oprac. Ryszard Krynicki. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- CELAN, Paul. 2005. *Paul Celan. Selections*. Red. Pierre Joris. Berkeley: University of California Press.
- EKIER, Jakub. 1994. *Czy wolno tłumaczyć Celana?* „Literatura na Świecie” 6 (275), s. 117–136.
- FELSTINER, John. 1995. *Paul Celan. Poet, Survivor, Jew*. New Haven–London: Yale University Press.
- HANDELMAN, Susan A. 1991. *Fragments of Redemption. Jewish Thought and Literary Theory in Benjamin, Scholem and Levinas*. Bloomington: Indiana University Press.

- HEJMEJ, Andrzej. 2002. *Muzyczność dzieła literackiego*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- KOLAGO, Lech. 1986. *Forma jako ekspresja. O „Fudze śmierci” Paula Celana*. „Miesięcznik Literacki” 10–11, s. 109–116.
- PISARKOWA, Krystyna. 1998. *Pragmatyka przekładu. Przypadki poetyckie*. Kraków: Wydawnictwo Instytutu Języka Polskiego PAN.

### Summary

The paper discusses Paul Celan's poem *Die Todesfuge* (*The Deathfuge*) and its two English translations. The authors of these translations take the decision to introduce German words and phrases into the English translations. By doing that, they appear to be consciously drawing the readers' attention to the historical context in which the poem was written, as well as to its polyphonic structure. Both English translators seem to be playing with the musical form of the poem which has been analysed by critics as a literary equivalent of the fugue.

The question to be asked in this context is whether introducing the German language into the English translations and making it contribute to the enrichment of the poem's structure is not a violation of the rules of faithful translation. The answer can be found in Walter Benjamin's essay *The Task of the Translator*. Benjamin describes translation as an act of redemption in which different languages are put together, opening the possibility of drawing nearer to the "pure language." Interestingly, in his prose writings, Celan describes a similar act of redemption as achieved by means of poetry. It has the power to restore the sense of reality to a person who is "reality-wounded," yet simultaneously "reality-seeking."

Both Celan's and Benjamin's ideas on poetry and translation present the poet and the translator as those who face the task of not only linguistic nature, but also metaphysical one. It is not difficult to understand, then, why Benjamin distances himself from the traditionally understood notion of fidelity in translation, favouring the idea of granting larger freedom to the transla-

tor whose work can significantly illuminate the original text. Viewed in this light, the two English translations of *Die Todesfuge* appear to be outstanding works of art, which give a new life to the poem, creating for it a liminal space in between the two languages.

### **Key words**

Paul Celan, fugue, polyphony, Walter Benjamin

## Science of deduction vs. sztuka dedukcji, czyli Sherlock Holmes po polsku

---

W 1887 roku w czasopiśmie „Beeton’s Christmas Annual” ukazała się powieść *A Study in Scarlet*, pierwszy z 61 utworów – do których oprócz 4 powieści i 56 opowiadań napisanych przez samego Arthura Conan Doyle’a należy zaliczyć również dzieło Anthony’ego Horowitza *Dom jedwabny*<sup>[1]</sup> – poświęconych przygodom Sherlocka Holmesa i jego przyjaciela, doktora Watsona. Cykl historii o Holmesie cieszył się tak wielką popularnością wśród jego ówczesnych czytelniczek i czytelników, że Doyle musiał wskrzesić detektywa, który pierwotnie miał zginąć w czasie pojedynku ze swoim arcywrogiem, „Napoleonem zbrodni”, profesorem Moriartym. Należy też zaznaczyć, że ta niezwykła popularność Doylewskich bohaterów trwa nadal, a postać Sherlocka Holmesa do dzisiaj stanowi niewyczerpane źródło inspiracji<sup>[2]</sup>. Utwory Doyle’a przetłumaczono na prawie wszystkie języki

[1] Ta wydana w 2011 r. powieść została przez spadkobierców Doyle’a uznana za oficjalną kontynuację przygód Sherlocka Holmesa.

[2] Warto wspomnieć o jednej niezwykle ciekawej inicjatywie – książce *Sherlock Holmes. Biografia nieautoryzowana* Nicka Rennisona, będącej próbą stworzenia biografii słynnego detektywa. U podstaw tej pracy leży nieco prowokacyjna strategia autorska, polegająca na chęci „przekonania” czytelnika, że Holmes i Watson to postaci autentyczne, a Conan Doyle był tylko agentem literackim doktora (por. Rennison 2010).

świata, w tym esperanto, powstały również niezliczone ekranizacje. Bez wątpienia światowy sukces – kasowy i artystyczny – tych przedsięwzięć wskazuje, że Doyle'owi udało się stworzyć ikonę popkultury, której sława sięga daleko poza kraje anglosaskie.

W polskim obiegu literackim funkcjonuje po kilka przekładów każdego z utworów Doyle'a – w niektórych przypadkach (np. *The Hound of the Baskervilles* czy *The Five Orange Pips*) jest ich nawet cztery lub więcej. Pierwsze przekłady zostały wydane już na początku XX wieku – oznacza to, że teksty Doyle'a są częścią polskiej kultury literackiej i kanonu powieści detektywistycznej od ponad stulecia. Nim jednak przejdziemy do omówienia wybranych rodzimych przekładów kilku utworów o Sherlocku Holmesie, należy zadać pytanie, dlaczego właśnie przygody detektywa z Baker Street cieszą się wciąż nie słabnącym zainteresowaniem czytelników i czytelniczek.

Ciekawą odpowiedź zaproponował francuski literaturoznawca Pierre Bayard. W książce *Sherlock Holmes Was Wrong. Reopening the Case of "The Hound of the Baskervilles"* postawił on tezę, że główną przyczyną popularności tekstów Doyle'a tkwi w metodzie dedukcji, którą posługuje się Holmes. Badacz twierdzi również, że:

(...) sama metoda odniosła taki sukces, że bardzo często, również poza dziedziną literatury, wspomina się o niej jako o wzorcu inteligencji i rygorystycznego sposobu myślenia. (...) Metoda Holmesa zostaje ujawniona, zarówno w teorii, jak i w praktyce, w pierwszej sprawie detektywa, *A Study in Scarlet*, która dostarcza swego rodzaju schemat postępowania dla wszystkich kolejnych tekstów. (...) Obserwacja i dedukcja: ujawnione tutaj po raz pierwszy, ale powtarzające się we wszystkich opowieściach, są dwoma kluczami do metody Holmesa, które pozwalają mu na skuteczne prowadzenie śledztw (Bayard 2007: 30–33)<sup>[3]</sup>.

[3] Tłumaczenie własne na podstawie przekładu angielskiego.

Mając na uwadze twierdzenia Bayarda, że pierwsza powieść Doyle'a o Holmesie stanowi wzorzec dla pozostałych jego utworów, możemy przyjąć, że metoda detektywa jest czynnikiem mającym wpływ na całą twórczość pisarza, konstruującym i spajającym wszystkie dzieła o Holmesie. Dlatego jeżeli studiujemy polskie przekłady jakiegokolwiek tekstu o detektywie z Baker Street, musimy przeanalizować, jak w danym przekładzie przedstawiona została właśnie metoda dedukcji.

### Początek, czyli ciało i umysł

Jedną z najbardziej rozpoznawalnych scen w całym cyklu przygód Holmesa jest ta, w której Watson odkrywa, że Sherlock nie ma pojęcia, iż Ziemia krąży wokół Słońca. Sam Holmes w następujący sposób tłumaczy swą niewiedzę:

I consider that a man's **brain**<sup>[4]</sup> originally is like an **empty attic**, and you have to stock it with such furniture as you choose. A **fool** takes in all the lumber of every sort that he comes across, so that the knowledge which might be useful to him gets crowded out (...). Now the **skillful workman** is very careful indeed as to what he takes into his **brain-attic** (Doyle 2003a: 13).

Dowiadujemy się więc, że dla detektywa najważniejsza wartość to mózg, dlatego konieczna jest selekcja informacji i bodźców, które do niego docierają. Fragment ten jest istotny z dwóch powodów: stanowi swoisty „manifest programowy” Holmesa, ale również – jako element „tekstu założycielskiego”, czyli *A Study in Scarlet* – poniekąd ustanawia i określa czytelnicze oczekiwania, które później będą wpływać

[4] Wszystkie wyróżnienia w tekście, jeżeli nie zaznaczono inaczej, pochodzą od autorek.



na lekturę kolejnych tekstów (zakładając, że będzie się ona odbywać chronologicznie).

W polskich przekładach ta Holmesowska teoria ludzkiego umysłu/mózgu została przedstawiona następująco:

#### **Tadeusz Evert:**

(...) uważam, że **umysł ludzki** to pusty **pokoik**, który powinno się umeblować według własnego wyboru. **Szaleniec** wpakuje weń wszystkie napotkane graty, a naprawdę mu potrzebne pozapycha gdzieś po kątach (...). Natomiast **wytrawny rzemieślnik na polu pracy umysłowej** przebiera w tym, co pcha do mózgu. (...) Popełniamy błąd myśląc, że ten mały pokoik ma elastyczne ścianki i że da się do woli poszerzać (Doyle 1991: 20).

#### **Ewa Łozińska-Małkiewicz:**

Uważam, że **mózg człowieka** to małe, puste **pomieszczenie**, które powinienś umeblować przedmiotami według swojego wyboru. Tylko **głupiec** mebluje je wszelkimi sprzętami, które wpadną mu pod rękę, w wyniku czego wiedza, która mogłaby być dla niego przydatna, jest przytłoczona (...). **Człowiek wprawny** jest bardzo staranny w doborze umeblowania swojego mózgu. (...) Błędem jest myśleć, że to niewielkie pomieszczenie ma elastyczne ściany, które mogą rozszerzać się do każdego rozmiaru (Doyle 2009b: 19–20).

#### **Anna Krochmal i Robert Kędzierski:**

(...) uważam, że **mózg człowieka** przypomina niewielkie puste **poddasze**, które trzeba tak umeblować, by nam to odpowiadało. **Głupiec** będzie zbierał wszelkiego rodzaju graty, jakie nawiną mu się pod rękę. Wówczas wiedza, która mogłaby mu się przydać, zostaje wyparta (...).

**Rozsądny człowiek** natomiast nad wyraz skrupulatnie wybiera to, co wnosi na swoje poddasze, czyli wkłada do swojego mózgu. (...) Błędem byłoby myśleć, że to ciasne pomieszczenie ma ściany, które można przesuwać, powiększając jego powierzchnię (Doyle 2011c: 18).

W tekście oryginału zbudowana została opozycja między człowiekiem, który nierozważnie zapełnia swój umysł/mózg (*fool*), a człowiekiem, który robi to z pełną świadomością i rozważą (*skillful workman*). W dwóch przekładach ten pierwszy został nazwany *głupcem*, w jednym tłumacz posłużył się określeniem *szaleniec*; słowa te, pomimo pozornej bliskości znaczeniowej, odwołują się do odmiennych zakresów semantycznych i kodów kulturowych – szaleństwo nie jest równoznaczne z brakiem inteligencji lub wiedzy. Przykładowo, prof. Moriarty może zostać uznany za pozbawionego moralności szaleńca, ale z pewnością nie za głupca. W przypadku rozwiązań translatorskich, wydaje się, że dla wyrażenia *skillful workman* stosunkowo najbliższa wymowie oryginału pozostaje – skądinąd nieco przydługa i niezręczna – propozycja Tadeusza Everta, tj. *wytrawny rzemieślnik na polu pracy umysłowej*. Określenie to bowiem wyraźnie konotuje trud i wysiłek, które są niezbędnymi elementami pracy umysłu. Ponadto w tym przekładzie oddane zostaje również Holmesowskie przeświadczenie, że istotny jest także stopień opanowania rzemiosła.

W późniejszym fragmencie, podsumowującym sprawę Jonathana Hope'a, opisaną w *A Study in Scarlet*, Holmes przedstawia swojemu przyjacielowi najważniejszy sposób postępowania w przypadku rozwiązywania kryminalnych zagadek:

In solving a problem of this sort, the grand thing is to be able to **reason backward**. This is a very useful accomplishment, and a very easy one, but people do not **practice** it much. (...) There are few people, however, who if you told them a result, would be able to **evolve from their own inner consciousness** what the steps were which led up

to that result. This **power** is what I mean when I talk of reasoning backward, or analytically (Doyle 2003a: 115–116).

Wyrażenie *reasoning backward* w polskich przekładach zostało przetłumaczone w następujący sposób:

#### **Tadeusz Evert:**

W rozwiązywaniu tego rodzaju problemów należy przede wszystkim **umieć myśleć „wstecz”**. Ta metoda zwykle bywa bardzo skuteczna i łatwa, lecz ludzie rzadko z niej **korzystają**. (...) Ale niewielu znajdziemy takich [ludzi], który z końcowego wyniku zdołają **odtworzyć** bieg wypadków, jakie do niego doprowadziły. O takiej właśnie **zdolności myślenia** mówiłem wspominając o rozumowaniu „wstecz”, czyli – analitycznie (Doyle 1991: 152).

#### **Ewa Łozińska-Małkiewicz:**

Rozstrzygając taki problem, najważniejsze jest, by **móc cofnąć się w swoim rozumowaniu**. Jest to bardzo przydatne i łatwe, ale ludzie tego zazwyczaj **nie praktykują**. (...) Jest niewielu ludzi, którzy ze skutku będą umieli **wysnuć wnioski** na temat działań, które do niego doprowadziły. Tę **umiejętność** nazywam **zdolnością myślenia wstecz** lub myśleniem analitycznym (Doyle 2009b: 148).

#### **Anna Krochmal i Robert Kędzierski:**

W rozwiązywaniu tego typu problemów najważniejszą **umiejętnością** jest „**rozumowanie wstecz**”. To wyjątkowo przydatna zdolność, a przy tym niezwykle prosta, lecz obecnie ludzie **bardzo mało poświęcają temu uwagi**. (...) Istnieje jednak bardzo niewiele osób, które analizując skutek, są w stanie **wywnioskować**, jakie przyczyny do tego

skutku doprowadziły. To właśnie jest umiejętność, którą miałem na myśli, gdy wspominałem o „rozumowaniu wstecz”, czyli w sposób analityczny (Doyle 2011c: 83–84).

Wszystkie trzy tłumaczenia zgodnie przedstawiają *reasoning backward* jako pewną umiejętność, zdolność czy wręcz predyspozycję, w pewnym sensie elitarną. Istnieje jednak pewien element opisu tej metody, który nie został odnotowany w żadnym z przytoczonych przekładów. Holmes wskazuje, że ludzie, którzy potrafią „rozumować wstecz” czynią to za pomocą *their own inner consciousness*, sugerując tym samym swoistą naukowość i niezawodność własnego umysłu. Rozwiązania tłumaczy, takie jak *odtworzyć bieg wypadków*, *wysnuć wnioski*, są o słabszej wymowie, w przeciwieństwie do scjentyistycznego dyskursu Holmesa.

Problematyka umysłu/mózgu i rozumowania/myślenia jest istotna dla naszych rozważań nie tylko dlatego, że stanowi część składową dedukcji jako metody, ale również z tego względu, iż pojęcia „umysł” czy „rozum” są kluczowe dla wielu innych detektywistycznych utworów Doyle’a. Jednym z przykładów może być następujący cytat z *The Hound of the Baskervilles*:

My body has remained in this armchair and has, I regret to observe, consumed in my absence two large pots of coffee and an incredible amount of tobacco. After you left I sent down to Stamford’s for the Ordinance map of this portion of the moor, and my spirit has hovered over it all day. I flatter myself that I could find my way about (Doyle 2003c: 25).

Podstawowym narzędziem pracy głównego bohatera jest więc jego umysł. Holmes „podróżuje” po równinie Dartmoor jedynie za pośrednictwem własnego rozumu i po kilkugodzinnych oględzinach mapy stwierdza, że udało mu się poznać krainę, której znajomość może

zaważyć na życiu jego klienta, sir Henry’ego Baskerville’a. Najważniejsze w tym kontekście okazuje się ostatnie zdanie przytoczonej wypowiedzi, ponieważ wskazuje ono na fakt, że Holmes był w stanie rozeznaczyć się w okolicy jedynie przy pomocy mapy. Omawiane trzy polskie przekłady oferują takie rozwiązania: w przekładzie na podstawie tłumaczenia Bronisławy Neufeld: *Sądzę, że mógłbym już teraz wędrować po tym terenie bez przewodnika* (Doyle 1995: 29); w tłumaczeniu Ewy Łozińskiej-Małkiewicz: *Pochlebiam sobie, że całkiem niezłe sobie poradziłem* (Doyle 2009a: 32); u Anny Krochmal i Roberta Kędzierskiego: *Cieszy mnie myśl, że się tam nie zgubiłem* (Doyle 2011a: 662). Zdaje się, że pierwsze tłumaczenie jest najbardziej zbliżone do wymowy oryginału, tłumaczowi umknęło jednak przekonanie Holmesa o swoich możliwościach, które Doyle zawarł w wyrażeniu „pochlebiać sobie” (*flatter oneself*). Wersja druga oddaje pogląd Holmesa o słuszności własnego rozumowania, jest jednak dość nonszalancka i nie precyzuje, z czym Holmes w zasadzie sobie poradził – dopiero z dalszego fragmentu tekstu można wywnioskować, że chodzi o znajomość moczarów Dartmoor. Z kolei trzeci – dość żartobliwy – przekład ponownie zupełnie gubi jedną z istotniejszych cech charakteru Holmesa – jego, momentami wręcz nadmierną, pewność siebie.

Inny ważny przykład stanowi scena, w której doktor Mortimer przedstawia Holmesowi i Watsonowi sprawę rodziny Baskerville’ów i zapoznaje detektywa z okolicznościami śmierci poprzedniego dziedzica rodu, sir Charlesa Baskerville’a. Przytacza więc starą opowieść o piekielnym psie, który prześladowuje członków rodziny. Doktor Mortimer twierdzi, że historia ta wywarła niezwykle silny wpływ na jego przyjaciela:

He was a strong-minded man, sir, shrewd, practical, and as unimaginative as I am myself. Yet he took this document very seriously, and his mind was prepared for just such an end as did eventually overtake him (Doyle 2003c: 10).

Mortimer przedstawia starego Baskerville'a jako człowieka racjonalnego, a mimo to – co powinno przejąć grozą – człowiek ten pogodził się z myślą, że (zgodnie z rodzinną legendą) zginie za sprawą demonicznego psa – „jego umysł (!) był przygotowany na ten rodzaj śmierci”. Cytowana wypowiedź Mortimera wskazuje, że „rozum”, „świadomość” i „logika” organizują całe uniwersum stworzone przez Doyle'a, a nie tylko sposób, w jaki rzeczywistość postrzega Sherlock Holmes. Polscy tłumacze tak radzą sobie z tym fragmentem:

Przekład na podstawie tłumaczenia **Bronisławy Neufeld:**

Był to człowiek stanowczy, przenikliwy, praktyczny, równie trzeźwo myślący jak ja. Niemniej jednak **wierzył** w ten dokument, a wiara ta przywiodła go do takiej śmierci jaką zginął (Doyle 1995: 12, B.N.).

**Ewa Łozińska-Małkiewicz:**

Był to człowiek praktyczny, o silnym charakterze i przenikliwym umyśle, jednak pozbawiony wyobraźni w równym stopniu co ja. Mimo to potraktował ten dokument bardzo poważnie i **obawiał się** takiego końca, jaki ostatecznie go spotkał (Doyle 2009a: 14).

**Anna Krochmal i Robert Kędzierski:**

Był nieugiętym człowiekiem, sir. Przenikliwym, praktycznym... i równie pozbawionym wyobraźni jak ja sam. Traktował niniejszy rękopis bardzo poważnie i **był przygotowany** na taki koniec, jaki go spotkał (Doyle 2011a: 651).

Jak łatwo zauważyć, w ani jednym z tych przekładów nie pojawia się żaden odpowiednik angielskiego słowa *mind*, a jedynie ostatni z przytoczonych fragmentów zwraca uwagę odbiorcy, że reakcja sir

Charlesa mogła być reakcją racjonalną, a nie emocjonalną (jak wiara czy strach).

Kolejny przykład, nad którym się pochylimy, dotyczy anonimowego listu, przysłanego sir Henry'emu Baskerville'owi. Notatka ta to ostrzeżenie, by przysły spadkobierca nie przebywał nocą sam na moczarach/wrzosowiskach. W tekście oryginału czytamy: *As you value your life or your reason keep away from the moor* (Doyle 2003c: 29). Trzy polskie wersje tego listu brzmią następująco: w przekładzie na podstawie tłumaczenia Bronisławy Neufeld: *Jeśli cenisz swoje życie, trzymaj się z dala od moczarów* (Doyle 1995: 33); u Ewy Łozińskiej-Małkiewicz: *Jeżeli zależy ci na ochronie życia i zdrowia, trzymaj się z dala od wrzosowiska* (Doyle 2009a: 37); w tłumaczeniu Anny Krochmal i Roberta Kędzierskiego: *Jeśli cenisz swoje życie, trzymaj się z dala od wrzosowiska* (Doyle 2011a: 664). Pozornie proste zdanie okazuje się zawierać pewien istotny element, pominięty w zasadzie we wszystkich trzech propozycjach i jedynie zasugerowany w przekładzie Ewy Łozińskiej-Małkiewicz, jednak z zastrzeżeniem, że „zdrowie” i „rozsądek” nie są tożsame, jakkolwiek pierwsze z tych określeń może również sugerować zdrowie psychiczne, nie tylko fizyczne. Zatem po raz kolejny z przekładów zniknęło słowo, które wskazuje, że racjonalność i logika (*reason*) są niezwykle cenne w Holmesowskim świecie.

### Nić i tkanina

Antoine Berman w swoim projekcie badań nad przekładem przedstawia dwanaście tendencji deformujących – jedną z nich jest tendencja do „niszczenia ukrytych sieci znaczeniowych” (Berman 2009: 253). Wychodząc z założenia, że każdy tekst literacki „zawiera pewien skrywany wymiar, «ukryty» tekst, w którym pewne *signifiant* odpowiadają sobie i splatają się, tworząc najrozmaitsze sieci pod «powierzchnią» samego tekstu”, Berman stwierdza, że „ignorowanie tych sieci idzie

w parze z ignorowaniem **najważniejszych grup signifiant** w dziele, jak te, wokół których organizuje się jego ukryte znaczenie” (ibid.: 259; wyróżnienie autora). Koncepcja Bermiana jest niezwykle interesująca w kontekście utworów Conan Doyle’a, ponieważ można w nich łatwo odnaleźć sieci znaczeniowe odnoszące się bezpośrednio do metody Holmesa, które przejawiają się właśnie w powtarzaniu określonych słów i wyrażeń, nie tyle tworząc „ukryte znaczenie” tekstu, ale z pewnością systematyzując świat przedstawiony. By zrozumieć, jak ważne są te powracające, wielokrotnie wykorzystywane pojęcia dla spójności całego korpusu tekstów o przygodach detektywa z Baker Street, a także jak trudne zadanie stoi przed tłumaczem, warto przyjrzeć się fragmentowi opowiadania *The Five Orange Pips*. W oryginale brzmi on:

“The **ideal reasoner**’, he remarked, ‘would, when he had only once been shown a single fact in all its bearings, deduce from it not only all the chain of events which led up to it but also all the results which would follow from it’ (Doyle 2003b: 343).

Polskie tłumaczenia wyglądają następująco:

#### **Jan Jackowicz:**

– **Człowiek umiejący doskonale rozumować** – powiedział – powinien, mając do dyspozycji jeden, zasadniczy dla wszystkich aspektów sprawy fakt, umieć wysnuć z niego nie tylko cały łańcuch przyczyn, które do niego doprowadziły, ale także skutków, które z niego wypłyną (Doyle 1998: 76).

#### **Ewa Łozińska-Mańkiewicz:**

– **Człowiek obdarzony darem logicznego rozumowania** – zauważył – po uzyskaniu informacji o pojedynczym fakcie wraz ze wszystkimi



łączącymi się z nim zależnościami wydedukowałby nie tylko łańcuch zdarzeń, który do niego doprowadził, ale także przewidziałby skutki (Doyle 2010: 128).

### **Marta Domagalska:**

– **Człowiek obdarzony idealną zdolnością dedukcji** po pełnym zapoznaniu się z określonym faktem byłby w stanie nie tylko wynioskować bieg wydarzeń, który do niego doprowadził, ale także przewidzieć jego przyszłe skutki (Doyle 2011b: 223).

W przekładzie Łozińskiej-Małkiewicz *ideal reasoner* to *człowiek obdarzony darem logicznego rozumowania*, co wskazuje, że nie jest to cecha, którą można wypracować, ale którą się „dostaje”. Podmiot nie ma zatem nad nią kontroli. Kolejny fragment mówi o *idealnej zdolności dedukcji*, która, podobnie jak w przekładzie poprzednim, jest człowiekowi dana – by nie powiedzieć zesłana – przez jakąś siłę wyższą. Propozycja Jackowicza różni się od pozostałych dwóch tym, że wprowadza określenie „umiejętność”, które – podkreślmy raz jeszcze – w przeciwieństwie do poprzednich rozwiązań przedstawia specyficzny dla Holmesowskiego świata sposób myślenia. Podmiot uniezależnia się więc niejako od swoich wrodzonych uwarunkowań, ma wpływ na własny rozwój i może sam siebie kształtować. Zauważmy przy tym, że myślenie o pracy umysłu w kategoriach daru, talentu, a nie zawodu, umiejętności, rzemiosła lub praktyki wprowadza perspektywę geniusza natchnionego, która nie pojawia się w tekstach oryginalnych.

Zwróćmy jeszcze uwagę na tytuł drugiego rozdziału powieści *A Study in Scarlet*, który brzmi *The Science of Deduction*. Identyczny tytuł nosi również pierwszy rozdział innej powieści Doyle’a, *The Sign of Four*. Wykorzystanie przez autora słowa *science* dobitnie podkreśla ścisłość i naukowość dedukcji jako metody, nadając jej niemal status procedury badawczej o możliwie najwyższym stopniu zobiektywizo-

wania. Tymczasem w polskich przekładach określenie to funkcjonuje głównie jako *sztuka dedukcji*, co uruchamia zupełnie inny kontekst znaczeniowy, związany, przeciwnie niż nauka, z wrażeniowością, subiektywizmem, inspiracją i natchnieniem. Możemy się zatem zastanowić, czy polski Sherlock Holmes nie zostaje niejako udomowiony na poziomie idei – sprowadzony do kategorii najbliższej docelowemu odbiorcy, jaką jest wiecznie żywy paradygmat romantyczny, oferujący swoistą koncepcję geniuszu. I właśnie stąd, być może, w polskich przekładach Holmesowi momentami bliżej do geniusza-artysty niż do naukowca.

### Bibliografia

- BAYARD, Pierre. 2009. *Sherlock Holmes Was Wrong. Reopening the Case of "The Hound of the Baskervilles"*. New York: Bloomsbury.
- BERMAN, Antoine. 2009. *Przekład jako doświadczenie obcego* [w:] Bukowski, Piotr; Heydel, Magda (red.) *Współczesne teorie przekładu. Antologia*. Kraków: Wyd. Znak, s. 249–264.
- DOYLE, Arthur Conan. 1991. *Dolina trwogi*. Tłum. T. Evert. Łódź: Wyd. „RES POLONA” (wydane pod błędnym tytułem – poprawny tytuł to *Studium w szkarłacie*).
- DOYLE, Arthur Conan. 1995. *Pies Baskervilleów*. Tłum. na podstawie przekładu B. Neufeld. Warszawa: Wyd. IKAR.
- DOYLE, Arthur Conan. 1998. *Pięć pestek pomarańczy*. Tłum. J. Jackowicz. *Przygody Sherlocka Holmesa*. Wrocław: Wyd. Siedmioróg, s. 65–83.
- DOYLE, Arthur Conan. 2003a. *A Study in Scarlet*. [w:] *Sherlock Holmes. The Complete Novels and Stories*. New York: Bantam Dell, t. 1, s. 1–120.
- DOYLE, Arthur Conan. 2003b. *The Five Orange Pips*. *Sherlock Holmes. The Complete Novels and Stories*. New York: Bantam Dell, t. 1, s. 331–350.
- DOYLE, Arthur Conan. 2003c. *The Hound of the Baskervilles*. [w:] *Sherlock Holmes. The Complete Novels and Stories*. New York: Bantam Dell, t. 2, s. 1–159.

- DOYLE, Arthur Conan. 2009a. *Pies Baskerville'ów*. Tłum. E. Łozińska-Małkiewicz. Toruń: Algo.
- DOYLE, Arthur Conan. 2009b. *Studium w szkarłacie*. Tłum. E. Łozińska-Małkiewicz. Toruń: Algo.
- DOYLE, Arthur Conan. 2010. *Pięć pestek pomarańczy*. Tłum. E. Łozińska-Małkiewicz [w:] *Przygody Sherlocka Holmesa*. Toruń: Algo, s. 114–136.
- DOYLE, Arthur Conan. 2011a. *Pies Baskerville'ów*. Tłum. A. Krochmal, R. Kędzierski [w:] *Księga wszystkich dokonań Sherlocka Holmesa*. Warszawa: Wyd. REA, s. 645–752.
- DOYLE, Arthur Conan. 2011b. *Pięć pestek pomarańczy*. Tłum. M. Domagalska [w:] *Księga wszystkich dokonań Sherlocka Holmesa*. Warszawa: Wyd. REA, s. 217–227.
- DOYLE, Arthur Conan. 2011c. *Studium w szkarłacie*. Tłum. A. Krochmal, R. Kędzierski [w:] *Księga wszystkich dokonań Sherlocka Holmesa*. Warszawa: Wyd. REA, s.11–86.
- RENNISON, Nick. 2010. *Sherlock Holmes. Biografia nieautoryzowana*. Warszawa: Wyd. W.A.B.

## Summary

This paper attempts to analyze Polish translations of Sir Arthur Conan Doyle's adventures of Sherlock Holmes. This topic is especially interesting not only because of constant popularity of Doyle's texts, but also because of the status of the main character himself, who may be called a pop culture icon. It is also highly important that first translations of Doyle's novels and short stories into Polish were published at the beginning of 20<sup>th</sup> century, and their number has been constantly increasing since then.

The main concern of this paper is how Holmes's method of deduction is presented in Polish translations of three pieces: *A Study in Scarlet*, *The Hound of the Baskervilles*, and *The Five Orange Pips*. A starting point for this purpose was a typology of Holmes's method introduced by Pierre Bayard. His claims allow us to recognise deduction as the main factor which rules

the whole universe of Doyle's masterpieces. Furthermore, the question of deduction in translation becomes an ontological one.

In the first part, *The Beginning, or Body and Mind*, the interpretation of several quotations from *A Study in Scarlet* and *The Hound of the Baskervilles* clearly indicates the presence of topics connected with mind/brain and logical reasoning. Each Polish translation introduces a different solution which employs some qualities of Holmes's discourse in highly diverse manners.

The second part of the essay, *Thread and Fabric*, is an attempt to prove that in Doyle's pieces exist some underlying networks of signification which unite whole Holmes's universe. The analysis of excerpts from *The Five Orange Pips* shows that in Polish translations, those networks of significations are replaced by other ones. This leads to the conclusion that the Polish Sherlock Holmes is more of a Romantic genius than a logical thinker and scientist. It appears that the translation constitutes an interesting example of domestication of the very idea; of using cultural categories that are more familiar to the target reader – in this case, the Romantic paradigm.

### **Key words**

Pierre Bayard, Antoine Berman, deduction, Arthur Conan Doyle, Sherlock Holmes, networks of signification, deforming tendencies, domestication



**Hjkkrrh, hźkrrrh czy hźkrrr –  
jaki dźwięk tak naprawdę wydaje Gryfon?  
Kilka uwag o ikoniczności dźwiękowej  
w trzech polskich przekładach *Alicji w Krainie  
Czarów* i *Po drugiej stronie lustra***

---

*Alice in Wonderland* oraz *Through the Looking-Glass* Lewisa Carrolla to powieści bogate w gry językowe, kalambury, kontaminacje czy parodie edukacyjnych wierszyków, a światem w nich przedstawionym rządzi zaskakująca logika. Książki te są również bogatym zbiorem przykładów różnych rodzajów ikoniczności. W niniejszym eseju omówiono ikoniczność dźwiękową w *Alice in Wonderland* oraz *Through the Looking-Glass*, a zwłaszcza ich przekłady na język polski. W tym celu porównano i przeanalizowano przykłady z oryginalnego tekstu oraz trzech polskich tłumaczeń, które do ukazania się w 2010 roku przekładu Bogumiły Kaniewskiej stanowiły triadę przekładów obydwu książek (przekładów samej *Alicji*... jest oczywiście więcej). Wybrano właśnie poniższe trzy, ponieważ najlepiej widać w nich zjawiska, które analizowane są w dalszej części artykułu. Przekłady, z których korzystano, to:

- 1 *Przygody Alicji w Krainie Czarów i O tym, co Alicja odkryła po drugiej stronie lustra* – Maciej Słomczyński (1972);
- 2 *Alicja w Krainie Czarów i Po drugiej stronie Lustra* – Robert Stiller (1986);

### 3 *Alicja w Krainie Czarów i Alicja po tamtej stronie lustra* – Jolanta Kozak (1999).

Czym jest ikoniczność? Definicji tego zjawiska jest bardzo wiele, ale dla potrzeb tego artykułu obrano bardzo prostą definicję Traska, który nazywa ikoniczność „bezpośrednią korelacją pomiędzy formą słowa a jego znaczeniem”<sup>[1]</sup> (Trask 1998: 119). Ikonę można podzielić na obraz, diagram i metaforę, dlatego też wyróżnia się ikoniczność obrazową, diagramatyczną i metaforyczną. Niniejsza praca omawia pierwszy z wymienionych typów ikoniczności.

Ikoniczność obrazowa ma miejsce wtedy, kiedy podobieństwo pomiędzy obrazem a tym, co ten obraz reprezentuje, jest bardzo wyraźne. Strazny (2005: 487) twierdzi, że „ikoniczność obrazowa przejawia się w formie symbolizmu dźwiękowego”, który „występuje, gdy jakiś dźwięk komunikuje konkretny sens w różnych słowach”. Ta perspektywa jest oczywiście ściśle językoznawcza – poza językiem ikoniczność obrazowa może manifestować się na inne sposoby: fotografia, hiperrealistyczne malowidło czy woskowa figura z gabinetu Madame Tussaud mogą być obrazem żywego człowieka (por. Merrell 2000: 31). Najlepszym przykładem obrazu w języku jest wspomniany już symbolizm dźwiękowy, który przypisuje konkretne znaczenia pojedynczym fonemom. Istnieją również fonestemy, które według J. R. Firtha (Firth 1964: 184, por. Meier 1999: 141) są mającymi znaczenie zbitkami dźwięków wywołującymi konkretne wrażenie na użytkowniku języka, i które Meier nazywa ideofonami (Meier 1999: 141). Tak na przykład słowo *phlegmatic* („flegmatyczny”) uważane jest za najbrzydsze słowo w języku angielskim (ibid.: 135). Rzeczywiście zbitka /flə/ przypomina dźwięk, który wydobywa się z gardła człowieka mającego zaraz zwymiotować. Nic dziwnego, że użytkownicy języka nie mają przyjemnych skojarzeń z tym słowem – nie tylko z powodu jego znaczenia, ale także z powodu samych dźwię-

[1] Jeżeli nie zaznaczono inaczej – tłumaczenie własne.

ków, dzięki którym wybrzmiewa. Ten rodzaj ikoniczności fonetycznej można zaliczyć do ikoniczności asocjatywnej oraz audytoryjnej, będących dwoma rodzajami ikoniczności według podziału Fischera, gdzie trzeci rodzaj to ikoniczność artykulacyjna (Fischer 1999).

Dla Fischera ikoniczność audytoryjna „tworzona jest przez dźwięk lub dźwięki mowy odzwierciedlające dźwięki nieartykułowane” (ibid.: 123; jeżeli nie zaznaczono inaczej – tłum. P.O.-Z.), takie jak angielskie *shshsh*, które może oznaczać szum wiatru, albo *miau*, które oznacza miauczenie kota. Fischer korzysta z terminu „ikoniczność audytoryjna”, jako że onomatopeje „w zasadzie imitują (mniej lub bardziej dokładnie) to, co słyszy słuchacz” (ibid.). Wyróżnia on onomatopeje leksykalne i pozaleksykalne (np. „miau” i „miauczeć”), dochodząc do wniosku, że fonetyczność „jest kwestią stopniowania, a wszystkie przypadki ikoniczności fonetycznej są do pewnego stopnia konwencjonalne” (ibid.: 125), co w skrócie oznacza, że pewne onomatopeje (niezleksykalizowane, np. „miau”) są bardziej „naturalne” od tych skonwencjonalizowanych („miauczeć”). Przywołuje również Firthiański termin „fonestezja”, który wyjaśnia, posługując się wyrazami rozpoczynającymi się zbitką *fl-* (*flame, flare, flicker*), z których każdy przywodzi na myśl światło („płomień”, „migotanie”, „iskra”) (ibid.: 126).

Ikoniczność artykulacyjna, jak sugeruje nazwa, oparta jest na związku między kształtem i ułożeniem narządów mowy podczas wypowiedzenia konkretnych dźwięków a znaczeniem słów, które z tych dźwięków się składają. Fischer omawia między innymi kontrast pomiędzy /i/ i /a/, gdzie pierwszy z dźwięków wskazuje na mały dystans (*near* – „blisko”), a drugi – na większy dystans (*far* – „daleko”) (Fischer 1999: 126–127, por. Fónagy 1999). W tym miejscu warto wspomnieć ukuty przez Fónagya termin *unconscious icon* („podświadoma ikona”) i związaną z nim przedświadomą motywację (Fónagy 1999: 23–24), którą tłumaczy następującym przykładem: niemowlę ssące pierś matki układa język tak, jak kilka lat później będzie go układało przy wymawianiu angielskich głosek /i:/, /l/ i /m/ czy



spalatalizowanych głosek /ɲ/, /ɕ/, /tɕ/, /d͡z/ w języku polskim. Powyższe dźwięki są charakterystyczne dla języka matczynego, języka pełnego słodczy, a właśnie taki smak ma ludzkie mleko. Podobnie uważa cytowany przez Fischera Jakobson, który twierdzi, że pierwsze słowo wypowiedane przez niemowlę to zwykle „mama”, ponieważ ssąc pierś, dziecko jest w stanie wypowiadać jedynie głoski nosowe (Fischer 1999: 130).

Ostatnim rodzajem ikonizacji jest ikonizacja asocjacyjna, która wydaje się najtrudniejsza do zamknięcia w określonych ramach. Fischer zastanawia się, czy słuchacze kojarzą pewne dźwięki z konkretnymi znaczeniami, ponieważ te dźwięki mają swego rodzaju „wrodzoną” cechę ikonizacji, wobec czego słowa o podobnym znaczeniu opisywane są za pomocą tych samych dźwięków, czy może raczej porównanie dźwięku ze znaczeniem bierze się stąd, że słuchacz zna już inne słowa o podobnym znaczeniu zawierające ów dźwięk. Według Fischera na to pytanie bardzo trudno udzielić odpowiedzi (ibid.: 129).

Ze wszystkich rodzajów ikonizacji ikonizacja fonetyczna wydaje się najprostsza do zrozumienia, aczkolwiek może okazać się też najtrudniejsza do przełożenia z jednego języka na drugi. Zdawać by się mogło, że onomatopeje są uniwersalne *ex definitione*, ale tak z pewnością nie jest – warto rozważyć choćby przykład szczekania psów, które na całym świecie szczekają tak samo, a jednak poszczególne języki używają bardzo różnych dźwięków na opisanie psiej „mowy” (porównajmy np. polskie „hau hau” z niemieckim *wau-wau* czy z angielskim *woof-woof* lub *arf-arf*).

Poniżej przeanalizowano dwa przykłady z obu części *Alice in Wonderland* i sprawdzono, jak ikonizacja fonetyczna została przełożona na język polski przez Macieja Słomczyńskiego, Roberta Stillera i Jolantę Kozak.

W rozdziale dziewiątym bohaterka poznaje Gryfona i Żółwiciela (jak nazywa bohaterów Słomczyński). Pierwszy z nich od czasu do czasu wydaje dźwięk, który w oryginale zapisywany jest jako *Hjckrrrh!*

(Carroll 1965: 126). Tłumacze przekładają go następująco: Słomczyński – *Hjkkrrrh!* (Carroll 2008: 78), Stiller – *Hżkrrrh!* (Carroll 1986: 80), Kozak – *Hjkrrr!* (Carroll 2010: 86).

TAB. 1. Dźwięk wydawany przez Gryfona

LC	MS	RS	JK
Hjckrrh!	Hjkkrrh!	Hżkrrrh!	Hjkrrr!

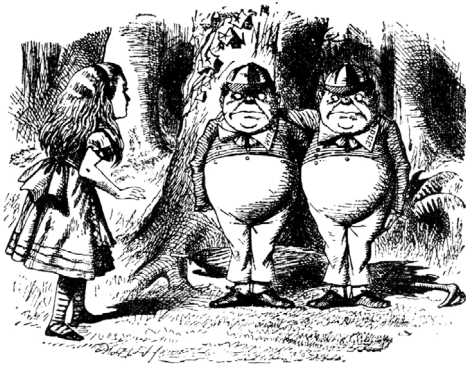
Gryfon to istota mityczna, wobec czego nie istnieje żaden prawdziwy dźwięk, do którego można przyrównać powyższe onomatopeje. Jedynie pisemna forma dźwięku, który wydaje Gryfon w wyobrażeni Carrolla, może być punktem odniesienia. Dźwięk zdaje się trudny do wymówienia, jako że w *hjckrrh* nie ma samogłosek. Możemy jednak założyć, że na początku wybrzmiewa nieco gardłowe /h/, a zaraz potem /dʒ/. Zbitka /kr/ przywodzi na myśl krakanie wron (zakładam, że dźwięk odpowiadający literze „r” w obydwu wersjach językowych jest dźwiękiem wibrującym), zaś końcowe /h/ sugeruje wygłos. Słomczyński zachowuje niemal niezmienioną onomatopeję. Przyczyną jedynej różnicy – *kk* zamiast *ck* – jest zapewne cecha języka docelowego, nakazująca wymawiać zbitkę *ck* jako dwa osobne dźwięki, a nie jako pojedynczy dźwięk /k/ jak w języku angielskim. Słomczyński zachowuje końcowe /h/ i zostawia *j* w pisowni. Ta litera jednak wybrzmiewa w języku polskim jako półsamogłoska /j/ zamiast jako spółgłoska zwarto-szczelinowa /dʒ/. To, że Słomczyński zachowuje onomatopeję w niemal niezmienionej formie, świadczy o jego konsekwentnej strategii forenizacji. Niestety, szczególnie z powodu pozostawienia litery *j*, dźwięk, który ta onomatopeja ma reprezentować, w polskiej wersji znacznie odbiega od tego z wersji oryginalnej.

Stiller dostosowuje pisownię onomatopei tak, aby polska wymowa tego wyrazu była jak najbliższa oryginalnej. Czyni to, zastępując *j* literą *ż*, którą wymawia się jako spółgłoskę trącą /ʒ/, a ta jest znacznie

bliższa oryginalnej afrykacie niż półsamogłoska Słomczyńskiego. Być może Stiller byłby jeszcze bliższy oryginałowi, gdyby przed *z* umieścił *d*, ale zrezygnował z tej możliwości prawdopodobnie dlatego, że zbitka *dż* może w języku polskim oznaczać pojedynczy dźwięk zbliżony do /dʒ/, ale można ją też czytać jako dwa osobne dźwięki /d/ i /ʒ/, co byłoby niepożądane w przypadku tej onomatopei. Podczas gdy podwójne *kk* Słomczyńskiego można przeczytać jak dwie osobne głoski /k/ („lekk”), a dokonanie tego mogłoby być bardzo trudne, zważywszy, że wszystkie sąsiednie dźwięki to również spółgłoski, Stiller rezygnuje ze zbitki *ck* na rzecz pojedynczego *k*, dzięki czemu dźwięk, który symbolizuje ta litera, jest jednoznaczny i idealnie odpowiada dźwiękowi oryginalnemu. Na końcu Stiller dopisuje jeszcze jedno *r* do dwóch oryginalnych, co potęguje wrażenie krakania.

Stillerowe *rrr* pojawia się również u Kozak, która ze Słomczyńskim dzieli natomiast *j*. Pozbywa się ponadto wygłosowego *h*. Przez obecność półsamogłoski jej onomatopeja, podobnie jak u Słomczyńskiego, brzmi zupełnie inaczej niż onomatopeja Carrolla, wydaje się bardziej „płynna”, jako że w wyrazie występuje półsamogłoska. Choć efekt krakania zostaje wzmocniony przez dodatkowe *r*, końcowe *h* zostaje usunięte, przez co dźwięk ten sprawia wrażenie mniej niepokojącego. Wersja Stillera wydaje się najlepszym tłumaczeniem oryginału, jako że zachowuje głoski, a nie litery, które nie odpowiadają tym samym dźwiękom w języku polskim i angielskim.

W rozdziale czwartym *Through the Looking-Glass* Alicja spotyka bliźniaków w oryginale nazwanych Tweedledum i Tweedledee. Jak sugeruje ilustracja Tenniela (patrz Rys. 1) i opisy Carrolla, bliźniacy są okrągłymi postaciami, nie różniącymi się od siebie niczym poza końcówkami imion naszytymi na kołnierzykach. Świat po drugiej stronie lustra rządzi się zniekształconą symetrią i Tweedledum i Tweedledee nieustannie sprzeczą się ze sobą, przynajmniej jeśli chodzi o formę, w jakiej się wypowiadają, bo treść ich komunikatów zdradza, że tak naprawdę są jednomyślni.



RYS. 1.  
Tweedledum  
i Tweedledee  
według Johna Tenniela

Carroll nie wymyślił imion bliźniaków, a jedynie je spopularyzował. Zestawienie *tweedledum* and *tweedledee* oznacza bardzo drobny, nieznaczny kontrast między dwiema osobami lub przedmiotami, a etymologicznie wyrażenie to dotyczy kompozytorów Händla i Buononciniego, których wspierały wrogie sobie frakcje, choć niektórzy sądzili, że w rzeczywistości nie było między nimi większej różnicy (OED v. XVIII: 740 *tweedle*-, stem of v.1). Ponadto *to tweedle* (lub *twiddle*) oznacza „zajmować się drobiazgami” (OED v. XVIII: 749, *twiddle* v.1), a bracia rzeczywiście kłócą się o drobiazgi. Jeśli wziąć pod uwagę fonetyczny aspekt tych słów, czasownik *tweedle* oznacza „wydawać serię przenikliwych, modulowanych dźwięków” (jak robi to np. skrzypek), „gwizdać lub piszczeć, modulując ton” (jak ptak) lub „brzdąkać od niechcenia na instrumencie” (ibid: 740, *tweedle* v.1), *dum* wskazuje na niski dźwięk lub basowy instrument, natomiast *dee* wysoki dźwięk (ibid., *tweedle*- stem of v.1), co wskazuje na ikonizację artykulacyjną, gdzie głoska /ʌ/ to dźwięk tylny i otwarty (a zatem wymawiany z obniżonym językiem), zaś /i:/ jest głoską przednią i zamkniętą (czyli wymawianą z językiem blisko górnego podniebienia). Reasumując, imiona *Tweedledum* i *Tweedledee* znakomicie oddają zarówno symetrię, jak i kontrast między noszącymi je postaciami.

TAB. 2. Tweedledum i Tweedledee w trzech polskich przekładach

LC	MS	RS	JK
Tweedledum / Tweedledee	Tweedledum / Tweedledee	Tirli Bom / Tirli Bim	Tralabum / Tralabim

Słomczyński konsekwentnie forenizuje swój przekład, a zatem pozostawia imiona bez zmian, dzięki czemu pozwala polskiemu czytelnikowi dostrzec obcość oryginału i jego języka. Można jednak przypuszczać, że polskie dzieci (zwłaszcza w czasach, kiedy przekład wydano) nie znały fonetyki języka angielskiego na tyle, by były w stanie poprawnie wymówić te imiona. W przypadkach zależnych imiona te stają się jeszcze trudniejsze do wymówienia. Dziwaczny i ledwie wymawialny jest napis na drogowskazie, na który natrafia Alicja pod sam koniec rozdziału trzeciego: „Do Tweedledee’ego domu” (Carroll 2008: 39). Najwyraźniej Słomczyński zapomina o odbiorcy dziecięcym, choć nawet jego rówieśnicy mogli w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych nie znać angielskiego na tyle, aby poprawnie wymówić te imiona. Czytelnicy mogli na przykład *ee* czytać podwójnie, przez co imiona brzmiałyby dziwacznie i zupełnie niemelodyjnie.

Stiller decyduje się na Tirli Boma i Tirli Bima. Pierwsze z imion znakomicie oddaje charakter pierwowzoru – *tweedle* oznacza dźwięk skrzypiec, a polskie *tirli* jest onomatopcją naśladowującą ten właśnie dźwięk. Również przeciwstawienie *bim* i *bom* jest znakomitym wyborem. Te dwie onomatopeje używane są do opisywania dźwięku dzwonu lub wahadła w zegarze, a więc kontrast widoczny (a raczej słyszalny) jest od razu: jeden z dźwięków wybrzmiewa, kiedy wahadło czy też serce dzwonu przechylone jest w jedną, a drugi – w drugą stronę. Nie wspominając już o tym, że okrągłe sylwetki bliźniaków mogą kojarzyć się z pełnym kształtem dzwonu. Kontrast pomiędzy tylną otwartą a przednią zamkniętą głoską został zachowany dzięki różnicy *o/i*. Wydaje się zatem, że Stiller zachował wszelkie skojarze-

nia, które oryginalne imiona nasuwają anglosaskiemu czytelnikowi. Adamczyk chwali Stillera również za to, że przez polonizację nazw własnych w obu częściach *Alicji...* sprawia, że są one zgodne z zasadami języka polskiego (Adamczyk-Garbowska 1987: 130).

W wersji Kozak zachowana została opozycja między tylną otwartą a przednią zamkniętą głoską (*bum* i *bim*), jednak te onomatopaje zdają się opisywać dźwięki dwóch różnych instrumentów. Podczas gdy *bim* przywodzi na myśl dzwon, *bum* jest dźwiękiem wydawanym podczas uderzania w bęben, może też oznaczać huk eksplozji. Z kolei *trala* to dźwięk wytwarzany przez ludzki aparat mowy. Nie da się go powiązać z żadnym instrumentem, chyba że za instrument uznamy ludzki głos podczas radosnego podśpiewywania. Trzeba jednak przyznać, że Kozak udaje się zachować coś, czego nie udało się zachować ani Stillerowi, ani Słomczyńskiemu. Wybierając *trala* jako wspólną część imion, stworzyła sekwencję dźwięków doskonale znaną dzieciom wychowanym na disnejowskim filmie animowanym o Królownie Śnieżce i siedmiu krasnoludkach, które w ten sposób podśpiewywały. Imiona stworzone przez Kozak wydają się zatem polskiemu czytelnikowi równie znajome i zakorzenione w języku co czytelnikowi anglosaskiemu.

*Alicja w Krainie Czarów* i *Po drugiej stronie lustra* uważane są powszechnie za książki dla dzieci. Znaczący literatury tacy jak Maciej Słomczyński, Robert Stiller czy Jolanta Kozak doskonale wiedzą, że są one tak naprawdę przeznaczone dla podwójnego odbiorcy. Słomczyński konsekwentnie stosuje forenizację i choć we wstępie do swojego przekładu omawia kwestię podwójnego odbiorcy, to wydaje się zapominać o czytelniku dziecięcym, dla którego wymówienie onomatopei zaproponowanych przez tłumacza może okazać się niemożliwe. Kozak dostosowuje swój przekład do potrzeb najmłodszego czytelnika znacznie bardziej niż Słomczyński. Jej onomatopaje są łatwiejsze do wymówienia i zapamiętania, mają wyraźniejszą melodię, ale z drugiej strony znacznie bardziej odbiegają od oryginału. Stiller konstruuje

swoje onomatopeje z dużo większą pieczołowitością – jego wybory są wierne oryginałowi i nie sprawiają dzieciom trudności w wymowie. Jeśli chodzi o ikoniczność fonetyczną, to Robertowi Stillerowi udało się wypracować przekład odpowiedni zarówno dla czytelnika dorosłego, jak i dziecięcego, a równocześnie wierny literze oryginału.

### Bibliografia

- ADAMCZYK-GARBOWSKA, Monika. 1987. *Alicja po raz piąty*. „Akcent” 2, s. 129–135.
- CARROLL, Lewis. 1965. *The Annotated Alice. Alice’s Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass by Lewis Carroll*. Red. Gardner, Martin. Bungay: Penguin Books.
- CARROLL, Lewis. 1986. *Alicja w Krainie Czarów i Po drugiej stronie Lustra*. Tłum. R. Stiller. Warszawa: Wydawnictwa Alfa.
- CARROLL, Lewis. 1990. *Przygody Alicji w Krainie Czarów. O tym, co Alicja odkryła po drugiej stronie lustra*. Wyd. 3. Tłum. M. Słomczyński. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.
- CARROLL, Lewis. 1997. *O tym, co Alicja odkryła po drugiej stronie lustra*. Tłum. M. Słomczyński. Kraków: Zielona Sowa.
- CARROLL, Lewis. 2008. *Przygody Alicji w Krainie Czarów*. Tłum. M. Słomczyński. Kraków: Zielona Sowa.
- CARROLL, Lewis. 2010. *Przygody Alicji w Krainie Czarów. Po Tamtej Stronie Lustra i co Alicja tam znalazła*. Tłum. J. Kozak. Warszawa: Czytelnik.
- FIRTH, John Rupert. 1964. *Speech*. London: Oxford University Press.
- FISCHER, Andreas. 1999. *What, if Anything, is Phonological Iconicity?* [w:] Nänny, Max; Fischer, Olga (red.) *Form Miming Meaning. Iconicity in Language and Literature*. Amsterdam–Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, s. 123–134.
- FÓNAGY, Ivan. 1999. *Why Iconicity?* [w:] Nänny, Max; Fischer, Olga (red.). *Form Miming Meaning. Iconicity in Language and Literature*. Amsterdam–Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, s. 3–36.

- MEIER, Hans Heinrich. 1999. *Imagination by Ideophones* [w:] Nänny, Max; Fischer, Olga (red.) *Form Miming Meaning. Iconicity in Language and Literature*. Amsterdam–Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, s. 135–154.
- MERRELL, Floyd. 2000. *Charles Sanders Peirce's concept of the sign* [w:] Copley, Paul (red.) *Routledge Critical Dictionary of Semiotics and Linguistics*. London–New York: Routledge, s. 28–39.
- SIMPSON, John; Weiner, Edmund (red.). 1991. *The Oxford English Dictionary*. T. XVIII. Thro–Unelucidated. Oxford: Clarendon Press.
- STRAZNY, Peter (red.). 2005. *Encyclopedia of Linguistics*. New York–Oxon: Fitzroy Dearborn.
- TRASK, Robert Lawrence. 1998. *Key Concepts in Language and Linguistics*. London–New York: Routledge.

### Summary

The article deals with sound iconicity in Lewis Carroll's *Alice in Wonderland* and *Through the Looking-Glass* and three Polish translations of these texts by Maciej Stomczyński, Robert Stiller and Jolanta Kozak. The introduction provides a definition of iconicity by R.L. Trask, which is used as the basis for further analysis. Three types of iconicity are enumerated, with the main focus placed on imagic iconicity in language, through the example of phonetic iconicity, divided into three types: auditory, articulatory and associative. Each type is briefly defined and described, and examples of auditory iconicity – sound symbolism and onomatopoeia – are most thoroughly addressed. Mentioned are also phonaesthemes – specimens of articulatory and associative iconicity.

Further on, two examples of sound iconicity in Carroll's books are analysed and compared with their three Polish counterparts in terms of fidelity to original sounds, associations and impressions, i.e. in terms of preserving in the Polish texts examples of auditory, articulatory and associative iconicity, in order to determine which of the translators manages to adopt the most holistic approach to translation and thus remain faithful to the sense and



sound of the original and prepare a version fit for double audience – child and adult.

Słomczyński proves to be a foreignising translator, who wants to take the reader closer to the source culture. Although well aware of the double audience, he does not adjust his text to the child reader's expectations. Stiller perfectly adjusts his text to the needs of both child and adult readers – he does not domesticate excessively and takes care for his translation to make the same impression on the target reader as the original does on the source reader. Kozak's translation becomes pale in comparison with her predecessors. The translator focuses on the child reader more, but her translatorial choices are not very consistent. The indisputable winner is Stiller, who succeeds not only in translating literal senses of the original passages but also preserves various types of iconicity present in the *Alice* books.

### **Key words**

Iconicity, onomatopoeia, sound symbolism, double audience, foreignisation

## Majstrowanie przy podpisach do prezentacji konferencyjnej

---

### Wprowadzenie

Jeszcze do niedawna wśród rodzajów tłumaczenia audiowizualnego (TAW) wymieniano jedynie dubbing, napisy filmowe i *voice-over* (tzw. wersję lektorską), występujące głównie w kinie i telewizji. Dzięki rozwojowi techniki i zauważeniu potrzeb widza pojawiło się, a przynajmniej zostało nazwanych, kilka innych form TAW: napisy dla niesłyszących (intralingwalne, tj. w języku oryginału), audiodeskrypcja (dodatkowa ścieżka dźwiękowa dla osób niewidomych, zawierająca opis zdarzeń na ekranie), tłumaczenie wypowiedzi ustnych w formie napisów na żywo (np. w programach informacyjnych lub debatach parlamentarnych), nadpisy (tłumaczenia libretta w operze) i inne (Gambier [w:] Tryuk 2008: 33–34; skrótkowo część przykładów za Gambier podaje też Szarkowska 2008: 10)<sup>[1]</sup>. Ich liczba i różnorodność najlepiej pokazują, że w tej względnie młodej dziedzinie potrzebny jest znaczny wysiłek badawczy. Zwłaszcza poznanie formalnych ograniczeń TAW ma istotne znaczenie – stąd w artykule, na przykładzie podpisów nagrania prezentacji konferencyjnej, zostanie wskazanych

[1] Na potrzeby niniejszego artykułu autor dokonał skrótu pełnej listy form TAW i ich opisów.

kilka problemów związanych z formą tekstu audiowizualnego i sposoby ich rozwiązania.

### **Inter- i poli-**

Zarówno fundamentalną, jak wyróżniającą cechą TAW jest polisemiotyczny charakter tekstu źródłowego. Oznacza to, że mogą się w nim pojawiać wielorakie kanały komunikacji (Gottlieb [w:] Szarkowska 2008: 11):

- 1 **kanal dźwiękowy werbalny**, zawierający dialogi, głosy z tła oraz teksty piosenek;
- 2 **kanal dźwiękowy niewerbalny**, zawierający dźwięki natury, efekty dźwiękowe, a także muzykę;
- 3 **kanal wizualny werbalny**, zawierający podpisy i wszystkie napisy w filmie, np. listy, plakaty, książki, gazety, graffiti czy reklamy;
- 4 **kanal wizualny niewerbalny**, zawierający kompozycję obrazu, ustawienie i ruch kamery, oraz montaż, który kontroluje ogólny styl narracji i nastrój filmu.

Polisemiotyczny jest też tekst omawianej prezentacji konferencyjnej (Tulley 2009; obejrzyć ją można w wersji polskiej i angielskiej na stronach [www](#) podanych w bibliografii). Jego podstawowym elementem jest wypowiedź ustna mówcy (kanal dźwiękowy werbalny), która została uzupełniona o tekst pisany (werbalny – jeden slajd prezentacji komputerowej – i niewerbalny – większość slajdów – kanał wzrokowy), ilustrowana zdjęciami, a nawet krótkimi filmami (które również mogą łączyć w sobie wszystkie cztery kanały komunikacji – w tym wypadku jest to jedno nagranie, zawierające prócz odgłosów i ruchomego obrazu kilka słów i wykrzyknień; nie wykorzystano w nim werbalnego kanału wzrokowego). Wykorzystanie tych kanałów powoduje, że w tłumaczeniu należy uwzględnić:

- 1 relację między językiem wyjściowym a językiem docelowym;

- 2 relację między kodem pisanym a kodem mówionym;
- 3 relację między obrazem a dźwiękiem, w tym warstwą werbalną;
- 4 relację tłumaczonego materiału werbalnego do nośnika, na którym się znajduje (taśma filmowa, ekran telewizyjny lub monitor komputera, muzyka „niosąca” słowa) (Tryuk 2008:28).

Omawiane tłumaczenie jest zatem zarówno interlingwalne, jak i intersemiotyczne – zgodnie z klasyfikacją Jakobsona (1959: 233) – co oznacza, że informacja przenoszona jest nie tylko do innego języka, lecz także do innego kanału komunikacji – w tym wypadku zwłaszcza z kanału werbalnego słuchowego do werbalnego wzrokowego. Taka zmiana kanałów jest uwarunkowana relacją pomiędzy kodem pisanym i mówionym oraz między dźwiękiem a obrazem. To właśnie przejście między tymi ostatnimi narzuca tekstowi przekładu najdotkliwsze ograniczenia.

### **Przepisy na podpisy**

Do niedawna nie istniały rygorystyczne ani powszechne standardy dotyczące TAW, w tym także podpisów. Istniejące zaś standardy różnią się w zależności od kraju i instytucji nadawczej. Jak pisze Karamitroglou (1998), „usiłuje się dziś raczej opisywać różnorodne konwencje tworzenia podpisów w Europie, aniżeli narzucać nowe”<sup>[2]</sup>. Jego artykuł, stanowiący próbę ujednoczenia standardów przestrzennej i czasowej organizacji podpisów, może służyć za punkt odniesienia. Z tego względu zamieszczam niezbędny zbiór wyjątków ze wspomnianego artykułu.

Wiedza psychologiczna jest źródłem istotnych wskazówek dotyczących standardów, jakie należy stworzyć: sposób przetwarzania przez ludzki mózg tekstów pisanych warunkuje szybkość reakcji mózgu

[2] Tłumaczenia cytatów z pracy Karamitroglou (1998) na język polski wykonał autor.

i szybkość czytania oraz powoduje automatyczne powtórne odczytywanie podpisu przez szybko czytających. Duże opóźnienie podpisów w stosunku do początku bądź końca wypowiedzi budzi nieufność widza, który uznaje, że mogą one nie odpowiadać usłyszanym w danym momencie słowom. Idealnie byłoby, gdyby każda wypowiedź ustna odpowiadała jednemu zdaniu z podpisu, ponieważ widz sprawdza wierność podpisów przez porównanie liczby wypowiedzi i liczby zdań. Tłumacz musi mieć również wzgląd na cięcia, wprowadzające w filmie tematyczną zmianę.

Z powyższych założeń wynikają reguły dotyczące czasu wyświetlania linii podpisu, ustawienia okienek czasowych, a także długości i podziału linii: przeciętnemu widzowi czytanie powinno zająć 1,5–3,5 sekundy na linię lub do 6–7 sekund na podpis dwuliniowy. Podpis powinien pojawić się ok. 0,25 sekundy przed wypowiedzią i pozostać na ekranie nie dłużej niż 1–2 sekund po jej zakończeniu. Na ekranie powinny być jednorazowo wyświetlone nie więcej niż 2 linie tekstu, liczące po 35–40 znaków (ok. 7–8 słów). Podpis powinien być podzielony na możliwie najwyższym poziomie składniowym (w sensie drzewa derywacji), najlepiej na poziomie zdań.

Istnieje również całe mnóstwo reguł dotyczących redakcji tekstu, np. ograniczenie użycia skrótów, skrótowców czy liczebników. Na tłumaczu spoczywa odpowiedzialność w szczególności za interpunkcję. Większość tych reguł została przeniesiona z tradycyjnych form piśmiennictwa, choć można znaleźć i różnice: „konwencje dotyczące wytłuszczenia i podkreślenia są w napisach filmowych niedozwolone” oraz „podpis nie powinien być zakończony przecinkiem, średnikiem ani dwukropkiem, ponieważ nieuchronna przerwa w czytaniu (...) byłaby nieproporcjonalnie długa” (Karamitroglou 1998). Należy pamiętać, że „tłumacz podpisów nie powinien starać się oddać wszystkiego, nawet jeśli jest to wykonalne pod względem czasowym i przestrzennym” (ibid.). Przykładowo, wyrażenia zbędne treściowo, jak *well, as I say*, powinny być opuszczone; podobnie, wyrażenia fa-

tyczne, w tym *ok, please, thanks, sorry*, które dla europejskiego widza są zwykle rozpoznawalne i zrozumiałe; a wreszcie unikać należy złożonej składni i długich słów.

## Poznajcie TED-a

TED (*Technology, Entertainment, Design*) jest instytucją non-profit, której motto brzmi: *Ideas Worth Spreading* („myśli<sup>[3]</sup>” *warte rozpowszechniania*”). Organizowane przez nią międzynarodowe konferencje są nagrywane i udostępniane w Internecie. W wyniku rosnącej popularności TED-a uruchomiono TED Open Translation Project, który daje możliwość wolontaryjnego tłumaczenia podpisów takich nagrań prezentacji konferencyjnych. Za dane tłumaczenie odpowiadają dwie osoby: tłumacz oraz korektor. Z reguły są to amatorzy, jak autor analizowanego poniżej przekładu, którego korektę wykonał autor niniejszego artykułu.

TALKS | IN LESS THAN 6 MINUTES

Gever Tulley: Life lessons through tinkering

TRANSLATED BY: JEREMY OCHS



Ended Download Favorite Rate Publish

Get this talk on DVD

Translated into Polish by LEONARDO HOPKINS • Reviewed by: Jeremiy Ochsa

Click on any phrase to play the video at that point.

Kiedy przychodzi dzieci, dostają do dyspozycji mnóstwo materiałów: drewna, gumki, lin, kule, i wszelkie narzędzia, prawdziwych narzędzi. Jedną z funkcji dzieci jest uczyć się poprzez doświadczenie. W takich warunkach możemy dać dzieciom czas. Cóż, co wydaje się brakuje w ich przedmiotowych planach zajęć. Naszym celem jest, aby opuszczali naszą szkołę z głębszym, niż kiedykolwiek, zrozumieniem, jak samodzielnie tworzyć, i z głębszym wewnętrznym przekonaniem, że droga do praktycznej wiedzy może prowadzić przez zabawę.

446,926 Views

Like

Gever Tulley uses engaging photos and footage to demonstrate the valuable lessons kids learn at his Tinkering School. When given tools, materials and guidance, these young imaginations run wild and creative problem-solving skills seem to build unspool itself. Snippets and even a roller coaster!

The founder of the Tinkering School, Gever Tulley likes to bustle things with kids. [Full bio >](#)

WHAT TO WATCH NEXT

**Gever Tulley's dangerous things you should do your kids do**  
09:48 Posted: Jul 2017  
Views: 4,825,047 | Comments: 287

**Ken Robinson says schools kill creativity**  
12:24 Posted: Jun 2006  
Views: 63,721,764 | Comments: 2756

**Arthur Benjamin: Teach statistics before calculus!**  
02:29 Posted: Jan 2009  
Views: 968,123 | Comments: 366

**WHAT YOUR FRIENDS ARE WATCHING**

[3] Użyto terminu pojemniejszego niż „pomysł”, gdyż prezentacje na konferencjach TED dotyczą również emocji, postaw czy wspomnień.

Przed przejściem do analizy przekładu należy wspomnieć o pewnych ograniczeniach technicznych, z którymi ma się do czynienia, tłumacząc w TED-zie. Po pierwsze, tekst źródłowy składa się z tytułu prezentacji, umieszczonego pod nim okna z nagraniem, streszczenia położonego na prawo od nagrania, transkrypcji w formie podpisów wyświetlanych w obrębie obrazu oraz transkrypcji interaktywnej umieszczonej pod nagraniem (por. Rys. 1). Ta ostatnia wykorzystuje tekst podpisów, wyświetlany jednakże w całości w kolumnie. Z tego względu tłumaczenie zachowuje, pomimo uwag z poprzedniego rozdziału, pełną interpunkcję, gdyż w polszczyźnie przecinek jest zbyt ważnym wskaźnikiem struktury składniowej i jego brak zaburzyłby czytelność tekstu. Po drugie, łamanie linii jest automatyczne i choć odciąża to tłumacza, to pogarsza jakość wyświetlanego tekstu. Tłumacz nie ma także wpływu na okienka czasowe napisów, które są ustalane przez zespół transkrybujący tekst angielski. Takie rozwiązania sprawiają, że tłumacz i korektor są odpowiedzialni jedynie za długość podpisów i podział zdań na oddzielnie wyświetlane części. Uwagi zawarte w tym akapicie nie uwzględniają zmian technicznych wprowadzonych po opublikowaniu przedstawionego tekstu. Należy też zwrócić uwagę na stworzone na potrzeby projektu TED wytyczne dotyczące stylu, w szczególności jedną: „Tłumacz powinien dołożyć starań, aby oryginalny ton i sposób narracji mówcy odwzorować najściślej, jak to możliwe” (TED 2012).

### **Gever Tulley...**

Prezentacja, o której mowa, nosi tytuł *Gever Tulley uczy życia przez majsterkowanie* (*Gever Tulley teaches life lessons through tinkering*; Tulley 2009). Prelegent, Gever Tulley, prezentuje w niej rzekomo nowatorską metodę nauczania: pokazuje, jak dzieci, wyposażone w prawdziwe narzędzia i materiały oraz dzięki wskazówkom udzielonym im przez dorosłych twórczo rozwiązują problemy; samodzielnie

potrafią budować na przykład łodzie czy mosty. Dzięki stosunkowo wolnemu tempu przemowy dość łatwo stworzyć podpisy do tej czterominutowej prezentacji.

Do analizy wybrane zostały trzy fragmenty, które najlepiej ilustrują zagadnienia omawiane w dalszych rozdziałach artykułu. Podane w nich zostały okienka czasowe, źródłowy tekst angielski po stronie lewej, pierwsze tłumaczenie (t) oraz ewentualna propozycja poprawek (p) po prawej.

### Przykład 1

**00:01:32,000 → 00:01:34,000**

and become at ease with the idea that every step	(t) i oswajają się ze świadomością, że każdy krok (p) i oswajają się ze świadomością,
---	---

**00:01:34,000 → 00:01:37,000**

in a project is a step closer	(t) w projekcie jest krokiem w kierunku (p) że każdy etap przedsięwzięcia prowadzi
-------------------------------	---

**00:01:37,000 → 00:01:40,000**

to sweet success,	(t) słodkiego sukcesu (p) do słodkiego sukcesu
-------------------	---

**00:01:40,000 → 00:01:44,000**

or gleeful calamity.	(t) albo radosnej klęski.
----------------------	---------------------------

### Przykład 2

**00:02:08,000 → 00:02:10,000**

keep the landscape of the projects	(t) staramy się ukierunkowywać ramy projektów (p) staramy się kierować projekty
------------------------------------	---



**00:02:10,000 → 00:02:13,000**

tilted towards completion.

(t) w stronę ukończenia.

(p) w stronę ich ukończenia.

### Przykład 3

**00:01:03,000 → 00:01:06,000**

Our goal is to ensure  
that they leave

(t) Naszym celem jest,

aby opuszczali naszą szkołę

(p) Chcemy, aby opuszczali  
naszą szkołę

**00:01:06,000 → 00:01:08,000**

with a better sense of how  
to make things

(t) z głębszym zrozumieniem,  
jak samodzielnie tworzyć,

(p) z głębszym, niż kiedy przyszli,  
zrozumieniem,

**00:01:08,000 → 00:01:11,000**

than when they arrived.

(t) niż kiedy przyszli

(p) jak samodzielnie tworzyć

### ...Uczy życia...

Wiele korekt tłumaczenia wynika jedynie (lub głównie) z ograniczeń technicznych. W przykładzie 1. pierwszy podpis widoczny jest zaledwie 2 sekundy – musi więc być jedną linią zawierającą krótkie zdanie. Kolejny podpis trwa maksimum dozwolonego czasu. Przeniesienie słowa *prowadzi* do trzeciego podpisu mogłoby spowodować jego większą czytelność ze względów składniowych, lecz różnica jednego słowa pomiędzy wypowiedzią ustną a tłumaczeniem mogłaby widza rozproszyć.

W przykładzie 2. dwusekundowe okno jest znów przeładowane,

tym razem jednak jest to spowodowane stylem o wątpliwej poprawności. Oprócz nadmiarowej informacji (*ramy projektu*), pojawia się nadmiarowość gramatyczna (*ukierunkowywać* jest co prawda notowaną w słownikach formą niedokonaną czasownika *ukierunkować*, lecz niewiele rzadsza, a krótsza i znacznie czytelniejsza jest forma *kierunkować* lub wręcz *kierować*). Można także rozważyć, czy w stronę *ukończenia* nie lepiej oddać krócej przez *ku ukończeniu*. Poprawność stylistyczna okazuje się tutaj pomocna w skróceniu tekstu, gdyż częstokroć usuwa nadmiarowość.

W przykładzie 3. zmiana w (1) eliminuje powtórzony niepotrzebnie i przez to niepoprawny zaimek dzierżawczy, co równocześnie upraszcza składnię i znacząco redukuje liczbę znaków przypadających na linię. Korekty w (2) i (3) stanowią przykład poprawki w dzieleniu linii. Pierwotne tłumaczenie oddziela *głębszym* od *niż kiedy przyszli*, podczas gdy ostatnie wyrażenie określa poprzednie, tworząc porównanie. Podobnie element *jak samodzielnie tworzy* określa *rozumienie* i dopiero wspólnie łączą się ze wspomnianym porównaniem w większą jednostkę składniową. Pierwsza wersja dokonuje zatem podziału jednostki składniowej stojącej niżej w hierarchii. Przedłużenie linii (3) o parę znaków można uznać za korzyść (mimo że przeciwstawia się ogólnej zasadzie skrótowości!), gdyż krótsza wersja, niedostatecznie wypełniając całe trzy sekundy, mogłaby widza zniecierpliwic.

### **...Przez majsterkowanie**

Czytelnik z pewnością zauważył, że w przykładzie 1. zwrot *sweet success* oddany został przez *słodki sukces*, który jest kalką językową. Inne propozycje to np. *prowadzi do upragnionego zwycięstwa / sukcesu / wygranej* lub *do satysfakcji / przyjemności* z [odniesionego] *sukcesu/dokonania/powodzenia*. Fragment ten jest wart uwagi z następujących powodów.

Przede wszystkim istotne jest, by oddać znaczenie zgodne z przekazywanymi treściami pedagogicznymi (jest to przecież prezentacja o metodzie nauczania): *sukces* ma więc być korzystny dla danej osoby, a o stracie dla innych nie ma mowy; *zwycięstwo* występuje zaś w związku *zwycięstwo nad kimś*, a więc w znaczeniu, którego promowanie może być uznane za niewychowawcze.

Należy jednak zwrócić uwagę, że wybór *słodkiego sukcesu* nagina frazeologię języka docelowego do pewnej ideologii. Nie jest to wynik nieistnienia owego frazemu, który przecież w polszczyźnie mógłby powstać, lecz ponieważ istnieją mocno zakorzenione związki podobne do niego (*słodycz/smak zwycięstwa*, a nawet jeszcze *słodka zemsta*, co dodatkowo oznacza, że *słodki* może konotować treści negatywne). W tłumaczeniu powinno się unikać wprowadzania nowych związków leksykalnych, nawet jeśli tak stworzone nowe znaczenie jest zgodne z celem autora prezentacji. Wyjątkiem byłoby wprowadzenie w tekście źródłowym związków nieistniejących w języku oryginału – obowiązek oddania stylu wypowiedzi prelegenta dozwalałby lub wręcz nakazywał użycie odpowiadających im środków wyrazu. Język Tulleya nie wydaje się jednak odbiegać od standardowego amerykańskiego angielskiego. Co więcej, zamierzone przez prelegenta znaczenie powinno być nadal widoczne, ponieważ nic w kontekście językowym ani pozajęzykowym nie przywodzi na myśl niepożądanych konotacji *zwycięstwa*.

Wymóg skrótości powoduje, że trudniej zastosować jakiegokolwiek strategię polegającą na objaśnianiu tłumaczonego tekstu – zwykle nie jest możliwe na przykład użycie omówienia. Z pomocą przychodzi natomiast dobra znajomość stałych związków wyrazowych, które częstokroć umożliwiają związlejsze i trafniejsze wyrażenie danej myśli. Jak widać, ceną za to może być jednak brak ekwiwalentu lub odpowiednika posługującego się oryginalnym obrazem.

Skoro istnieją argumenty świadczące o niepoprawności kalki *słodki sukces*, należałoby jej unikać również ze względów edukacyjnych: fil-

my i nagrania internetowe mogą okazać się pomocnymi materiałami w nauce języków, zarówno w szkole, jak i w domu. Wśród sposobów uczenia się języka obcego Gajek (2008: 110)<sup>[4]</sup> wymienia:

- naukę wyrażania się w języku docelowym (JD) i rozwijanie sprawności czytania w tym języku, jeśli tekst mówiony jest w języku pierwszym (JP), a napisy są w JD;
- naukę fonetyki, prozodii i intonacji JD i rozwijanie sprawności rozumienia ze słuchu, jeśli tekst mówiony jest w JD, a napisy w JP.

Oczywiście jeśli napisy mają służyć również do nauki, powinny spełniać wysokie standardy, a w szczególności standardy poprawności językowej.

Dodatkowy aspekt używania kalk, pojawiający się być może wyjątkowo w TAW, został omówiony u Karamitroglou (1998), który proponuje zachowanie niektórych wyrażań języka oryginalnego tekstu:

Elementy językowe oryginału, które są łatwo rozpoznawalne i zrozumiałe przez widzów, powinny być nie tylko zachowane (...), lecz powinny być tłumaczone słowo w słowo. (...) Badania w dziedzinie psychologii filmu wskazują, że kiedy widzowie rozpoznają takie elementy językowe, oczekują pojawienia się w napisach dokładnie i dosłownie przetłumaczonego ekwiwalentu.

Podane przez niego przykłady zawierają nazwy własne, zapożyczenia z języka źródłowego lub słowa zapożyczone z trzeciego języka (np. *mathematics*, *mathématique* i *matematyka* w angielszczyźnie, francuszczyźnie i polszczyźnie). Unikanie kalk, gdy wyrażenie przeniesione z oryginału jest dopuszczalne w języku docelowym, nie zawsze jest więc pożądane. W przypadku *sweet success* powyż-

[4] Opis skrócony przez autora na potrzeby artykułu.

szy argument nie wydaje się jednak wystarczający, by wybrać tłumaczenie dosłowne.

### **Wnioski**

Przedstawiony wybór problemów przekładu podpisów wskazuje, że poprawne użycie stylistyki i idiomatyki w języku docelowym pomaga w uzyskaniu niezbędnej skrótowości, a poprawna składnia ułatwia dzielenie linii. Ponadto zasady poprawności są istotne w kontekście uczenia się języków obcych przy pomocy napisów filmowych. Pomimo złożoności tłumaczenia audiowizualnego, w obliczu niedostatków tekstu przekładu i braku ekwiwalentów w języku docelowym wsparciem zawsze pozostają niewerbalne kanały komunikacji, wskazujące zamierzoną przez autora oryginału interpretację tekstu.

### **Bibliografia**

- BELCZYK, Arkadiusz. 2007. *Tłumaczenie filmów*. Wilkowiec: Wydawnictwo dla Szkoły.
- GAJEK, Elżbieta. 2008. *Edukacyjne znaczenie napisów w tekście audiowizualnym*. „Przekładaniec” 20/1, s. 106–114.
- JAKOBSON, Roman. 1959. *On Linguistic Aspects of Translation* [w:] Brower, Reuben A. (red.). *On Translation*. Cambridge: Harvard University Press, s. 232–239.
- KARAMITROGLOU, Fotios. 1998. *A Proposed Set of Subtitling Standards in Europe*. „Translation Journal” 2/2 [Dok. elektr.] <http://www.bokorlang.com/journal/04stndrd.htm> [2012.07.11]
- SZARKOWSKA, Agnieszka. 2008. *Przekład audiowizualny w Polsce – perspektywy i wyzwania*. „Przekładaniec” 20/1, s. 8–25.
- TED. *Style guidelines for translators*. [Dok. elektr.] <http://www.ted.com/pages/view/id/295> [2012.07.11]

- TRYUK, Małgorzata. 2008. *Co to jest tłumaczenie audiowizualne?* „Przekładaniec” 20/1, s. 26–39.
- TULLEY, Gever. 2009. *Gever Tulley teaches life lessons through tinkering*. „TED talks” [Dok. elektr.] [http://www.ted.com/talks/lang/eng/gever\\_tulley\\_s\\_tinkering\\_school\\_in\\_action.html](http://www.ted.com/talks/lang/eng/gever_tulley_s_tinkering_school_in_action.html) [2012.07.11]
- TULLEY, Gever. 2009. *Gever Tulley uczy życia przez majsterkowanie*. Tłum. L. Hojnacki. „TED talks” [Dok. elektr.] [http://www.ted.com/talks/lang/eng/gever\\_tulley\\_s\\_tinkering\\_school\\_in\\_action.html](http://www.ted.com/talks/lang/eng/gever_tulley_s_tinkering_school_in_action.html) [2012.07.11]

## Summary

The paper analyses selected fragments from a voluntary subtitle translation of a TED talk: *Gever Tulley teaches life lessons through tinkering*. The introduction indicates the most basic formal features of audiovisual texts that lead to translation problems discussed later on. Channels of communication functioning in an audiovisual work, a conference talk in particular, are enumerated. Then, relations between the media used are indicated among the aspects of the text that are relevant to the translation and an abridged list of technical rules and conventions of subtitling is quoted. Next, the imperfect technical conditions of translation at TED are mentioned.

Finally, the three analysed fragments comprise a selection of the most representative translation problems resulting from time-space constraints. The proposed solutions strive to reduce the redundancy of the information displayed, excessive style, grammatical errors, and unclear syntactic segmentation.

Particular focus is on the phrase *sweet success* in the context of the presented teaching method, and under the constraints of the audiovisual text. The arguments discussed are: the interpretation in accordance with the teaching method presented, phraseological correctness of the word-for-word translation (with the existing set phrases taken into account), the general style of the original talk, the linguistic correctness of the subtitles as expected by the viewers using them as means of learning a language, the requirement

of brevity of the subtitles, and the viewers' expectations of word-for-word translation of recognised foreign phrases. The discussion concludes with the principle of linguistic correctness as the primary one.

**Key words**

Audiovisual translation, subtitling, conference talks

**„Będę twoim, / Jeśli uczynisz tak a tak”<sup>[1]</sup>,  
czyli o interpretacji postaci Lady Makbet  
w przekładzie Stanisława Barańczaka**

---

- I Szekspira należy tłumaczyć tak, aby tekst przekładu (...) można było całkowicie, natychmiastowo i bez trudu zrozumieć (...).*
- II Szekspira należy tłumaczyć tak, aby tekst przekładu był sam w sobie wybitnym utworem poetyckim.*
- III Szekspira należy tłumaczyć tak, aby tekst przekładu mógł stanowić podstawę wybitnego dzieła teatralnego.*

(Barańczak 2004: 23–24)

Niniejsze trzy tezy to recepta Stanisława Barańczaka na udany przekład dzieł Szekspira. Kładąc nacisk na zrozumiałość, poetyckość i sceniczność tłumaczenia, Barańczak zdaje się przesuwać wierność tekstowi na dalszy plan; bardziej istotne jest dla niego przełożenie „ducha” tekstu niż zachowanie oryginalnej metaforyki. W ten sposób podejmuje on próbę interpretacji, która nieraz wnosi do oryginału coś zupełnie nowego lub też podkreśla dane cechy, zmniejszając znaczenie innych. Te trzy postulaty wskazują również na konieczność zadomowienia tekstu w języku docelowym, dzięki czemu tłumaczenia Barańczaka są dla polskiego odbiorcy bardzo czytelne i brzmią

[1] Shakespeare, William. 1998. *Makbet*. Tłum. S. Barańczak. Kraków: Zak (i.v.23–24).



naturalnie – nawet jeżeli odbiegają od Szekspirowskiej metaforyki. W niniejszym artykule chciałabym pokazać, jak taka strategia działa u Barańczaka w przekładzie *Makbeta* Williama Szekspira, a konkretnie – w przypadku postaci Lady Makbet.

Lady Makbet pojawia się w tekście dramatu po raz pierwszy w 5. scenie I aktu, w której czyta list od swojego męża o otrzymanym przez niego tytule tana Cawdoru i o przepowiedni trzech wiedźm. Lady Makbet mówi wtedy:

Glamis thou art, and Cawdor, and shalt be  
What thou art promised. Yet do I fear thy nature:  
It is too full o' th' milk of human kindness  
To catch the nearest way. Thou wouldst be great;  
Art not without ambition, but without  
The illness should attend it. What thou wouldst highly,  
That wouldst thou holily; wouldst not play false,  
And yet wouldst wrongly win. Thou'dst have, great Glamis,  
That which cries "Thus thou must do", if thou have it,  
And that which rather thou dost fear to do  
Than wishest should be undone (...).

(Shakespeare 2005: 1.5.14–24)

Wódz hrabstwa Glamis – teraz hrabstwa Cawdor;  
A będziesz i tym trzecim... – Jedno tylko  
Trwoży mnie: twoja poczciwa natura,  
Nazbyt opita mlekiem ludzkich uczuć,  
By jej się chciało piąć najkrótszą drogą.  
Nęci cię wielkość; ambicji ci nie brak,  
Lecz nie masz w sobie niezbędnej domieszki  
Zła; chcesz wybić się nad wszystkich, nikogo  
W dół nie spychając; w grze nie oszukiwać  
A wygrać z szajką szulerów; chcesz zdobyć

Coś, co ci samo mówi: „Będę twoim,  
Jeśli uczynisz tak a tak” – a przecież,  
Czując obawy raczej niż opory  
Przed tym postępkim, nic w końcu nie czynisz (...).

(Shakespeare 1998: 27–28)

Zastanawiający jest tutaj przede wszystkim zarzut lenistwa stawiany przez Lady Makbet mężowi, któremu najwyraźniej „nie chce się” zrealizować ambicji idąc *najkrótszą drogą*; woli on wybrać drogę dłuższą i wygodniejszą, a że przy okazji jest ona uczciwa – to niemalże przypadek. W tym kontekście można stwierdzić, że Lady Makbet czuje konieczność pokierowania mężem nie tylko ze względu na jego skrupuły moralne, ale przede wszystkim ze względu na brak wystarczającej woli działania – zwłaszcza że w dalszej części monologu zarzuca mu: *nic w końcu nie czynisz, czego brak w oryginale (that which rather thou dost fear to do / Than wishest should be undone)*. Ponieważ wers: *By jej się chciało piąć najkrótszą drogą* wywołuje konotacje z określeniem „nie chce mi się”, tym samym wprowadza wartościowanie, gdzie „nie chce mi się” ma ładunek negatywny, a „najkrótsza droga” – ładunek pozytywny (por. *too full o’th’ milk of human kindness / To catch the nearest way*). Tak więc u Barańczaka Lady Makbet ocenia „najkrótszą drogę” wprost jako pozytywną, co jest nadwyżką wobec oryginalnego tekstu (Venuti 2005: 265).

Ciekawe wartościowanie cech pozytywnych i negatywnych pojawia się również nieco dalej, w wersach, które odpowiednio u Szekspira i u Barańczaka brzmią następująco:

What thou wouldst highly,  
That wouldst thou holily; wouldst not play false,  
And yet wouldst wrongly win.

(Shakespeare 2005: 1.5.19–21)

Chcesz wybić się nad wszystkich, nikogo  
W dół nie spychając; w grze nie oszukiwać  
A wygrać z szajką szulerów.

(Shakespeare 1998: 27)

W oryginale jasno widać, że końcowa wygrana jest moralnie zła (*wrongly win*), natomiast u Barańczaka wygrana z *szajką szulerów* powinna być raczej pozytywna za zasługę – również moralną, skoro została osiągnięta bez oszustw. Podobnie jak w przypadku *najkrótszej drogi* zwycięstwo Makbeta tutaj również ma pozytywny wydźwięk. Co więcej, Barańczak zmienia również sposób myślenia postaci widocznego w tej wypowiedzi. U Szekspira Lady Makbet analizuje te cechy męża, które ukazują go jako postać nieskalaną moralnie: wymienia kolejno trzy cechy pozytywne, wzmocnione powtórzeniem *wouldst* (*What thou **wouldst** highly, / That **wouldst** thou holily; **wouldst** not play false*) i tym samym zdaje się chwalić Makbeta; dopiero później odkrywa zło, które kryje się pod jego pozorną doskonałością (*And yet wouldst *wrongly win**). Natomiast Lady Makbet Barańczaka nie doszukuje się zła w naturze męża, a raczej przedstawia ją na zasadzie jawnych kontrastów i ścierających się ze sobą dążeń. *Chcesz wybić się nad wszystkich, jednocześnie nikogo / W dół nie spychając; wygrać z szajką szulerów*, a jednak *w grze nie oszukiwać*. Oparta na paradoksach wypowiedź Lady Makbet przedstawia w innym świetle i jej męża, i ją samą, ponieważ to, jak Lady Makbet postrzega swojego męża, mówi również wiele o jej własnych wartościach i sposobie myślenia.

U Barańczaka Lady Makbet wielokrotnie podkreśla swoją więź emocjonalną z mężem – o wiele bardziej niż czyni to w Szekspirowskim oryginale. Porównajmy następujące fragmenty:

1	Yet do I fear thy nature. (Shakespeare 2005: 1.5.15)	Jedno tylko Trwoży mnie: twoja <b>pocziwa</b> * natura. (Shakespeare 1998: 27)
2	<b>Look like th'innocent flower,</b> <b>But be the serpent under't.</b> (Shakespeare 2005: 1.5.64-65)	<b>Bądź</b> niewinnym <b>kwiatem,</b> Pod którym kryje się żmija. (Shakespeare 1998: 30)
3	He that's coming Must be provided for; and you shall put This night's great business into my dispatch. (Shakespeare 2005: 1.5.65-67)	Nasz gość Musi być godnie przyjęty; <b>myśl tylko</b> <b>O tym, kochany mój,</b> a mnie pozostaw Wielkie zadanie nadchodzącej nocy. (Shakespeare 1998: 30)
4	<b>MACBETH</b> If we should fail? <b>LADY MACBETH</b> We fail? (Shakespeare 2005: 1.7.59)	<b>MAKBET</b> A jeśli nam się nie uda? <b>LADY MAKBET</b> Nie uda? <b>Nam?</b>
5	What cannot <b>you and I</b> perform...? (Shakespeare 2005: 1.7.69)	Czegóż wtedy (...) nie uczynimy bez trudu – <b>my dwoje?</b> (Shakespeare 1998: 35-36)

\* Wyróżnienia w tekście dodała autorka artykułu.

Poprzez sposób, w jaki tłumacz używa zaimków osobowych, Lady Makbet Barańczaka wyraźnie podkreśla jedność swoją i męża (4 i 5). Zamiast powiedzieć „ty i ja”, mówi: *my dwoje*, które to wyrażenie uzyskuje dodatkową emfazę poprzez umieszczenie na końcu zdania. Niespodziewanie zwraca się do Makbeta w bardzo czuły sposób (3). Radzi mu, żeby był kwiatem (pod którym kryje się żmija), a nie – wężem (który kryje się pod kwiatem). Idąc jeszcze dalej, można uznać, że skoro kwiatem ma być Makbet, to żmija – jego żona, inaczej, niż jest to przedstawione w oryginale (2). Za taką interpretacją przemawia fakt, że w języku polskim to żmija jest rodzaju żeńskiego, a nie wąż, o którym Barańczak powinien był napisać, wzorując się na oryginale. Na koniec, rozmyślając o pocziwej naturze Makbeta, jego żona używa pozytywnie nacechowanego słowa, którego brak w oryginale i które jednocześnie zaznacza jej ironiczne podejście do „pocziwości”. Taka Lady Makbet jawi się nie tylko jako ogarnięta żądzą władzy współniczka Makbeta (jak ten nazywa ją w swoim liście: Shakespeare 2005: I.v.10), ale też jako żona silnie związana ze swoim mężem, która przede wszystkim chce jego dobra i sukcesu.

Nie wolno jednak zapomnieć, że Lady Makbet Barańczaka potrafi użyć relacji mąż–żona do sprawnej manipulacji Makbetem. Słowa cytowane we fragmentach (4) i (5) padają w momencie, gdy oboje spierają się o to, czy zamordować Duncana. Lady Makbet wyraźnie gra na emocjach i podkreśla jedność z mężem po to, żeby wymóc na nim uległość. Manipuluje nim również wcześniej, gdy pyta: *Cóż to za bestia zatem mnie wciągnęła / W swoją intrygę?* (Shakespeare 1998: 35). W oryginale nie ma jednak mowy o wciąganiu w intrygę, które jest o tyle jawną manipulacją, że to przecież Lady Makbet prowadzi intrygę, a nie jej mąż. Szekspir pisze jedynie o informowaniu: *What beast was't then / That made you break this enterprise to me?* (Shakespeare 2005: I.7.47–48). Co więcej, Lady Makbet Barańczaka o wiele częściej podważa męskość Makbeta, niż czyni to jej pierwowzór. Tak na przykład w oryginale czytamy:

Wouldst thou have that  
Which thou esteem'st the ornament of life,  
And live a coward in thine own esteem,  
Letting 'I dare not' wait upon 'I would',  
Like the poor cat i'th'adage?

(Shakespeare 2005: 1.7.41–45)

Barańczak pomysłowo przełożył ten fragment, czyniąc go bardziej zrozumiałym dla polskiego odbiorcy. Oprócz Szekspirowskiej drwiny znajdujemy tu jeszcze otwartą manipulację:

Chcesz zdobyć to, co sam szacujesz jako  
Szczyt życia – żyć zaś jak tchórz, bez szacunku  
Dla siebie, na dnie? **Piszczeć jak panienka:**  
**„I chciałabym, i boję się”?**

(Shakespeare 1998:35)

Z kolei już po zamordowaniu króla, kiedy Makbet jest przerażony tym, czego dokonał, Lady Makbet mówi do niego: *Why, worthy Thane, / You do unbend your noble strength to think / So brainsickly of things* (Shakespeare 2005: 11.2.44–46), co nie niesie aż tak negatywnego ładunku emocjonalnego, jak wersja Barańczaka: *Nie, mój mężny / Wodzu, przez takie obłąkańcze myśli / Zmiękniesz do reszty* (Shakespeare 1998: 46). Podobnie jest kilka wersów dalej, gdzie *infirm of purpose* (Shakespeare 2005: 11.2.52) zmienia się w *słabeusza* (Shakespeare 1998: 46). Wszystkie powyższe przykłady jasno dowodzą tego, że Lady Makbet Barańczaka jest emocjonalną manipulantką w o wiele większym stopniu, niż sugeruje to oryginalny tekst dramatu.

Kolejnym ciekawym aspektem w wypowiedzi Lady Makbet jest ptasia symbolika, która pojawia się w scenie tuż przed zabójstwem Duncana. W oryginale Lady Makbet mówi, co słyszy, czy też właśnie słyszała:

It was the owl that shrieked, the fatal bellman,  
Which gives the stern'st good-night.

(Shakespeare 2005: 11.2.3-4)

Z kolei u Barańczaka stróż nocny (*bellman*) zmienia się w coś zupełnie innego:

To pewnie sowa, ta złowroga płaczka  
Towarzysząca trumnie nocy.

(Shakespeare 1998: 43)

W angielskim tekście krzyk sowy niesie w sobie zapowiedź śmierci (*the stern'st good-night*), natomiast w przekładzie Barańczaka ze śmiercią kojarzona jest noc, przedstawiona za pomocą metafory trumny. Obrazowanie zastosowane przez Barańczaka jest bardzo trafne i doskonale pasuje do kontekstu wypowiedzianych słów – gdy Lady Makbet czeka na powrót męża z komnaty Duncana, – jednak można spierać się o to, czy nie jest już tworzeniem *Makbeta* Barańczaka, a nie *Makbeta* Szekspira. Można się zastanawiać, dlaczego tłumacz zastąpił porównanie, które doskonale sprawdza się w oryginale i równie dobrze może funkcjonować w tłumaczeniu. Może właśnie po to, żeby podkreślić fatalizm Lady Makbet, który wydobywa przekład Barańczaka. To wyjaśniałoby, dlaczego Barańczak tłumaczy wcześniej *you murth'ring ministers / Wherever (...) you wait on nature's mischief* (Shakespeare 2005: 1.5.47-49) jako *demony, Naturę / Wspomagające w tym, co w niej złośliwe!* (Shakespeare 1998: 29). Wynika z tego, że zdaniem Lady Makbet zło leży w naturze.

Z niniejszych rozważań wypływa wniosek, że tłumacz, tworząc z przekładu Szekspira „wybitny utwór poetycki” i „wybitne dzieło teatralne”, często staje się nie odtwórcą, ale współtwórcą dzieła Szekspira. Wskazuje na to portret Lady Makbet nakreślony przez Barańczaka: jego interpretacja bardzo wyraźnie pewne cechy po-

staci wydobywa, a inne – pozostawia w cieniu. Dzięki takim zabiegom Lady Makbet wyraźniej manipuluje mężem i gra emocjami, ale jest także silnie związana z Makbetem i działa chcąc jak najlepiej nie dla siebie, ale dla niego. Oczywiście taki przekład opiera się w dużej mierze na tekście źródłowym, ale wykorzystuje oryginał jako jedynie punkt wyjścia do mniej lub bardziej swobodnej interpretacji. Czytelnikowi pozostaje ocenić, na ile wydobywa głębszy – a nie tylko „manifestujący się na powierzchni słów” – sens utworu (Barańczak 2004: 207).

### **Bibliografia**

- BARAŃCZAK, Stanisław. 2004. *Ocalone w tłumaczeniu*. Kraków: a5.
- SHAKESPEARE, William. 1998. *Makbet*. Tłum. S. Barańczak. Kraków: Znak.
- SHAKESPEARE, William. 2005. *Macbeth*. Londyn: Wordsworth.
- VENUTI, Lawrence. 2000. *Translation, Community, Utopia* [w:] L. Venuti (red.) *Translation Reader*. London: Routledge, s. 265–318.

### **Summary**

The paper discusses in detail Stanisław Barańczak's interpretation of Lady Macbeth in his translation of William Shakespeare's *Macbeth*. Treating the original text merely as a point of departure, the translator decided to interpret the most powerful female character created by the English playwright in his own way. As a result, his Lady Macbeth relies far more heavily on her manipulative skills and on the emotional pressure that she exerts on her husband. However, she is also more closely attached to Macbeth and frequently emphasises the husband-and-wife relationship. Although such a path of interpretation is based to a large extent on the original text, it also undoubtedly highlights some features in comparison with other ones. Therefore, although at first sight the Polish Lady Macbeth appears to reflect the original most adequately, a close examination enables the reader to dis-



cover a number of fascinating differences in the two portrayals of the lady. An analysis thereof is the aim of this paper.

**Key words**

Stanisław Barańczak, William Shakespeare, Lady Macbeth, literary translation, manipulation

SEKCJA TŁUMACZENIOWA KOŁA NAUKOWEGO ANGLISTÓW UJ  
W SKŁADZIE: ANNA FILIPEK, DAGMARA HADYNA,  
KATERYNA KOZLOVSKA, RYSZARD KURPIEL, JAKUB SZPAK

## **Czy można być lepszym od Barańczaka? Absurdalne limeryki Edwarda Leara w tłumaczeniu Sekcji Tłumaczeniowej KNA kontra tłumaczenia mistrza**

---

12 maja 2012 r. obchodziliśmy dwustulecie urodzin angielskiego pisarza Edwarda Leara. Z tej okazji Sekcja Tłumaczeniowa Koła Naukowego Anglistów Uniwersytetu Jagiellońskiego (ST KNA) postanowiła bliżej przyjrzeć się funkcjonującym w polskiej kulturze przekładom twórczości tego poety. Łatwo się przekonać, że na rynku dostępny jest przekład autorstwa tylko jednego tłumacza – Stanisława Barańczaka, który dokonał tłumaczenia wielu różnorodnych utworów Leara. Polski czytelnik niezaznajomiony z tekstem źródłowym dysponuje zatem tylko jednym przekładem i w sposób naturalny odbiera Leara przez pryzmat Barańczaka. Warto się jednak zastanowić, na ile taki odbiór jest odbiorem wiernym, na ile czytelnik zapoznaje się z twórczością Leara, a na ile z twórczością Barańczaka. Członkowie ST KNA postanowili przeprowadzić eksperyment, który mógłby przynieść odpowiedzi na powyższe pytania. Studenci przełożyli kilka limeryków Leara i porównali efekty swojej pracy z przekładami Barańczaka. Poniżej zostaną pokrótce przedstawione wyniki tych zmagania i, co najważniejsze, wyciągnięte z nich wnioski.

Aby w pełni zrozumieć specyfikę limeryków pochodzących z *A Book*

*of Nonsense* (Lear 1875), należy choć trochę wiedzieć o ich twórcy. Edward Lear żył w epoce wiktoriańskiej (1812–1880), był literatem i rysownikiem, przede wszystkim zaś twórcą poezji absurdalnej i komicznych limeryków. To on spopularyzował ten gatunek w dziewiętnastowiecznej Anglii. Tworząc tomiki z wierszami, dodawał do nich ilustracje własnego autorstwa. Co ciekawe, Lear tworzył przede wszystkim dla dzieci, uważając, że forma limeryku sprawdza się najlepiej, kiedy jest skierowana do najmłodszego odbiorcy (Richardson 1977: 22–25). Dlatego choć utwory wyśmiewają filistyińskie społeczeństwo angielskie, a także naigrywają się z nieszczególnej urody samego Leara, w warstwie słownej zawsze pozostają proste i niewyszukane.

Najważniejszą rolę w limerykach Leara odgrywa forma. Oxfordzki słownik terminów literackich definiuje limeryk jako rodzaj wiersza angielskiego, składającego się pięciu wersów o anapestycznym układzie sylab i schemacie rymów *aabba*, w którym trzeci i czwarty wers wyróżniają się dwoma akcentami, podczas gdy pozostałe mają po trzy akcenty (Baldick 2001: 139, tłum. D.H.). Taki układ formalny skutkuje charakterystycznym, wyczuwalnym przy recytacji rytmem. Dodatkowo w pierwszej i ostatniej linijce tego epigramatycznego wiersza występuje zazwyczaj tworząca rym geograficzna nazwa własna. Groteskowa treść utworu jest głównie sprowokowana sztywną formą, która narzuca dziwny układ słów lub zmusza, by zamiast bardziej logicznie odpowiedniego słowa wstawić inne, bardziej pasujące do rymu i rytmu.

Tak skondensowaną formę trudno odtworzyć w języku polskim, o czym pisał Barańczak: „ostatecznie, znana różnica pomiędzy językiem angielskim a polskim – fakt, że z tych dwóch języków angielszczyzna zawiera statystycznie więcej wyrazów krótkich, zwłaszcza jednosylabowych – powoduje, że takie czy inne wydłużenie wersji polskiej jest w praktyce tłumacza regułą” (Barańczak 2007: 37). Dlatego też, jak przekonali się członkowie ST KNA, tłumacząc utwory Leara, często należy wybierać między zachowaniem formy a ocaleniem sen-

su. Próbując znaleźć rozwiązanie tego problemu, Barańczak stworzył teorię maksymalizmu translatorskiego, która polega na stawianiu sobie maksymalnych wymagań (ibid: 32), na dążeniu do ocalenia „absolutnie pierwszorzędneho elementu znaczeniowego wiersza, jego nieusuwalnego i niezastępowalnego «formalnego» składnika, który w istocie jest kluczem do «treści», czyli tego, co należy do tak zwanej dominanty semantycznej utworu” (ibid.: 20).

Barańczak twierdził, że celem tłumacza tekstów literackich powinno być osiągnięcie funkcjonalności – a zatem stworzenie tekstu, który będzie stanowił interpretację oryginału, funkcjonującą w kulturze docelowej podobnie jak oryginał w kulturze źródłowej (ibid.: 15). Idąc tym tropem, można wywnioskować, że w założeniu Barańczaka tłumaczenie limeryku Leara powinno być wierszem groteskowym, związłym, o sztywniej formie i odpowiednich rymach. Choć humor wywołany bezsensem jest wysoce pożądanym w takim przekładzie, odejście od znaczenia oryginału sprawia, że ilustracje autora, które stanowią integralną część publikacji, mogą stać się niezrozumiałe. W przypadku, gdy autorskie ilustracje są nierozdzielnie związane z tekstem, trzeba tak tworzyć przekład, aby zachować ich funkcjonalność w docelowej publikacji. Należy również pamiętać o odbiorcy limeryków – jako że tekst źródłowy został stworzony z myślą o dzieciach, tłumaczenia również powinny przecież być łatwe w odbiorze. Powinny je zatem cechować prosty, zrozumiały język i brak wyszukanych aluzji kulturowych. Tak, z punktu widzenia ST KNA, wyglądają założenia, jakie musiałyby przyjąć tłumacz przy przekładzie limeryków Leara.

Niestety nie można się zgodzić, że tłumaczenia Barańczaka oddają tego samego „ducha” tekstu, co limeryki Leara. Co więcej, w większości przypadków tłumacz tak dalece odszedł od oryginalnego sensu, tak wiele dodał, tak bardzo się trzymał wymyślonych przez siebie rymów, tak bardzo popisywał się erudycją i z niewiadomych powodów odchodził od oryginalnej formy wiersza, że często powstałe limeryki w ogóle nie śmieszą – wręcz wywołują konsternację. Zmiany elemen-

tów świata przedstawionego, konkretyzowanie, parafrazowanie – są to elementy techniki przekładu Barańczaka, które Monika Kaczorowska wymienia jako rozwiązania odzwierciedlające jego poglądy na temat danego typu twórczości (2011: 143). Badaczka analizowała proces, w wyniku którego do tworzonych przez Barańczaka przekładów utworów innych pisarzy przenikają elementy twórczości samego tłumacza. Na wielu przykładach udowodniła, że specyficzne wybory translatorskie Barańczaka są swoistym przedłużeniem jego własnej twórczości.

Poniżej znajduje się kilka przykładów ilustrujących przedstawiony problem.

There was an Old Man of Nepaul  
From his horse had a terrible fall  
But, though split quite in two,  
By some very strong glue,  
They mended that man of Nepaul.

(Lear 1875: 49)

Pewien starszy mężczyzna w Nepalu  
Osadzony raz został na palu.  
Pał rozszczepił go na dwie połowy,  
Z których każda klęła się: „Pół głowy  
Dam, żem jedną nogą już w szpitalu!”

(Barańczak 2007: 213)



RYS. 1.

„There was an Old Man  
of Nepaul...”

Po pierwsze, ucho czytelnika szybko wychwytuje brak zróżnicowania długości wersów. W oryginale wers trzeci i czwarty są znacznie krótsze od pozostałych, natomiast w przekładzie każdy wers ma 10 sylab – oprócz ostatniego, który liczy ich aż 11. Kolejne odstępstwo od oryginalnej formy wiersza to przerzutnia, zaburzająca równy rytm utworu. Ten środek stylistyczny dodaje również pewnego wyrafinowania, które wydaje się zupełnie nie na miejscu. Można więc zaobserwować odejście od formy i charakteru limeryku. Kolejną warstwą, której Barańczakowi nie udało się „ocalić”, jest świat przedstawiony. Kierował się on założeniem, że „tłumaczenie poezji jest zawsze aktem jej interpretacji” (Barańczak 2007: 15), więc po prostu napisał zupełnie nowy limeryk, starając się, by spełniał jego własne kryteria komizmu, jednak nie udało mu się jednocześnie zachować wizji upadku z konia i klejenia, ale wprowadził za to element nieuzasadnionej agresji. Na dodatek tłumacz wyobraził sobie rozszczepienie odwrotnie niż autor – o czym można się przekonać, spoglądając na ilustrację Leara (por. Rys. 1). Językowy kalambur Barańczaka opiera się przeciwieństwie na przecięciu wzdłuż. Z punktu widzenia przekładoznawcy jest to już pewną nadwyżką, bo w oryginalnym limeryku nie ma słowa na temat sposobu przecięcia bohatera, co więcej wydawca chcący opatrzyć książkę obrazkami z pewnością mógłby zakwestionować takie rozwiązanie tłumacza.

Jak widać, cały limeryk Barańczaka opiera się na jednej grze językowej, której brak w oryginale. Jak zaznacza sam tłumacz, „wprowadzanie do warstwy stylistycznej nieobecnych w oryginale środków poetyckich, które mają analogię we własnej twórczości tłumacza” wykracza daleko poza zwykłą parafrazę (Barańczak, za Kaczorowską 2010: 159). ST KNA starała się wykazać, że można przełożyć ten limeryk wierniej zarówno pod względem formy, jak i treści:

Był sobie starzec z Nepalu,  
Na koniu jechał pomału,

Lecz spadł i rozwalił  
(Co klej potem scalił)  
Kosteczki starca z Nepalu.

(Anna Filipek [AF])

Pewien staruszek z Nepalu  
Miał raz rumaka z metalu;  
Ostry grzbiet miał ten muł,  
Przeciął jeźdźca na pół;  
Kropelką klejono pana z Nepalu.

(Dagmara Hadyna [DH])

Inne wersje, bardziej frywolnie traktujące liczbę sylab, brzmiały następująco:

Był raz pewien staruszek z Nepalu,  
Spadł z konia i wylądował na palu,  
Choć go całkiem rozdwoiło,  
Wnet się na powrót skleiło  
Starszego pana z Nepalu.

(Jakub Szpak [JS])

Był sobie z Nepalu dziadek  
I miał ten dziadek wypadek.  
Rozpadł się on na części,  
Lecz klej znaleziono na szczęście,  
Tak poskładany został z Nepalu dziadek.

(Ryszard Kurpiel [RK])

W powyższych limerykach staraliśmy się zachować właściwy przekaz oryginalnego tekstu w obrębie jego treści i obrazowania (jest i klej, i prawidłowe rozszczepienie staruszka). Bardziej problema-

tyczne okazało się zachowanie sztywnej formy limeryku, co staje się szczególnie widoczne w propozycjach przekładu przedstawionych w dalszej części artykułu.

Następny limeryk jest przykładem tego, że gdy Barańczak raz wpadł na jakiś pomysł stylistyczny, trzymał się go za wszelką cenę.

There was an old Man of Quebec  
A beetle ran over his neck;  
But he cried, 'With a needle,  
I'll slay you, O beadle!'  
That angry Old Man of Quebec.

(Lear 1875: 38)

Pewien starszy mężczyzna z Quebecu  
Zwrócił się do robaka: „Robeku!  
Pełniesz mi przez serwetę,  
Lecz i tek wnet cię zgnieć!” –  
Ta wymowa jest typowa w Quebecu.

(Barańczak 2007: 242)

Limeryk został wzbogacony o dodatkowy element humorystyczny, nieobecny w oryginale, a mianowicie ośmieszanie niepoprawnej wymowy. Najprawdopodobniej koncept ten zrodził się z braku rymu do nazwy miasta, ale może również „spełniał ustalone przez Barańczaka kryteria komizmu”, podobnie jak zmiany w innym Barańczakowskim tłumaczeniu Leara – „Dongu o Świecącym Nochal”, o których pisze Kaczorowska (2011: 140). Oprócz tego częste występowanie samogłoski „e” może odzwierciedlać umiłowanie autora do harmonii głoskowej, co stanowiłoby kolejny element nadawania przekładowi cech własnej poetyki (ibid. 2011: 173).

Co prawda ten konkretny przekład limeryku czytany bez zestawienia z tekstem źródłowym jest nonsensowny i zabawny, a na dodatek



nie odchodzi tak dalece od oryginału, by znalezienie pierwowzoru w tomie *A Book of Nonsense* nastęrczało zbytnich trudności, ale jednak w porównaniu z limerykiem Leara wyczuwa się zbytnią swobodę tłumacza. Oto propozycje polskiej wersji tego utworu stworzone przez członków ST KNA:

Mieszkał raz pan w Ostrołęce,  
Co żuk mu przebiegł po ręce.  
„Zaraz wezmę igłę  
I przebiję to bydlę!” –  
Zawołał zły pan w Ostrołęce. [JS]

Był sobie z Quebeku dziaduszek,  
Któremu na szyję wszedł żuczek.  
„Iglą posłużę się sprawnie,  
Robał nie wejdzie już na mnie” –  
Wrzasnął ów z Quebeku dziaduszek. [RK]

W tłumaczeniu, w którym pojawia się Ostrołęka, zastosowano ciekawe udomowienie. Wprowadzenie polskich nazw geograficznych dodaje limerykom sporo komizmu, choć oczywiście zawsze można mieć pewne zastrzeżenia odnośnie wierności. Oto pozostałe wersje tłumaczenia ST KNA:

Był sobie starzec z Quebeku,  
Co szukał na żuka leku:  
Po szyi żuk łąził,  
Więc igłą go zgładził  
Ten wściekły starzec z Quebeku. [AF]

Pewnemu mieszkańcowi Quebeku  
Przebiegł żuk po soczystym steku;

„Wezmę ja szpilę  
I cię zabiję!” –  
Wykrzyknął ów mieszkaniec Quebecu. [DH]

Następny przykład pokazuje niepotrzebne skomplikowanie i przeintelektualizowanie pewnego limeryku, który i tak zawierał aż dwa elementy wymagające od odbiorcy znacznej wiedzy pozatekstowej, a mianowicie geograficznej i kulturowej:

There was an Old Man of Vesuvius,  
Who studied the works of Vitruvius;  
When the flames burnt his book,  
To drinking he took,  
That morbid Old Man of Vesuvius.

(Lear 1875: 56)

Pewien starzec u stóp Wezuwiusza  
Zgłębiał trzeci już tom Witruwiusza,  
Gdy zalała go lawa;  
„Działa to jak *Wełtawa*”,  
Rzekł, „Smetany: wzrusza i rozjusza”.

(Barańczak 2007: 230)



RYS. 2.

„There was an Old Man  
of Vesuvius...”

Barańczak z niewiadomych przyczyn – a być może właśnie dlatego, że tak działa jego poczucie humoru – dodał tu jeszcze nawiązanie do utworu muzycznego czeskiego kompozytora Bedřicha Smetany. Jednak czytelnik niekoniecznie musi być zaznajomiony z emocjami, jakie wywołuje ten poemat symfoniczny. Wydaje się, że w tym przypadku tłumacz za dominantę uznał erudycję bohatera limeryku i groteskowe zestawienie wszystkich elementów wiersza, oraz postanowił jeszcze bardziej to podkreślić. Zagięło jednak bezpowrotnie pierwotne źródło komizmu, a mianowicie pijaństwo badacza Witruwiusza. Według ST KNA tak skonstruowany limeryk niekoniecznie śmieszy, a sztuczne rozdzielenie wypowiedzi bohatera za pomocą czasownika narracyjnego dodatkowo zaburza swobodny rytm utworu. Po raz kolejny również ilustracja nie do końca odpowiada temu, co jest widoczne w limeryku (por. Rys. 2). Oto propozycje tłumaczeń autorstwa członków ST KNA:

Był sobie pod Wezuwiuszem  
Starzec, co żył Witruwiuszem;  
Gdy księgi spłonęły,  
Do flaszki popchnęły  
Łzy starca pod Wezuwiuszem. [AF]

Był raz pewien pan spod Wezuwiusza  
Co czytywał prace Witruwiusza.  
Książki płomienie zabrały,  
Wielki pociąg do gorzały  
Poczuł wtedy pan spod Wezuwiusza. [JS]

Mężczyzna spod Wezuwiusza  
Wiecznie czytał Witruwiusza;  
Gdy ogień księgi spalił,

Że pić będzie ustalił,  
Stary człowiek spod Wezuwiusza.

(Kateryna Kozlovska [KK])

Był sobie starzec spod Wezuwiusza,  
Który czytał dzieła Witruwiusza,  
Lecz strawił mu księgi ogień,  
Do kielicha zagląda co dzień  
Dziwaczny starzec spod Wezuwiusza. [RK]

Jak i w poprzednim przykładzie, tutaj również udało się zachować sposób obrazowania oryginału, ale warstwa rytmiczna pozostała niedopracowana. Przekład Barańczaka czyta się dobrze ze względu na regularność jego metrum, której brak powyższym tekstom ST KNA.

W przypadku następnego limeryku, rym sprawiał trudność wszystkim tłumaczom. W tekście Barańczaka rezultatem było pominięcie wzmianki o skutkach ubocznych zażywania masła:

There was an Old Person of Prague,  
Who was suddenly seized with the plague;  
But they gave him some butter,  
Which caused him to mutter,  
And cured that Old Person of Prague.

(Lear 1875: 45)

Pewien starszy pan z centrum Pragi  
Padł ofiarą zarazy czy plagi;  
Lecz gdy zjadł trochę masła,  
Gorączka w nim przygasła,  
I na miasto wyszedł, choć był nagi.

(Barańczak 2007: 213)

Dlatego też w ramach rekompensaty Barańczak dodał zaskakującą puentę, której na próżno szukać w oryginale. Wydawałoby się jednak, że taka nadwyżka wychodzi limerykowi na dobre, bo członkowie ST KNA również mieli problem z tłumaczeniem rymu „butter” – „mutter”.

Był sobie starzec z Pragi,  
Dopadły wszystkie go plagi,  
Lecz masłem leczony  
Był wnet uzdrowiony;  
Zmaślony starzec ów z Pragi. [AF]

Kiedyś pewien starszy pan z Pragi  
Nie zdołał uniknąć plagi;  
Lecz podano mu masło  
I jego życie nie zgasło;  
Tak ocalono chorego z Pragi. [KK]

Ostatecznie jednak znalazła się jedna wersja, w której tłumaczowi udało się zawrzeć i sens, i formę oryginału:

Raz pewien osobnik z Pragi  
Padł ofiarą strasznej plagi,  
Zaaplikowano mu masła,  
Teraz język ma jak z ciasta,  
Lecz zdrów jak ryba ów pan z Pragi. [DH]

Ostatni limeryk, przy pomocy którego można zobrazować nie do końca udane i dopasowane do poezji Leara przekłady Barańczaka, brzmi następująco:

There was an Old Man with a gong,  
Who bumped at it all day long.

But they called out, "O law!  
You're a horrid old bore!"  
So they smashed that Old Man with a gong.

(Lear 1875: 8)

Pewien starszy mężczyzna z Hong-Kongu  
Grywał dniami całymi na gongu.  
Rzekł mu sąsiad: „Wybaczę,  
Że grasz w tempie vivace,  
Ale wciąż pieśń Schuberta o pstrągu?!...”

(Barańczak 2007: 230)

Powyższy przekład limeryku ma nienaganną, regularną strukturę sylabiczną 10–10–6–6–10, a takie lub zbliżone ramy wersów wydają się odpowiednie dla języka polskiego. Problem pojawia się znów na poziomie znaczeniowym, bowiem Barańczak raz jeszcze postanawia „popisać się” znajomością muzyki poważnej. Co prawda taki limeryk jest niezaprzeczalnie groteskowy, jednak wprawia w konsternację poprzez dysonans między intelektualno-językowym poziomem oryginału a przekładem, który w połowie staje się właściwie twórczością Barańczaka. Zauważa to Kaczorowska, pisząc, że „w literaturze polskiej poezja absurdu może zacząć funkcjonować w sposób podobny do tego, w jaki funkcjonują wiersze Barańczaka, tj. jako poezja dwudziestowieczna, stawiająca wysokie wymagania czytelnikowi, domagająca się dużych kompetencji czytelniczych” (2011: 141). Wydaje się jednak, że taki efekt nie jest do końca pożądanym w przypadku prostych limeryków Leara. W prostych dziewiętnastowiecznych wierszach stworzonych z myślą o dzieciach nie potrzebujemy chyba erudycyjnych fajerwerków i wysokich wymagań wobec czytelnika. Przekład Barańczaka można porównać z przekładami zamieszczonymi poniżej, bliższymi duchem oryginałowi:

Pewien człek miał gong niemały,  
Walił w niego przez dzień cały.  
By dać kres tej nudzie,  
Zakrzyknęli ludzie  
I walnęli człekiem w gong niemały. [JS]

Był sobie z gongiem starzec,  
Co walił weń cały marzec.  
Krzyknęli ludzie: „O Boże,  
Dłużej tak być nie może” –  
I odtąd już cichy był marzec. [RK]

Wszystkie zaprezentowane powyżej przykłady dowodzą, że limeryki Edwarda Leara można przełożyć wierniej, niż dokonał tego Barańczak. Słynny polski tłumacz dodawał, usuwał i przeinaczał, nie usprawiedliwiając nawet swoich wyborów wzorcem rytmicznym, a raczej dostosowując tworzone przez siebie polskie wersje do indywidualnej wizji poezji nonsensu. Wielokrotnie wychodził daleko poza ramy zwykłej parafrazy, przetwarzał oryginalne pomysły według własnej wizji i *de facto* często dokonywał adaptacji lub wręcz inkorporacji do swojej twórczości, a nie przekładu. Co gorsza, nie zawsze udawało mu się osiągnąć lekkość stylistyczną i jednocześnie groteskowy efekt, choć popisywał się erudycją i techniką.

Na koniec zacytujmy Piotra Sommera, który zgrabnie podsumowuje wnioski niniejszego artykułu w dwóch zdaniach: „Rola tłumacza (...) to rola możliwie jak najbardziej sprawnego i rzetelnego od-twórcy, który w swojej pracy powinien kierować się wyłącznie «wizją» (czyli literą i duchem) oryginału. Cała reszta (...) będzie uzurpacją, wyjściem z roli, arogancją parafrazy” (1996: 220).

## Bibliografia

- BALDICK, Chris. 2001. *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford: Oxford University Press.
- BARAŃCZAK, Stanisław. 2007. *Fioletowa krowa: 333 najślawniejsze okazy angielskiej i amerykańskiej poezji niepoważnej od Williama Shakespeare'a do Johna Lennona*. Kraków: a5.
- KACZOROWSKA, Monika. 2011. *Przekład jako kontynuacja twórczości własnej. Na przykładzie wybranych translacji Stanisława Barańczaka z języka angielskiego*. Kraków: Universitas.
- LEAR, Edward. 1875. *A Book of Nonsense*. New York: James Miller.
- RICHARDSON, Joanna. 1977. *Edward Lear*. Harlow: Longman Group LTD.
- SOMMER, Piotr. 1996. *Artykuły pochodzenia zagranicznego*. Gdańsk: Wydawnictwo Marabut.

## Ilustracje

- LEAR, Edward. 1990. *The Complete Nonsense of Edward Lear*. Red. Holbrook Jackson. London: Faber and Faber.

## Summary

Stanisław Barańczak, an eminent Polish poet, translator and scholar, claimed that every thoughtful literary translator should first identify the semantic dominant of a particular text's before setting about to their work. By the term "semantic dominant" he meant a set of subjectively chosen features which the translator considers to be the most important and characteristic of a given source text. Barańczak believed that those features constitute the key to all of the source text's meanings, to its sense understood as the entirety of both its semantic potential and artistic form. The next step on which a translator should focus their attention is creating an equivalent text in the target language. The target text should retain the same features and spirit of



the original, and produce the same effect on the audience. Finally, it should function in the new language as a vital part of its culture.

As far as poetry was concerned, Barańczak implemented his own theory mostly by trying to retain the form of a poem, or at least its most prominent elements, usually adapting it to the specifics of the target language. Whenever meaning hindered the technical fluency of a poem, he did not hesitate to alter it. Therefore, it comes as no surprise that his translations of the absurd, epigrammatic limericks of Edward Lear sound sometimes nothing like the originals. It would seem that not all of his ideas and choices were most successful, as he frequently refused to heed the original sense of the poems and had no qualms about adding, omitting or even completely changing their meaning. It can be pointed out that it was caused by his identifying the humorous, grotesque effect as the semantic dominant of the limericks, but also by the fact that he tended, perhaps unconsciously, to incorporate his translations into his own creative oeuvre.

That is why the Translation Section of the Jagiellonian University Association of Students of English undertook to challenge Barańczak's skill and translate several of Lear's limericks themselves. This paper presents the outcome of this experiment by comparing the students' results with Barańczak's translations and by analyzing the domesticating strategies employed by this creative translator.

### **Key words**

Stanisław Barańczak, Edward Lear, limerick, literary translation, semantic dominant, adaptation

***Wszystko w końcu sprowadza się do seksu –  
o seksualizmach w polskim przekładzie  
Small World Davida Lodge’a***

---

Słowo *seks* nie pojawiło się w tytule artykułu tylko po to, żeby przyciągnąć czy też bulwersować znaczne naukowe grono. Kiedy słowo to pada w powieści popularnej, zapowiada zwykle uciechę dla czytelnika i, niestety, udrękę dla tłumacza. Dowodem tej udręki będzie w moich rozważaniach świetna powieść uniwersytecka *Small World* Davida Lodge’a.

Powieść uniwersytecka, w dyskursie anglojęzycznym znana pod pojęciem *campus novel*, to typ powieści, której „głównym wyróżnikiem gatunkowym jest temat – życie na uczelni” (Gazda, Tynecka-Makowska 2006: 102–104). Mimo że o życiu studenckim pisał już Chaucer w *Canterbury Tales* (ibid.: 102–104), zainteresowanie prywatnym i zawodowym życiem wykładowców akademickich oraz tematem uniwersytetu jako pewnej struktury społecznej weszło do literatury dopiero w latach pięćdziesiątych XX wieku (Ousby 1998: 64), pozostając zjawiskiem charakterystycznym przede wszystkim dla kultury brytyjskiej oraz amerykańskiej. Dodatkowy przełom w pisarstwie o akademii nastąpił w Wielkiej Brytanii w latach siedemdziesiątych w wyniku przemian, jakie dotknęły środowiska akademickie na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych – strajki studenckie, rewolucja seksualna i ruch hippisowski na zawsze zmieniły oblicze uczelni. Jednym z efektów tych przeobrażeń jest twórczość Davida

Lodge'a i Malcolma Bradbury'ego – akademików, którzy sięgnęli po pióro i cieszą się popularnością dzięki zdystansowanemu oraz ironicznemu podejściu do uniwersytetu.

Oprócz satyrycznego obrazu akademii powieść uniwersytecką wyróżnia bogactwo intertekstualności oraz, co widoczne zarówno u Bradbury'ego, jak i Lodge'a, częste podejmowanie tematyki erotycznej, wraz z rewolucją seksualną przenikającej z prywatnego do zawodowego życia wykładowców akademickich. Wynikające z tego obniżenie rejestru językowego i wprowadzenie dyskursu erotycznego do literatury jest cechą szczególnie trudną do zaakceptowania w polskiej tradycji literackiej. Szkolnictwo wyższe w Polsce cieszy się dużym szacunkiem społecznym, a jego pracownicy pełnią rolę autorytetów. Uniwersytet to swego rodzaju sacrum, z tradycją sięgającą początków Akademii Krakowskiej, i żartować z edukacji wyższej w polszczyźnie po prostu nie wypada. Jeszcze trudniej zaakceptować humor dotyczący życia prywatnego wzbudzających estymę profesorów, a poruszanie przy tym tematów tabu oraz wtrącanie wyrażen potocznych lub wulgaryzmów narusza kulturową normę i łamie zasady *decorum*. O sprawach wzniosłych, takich jak edukacja wyższa, mówić należy stylem wysokim, a wszelkie zaburzenia rejestru są dla szanowanej instytucji uniwersytetu obraźliwe. Jest to jeden z powodów, dla których powieść uniwersytecka nie rozwinęła się w naszej tradycji literackiej i występuje niemal wyłącznie w przekładzie. David Lodge w *Małym Światku*, rysując groteskowe portrety literaturoznawców, żartobliwie sugeruje, że ich akademickie rozmowy o literaturze są w rzeczywistości rozmowami o seksie<sup>[1]</sup> – dlatego też myślą przewodnią i tytułem niniejszego artykułu jest hasło zaczerpnięte z feministycznej interpretacji legend arturiańskich (za Jessie Weston): *[w]szystko w końcu sprowadza się do seksu* (Lodge

[1] Do niedawna nie wypadało jeszcze używać słowa „seks” w naukowym dyskursie, ale współczesny słownik twierdzi, że nie jest już ono nacechowane potocznością.

1998: 22). Wokół seksu, w satyrycznym obrazie Lodge'a, koncentrują się bowiem w rzeczywistości naukowe metodologie badań literackich – poczynając od strukturalizmu i poststrukturalizmu, przez feminizm czy narratologię, po dekonstrukcję i pewnie jeszcze dalej.

W dalszej części artykułu na określenie terminów związanych z tematyką erotyczną używać będę pojęcia „seksualizm”. Jest to termin zaproponowany przez Jacka Lewinsona oznaczający „wyraz lub frazeologizm określający treści dotyczące sfery seksualnej, charakterystyczny dla słownictwa odnoszącego się do spraw seksu (płci, płciowości)” (1999: 5). Przy tej okazji posługuję się też terminem „wulgaryzm”: „jednostka leksykalna, za pomocą której mówiący ujawnia swoje emocje względem kogoś lub czegoś, łamiąc przy tym tabu językowe” (Grochowski 2008: 19).

W kwestii polskiego słownictwa erotycznego dominuje popularny pogląd, że jest ubogie i niewystarczające dla potrzeb użytkowników polszczyzny – albo zbyt medyczne, albo zbyt wulgarne, albo zbyt infantylne. Ze względu na silne powiązanie kultury z Kościołem, fizyczne aspekty ludzkiej egzystencji stanowiły tabu podczas kształtowania się języka polskiego. Również we współczesnej, zsekularyzowanej kulturze język, jakiego używa się do opisu tematyki erotycznej, jest często niezgrabny i budzi niezamierzoną śmieszność.

Stając przed tym przekładowym wyzwaniem, tłumacz ma do wyboru trzy podstawowe strategie translatorskie (por. Garcarz 2003: 56) radzenia sobie ze słownictwem erotycznym i wulgarnym. Pierwszej z nich – **pominięcia** – nie należy jednak w zasadzie nazywać strategią, ponieważ pomijając trudne frazy, tłumacz rezygnuje z tłumaczenia części tekstu. Takie braki mogą dotyczyć pojedynczych określeń lub większych części wypowiedzi, jak we fragmencie: *Akira Sakazaki has typed his last question (...) (a tricky one concerning the literal and metaphorical meaning of crumpet and its relation to pikelet), addressed, sealed and stamped the letter* (Lodge 1985: 113), w którym polska tłumaczka pomija po prostu nawias zawierający

grę słów. W polskim przekładzie czytelnik nie przeczyta zatem o „racuszkach”, które w pewnych kontekstach oznaczać mogą „dupeczki”, ponieważ zdanie zostało skrócone: *Akira Sakazaki wystukał ostatnie, jak na razie, pytanie do Ronalda Frobishera, zaadresował list, zakleił i opatrzył znaczkami z zamiarem wysłania go nazajutrz rano* (Lodge 1998: 129)<sup>[2]</sup>.

Inną metodą tłumaczenia problematycznego słownictwa jest **zastępowanie**. Zastąpić można na przykład element wulgarny mniej wulgarnym lub rejestr potoczny rejestrem formalnym. Najbardziej widoczne jest to we wszelkich określeniach będących synonimami czynności seksualnych. Pojawiają się one w *Małym Światku* w przeróżnych kontekstach i formach, a tłumaczka stara się oddać tę różnorodność, a więc nie ogranicza swojego słownika do zwykłego „uprawiać seks”. Wybiera inne wyrażenia – na przykład wyjątkowo niefortunne *fikum-fakum* (17, 227). Niefortunne, bo użyte jako ekwiwalent wulgarnych *dip his wick* (7) i *fucky fucky* (204), a samo będące wywołującym wesołość eufemizmem, współcześnie rzadko używanym. Trudno wyobrazić sobie neon ogłaszający *AKTY SEKSUALNE NA SCENIE. PRAWDZIWE FIKUM-FAKUM* (227). Owszem, tłumaczenie to zachowuje brzmieniowe podobieństwo z *THE REAL FUCKY FUCKY* (204), ale całkowicie pozbawia przekaz pikanterii, jaką zawiera w sobie wyrażenie utworzone od wulgarnego *fuck*. To typowy przykład redukcji w przekładzie – tekst pozbawiony wulgaryzmów traci zamierzony przez autora koloryt.

Kolejne wulgarne określenia stosunku seksualnego użyte przez Lodge’a to *having it off* (7), *screwing* (7) i *getting laid* (237) – z nimi tłumaczka radzi sobie lepiej, wybierając polskie wulgaryzmy o podobnym nacechowaniu: *dmuchać* (17), *pieprzyć* (17) i *rypanie* (261).

[2] Wszystkie kolejne cytaty z oryginału i przekładu powieści pochodzą z tych samych wydań. Dla uniknięcia powtórzeń w nawiasach będą podawane jedynie numery stron.

Kiedy jednak autor łagodzi styl, wprowadzając określenia neutralne, w przekładzie znów pojawiają się problemy. Jakże nienaturalnie brzmi taka notka, będąca próbą zaszantażowania wykładowcy: *Jeśli nie dostanę dobrej oceny z tego kursu, powiem pana żonie, że trzy razy podczas tego semestru mieliśmy pożycie seksualne u pana w gabinecie* (329). Niemal medyczne *pożycie seksualne* brzmi w oryginale *we had sex* i nienacechowane „uprawialiśmy seks” byłoby pewnie trafniejszym ekwiwalentem. Tymczasem w przekładzie nastąpiła amplifikacja, ponieważ poprzez zastosowanie oficjalnego pojęcia notatka nabrała stylu dużo bardziej formalnego niż proste *If I don't get a good grade for this course I will tell your wife that we had sex* (299). Analogiczna formalizacja następuje w opisie nocy Philipa przed lotem do Turcji: *Zazwyczaj w takich okolicznościach odbywał z Hilary stosunek miłosny, by w myśl jakiejś niepisanej ugody w pożegnalnym uścisku utopić wszystkie różnice zdań* (185). Skomplikowane *odbywanie stosunku miłosnego* to w oryginale zwyczajne *make love* (165) i potoczne „kochali się” wydawałoby się tu lepszym rozwiązaniem – zwłaszcza że styl formalny nie spełnia w tym wypadku naprawdę żadnej funkcji poza udziwnieniem zdania.

W przypadku seksualizmów rzadko zdarza się, by tłumacz wybierał elementy bardziej negatywnie nacechowane od oryginalnych. Ze względu na większą pruderię języka polskiego zastępowanie jest najbardziej popularnym i powszechnie akceptowanym rozwiązaniem, ponieważ nie wprowadza do tekstu efektu obcości – powieść pełna eufemizmów nie różni się bardzo od powieści polskojęzycznych powstałych mniej więcej w podobnym czasie (należy zaznaczyć, że powieść Lodge'a powstała na początku lat osiemdziesiątych).

Popularnym rozwiązaniem jest także **inwencja**, polegająca zazwyczaj na tworzeniu neologizmów, a czasem nawet nowych związków frazeologicznych. Taka strategia prowadzi często do nieoczekiwanych udziwnień tekstu. Chodzi tu przede wszystkim o rozwiązania translatorskie, które z jakiegoś powodu wywołują efekt komiczny da-

leki od zamierzonego w oryginale. Zdarzyło się to w *Małym Światku* na przykład przy tłumaczeniu nazw agencji towarzyskich: *GIRLS UNLIMITED* (213) i *PUSSYVILLE* (191). Pierwsza z nich nie jest wcale wulgarna, składa się z pospolitego rzeczownika i określającego go przymiotnika, a dosłownie znaczy „dziewczyny bez ograniczeń”. Tymczasem polski przekład proponuje nazwę *DZIEWLANDIA* (143), która nie dość, że brzmi egzotycznie, to wykorzystuje zupełnie inną strukturę gramatyczną. Zestawienie morfemu „dziew-”, od niepopularnej we współczesnej polszczyźnie „dziewki”, i sufiksu „-landia”, który jest obcego pochodzenia, a ponadto zdominowany raczej przez popularniejszy „-land” w wyrazach typu „ciucholand”, nie wpisuje się w żaden charakterystyczny dla polszczyzny schemat słowotwórczy. Inwencja tłumaczki jest tu zupełnie nieuzasadniona, ponieważ ośmiesza tylko nazwę agencji niepoprawną konstrukcją, co nie ma przecież miejsca w oryginale. Z kolei *PUSSYVILLE* jest już nacechowane wulgarnie przez użycie określenia żeńskich genitaliów, „pussy”, a ponadto zawiera sufiks „-ville”, charakterystyczny dla nazw miejscowości. O ile *DZIEWLANDIA* byłaby tu stosownym ekwiwalentem, o tyle użyta przez tłumaczkę *KOCIA DZIURKA* (213) znów zaskakuje swoją gramatyczną konstrukcją. Można próbować uzasadniać ten wybór faktem, że fraza ta może być równie dwuznacznie zinterpretowana jak oryginał, ale z pewnością „dziurka” nie niesie żadnych konotacji geograficznych.

Konotacje i skojarzenia sprawiają problem także w przekładzie dwuznacznych frazeologizmów. Trudno powiedzieć, co po polsku miałyby znaczyć *Dopiero wam te dziewczyny nakładą grafitu w ołówki!* (208), dopóki nie sprawdzi się, że to kalka angielskiego *put some lead in your pencil* (186), oznaczającego podniesienie męskiej sprawności seksualnej. Kalka redukuje podtekst erotyczny, a w dodatku jest znaczeniowo pusta. Niestety, jeśli przekład odbiega znacznie od językowego uzusu, tłumaczeniowe inwencje są nośnikiem obcości i często pozostawiają czytelnika bezradnym wobec niezrozumiałego sensu

przekładu. Z założenia jednak inwencja jest pożytecznym rozwiązaniem translatorskim, które pozwala przybliżyć znaczenie i kontekst oryginału wtedy, kiedy ze względu na różnice kulturowe są one zupełnie obce kulturze rodzimej. Gdyby to *PUSSYVILLE* widniało w polskim przekładzie jako *DZIEWLANDIA* lub lepiej – *DZIEWLAND* – można by już mówić o inwencji ekwiwalentnej.

Z kolei hasło reklamowe pewnej restauracji: *Hej, górą jąderka dziś wieczór!* (112) wywołuje jedynie konsternację, ale za to ze znaczną amplifikacją humoru. Okrzyk ten może przywieść na myśl najstraszniejsze obrazy, jeśli nie zajrzemy do oryginału, gdzie widnieje: *Have a Fling with Faggots Tonight* (97). Gra słów polega na wieloznaczności słowa *faggots*, które mogą być zarówno mięsnymi pulpetami, jak i obraźliwym określeniem homoseksualnego mężczyzny. W przekładzie natomiast mamy rubaszne zawołanie, którego etymologię i znaczenie trudno nawet zidentyfikować.

Omówione rozwiązania translatorskie ilustrują, jak tłumaczka stara się zdystansować od erotycznych treści i pozbawić je emocjonalnego wydźwięku. W konfrontacji z wulgaryzmami wybiera wyrażenia mało nacechowane, a w przypadku zwrotów potocznych stara się zastąpić je bardziej formalnymi. Z powodu braku adekwatnych związków frazeologicznych o erotycznym podtekście w polszczyźnie tłumaczka tworzy własne, także często ugrzecznione. Nie są to oczywiście odkrywcze wnioski, ponieważ wiadomo, że tłumaczka nie podejmuje takich wyborów ze złej woli, a ze względu na własne uwarunkowania kulturowe. Kultura anglosaska jest dużo bardziej otwarta w kwestiach życia intymnego, a otwartość ta uwidacznia się w języku.

Wspomniany wcześniej popularny pogląd, że polski słownik erotyczny jest ubogi, nie może być jednak usprawiedliwieniem dla tłumacza, zwłaszcza że nie ma on bynajmniej żadnego poparcia w faktycznym stanie języka. Wydane stosunkowo niedawno publikacje takie jak *Słownik seksualizmów polskich* Jacka Lewinsona, *Słownik polskich przekleństw i wulgaryzmów* Macieja Grochowskiego czy *Słownik eu-*



*femizmów polskich* Anny Dąbrowskiej notują niezliczone przykłady wyrażeń opisujących ludzką seksualność. Lewinson podaje na przykład dwanaście stron synonimów oznaczających stosunek płciowy, z których kilka z pewnością mogłoby stanowić ekwiwalent angielskich *fuck*, *make love* czy *have sex*, choć niekoniecznie będzie to *sadzenie pelargonii* (1999: 334) albo *rzkomopłcenie* (ibid.: 339).

Problem językowy i translatorski tkwi zatem nie w braku odpowiedników angielskich seksualizmów w języku polskim, ale w ich nacechowaniu. Ponieważ seks był zawsze tematem wstydliwym, język jego opisu opiera się na metaforach i eufemizmach zrozumiałych tylko w pewnych kręgach. Tym sposobem różne wyrażenia erotyczne należą do różnych, obcych sobie idiolektów – uwarunkowanych przez pozycję społeczną, region, profesję czy też nawet ograniczonych do bardzo wąskich kręgów znajomych. Język erotyki jako element życia intymnego tworzyć mogą dwie zaledwie osoby – dla innych pozostaje on wtedy niezrozumiałym lub po prostu zabawnym kodem. Ponieważ nie ma jednolitego, ogólnie przyjętego wzorca, w trakcie przekładu tłumacz nierzadko zapewne ulega pokusie użycia wyrażeń pochodzących z jego własnego słownika erotycznego, co prowadzi do nieporozumień, niezręczności i efektów komicznych. Kiedy zaś próbuje zdystansować się od tekstu – język erotyki blaknie.

Nie sposób wskazać w tej kwestii złotego środka, problem seksualizmów w polszczyźnie do dziś nie doczekał się bowiem rozwiązania. Na razie jedynym lekarstwem na wzbogacenie erotycznego języka wydaje się rozwijanie świadomości różnic kulturowych i, co może dziwić w tak ludzkim i fizjologicznym kontekście, zagłębienie do słowników.

Na zakończenie należy zaznaczyć, że niebezpieczeństwem, jakie czyha na krytyka przekładu, jest popadanie w schemat wyliczania braku ekwiwalencji między tłumaczeniem a oryginałem (a wiemy przecież, że ekwiwalencja jest konceptem czysto abstrakcyjnym). Dla niniejszych rozważań istotne jest, by analiza przekładów była

analizą funkcjonalną, a celem mojej pracy nie było jedynie wskazanie zabawnych błędów translatorskich związanych z seksem, ale zarysowanie szerszego problemu dotyczącego obecności gatunku, jakim jest powieść uniwersytecka, w polskiej świadomości czytelniczej. Dostępny po polsku *Mały Światek*, czyli sztandarowa *campus novel*, jest na tyle zaadaptowany do polskich realiów językowych (poprzez podniesienie rejestru czy redukcję wulgarności), że w analizie porównawczej okazuje się książką zupełnie odmienną od oryginalnego *Small World* Davida Lodge'a. Można wysnuć wniosek, że strategią, jakiej potrzebuje przekład powieści uniwersyteckiej, jest raczej egzotyzyzacja niż adaptacja, ponieważ to właśnie efekt obcości będzie satysfakcjonującym doświadczeniem dla czytelnika, który próbuje poznać brytyjską kulturę przez pryzmat jej literatury. Słuszne wydaje się również stwierdzenie, że powieść uniwersytecka nie tyle istnieje w Polsce tylko w przekładzie, ile w swej oryginalnej formie gatunkowej nie istnieje właściwie wcale.

### **Bibliografia**

- GARCARZ, Michał. 2003. *Do translators avoid slang, swearing or untranslatability* [w:] *Warsztaty translatorskie*. T. 3, Lublin-Ottawa: Wydawnictwo KUL.
- GAZDA, Grzegorz; Tynecka-Makowska, Stanisława. 2006. *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Kraków: Universitas.
- GROCHOWSKI, Maciej. 2008. *Słownik polskich przekleństw i wulgaryzmów*. Warszawa: PWN.
- LODGE, David. 1985. *Small World. An Academic Romance*. Harmondsworth: Penguin Books.
- LODGE, David. 1998. *Mały świątek*. Tłum. N. Billi. Poznań: Dom Wydawniczy Rebis.
- LEWINSON, Jacek. 1999. *Słownik seksualizmów polskich*. Warszawa: Książka i Wiedza.

OUSBY, Ian. 1998. *Cambridge Guide to Fiction in English*. Cambridge: Cambridge University Press.

### Summary

"It all comes down to sex, in the end – about sexual terminology in the Polish translation of *Small World* by David Lodge" is a thorough analysis concerned with translating the expressions related to sexuality. The campus novel is a genre in which the main role of eroticism is to build up humour. Distinctively, sexual allusions appear not only in informal conversations but in literary discourse and professional talks as well. Such a use of eroticism is quite characteristic of British humour, whereas it is very unusual, even improper, for the Polish culture. That is why it is common to omit or replace certain expressions in the process of translation. This practice not only reduces humour, but it sometimes (if the translator happens to be too inventive) also adds comic effects in the contexts not necessarily intended by the author.

It is commonly claimed that Polish sexual lexicon is not suitable enough for translation because it seems to be very poor even for everyday use. However, the author of the paper claims that this view is only a myth – to prove her point, she invokes few dictionaries concerning the subject. They are quite extensive and do not lack any kind of sexual terminology, either colloquial or neutral. During her analysis of the translation of *Small World*, it turns out that the translator consequently tries to omit vulgarity. The main reason for this is that Polish academia is still held in high esteem by the society and vulgar language seems inappropriate for prestigious professors depicted in the novel.

The author of the paper provides examples showing that such a translation practice is harmful for campus novel in general. Polish readers are not only deprived of several layers of meaning, but they even do not get acquainted with the most specific features of the genre. The author concludes with the hypothesis that when it comes to campus novel, the translator should use rather the techniques of foreignization than domestication. Only then does

the Polish reader have an access to the peculiarities of British culture – which surely makes a book more attractive and illuminating.

**Key words**

Sex, sexual term, obscenity, campus novel, David Lodge, British culture, academia



## Tytuł marketingowy, czyli jaki?

---

W dyskusjach dotyczących przekładu tytułów książek często pojawiają się terminy takie jak: „wierność” czy też „niewierność”, „konwencja gatunku” lub „postać autora”. Innym terminem, który pojawia się przy okazji tego typu rozważań, jest również „marketingowość” tytułu i właśnie tym kryterium – stosunkowo mało lubianym przez tłumaczy, a wysoko cenionym w działach promocji książki – chciałabym się zająć w niniejszym szkicu.

Tytuł „stanowi wizytówkę utworu, jest tym, z czym czytelnik styka się w pierwszej kolejności i co później, nawet podświadomie, odnosi się do treści utworu oraz – co istotniejsze – do swoich własnych przeżyć związanych z lekturą” (Rudolf 2000: 489). Nic więc dziwnego, że stwierdzenie, że określony tytuł jest marketingowy lub że marketingowy nie jest, wywołuje gorące spory zarówno wśród tłumaczy, jak i wśród czytelników. Jakie są więc wyznaczniki marketingowości tytułu, i co to znaczy, że tytuł marketingowy nie jest? Aby znaleźć odpowiedzi na te pytania, skontaktowałam się z przedstawicielami dwóch dużych polskich wydawnictw. Uzyskane informacje podzieliłam na główne kategorie, które objaśniam odpowiednimi przykładami.

Tytuł nie jest marketingowy, gdy:

- A **nie współgra z treścią książki, konwencją gatunku czy potencjalnym odbiorcą;**

Innymi słowy tytuł nie powinien zwodzić czytelnika. Przykładem takiego niedopasowania może być książka autorstwa Emmy Darwin, której polski tytuł, *Matematyka miłości*, nie pasuje ani do konwencji gatunku, ani do pastelowych decyzji projektanta okładki. Wyraz „matematyka” z romanssem się nie kojarzy, a może nawet odstraszać potencjalnych nabywców książek tego gatunku. Na obronę tłumacza należy dodać, że tytuł oryginalny książki, *The Mathematics of Love*, równie kiepsko wpisuje się w angielską konwencję gatunku. W przypadku literatury popularnej być może warto byłoby jednak pokusić się o rozwiązania bliższe konwencji, takie jak „Rachunek uczuć”, „Algorytm miłości” itp.

#### **B wprowadza niezamierzone skojarzenia;**

Tytuł narzuca siatkę określonych odniesień i wskazuje kierunki interpretacji danego tekstu<sup>[1]</sup>. Częstym i oczywistym problemem – dla każdego, kto choćby raz zmagał się z przekładem – jest wieloznaczność tekstu wyjściowego i konieczność dokonania wyboru jednego spośród wielu współistniejących sensów. Przydarzyć się może również sytuacja odwrotna, kiedy do wydawałoby się jednoznacznego sformułowania ukradkiem zakradnie się niezamierzone skojarzenie. Przykładem tego typu niedopatrzania może być polski przekład tytułu poradnika: *Zrób to sam w ogrodzie*. Tytuł oryginalny wydanej w Niemczech książki składa się z dwóch części: anglojęzycznej nazwy serii – *Do it yourself*, oraz niemieckiej nazwy tomu – *Im Garten*. To, co w języku wyjściowym wygląda całkiem naturalnie i niewinnie, w języku docelowym może uruchomić szereg niepożądanych skojarzeń.

#### **C onieśmiela czytelnika;**

Tytuł może onieśmielać użyciem wyrazów obcych oraz trudno brzmiących nazw. Oczywiście jeśli tytuł oryginału jest w języku obcym w sto-

[1] Choć zgodnie z koncepcją koła hermeneutycznego – o czym w cytowanym niżej artykule pisze Jarniewicz – i tekst wyznaczać może sposoby interpretacji tytułu.

sunku do oryginalnego języka książki (np. hiszpański *Monsieur Pain* czy ukraiński *Anarchy in the UKR*), trudno wymagać od tłumacza, by nie zachował strategii obranej przez autora książki. Warto jednak pamiętać – zwłaszcza w przypadku popularnych gatunków literackich – o tym, że niektóre obco brzmiące słowa mogą odstraszyć potencjalnego czytelnika. Zagadnienie to wiąże się ściśle z problemem egzotykcji przekładu. Obecnie stopień społecznego przyzwolenia na egzotykcję w przekładzie zdaje się zwiększać (przykładem mogą tu być tytuły takie jak *Freakekonomia. Świat od podszewki* czy *Aimée i Jaguar. Historia pewnej miłości, Berlin 1943*). Co więcej, strategia egzotykcji nie zawsze prowadzi do wyobcowania, czasem, wręcz przeciwnie, narzuca utarte i funkcjonujące już w kulturze docelowej sposoby interpretacji tekstu obcojęzycznego. Niemniej jednak zabiegi translatorskie służące oswojeniu obco brzmiących nazw są wciąż popularne wśród tłumaczy, a efektem tychże zabiegów są nierzadko całkiem ciekawe przekłady.

**D jest za długi lub trudny do zapamiętania czy wymówienia;** Długie tytuły są trudniejsze do zapamiętania. Czasem długi tytuł uratować może nazwisko autora (np. *Prowadź swój pług przez kości umarłych* Olgi Tokarczuk), jednakże zasadniczo w tytule powinno się unikać nadmiaru. Taka – w moim odczuciu – nieco zbyt rozbudowana propozycja przekładu to między innymi tytuł książki *Brzemień rzeczy utraconych*, w oryginale: *The Inheritance of Loss*. Tytuł polski nie tylko „chrzęści” brzemieniem rzeczy, ale i wprowadza sensory, których tytuł oryginału nie sugeruje, a dokładniej mówiąc, sens tytułu zawęża. Dla porównania przekłady na język włoski (*Eredi della sconfitta*) czy francuski (*La perte en héritage*) zachowały zarówno związką formę tytułu, jak i jego zasadniczy wydźwięk.

**E nie wywołuje żadnych emocji ani nie przywołuje żadnego obrazu;** Tytuły abstrakcyjne wywołują mniej emocji niż tytuły bardziej konkretne i bliższe doświadczeniu potencjalnego czytelnika. Jak pisze



Jarniewicz, „wydawcy zazwyczaj kosym okiem patrzą na tytuły, które są nazwami własnymi – zapewne dlatego, że tytuły takie mało, jeśli cokolwiek, mówią o treści książki” (2000: 480). Tytuł powinien być chwytliwy, łatwo zapamiętywalny, krótki, kojarzący się z tematem, ale i wywołujący obraz i emocje. Dość ciekawy zabieg marketingowy związany z przekładem tytułów zastosowano w przypadku serii kryminałów, których akcja rozgrywa się na Kubie. Dosłowne, i wydawałoby się najbardziej oczywiste, propozycje przekładu tytułów *Pasado perfecto* („Doskonała przeszłość”) czy *Máscaras* („Maski”) zastąpiono tytułami *Gorączka w Hawanie* i *Trans w Hawanie*. Dzięki tej strategii przekładu udało się wywołać skojarzenie z miejscem akcji, nawiązać do gatunku książki oraz zaznaczyć, że są to książki jednego autora i pochodzą z jednej serii.

Te wszystkie przykłady i wskazówki nie mogą oczywiście uchronić od ryzyka. W przekładzie nie ma teorii, która byłaby dana raz na zawsze, a „analiza tłumaczonych tytułów wykazuje ograniczoną stosowalność, a nawet – w wypadku niektórych zagadnień – bezużyteczność teorii lingwistycznych w translatoryce” (Jarniewicz 2000: 483). Z łatwością można sobie wyobrazić sytuację, w której wydawca, aby usprawnić promocję, zdecyduje się stworzyć serię z książek, które nie ukazały się w takiej formie w oryginale, i chociaż najprawdopodobniej wzrosną wskaźniki sprzedaży, to stanie się to kosztem znaczenia i integralności poszczególnych pozycji. Niemniej jednak należy również zaznaczyć, że tłumacz, świadomy reguł, jakim podlega rynek wydawniczy, ma większe szanse dotrzeć do swojej grupy odbiorców.

Tłumacz, chociażby najbardziej twórczy w swych pomysłach, musi jednak pamiętać, że w każdej kulturze istnieją niepisane konwencje regulujące sposób budowania tytułów. Są one określone przez precedensy, miejscową tradycję literacką, praktykę wydawniczą, zwyczaje kulturowe (Jarniewicz 2000: 481).

Marketingowość tytułu to jego dopasowanie do właśnie tych niepisanych konwencji – do tradycji literackiej, rzeczywistości społeczno-kulturowej, ale i do praktyki wydawniczej. W cytowanym już artykule Jarniewicz podaje przykłady tytułów dobrze wpisujących się w konwencje angielską – preferującą aliterację i konstrukcje imiesłowowe lub gerundialne – które nie wpisują się jednakże w konwencje polską, charakteryzującą się użyciem fraz nominalnych i bardziej otwartą na formy bezokolicznikowe. Konwencje te nie są jednak stałe. Tak jak i rzeczywistość społeczno-kulturowa, tak i konwencje przekładu tytułów ulegają ciągłym przekształceniom.

Omówione przykłady i wskazówki dotyczą jedynie kryterium marketingowości tytułu. Pozostałe kryteria stawiają tłumaczowi inne, czasem sprzeczne z wymogami marketingowości, wymagania. Według Jarniewicza (2000: 478) u podstaw udanego przekładu tytułu leży „umiejętność określenia funkcji pełnionej przez tytuł”, a najważniejsza z nich to funkcja identyfikacyjna. Tytuły zapowiadają temat książki, przygotowują czytelnika i wzbudzają jego oczekiwania, wywołują określony nastrój, wyznaczają przyszłe interpretacje, a także narzucają siatkę odniesień, podsuwając w ten sposób czytelnikowi klucz do odczytania utworu, ale i definiując granice jego interpretacji. Wszelkie strategie przekładu uzależnione są oczywiście od tego, co się tłumaczy i kogo się tłumaczy. W ostatecznym rozrachunku jednak:

(...) trafność decyzji tłumacza winna być oceniana jedynie w kontekście znaczenia całego dzieła, a konkretniej: w kontekście związku nowego tytułu z tłumaczonym tekstem oraz w odniesieniu do miejsca, jakie przetłumaczone dzieło zajmuje w kulturze docelowej (Jarniewicz 2000: 480).

Ławirując pomiędzy znaczeniem tekstu wyjściowego, postacią autora i kwestią jego dotychczasowego dorobku, konwencją gatun-

ku i problemem marketingowości, należy zostawić również pewien margines swobody na twórczą improwizację, zabawę słowem i językiem. Wniosek, jaki nasuwa się jednak na koniec tych rozważań, jest niestety mało optymistyczny: zmagając się z przekładem tytułu, tłumacz ma bardzo ograniczone pole manewru, a margines twórczej swobody jest wąski.

### **Bibliografia**

- JARNIEWICZ, Jerzy. 2000. *Przekład tytułu: między egzotyką a adaptacją* [w:] Kubiński, Wojciech; Kubińska, Olga; Wolański, Tadeusz Z. (red.) *Przekładając nieprzekładalne. Materiały z 1 Międzynarodowej Konferencji Translatorskiej Gdańsk–Elbląg*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, s. 477–483.
- RUDOLF, Krzysztof F. 2000. *O przekładalności tytułów* [w:] Kubiński, Wojciech; Kubińska, Olga; Wolański, Tadeusz Z. (red.) *Przekładając nieprzekładalne. Materiały z 1 Międzynarodowej Konferencji Translatorskiej Gdańsk–Elbląg*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, s. 485–489.

### **Summary**

The paper discusses the problem of translating book titles and the concept of marketability of titles. The author outlines the nature and the role of book titles as well as the concept of marketability. It is claimed that this concept may influence translators' choices and needs to be regarded as an important component in considerations on the complexities of book titles translation.

The marketability of a title – being a rather vague and subjective concept – is defined here as adherence to the unwritten conventions of literary tradition, socio-cultural reality and publishing practices. This paper focuses particularly on publishing practices and lists several determinants of title

marketability which are followed by relevant examples of book titles and their translations.

**Key words**

Literary translation, title, marketing



## **Czy Amerykanie i Polacy oplakują stratę tak samo? Analiza porównawcza metafor ŻAŁOBY we fragmentach poradnika i ich przekładzie**

---

Oplakiwanie straty jest z pozoru zjawiskiem uniwersalnym. W rzeczywistości różni się ono w zależności od kultury. Mimo iż obie kultury – amerykańska i polska – nazywane są zachodnimi, sposób, w jaki Amerykanie przeżywają stratę oraz konceptualizują żałobę i mówią o niej, może odbiegać od tego, w jaki żałobę postrzegają Polacy.

Niniejszy artykuł dotyczy problemu metafory pojęciowej i jej zachowania w przekładzie poradnika dla osób pogrążonych w żałobie. Z uwagi na różnice pomiędzy dwiema kulturami konceptualizacja żałoby nie jest jednakowa. Analizie porównawczej pod kątem zmian w domenach źródłowych zostaną poddane metafory ŻAŁOBY (ang. *grief*) zaczerpnięte z fragmentów poradnika i ich przekładu.

Na początku warto zwrócić uwagę na rozbieżności w terminologii związanej z żałobą. W języku angielskim istnieją trzy terminy, które należy przytoczyć, mianowicie: *grief*, *mourning* i *bereavement*. *Grief* (ze średnioangielskiego: „ciężki”) to subiektywne doświadczenie straty, które wpływa na różne aspekty życia człowieka: emocjonalny, społeczny, duchowy, religijny i fizyczny (Sabar 2000: 154). Jest to złożony proces składający się z różnorodnych emocji – nie tylko rozpacz, ale także złości, strachu, poczucia winy, a niekiedy i uczucia ulgi. Najczęściej spotykanymi tłumaczeniami terminu *grief* są: „żałoba”, „rozpacz”, „żał”, „ból”. *Mourning* (ze staroangielskiego: „za-

chowywanie w pamięci z troską i ze smutkiem”) jest to zewnętrzne wyrażanie żałoby, czyli sposób zachowywania się wśród innych, różnego rodzaju rytuały, obecność innych osób przy żałobniku, a także zauważanie straty przez innych (Sabar 2000: 154). Termin przekładany jest zwykle jako „żałoba” lub „opłakiwanie”. *Bereavement* (ze staroangielskiego określenie stanu, w którym jest się pozbawionym czegoś, okradzionym) dość trudno jednoznacznie zdefiniować. Można powiedzieć, że jest to doświadczanie straty w ogóle, zwłaszcza jako jej bezpośrednie następstwo. W języku polskim brak ścisłego odpowiednika terminu *bereavement*. Tłumaczy się go zwykle jako „bolesną stratę” lub „żałobę”.

Jak widać, każdy z trzech terminów może zostać przełożony jako „żałoba”. Rodzi to problemy w definiowaniu polskiego terminu, zwłaszcza w procesie przekładu z języka angielskiego. Można także założyć, że zauważa się rozbieżności w terminach, ponieważ występują one już na poziomie konceptualizacji pojęć, które reprezentują.

Żałoba, która jest przedmiotem niniejszej analizy, to odpowiednik angielskiego *grief*, czyli wewnętrzne przeżywanie straty. Jak zostało wspomniane, proces ten wpływa na różne aspekty życia, nie tylko na sferę psychiczną. Zaobserwowano, iż w trakcie przeżywania żałoby możliwe jest doświadczanie fizycznych dolegliwości, takich jak ból, ściskanie w gardle, uczucie ucisku w klatce piersiowej, zmęczenie, bezsenność lub nadmierna senność itd. (Sabar 2000: 154). Proces żałoby podzielony jest na kilka etapów. Ich liczba różni się w zależności od punktu widzenia badaczy. Najpopularniejszy jest jednak model zaproponowany przez Kübler-Ross (2005), który zakłada pięć etapów żałoby: zaprzeczenie (wyparcie), gniew, targowanie się, depresja i akceptacja<sup>[1]</sup>.

[1] Nie jest to jednak istotą niniejszego artykułu – zainteresowani tematem znajdują jego rozwinięcie w Kübler-Ross (2005). Całość pracy szczegółowo opisuje pięć etapów żałoby.

W pracy zostały zanalizowane fragmenty poradnika pt. *I Wasn't Ready to Say Goodbye. Surviving, Coping and Healing After the Sudden Death of a Loved One* autorstwa Brook Noel i Pameli D. Blair (2008). W kulturze amerykańskiej poradniki są wyjątkowo popularne, nie tylko w przypadku przeżywania tragedii, jaką jest śmierć bliskiej osoby. *I Wasn't Ready to Say Goodbye* powstał w wyniku współpracy dwóch kobiet, które przeżyły stratę kogoś bliskiego i poprzez swoje doświadczenia chciałyby pomóc innym w trudnych chwilach. Oprócz własnych przemyśleń i rad uwzględniły one także wypowiedzi innych osób (od samych autorek pochodzi około 75% zawartości poradnika), dlatego książka może być traktowana jako bogate źródło różnych wyrażań opisujących żałobę.

Niezbędna w trakcie analizy okazała się teoria metafory pojęciowej zaproponowana w 1980 roku przez Lakoffa i Johnsona w *Metaphor in our life* (1988). Konceptualizacja jest jednym z głównych przedmiotów badań w językoznawstwie kognitywnym (Evans i Green 2006: 5), a metafora pojęciowa to, zdaniem Tabakowskiej, najbardziej interesująca część teorii kognitywnych, gdyż pozwala wyrazić pojęcia abstrakcyjne za pomocą tych bardziej konkretnych i namacalnych (2001: 91).

Najistotniejsze założenie dotyczące metafory pojęciowej mówi o tym, iż nie jest to jedynie zjawisko językowe. Jak twierdzą Lakoff i Johnson, „system pojęć, którymi się zwykle posługujemy, by myśleć i działać, jest w swej istocie metaforyczny” (1988: 25). Metafory są integralną częścią naszego życia, stąd też tytuł pracy dwójki badaczy.

Lakoffa i jego współpracowników zainspirowały dokonania wielu uczonych, jednak to właśnie oni sformułowali teorię metafory pojęciowej. Przed 1980 rokiem wprawdzie mówiło się o metaforze, jednak w językoznawstwie – zwłaszcza generatywnym – była ona zazwyczaj traktowana marginalnie. Początki teorii metafory sięgają już Arystotelesa, w ślad za którym poszli liczni badacze. W tradycyjnym ujęciu metaforę postrzegano wyłącznie jako narzędzie języko-



we, natomiast Lakoff postulował metaforyczność ludzkiego umysłu, o czym wspomniano powyżej<sup>[2]</sup>.

Podstawą kognitywnej teorii metafory zaproponowanej przez Lakoffa i Johnsona jest stwierdzenie, że za pomocą jednej domeny pojęciowej można wyrazić i zrozumieć inną domenę pojęciową. Zostały one nazwane domeną źródłową i docelową. Pierwsza z nich odnosi się przeważnie do bardziej fizycznego, a więc i konkretnego pojęcia, natomiast druga do pojęcia bardziej abstrakcyjnego. Przykładem metafory pojęciowej jest ŻYCIE TO PODRÓŻ, gdzie domeną źródłową jest „podróż”, a domeną docelową „życie”. Jedna metafora pojęciowa może obejmować wiele odwzorowań, np. „wiele w życiu przeszedł” czy „zawsze miała pod górkę”. Autorzy ilustrują swoje postulaty licznymi metaforami pojęciowymi, np.: ARGUMENTOWANIE TO WOJNA, CZAS TO PIENIĄDZ, SZCZĘŚLIWY TO W GÓRĘ, SMUTNY TO W DÓŁ itd. Twierdzą także, iż metafory pojęciowe, podobnie do zmysłów, pozwalają nam postrzegać świat (Lakoff i Johnson 1988: 266)<sup>[3]</sup>.

Warto przytoczyć poglądy innej, ważnej dla językoznawstwa kognitywnego postaci – Kövecsesa. W swoich badaniach skupia się on głównie na kulturowym uwarunkowaniu metafor, metaforach emocji, a także na poszukiwaniu uniwersalnych pojęć. Metafory, jakie można znaleźć w jego pracach, to między innymi: ZŁOŚĆ TO POJEMNIK, SMUTEK TO CIĘŻAR, STRACH TO PŁYN W POJEMNIKU (Kövecses 2000; tłum. K. M.).

Przejdźmy do samej analizy. Fragmenty poradnika zawierające odwzorowania metafor ŻAŁOBY zostały przetłumaczone przez autora niniejszej pracy na język polski, po czym porównano ze sobą domeny

[2] Obszerne zestawienie teorii metafory zawarte jest w pracy Świątka (1998). Teorię Lakoffa wraz z krytycznym komentarzem można znaleźć w pracy Pawelca (2006).

[3] Teoria ta jest niezwykle bogata i rozbudowana, nie sposób streścić jej w kilku zaledwie akapitach. Jej rozwinięcia należy szukać w *Metaforach w naszym życiu* (Lakoff i Johnson 1988).

źródłowe metafor w tekście źródłowym i tekście docelowym. W tekście źródłowym można było odnaleźć 41 przykładów odwzorowań z „żałobą” w domenie docelowej. Wśród nich znalazło się 11 różnych domen źródłowych, w tekście przekładu z kolei wyróżniono 13 takich domen. Tabela 1. zawiera zestawienie domen źródłowych oraz liczbę ich wystąpień.

TAB. 1. Domeny źródłowe metafor ŻAŁOBY

<b>Tekst źródłowy</b>	<b>Tekst docelowy</b>
PRZESZKODA W PODRÓŻY: 8	PRZESZKODA W PODRÓŻY: 5
PRZECIWNIK (UŻYWAJĄCY SIŁY FIZYCZNEJ): 8	PRZECIWNIK (UŻYWAJĄCY SIŁY FIZYCZNEJ; W KLÓTNI): 10
PODRÓŻ: 7	PODRÓŻ: 8
POJEMNIK: 7	POJEMNIK: 6
MIEJSCE: 3	MIEJSCE: 1
SIŁY NATURY (KATAKLIZM, WODA): 2	SIŁY NATURY (WODA): 1
PRZEDMIOT: 2	PRZEDMIOT: 2
OSOBA (ZNAJOMY): 1	OSOBA (ZNAJOMY): 1
CIĘŻAR: 1	CIĘŻAR: 1
TONIĘCIE: 1	TONIĘCIE: 1
DEZINTEGRACJA: 1	DEZINTEGRACJA: 1
	DZIKIE ZWIERZĘ: 1
	ZWIERZĘ DRAPIEŻNE: 1

Podczas przekładu zaobserwowano trzy tendencje: (1) domena źródłowa metafory pozostała bez zmian, (2) domena źródłowa metafory zmieniła się, (3) metaforyczność zanikła – w przekładzie nie zaobserwowano metafory.

Na początku zajmijmy się sytuacją, gdy domena źródłowa pozostała bez zmian. Odwzorowanie metafory często było zrozumiałe nawet w przypadku dosłownego przekładu. Poniższy przykład ilustruje pierwszą z trzech tendencji, z niewielką zmianą w odwzorowaniu:

TAB. 2. Domena źródłowa metafory w przekładzie bez zmian

Tekst źródłowy	Tekst docelowy
It's a time of readjustment which affords little opportunity for <b>sitting still in one's grief.</b> (ŻAŁOBA TO POJEMNIK)	To czas na ponowne przystosowa- nie się, w którym nie ma miejsca <b>na pozostawanie we własnej rozpaczy.</b> (ŻAŁOBA TO POJEMNIK)

Metafora POJEMNIKA jest tutaj bardzo widoczna. W tekście oryginału osoba dosłownie „siedzi” w swojej żałobie – w tekście przekładu mowa jedynie o „pozostawaniu” we własnej rozpaczy. Tłumacz skłonił się ku „rozpaczy” z uwagi na to, iż *grief* w tekście źródłowym w głównej mierze odnosi się właśnie do tego aspektu żałoby.

Niejednokrotnie domena źródłowa zmieniała się na inną w trakcie tłumaczenia. Było to spowodowane głównie tym, że dana konceptualizacja najwyczejajniej brzmiała nienaturalnie po polsku (względy stylistyczne itd.), co z kolei było spowodowane różnicami kulturowymi. Przyjrzyjmy się przykładowi drugiej tendencji:

TAB. 3. Zmiana domeny źródłowej metafory w przekładzie

Tekst źródłowy	Tekst docelowy
“I can't go on until I <b>get over this,</b> ” she said. “It's just the opposite,” the author replied. “Unless you go on with your life, you won't <b>get over it.</b> ” (ŻAŁOBA TO PRZESZKODA W PODRÓŻY)	„Nie mogę żyć dalej, dopóki się z tym <b>nie pogodzę</b> ”, powiedziała. „To nie tak” – odpowiedział autor. „Dopóki nie będziesz znowu żyć swoim życiem, <b>nie pogodzisz się z tym</b> ”. (ŻAŁOBA TO PRZECIWNİK – W KLÓTNI)

W tekście źródłowym pojawia się czasownik *to get over*, który sugeruje nam ruch nad przeszkodą: kłoda na drodze, murem czy ja-

kimkolwiek innym obiektem, nad którym należy przejść. Podróżą, którą dana osoba odbywa, jest życie – ŻYCIE TO PODRÓŻ to jedna z najpopularniejszych metafor kultury amerykańskiej<sup>[4]</sup>. Czasownika *to get over* używa się także w kontekście wyzdrowienia, jednak jako że choroba wciąż pozostaje w pewnym sensie pojęciem abstrakcyjnym, warto było ustalić jak najbardziej namacalną domenę źródłową. W przekładzie czasownik ten miewa różne odpowiedniki, w zależności od kontekstu. Rozwiązanie „pogodzić się z czymś” wydaje się tu odpowiednie. Przy zastosowaniu tego ekwiwalentu domena źródłowa metafory ulega zmianie – godzić można się przykładowo z osobą, z którą się wcześniej pokłóciło. Fragment pochodzący z poradnika zawiera również inny przykład odwzorowania metafory ŻAŁOBY: *to go on* (ŻAŁOBA TO PODRÓŻ).

Niekiedy metaforyczność tekstu źródłowego zniknęła w tekście docelowym. Takich przypadków nie było zbyt wiele, jednak zasługują one na uwagę.

TAB. 4. Brak metafory w przekładzie

Tekst źródłowy	Tekst docelowy
We hope this chapter will provide you with some useful ways <b>to navigate the loss of a friend.</b> (PODRÓŻ)	Mamy nadzieję, że ten rozdział dostarczy ci kilka cennych wskazówek, jak <b>poradzić sobie po tracie przyjaciela.</b> (brak metafory)

W oryginale widoczna jest metafora PODRÓŻY, z większym prawdopodobieństwem podróży po wodzie. Co ciekawe, czasownik *to navigate* wystąpił aż cztery razy w odwzorowaniach metafory ŻAŁOBY w omawianym poradniku. Język polski nie toleruje kolokacji

[4] Pisali o niej m.in. Lakoff (1993), Lakoff i Johnson (1999), Kövecses (2000; 2005).

„nawigować (żeglować?) stratę”, stąd konieczna zmiana wyrazu, a co za tym idzie, konceptualizacji. W wyniku takiego zabiegu polski przekład nie zawiera metafory pojęciowej.

Jak zaobserwowaliśmy, metaforę pojęciową w przekładzie można potraktować na trzy sposoby – zostawić tę samą domenę źródłową, zmienić ją albo nawet przełożyć tekst w taki sposób, żeby metafora pojęciowa zanikła. Wszystko zależy od tego, czy dana konceptualizacja jest naturalna w kulturze, dla której tłumaczymy, a przecież w przypadku tłumaczenia poradnika dla osób opłakujących stratę najważniejsze jest, aby jego treść do nich dotarła i przyniosła im ulgę w cierpieniu.

Wracając do pytania z samego początku – „Czy Amerykanie i Polacy opłakują stratę tak samo?”, widać, że zarówno w tekście źródłowym, jak i docelowym żałoba jawi się jako coś długotrwałego, uciążliwego, bolesnego, utrudniającego czynności, trzymającego w niewoli, atakującego, obciążającego, jako „ślepy zaułek” itd. Domeny źródłowe metafor z obu tekstów są prawie takie same, z tą różnicą, że występują one w różnych konfiguracjach i natężeniu. Świadczy to o tym, iż w pewnym sensie Amerykanie i Polacy konceptualizują żałobę w podobny, lecz nie zawsze jednakowy sposób.

### **Bibliografia**

- EVANS, Vyvyan; Green, Melanie. 2006. *Cognitive Linguistics. An Introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- KÖVECSES, Zoltán. 2000. *Metaphor and Emotion. Language, Culture, and Body in Human Feeling*. Cambridge: Cambridge University Press.
- KÖVECSES, Zoltán. 2005. *Metaphor in Culture. Universality and Variation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- KÜBLER-ROSS, Elisabeth. 2005. *On Death and Dying*. London–New York: Routledge.
- LAKOFF, George. 1993. *The contemporary theory of metaphor* [w:] Ortony,

- Andrew (red.) *Metaphor and Thought* (2 wyd.). Cambridge: Cambridge University Press, s. 202–251.
- LAKOFF, George; Johnson, Mark. 1988. *Metafory w naszym życiu*. Tłum. T. P. Krzeszowski. Warszawa: PIW.
- LAKOFF, George; Johnson, Mark. 1999. *Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*. New York: Basic Books.
- LAKOFF, George; Johnson, Mark. 2003. *Metaphors We Live By*. Chicago–London: The University of Chicago Press.
- NOEL, Brook; Blair, Pamela D. 2008. *I Wasn't Ready to Say Goodbye. Surviving, Coping & Healing After the Sudden Death of a Loved One* (wydanie poprawione). Naperville, IL: Sourcebooks, Inc.
- PAWELEC, Andrzej. 2006. *Metafora pojęciowa a tradycja*. Kraków: Universitas.
- SABAR, Stephanie. 2000. *Bereavement, grief, and mourning. A Gestalt perspective*. „Gestalt Review” 4 (2), s. 152–168.
- ŚWIĄTEK, Jerzy. 1998. *W świecie powszechnej metafory. Metafora językowa*. Kraków: Wydawnictwo Oddziału Polskiej Akademii Nauk.
- TABAKOWSKA, Elżbieta. 2001. *Językoznawstwo kognitywne a poetyka przekładu*. Tłum. A. Pokojska. Kraków: Universitas.

## Summary

The subject of this paper is conceptual metaphor in translation. The source domains of GRIEF metaphors from the fragments of a contemporary American self-help book for the bereaved and their translation were compared. Discrepancies that occurred result from the differences between the Americans and Poles in the manner in which they conceptualise grief.

At first, several examples of the terminology related to grief are presented since in English, three words that describe similar phenomena: “grief,” “mourning,” and “bereavement” can be translated into one Polish word *żałoba*.

The corpus of data analysed is *I Wasn't Ready to Say Goodbye. Surviving, Coping and Healing After the Sudden Death of a Loved One* (2008) by Brook Noel and Pamela D. Blair. It contains fragments of interviews with

people, which makes it a valuable source of linguistic expressions depicting grief.

As a background for the analysis the theory of conceptual metaphor by Lakoff was used. It is essential also to mention the works of Kövecses concentrating on metaphor and culture.

The source domains of the GRIEF metaphors from the source text and the target text were compared. In most cases, the source domains from the ST also occurred in the TT. However, their intensity and configuration changed. Also, three tendencies occurred during the translation: (1) the source domain remained the same; (2) it changed; (3) there was no metaphor in the TT. Examples illustrating these tendencies were provided.

In both source and target text, grief is presented as a long-lasting, painful and strenuous phenomenon. It is also a captor, an opponent, a burden or a dead end. The conclusion is that the Americans and Poles conceptualise grief similarly in a way; yet they sometimes differ substantially.

### **Key words**

Cognitive linguistics, conceptual metaphor, conceptualisation, Lakoff, Johnson, Kövecses, grief, American culture, Polish culture

## **Na manowcach metafor – o konsekwencjach tłumaczenia syntagmatycznego w polskim przekładzie *Tytusa Groana* Mervyna Peake’a**

---

Wystarczy jedno spojrzenie na półkę polskiej biblioteki czy księgarni, by zdać sobie sprawę, jak wielka rola w rozpowszechnianiu literatury obcej przypada tłumaczom. To właśnie dzięki ich pracy możemy mówić o twórcach zyskujących międzynarodowe uznanie, których utwory zalicza się nieraz do kanonu literatury światowej. Jednakże istnieją również pisarze, którym nigdy nie udało się zdobyć popularności poza granicami swojego kraju. Powodów może być wiele: fundamentalne różnice kulturowe, niezrozumienie kontekstu społeczno-historycznego, odmienne preferencje czytelników czy też po prostu niska jakość tłumaczenia. Powołując się na teorię polisystemów Itamara Evena-Zohara, Gideon Toury podkreślał, że system literacki każdej kultury obejmuje nie tylko teksty pisarzy pochodzących z danego kraju czy wspólnoty, ale również przekłady dzieł autorów obcojęzycznych (Pym 2008: 177). Niestety dorobek wielu znakomych pisarzy bywa marginalizowany w kulturze docelowej ze względu na błędy tłumaczeniowe, które znacznie utrudniają odbiór przekładu i zniechęcają czytelników. W dalszej części pracy postaram się udowodnić, że tak właśnie stało się w przypadku serii powieści *Gormenghast* autorstwa Mervyna Peake’a, a w szczególności pierwszego tomu tego cyklu. Opublikowany w 1946 roku *Tytus Groan*, przełożony przez Jadwigę Piątkowską – wydany w Polsce w 1982 roku



i od tego czasu parokrotnie wznawiany – nie wzbudził entuzjazmu polskich czytelników i cieszył się znacznie mniejszym uznaniem niż w krajach anglojęzycznych, gdzie zasłynął z niezwykłego języka i surrealistycznej wizji świata (Winnington 2006: 239). W celu zbadania przyczyn różnicy w recepcji oryginału i polskiego przekładu porównano pierwsze polskie wydanie książki z jednym ze wznowień tekstu oryginalnego. Skorzystano także z najnowszego wydania Wydawnictwa Literackiego (z 2011 r.) w celu sprawdzenia, czy do przekładu wprowadzono jakiekolwiek zmiany lub poprawki. Przy grupowaniu błędów tłumaczenia syntagmatycznego, polegających na zastępowaniu wyrażen ich stereotypowymi odpowiednikami w języku docelowym, posłużono się klasyfikacją Krzysztofa Hejwowskiego, opisaną szczegółowo w książce *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu* (2004). Ostatecznie zidentyfikowano pięć głównych typów problemów, które zakłócają odbiór książki, a przede wszystkim niezwykle szczegółowych opisów, kluczowych dla wyobrażenia sobie świata przedstawionego. Są to: syntagmatyczne przekłady idiomów języka wyjściowego, błędy mylnej interpretacji wynikające z przeoczeń, użycie błędnych ekwiwalentów słownikowych, kalki oraz błędy stylistyczne wynikające często z zasugerowania się tekstem wyjściowym.

Przed przystąpieniem do analizy wymienionych problemów należy podkreślić, że przekład dzieł Mervyna Peake'a stanowi niezwykle trudne zadanie, które wymagało od tłumaczki nie tylko wybitnej znajomości angielskiego słownictwa i frazeologii (tym bardziej że pierwszy polski przekład powstał w czasach ograniczonego dostępu do specjalistycznych słowników i na długo przed rozpowszechnieniem się Internetu), ale również bardzo bogatej wyobraźni. Należy zwrócić uwagę, że Mervyn Peake był nie tylko pisarzem, ale też malarzem i ilustratorem, a fascynacja sztukami wizualnymi miała duży wpływ na jego styl pisarski. Powieści Peake'a są pełne barwnych opisów i zręcznych metafor, język jest oryginalny i choć może się wy-

dawać nieco przestarzały, delikatna archaizacja świetnie komponuje się z miejscem akcji powieści, którym jest ponura twierdza Gormenghast. Już sam opis zamczyska rozpoczynający *Tytusa Groana* stanowi bardzo dobrą próbkę stylu, który dominuje w całej książce:

Gormenghast, that is, the main massing of the original stone, taken by itself would have displayed a certain ponderous architectural quality were it possible to have ignored the circumfusion of those mean dwellings that swarmed like an epidemic around its outer walls. They sprawled over the sloping earth, each one half way over its neighbour until, held back by the castle ramparts, the innermost of these hovels laid hold on the great walls, clamping themselves thereto like limpets to a rock. (...) Over their irregular roofs would fall throughout the seasons, the shadows of time-eaten buttresses, of broken and lofty turrets, and, most enormous of all, the shadow of the Tower of Flints. This tower, patched unevenly with black ivy, arose like a mutilated finger from among the fists of knuckled masonry and pointed blasphemously at heaven (Peake 2007: 2).

W polskim przekładzie:

Gormenghast, to znaczy właściwe zbiorowisko kamienia, sam w sobie odznaczałby się niejaką okazałością architektury, gdyby można było zignorować domieszkę owych nędznych domostw, które roiły się jak zaraza wokół zewnętrznych murów. Rozciągały się one po pochyłości ziemi, każde na poły na swym sąsiedzie, dopóki, powstrzymane przez wały zamkowe, najbliższe z owych lepianek nie uchwyciły się potężnych murów, przysawszy się do nich jak pijawki. (...) O każdej porze roku na ich nierówne dachy padały cienie nadwerżonych przez czas przypór, wyszczerbionych i wyniosłych wieżyczek, i najogromniejszy z nich, cień Wieży Krzemieni. Wieża owa, nierówno upstrzona czarnym bluszczem, wznosiła się jak okaleczały palec z pię-

ści węzlastych budowli i wskazywała bluźnierczo ku niebu (Peake 1982: 6).

Peake bawi się możliwościami języka nie tylko poprzez używanie metafor, ale też przez tworzenie nowych połączeń wyrazów oraz wprowadzanie do tekstu neologizmów. Można odnieść wrażenie, że Peake przedstawia swój stosunek do języka w słowach jednego z głównych bohaterów powieści: *Wszyscy jesteśmy więźniami słownika. Z tego rozległego więzienia o papierowych ścianach wybieramy więźniów, czarne drukowane słówka, gdy w istocie potrzeba nam nowych dźwięków w mowie, (...) które dostarczyłyby nowych wrażeń* (Peake 1982: 294).

W swojej twórczości Peake wyraźnie dąży do dostarczenia nowych wrażeń językowych. Rodzaje technik tłumaczeniowych dominujących w polskim przekładzie sugerują, że chcąc przekazać to wrażenie językowej obcości, Jadwiga Piątkowska założyła, że skoro część sformułowań stosowanych przez pisarza nie jest standardowa w języku angielskim, najlepszym sposobem będzie tłumaczenie słowo po słowie. W wielu przypadkach tam, gdzie tłumaczenie syntagmatyczne było możliwe, taka metoda przyniosła zadowalające rezultaty, na przykład gdy czytamy o lepiankach, które *uchwyciły się potężnych murów oraz wieży, która wznosiła się jak okaleczony palec z pięści węzlastych budowli i wskazywała bluźnierczo ku niebu*. Są to przekłady dosłowne, które dobrze oddają obraz twierdzy nakreślony przez pisarza. Pierwsze problemy pojawiły się, gdy tłumaczka przestała zachowywać czujność i założyła, że nietypowe zestawienia wyrazów to pomysły samego autora. W konsekwencji nie rozpoznała wielu utartych angielskich zwrotów, a także popełniła istotne błędy tłumaczeniowe, które bez wątpienia zostałyby szybko wyłapano w korekcie, gdyby książka nie słynęła z nowatorstwa językowego. Co więcej, nadmierne sugerowanie się tekstem wyjściowym sprawiło, że tłumaczka bezzasadnie kopiowała struktury zdaniowe, popełniając

przy tym błędy stylistyczne. W polskim przekładzie zarówno narracja, jak i wypowiedzi bohaterów napisane są językiem mniej standardowym niż w oryginale, a choć ekscentryczność stylu pisarskiego Peake'a jest zachowana (lub wręcz wyolbrzymiona), znika wrażenie kunsztu językowego, który opisuje w swojej recenzji oryginału John Caruso: „Łatwość, z jaką Peake posługuje się językiem, a szczególnie metaforami, niemal dosłownie zapiera dech w piersiach; zdarzało się, że trafiałem na fragmenty tak doskonałe, że nie mogłem złapać oddechu, wybuchałem śmiechem lub z niedowierzaniem kręciłem głową, gdy do nich wracałem”<sup>[1]</sup> (Caruso 2008). Przyjrzyjmy się zatem przykładom problemów tłumaczeniowych, które utrudniają recepcję tekstu przez polskiego czytelnika.

W swojej powieści Peake często stosuje wyrażenia idiomatyczne, które nie powinny przyciągać zbędnej uwagi przeciętnego anglojęzycznego odbiorcy. Prawdopodobnie chęć jak najdokładniejszego odтворzenia języka autora sprawiła, że Piątkowska nie uznała ich za utarte angielskie zwroty i przetłumaczyła je syntagmatycznie. Według Hejwowskiego takie tłumaczenie idiomów jest możliwe „tylko w rzadkich, specyficznych przypadkach, kiedy oryginalny idiom jest «przejrzysty» (zrozumiały w kulturze docelowej) i tylko w pewnych typach tekstów, których odbiorca przygotowany jest na pewne nowatorstwo, inwencję językową” (2004: 62). Chociaż w *Tytusie Grognie* drugi warunek jest spełniony, dosłownie przełożone wyrażenia trudno uznać za zrozumiałe. Najwięcej trudności sprawił idiom *long in the tooth* – w znaczeniu „stary, w podeszłym wieku” – który pojawił się w tekście dwukrotnie. Po raz pierwszy zostaje użyty w rozmowie między kustoszem Sali Kolorowych Rzeźb a służącym hrabiego Gormenghast, który oznajmia, że choć jego pan jeszcze nie umiera, to czas go nie oszczędza: [*his lordship*] *was not dying, but teeth lengthen* (Peake 2007: 7). W polskim tłumaczeniu zdanie to

[1] Przekład – E. L.

brzmi następująco: [*jego wysokość*] *nie był umierający, ale zęby rosną*, co może wydawać się dość osobliwym komentarzem. Drugi raz idiom pojawia się w słowach doktora Prunesquallora, miłośnika gier słownych i ciętych ripost, który – dla uciechy czytelnika i własnej – wprowadza do swoich wypowiedzi elementy żargonu medycznego. Tuż przed podarowaniem cennego prezentu córce hrabiego Gormenghast doktor zauważa, że jest obserwowany przez nieznaną mu postać, i postanawia poczekać, mówiąc: *A little later, perhaps, (...) when the night is a little further advanced, a little longer in the molar, ha, ha, ha!* (Peake 2007: 125). Jeśli zna się znaczenie rzeczownika *molar*, który po polsku można przetłumaczyć jako „zab trzonowy”, bez problemu dostrzega się grę słów użytą przez doktora, który zamienił słowo *tooth* z idiomu na bardziej specjalistyczne *molar*. Tymczasem w polskiej wersji Prunesquallor mówi: *gdy noc się nieco zestarzeje, gdy będzie dłużej w masie, ha, ha, ha!* (Peake 1982: 175). Najprawdopodobniej Piątkowska skojarzyła słowo *molar* z wyrażeniem *molar mass* („masa molowa”), niemniej jednak polskie tłumaczenie pozostaje całkowicie niejasne dla odbiorcy. W innej scenie, gdy doktor Prunesquallor zadaje pytanie *Are you going forever and a day?* (Peake 2007: 137), chcąc dowiedzieć się, czy siostra i panicz Steerpikie opuszczają go na długo, w polskim przekładzie pojawia się sformułowanie *Czy odchodzicie na zawsze i na jeden dzień?* (Peake 1982: 191), sugerujące, że doktor naprawdę podejrzewa, że może zostać sam na wieczność i dzień. Podobne przykłady syntagmatycznego tłumaczenia utartych zwrotów przewijają się przez całą książkę. Do najciekawszych przypadków można zaliczyć słowa zamkowego kuchmistrza, Sweltera, który obwieszcza swoim pomocnikom, że zajmuje się gotowaniem *man and boy forty years* (Peake 2007: 15) (wyrażenie *man and boy* opisywane jest przez słowniki jako idiom oznaczający „przez całe życie”), co przetłumaczone zostało jako *męża i chłopca od czterdziestu lat* (Peake 1982: 26), a także wypowiedź Kedy, młodej kobiety, która opisuje swoją radość słowami *I'm walking on air*

(Peake 2007: 178), co zostało przetłumaczone dosłownie jako *stą-pam po powietrzu* (Peake 1982: 247). Co więcej, niektóre czasowniki frazowe zostały potraktowane w podobny sposób. Skutkiem tego było między innymi przetłumaczenie zdania *what [Nannie Slagg] felt but had never analysed was that Doctor Prunesquallor rather played down to her* (Peake 2007: 46), które w oryginale miało informować czytelnika o lekceważącym podejściu doktora do niani, jako [*Niania Slagg*] *czuła, choć nigdy tego nie analizowała, że doktor Prunesquallor raczej gra dla niej* (Peake 1982: 67).

Kolejny problem dotyczy drobnych przeoczeń przy odczytywaniu wyrazów, które doprowadziły do poważnych zmian w znaczeniu. Przykładowo w zdaniu *“A what?” said Flay, straggling above him* (Peake 2007: 6) czasownik *to straggle* oznaczający „rozciągać się”, a w tym przypadku najprawdopodobniej „górować nad kimś”, zapewne został pomyłony z *to struggle*, jako że polski przekład *Czym? – powiedział Flay, szamocząc się ponad nim* (Peake 1982: 12) przywołuje obraz pana Flaya mocującego się z kimś lub czymś nad rozmówcą. Parę stron dalej ten sam bohater opisany jest jako wysoka postać, której *pająkowaty chód (...)* *odznaczał się, jak lont wolnotłący, opóźnieniem przed ostatecznym postawieniem stopy* (Peake 1982: 32). W tekście oryginalnym chód pana Flaya określony jest jako *spider-like gait (...)* [*which*] *had, like the slow-march, a time-lag before the ultimate descent of the foot* (Peake 2007: 20). Tym razem tłumaczka prawdopodobnie mylnie zrozumiała słowo *slow-march* oznaczające „uroczysty chód” i zamiast tego przetłumaczyła wyraz *slow-match*, który określa rodzaj lontu stosowanego przy ładunkach wybuchowych. Jednak oprócz potknięć tego rodzaju, popełnionych najpewniej w chwilach nieuwagi, pojawiają się również inne, wynikające z niewłaściwej interpretacji tekstu wyjściowego. Dobrym przykładem jest nieistniejący w języku angielskim wyraz *rabous* (Peake 2007: 32), który został przetłumaczony jako *wściekły* (Peake 1982: 47), zapewne z powodu pisowni zbliżonej do przymiotnika *rabid*. Według Petera Winningtona, zało-

życiela czasopisma „Peake Studies” oraz wieloletniego badacza prac Mervyna Peake’a, słowo musiało zostać błędnie odczytane z rękopisu autora, w którym miało być zapisane jako *rufous*, co istotnie pasowałoby do opisu rudych włosów hrabiny Gertrudy (Winnington 2012). W innym fragmencie tłumaczka przetłumaczyła pytanie *Are you sharkening?* (Peake 2007: 17) jako *Czy oszukujecie?* (Peake 1982: 28) zamiast „Czy słuchacie?”, myląc czasownik *to harken* z *to shark* i nie zauważając, że „s” dodane na początku było tylko jednym z przykładów zniekształconej wymowy pijanego kuchmistrza. Nieco dalej, w zdaniu [*the Doctor*] *took in the image of the Countess in bed* (Peake 2007: 37), czasownik frazowy *take in*, użyty w znaczeniu „oglądać, przyglądać się”, został zrozumiany przez tłumaczkę jako „absorbować, chłonać”. W rezultacie polskie tłumaczenie – [*doktor*] *wchłonął wizerunek hrabiny w łóżu* (Peake 1982: 54) – sugeruje czytelnikowi, że doktor nie ograniczył się jedynie do obejrzenia swojej pacjentki. Kolejny problem pojawił się przy przekładzie sformułowania *born in the lapsury* (Peake 2007: 57). Niania Slagg użyła tego wymyślonego przez siebie wyrażenia, by powiedzieć, że nowo narodzony dziedzic urodził się *in the lap of luxury*, czyli w dobrobycie. Tymczasem z polskiego przekładu czytelnik dowiaduje się, że Tytus Groan został *urodzony przez pomyłkę* (Peake 1982: 81), co mogło być spowodowane podobieństwem neologizmu *lapsury* i rzeczownika *lapse*.

Jednym z najczęstszych błędów w przekładzie jest stosowanie niewłaściwych ekwiwalentów słownikowych. Z tego powodu język polskiego *Tytusa Groana*, zamiast urzekać czytelników świeżością stylu, dziwi i utrudnia zrozumienie powieści. Stanowi to potwierdzenie stwierdzenia, że „ekwiwalenty podawane w słownikach dwujęzycznych nie są naprawdę ekwiwalentami tłumaczeniowymi, co najwyżej statystycznie często nimi bywają” (Hejwowski 2004: 13), i udowadnia, że kontekst, w którym słowo się pojawia, ma zasadnicze znaczenie w przekładzie. Posługiwanie się ekwiwalentami statystycznymi przy przekładzie powieści Peake’a doprowadziło do licznych błędów tłu-

maczeniowych, takich jak *kawa w urnie* (Peake 1982: 57) w miejsce *coffee in an urn* (Peake 2007: 39) (polski wyraz „urna” może oznaczać jedynie „urnę wyborczą” bądź „naczynie do przechowywania prochów zmarłego”, podczas gdy po angielsku jest to także nazwa naczynia używanego do przyrządzania gorących napojów, któremu w języku polskim najbliższe jest słowo „samowar”), *powietrze między nimi zapiszczało* (Peake 1982: 248) w miejsce *the air became shrill between their heads* (Peake 2007: 179) (w opisywanej scenie ostrze noża przecięło powietrze ze świstem) oraz niefortunnie brzmiące *wywijając zębami* (Peake 1982: 120) zamiast *brandishing his teeth* (Peake 2007: 85) (w oryginale postać ukazała zęby w uśmiechu). Na początku powieści lokalni rzemieślnicy, którzy słynęli z talentu rzeźbiarskiego, z niejasnego powodu zostali opisani jako *niezdarni* (Peake 1982: 7) zamiast oryginalnego *uncouth* (Peake 2007: 2), które miało opisywać ich nieokrzesany charakter. Można wymieniać wiele dalszych przykładów: wyraz *gender* (odnoszący się do płci nowo narodzonego dziedzica) przetłumaczony jako „rodzaj”, *complete* (w znaczeniu „spełniony, zadowolony”) jako „całkowity”, *design* (opisujący wzór na ścianie) jako „plan” czy choćby *uniform* (w kontekście oznaczający fartuch kucharski) jako „liberia”.

Następnym problemem pojawiającym się w polskim przekładzie jest skłonność tłumaczki do tworzenia kalk strukturalnych. Jest to kolejny przykład błędów tłumaczenia syntagmatycznego (Hejwowski 2004: 41), kiedy tłumacz zapożycza formę wyrażenia z innego języka, a następnie tłumaczy dosłownie wszystkie elementy. W wyniku tego zabiegu polscy czytelnicy napotykać zdania, które odzwierciedlają struktury wyrażen z tekstu wyjściowego. Radosne wykrzyknienie niani Slagg *I could eat the little darlings, (...) I could eat them up!* (Peake 2007: 47), którym pragnie wyrazić swoją miłość do małych dzieci, w wersji polskiej mogłoby sugerować kanibalistyczne upodobania starej piastunki: *Mogłabym jeść maleństwa, (...) mogłabym je jeść* (Peake 1982: 69), powtórzenie wykorzystane w typowym an-



gielskim wyrażeniu *Hurry up, then! Hurry up, then!* (Peake 2007: 34) brzmi nienaturalnie w polskim tłumaczeniu *Więc się pośpiesz! Więc się pośpiesz!* (Peake 1982: 51), podobnie jak zastąpienie formy woakatywnej w zwrocie *With me, Swelter's boy* (Peake 2007: 22) przez mianownik: – *Ze mną, chłopiec Sweltera* (Peake 1982: 35). Co ciekawe, korektorka wydania z 2011 roku starała się poprawić jeden błąd tego typu, jednak najprawdopodobniej uczyniła to bez zaglądnania do tekstu wyjściowego. W rezultacie zdanie *lying there hugely in her candlelit room, she had yearned to be with them* (Peake 2007: 138), które w przekładzie z 1982 roku zostało przetłumaczone dosłownie jako *leżąc ogromnie w rozświetlonym świecami pokoju pragnęła być z nimi* (Peake 1982: 193), w najnowszym wydaniu zmieniono na *leżąc w rozświetlonym świecami pokoju, ogromnie pragnęła być z nimi* (Peake 2011: 181). Jako że pierwsza polska wersja brzmiała dość niezręcznie, korektorka przesunęła jedno słowo, tym samym zmieniając znaczenie obu części zdania. Warto zwrócić uwagę, że nie licząc interpunkcji zmienionej zgodnie z nowymi zasadami wprowadzonymi po opublikowaniu pierwszego wydania powieści, była to jedna z bardzo niewielu modyfikacji w najnowszym wydaniu.

Należy również wspomnieć, że część problemów w przekładzie *Tytusa Groana* dotyczy poprawności języka docelowego. Niektóre z nich mają związek z nadmiernym przywiązaniem do tekstu wyjściowego, jak na przykład wyróżnianie kursywą dokładnie tych samych wyrazów co w oryginale w celu oddania zmian intonacyjnych w dialogach. Z tego powodu *How long it is getting* (Peake 2007: 121), *I don't know about that* (ibid.: 64) oraz *They shall work for you, through me* (ibid.: 164) to w polskiej wersji *Jak późno się robi* (Peake 1982: 170), *Nie wiem* (ibid.: 91) oraz *Będą pracowali dla pań, przeze mnie* (ibid.: 226). Niestety w języku polskim wyróżnianie tych wyrazów nie odzwierciedla naturalnej mowy. Dodatkowo tłumaczka miała trudności z wprowadzeniem stylizacji wypowiedzi poszczególnych bohaterów. Został już wspomniany jeden przykład zniekształconej wy-

mowy zamkowego kuchmistrza, jednak problem jest znacznie szerszy. W tej samej scenie Swelter powtarza słowa takie jak *shilence*, *firshtly*, *meansh* i *shelect*, przetłumaczone jako „cisa”, „pierwsze”, „znacy” i „psednia”, które nie sugerują stanu nietrzeźwości, w jakim znajduje się bohater, a za to zamiana głosek [ʃ] na [s] i [tʃ] na [c] kojarzy się z wymową charakterystyczną dla niektórych regionalnych dialektów, w których występuje mazurzenie. Następny problem związany jest z długimi zdaniami, które czasami rozciągają się na ponad pięć linijek i mają skomplikowaną budowę podrzędnie złożoną. Mimo że takie zdania nie są trudne do zrozumienia w języku angielskim, w języku polskim najczęściej sprawiają wrażenie zawitych i niezrozumiałych. A choć zachowanie złożonej struktury zdań można uzasadniać chęcią wiernego oddania stylu pisarskiego Peake’a, trudno usprawiedliwić obecność innych błędów, takich jak wyraźne nadużywanie imiesłowów uprzednich. Tekst jest przepełniony sformułowaniami typu *zamknąwszy drzwi i przypląsawszy do Fuksji, powiedział* (Peake 1982: 173), *pobuszowawszy w szufladzie, znalazła kawałek czarnej kredy* (Peake 1982: 64) czy *wyprostował się, cmoknąwszy językiem* (Peake 1982: 255), które już trzydzieści lat temu musiały wydawać się czytelnikom nienaturalne. Oczywiście stosowanie imiesłowów uprzednich jest w wielu wypadkach całkowicie uzasadnione, a problem pojawia się dopiero wtedy, gdy nadmiar takich form niepotrzebnie komplikuje zdania, np. *Przypuszczał, że dzban zawiera wodę, gdyż podniósłszy go i poczuwszy ciężar w dłoni, nie zajrzał do środka, więc pokosztowawszy wina na języku usiadł w nagłym przypływie siły* (Peake 1982: 151). Oprócz tego niektóre imiesłowy zostały utworzone niepoprawnie, jak na przykład „przypominawszy”, pochodzący od czasownika niedokonanego i tym samym łamiący zasadę, według której imiesłowy uprzednie można tworzyć jedynie od czasowników dokonanych.

Należy przyznać, że zarówno *Tytus Groan*, jak i inne powieści autorstwa Mervyna Peake’a, nawet w oryginale nie należą do pozycji,

które czyta się łatwo i bez głębszego namysłu. Wręcz odwrotnie – jest to książka, w którą trzeba się zagłębić, smakując każde słowo. Jednak porównanie polskiego przekładu z tekstem wyjściowym pozwala stwierdzić, że wersja angielska jest zdecydowanie bardziej zrozumiała i stanowi świadectwo ogromnego talentu Peake’a, który niestety gubi się w polskim przekładzie. Analiza jedynie jego pierwszych paru rozdziałów dowodzi, że winę za to ponosi tłumaczenie syntagmatyczne, które zaburza płynność tekstu i pozbawia go siły przekazu obecnej w oryginalnym dziele. Zdarza się, że czytelnicy, którzy decydują się na sięgnięcie po książki Mervyna Peake’a, często dowiadują się z obcojęzycznych źródeł o nowatorstwie językowym stosowanym przez pisarza, dlatego nie dziwi ich obcość sformułowań czy zawłość zdań w polskim przekładzie. Mając to na uwadze, nie sposób oprzeć się wrażeniu, że komentarz ze strony magazynu kultury popularnej „Esensja” paradoksalnie stanowi trafne podsumowanie jakości tłumaczenia: „Przekłady, które rzeczywiście próbują oddać niezwykłość ekscentrycznej prozy Mervyna Peake. (...) [Jadwiga Piątkowska] często zapuszcza się na manowce metafor i łamie utarte językowe szablony. Pogratulować plastycznej wyobraźni!” (A. 2011).

## Bibliografia

- A. 2011. [Komentarz do profilu Jadwigi Piątkowskiej] [Dok. elektr.] [http://esensja.pl/esensjopedia/obiekt.html?rodzaj\\_obiektu=11&idobiektu=4257](http://esensja.pl/esensjopedia/obiekt.html?rodzaj_obiektu=11&idobiektu=4257) [2012.04.21]
- CARUSO, John. 2008. *Poetry corner: The Frivolous Cake*. [Dok. elektr.] <http://www.distantocean.com/2008/08/poetry-corner-the-frivolous-cake.html?cid=127469754> [2012.04.21]
- HEJWOWSKI, Krzysztof. 2004. *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- PEAKE, Mervyn. 1982. *Tytus Groan*. Tłum. J. Piątkowska. Kraków: Wydawnictwo Literackie.

- PEAKE, Mervyn. 2007. *Titus Groan*. New York: Overlook Press.
- PEAKE, Mervyn. 2011. *Tytus Groan*. Tłum. J. Piątkowska. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- PYM, Anthony. 2008. *Beyond Descriptive Translation Studies: Investigations in homage to Gideon Toury*. Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- WINNINGTON, Peter. 2012. *Frequently Askes Questions about Mervyn [Laurence] Peake 1911 1968*. [Dok. elektr.] <http://www.peakestudies.com/MervynPeakeFAQ.htm> [2012.04.20]
- WINNINGTON, Peter. 2006. *The Voice of the Heart. The Working of Mervyn Peake's Imagination*. Liverpool: Liverpool University Press.

### Summary

Although in English-speaking countries the works of Mervyn Peake are often seen as being on a par with the writings of J.R.R. Tolkien, and the author himself is considered to be one of the most prominent writers of his day, his novels remain virtually unheard of in Poland. The article attempts to demonstrate that this lack of recognition of Peake's works in the target culture could have been caused by the poor quality of the Polish translation.

The incredibly strong imagery reflecting the writer's fascination with visual arts, as well as unconventional word combinations used by Peake in his books provided countless challenges for the translator who had to differentiate skilfully between neologisms, expressions characteristic of the authors writing style, and standard English collocations. The article presents the results of a comparative analysis based on the original English text of the first volume of the Gormenghast series, *Titus Groan*, and its Polish translation by Jadwiga Piątkowska, published by Wydawnictwo Literackie in 1982, with subsequent changes introduced by the proofreader in the latest 2011 edition.

The analysis helped to identify five main types of errors which, for the most part, stem from the syntagmatic translation of the text. They include literal translation of idioms, accidental oversights which distort the mean-

ing of words and phrases, uses of wrong dictionary equivalents, structural calques, and stylistic errors in the Polish edition of the novel. Special attention is devoted to selected examples of these problems and their effects on the text in the target language, such as the elimination of puns, misrepresentation of the author's writing style, misunderstandings, blurring of the original meaning, or unintended comic effect.

Although there is no denying that the limited popularity of Peake's works in Poland is caused to some degree by other factors, such as cultural differences or the year of publication, the results of the analysis indicate that the errors appearing in the Polish translation adversely affect the reception of the novel.

### **Key words**

Translation errors, Mervyn Peake, literary translation, syntagmatic translation

## Formalne definicje tłumaczenia. Perspektywa filologia

---

*Co się w ogóle da powiedzieć, da się jasno powiedzieć.*

Ludwig Wittgenstein

### § 1 Wprowadzenie

Potoczne rozumienie tłumaczenia można opisać jako wyrażanie sensu zdania jednego języka zdaniem innego języka. Może to stanowić „nieformalną” formalną definicję przekładu. Z jednej strony jest ona formalna, gdyż stanowi formułę, w którą możemy wpisywać różne zdania i w ten sposób sprawdzać, czy owe zdania stanowią faktyczny przekład. Dla przykładu: sens angielskiego zdania *Snow is white* jest wyrażony w łacinie przez zdanie *Nix alba est*. Z drugiej strony definicja ta jest nieformalna, gdyż brak jej precyzji, jakiej wymaga logiczna analiza.

Formalna definicja tłumaczenia i do tego aspirująca do logicznej precyzji wydaje się potrzebna z dwóch głównych powodów. Po pierwsze: potrzebna jest dlatego, że, jak się zdaje, takiej definicji po prostu brak. Po drugie: jako narzędzie formalne pozwalałaby na jasne i jednoznaczne określenie, kiedy ma się do czynienia z równoważnością między zdaniami w różnych językach, a kiedy z jej brakiem. Wnioski płynące z takiego zastosowania tej definicji z pewnością okazałyby się użyteczne dla tłumaczy, ale też filozofów oraz logików, którzy

sporadycznie używają terminu „tłumaczenie” w sposób wyłącznie intuicyjny.

## § 2 Założenia

Nim dojdzie do właściwych rozważań, należy wprowadzić założenia przyjęte w tej pracy oraz wyjaśnić niektóre terminy. Po pierwsze – na co trzeba położyć szczególny nacisk – w pracy przyjęto bardzo techniczne rozumienie „języka”. **Język jest narzędziem opisu świata.** Jest to język nauk empirycznych i filozoficznych czy tekstów użytkowych, jak na przykład instrukcji obsługi. Nie jest to język potoczny, ale język uściślony, zbudowany na wybranym języku naturalnym. W tak rozumianym języku kluczowe terminy są ściśle zdefiniowane, a zdania powinny dać się jednoznacznie interpretować. Nie jest tolerowana wieloznaczność, a dokładnie sytuacja, w której zasadne jest więcej niż jedno rozumienie danego zdania w danym kontekście. A zatem nie jest to język poezji ani większości dzieł literackich, gdyż język literatury jest zbyt bogaty w stosunku do języka nauki, przez co powoduje spory interpretacyjne. Kwestia, czy „sformalizowany” język literatury lub danego dzieła literackiego jest możliwy, nie została podjęta w niniejszej pracy.

Po drugie: „świat” jest rozumiany nie jako rzeczywistość aktualna, ale jako jakakolwiek rzeczywistość, która mogłaby zaistnieć. Świat rzeczywisty jest tylko pewną realizacją z wielu możliwości. W dalszej części pracy termin ten zostanie szerzej wyjaśniony.

Po trzecie: przez „metajęzyk” (МЖ) rozumiany jest język wyższego rzędu niż język przedmiotowy. W metajęzyku omawia się języki przedmiotowe takie jak na przykład angielski czy łacina. Zawiera on w sobie języki przedmiotowe, a jego „głównym” językiem jest w tej pracy język polski. W tym języku mówi się również o prawdziwości zdań języków przedmiotowych oraz tym, czy dane zdania są swoimi tłumaczeniami.

### § 3 Definicja pierwsza: Tarski

Pierwsza definicja przekładu opiera się na schemacie T-równoważności stworzonej przez polskiego logika Alfreda Tarskiego, która posłużyła mu do sformułowania tzw. semantycznej definicji prawdy. Koncepcja ta została wyłożona w książkach Jana Woleńskiego *Metamatematyka a epistemologia* (1993: 204–221) oraz *Epistemologia. Tom III. Prawda i realizm* (2003: 115–138).

Przykładem T-równoważności może być następujące zdanie  $\mathfrak{M}\mathfrak{S}$ :

1 Zdanie *Śnieg jest biały* jest prawdziwe wtw<sup>[1]</sup> śnieg jest biały

Po lewej stronie T-równoważności znajduje się cytowane<sup>[2]</sup> zdanie z języka przedmiotowego – w tym wypadku polskiego – *Śnieg jest biały*. Po prawej znajduje się to samo zdanie, ale tym razem użyte w  $\mathfrak{M}\mathfrak{S}$ . W  $\mathfrak{M}\mathfrak{S}$  można także mówić o innych językach przedmiotowych, np. o języku angielskim:

2 Angielskie zdanie *Snow is white* jest prawdziwe wtw śnieg jest biały

Sformułowanie po prawej stronie T-równoważności – śnieg jest biały – jest w obu przypadkach przekładem języka przedmiotowego na  $\mathfrak{M}\mathfrak{S}$ .

Porównanie dwóch zdań z różnych języków przedmiotowych wygląda następująco:

[1] Skrót „wtw” oznacza „wtedy i tylko wtedy, gdy”, czyli logiczną równoważność oznaczaną symbolem  $\equiv$ .

[2] Tarski, a za nim prof. Woleński, używa cudzysłowu. W tej pracy przyjęto kursywę dla cytatu z języka przedmiotowego.



- 3 Angielskie zdanie *Snow is white* jest przekładem zdania łacińskiego *Nix alba est* wtw ((*Snow is white* jest prawdziwe wtw śnieg jest biały) i (*Nix alba est* jest prawdziwe wtw śnieg jest biały))<sup>[3]</sup>

Całą rzecz można ująć nieco ogólniej przez poniższą formułę, gdzie symbole  $\mathfrak{E}_i$ ,  $\mathfrak{E}_j$ ,  $\mathfrak{E}_m$  oznaczają odpowiednio zdanie języka  $i$ , zdanie języka  $j$ , zdanie  $\mathfrak{M}\mathfrak{S}$ , a symbol „&” – logiczną koniunkcję:

- 4  $\mathfrak{E}_i$  znaczy  $\mathfrak{E}_j \equiv ((\mathfrak{E}_i \text{ jest prawdziwe} \equiv \mathfrak{E}_m) \& (\mathfrak{E}_j \text{ jest prawdziwe} \equiv \mathfrak{E}_m))$

Oczywiście nie jest konieczne ograniczanie się tylko do dwóch zdań. Można budować równoważności (można je nazwać P-równoważnościami) o dowolnej, lecz skończonej długości.

Powyższe P-równoważności znaczą tyle, że dwa zdania są swoimi przekładami wtedy, gdy są prawdziwe, gdy zachodzi warunek wyznaczony przez  $\mathfrak{E}_m$  w  $\mathfrak{M}\mathfrak{S}$ . Innymi słowy  $\mathfrak{E}_i$  i  $\mathfrak{E}_j$  mają ten sam warunek prawdziwości. Nie jest tutaj istotne, czy zdania opisują sytuację fałszywą – jeśli rozważy się zdania *Snow is black* i *Nix nigra est*, P-równoważność będzie prawdziwa, gdyż dotyczy ona treści tych zdań, a nie świata aktualnego.

Uważnemu czytelnikowi nie umknie jednak fakt, że  $\mathfrak{E}_m$  samo jest przekładem  $\mathfrak{E}_i$  i  $\mathfrak{E}_j$  na  $\mathfrak{M}\mathfrak{S}$ . Można zatem całą P-równoważność zinterpretować w ten sposób:  $\mathfrak{E}_i$  jest tłumaczeniem  $\mathfrak{E}_j$ , gdy oba można przełożyć na to samo zdanie  $\mathfrak{M}\mathfrak{S}$ . W tym miejscu do wytłumaczenia tłumaczenia używane jest „wytłumaczane” pojęcie, czyli „tłumaczenie”.

Tę trudność można rozwiązać na dwa sposoby. Po pierwsze, definiowane jest tłumaczenie dla języków przedmiotowych, a pro-

[3] Nawiasy pełnią funkcję znaków przestankowych ułatwiających rozróżnienie na zdania podrzędne i nadrzędne.

ces tłumaczenia z tych języków na język wyższego rzędu zachodzi w  $\mathfrak{M}\mathfrak{S}$ . Aby zdefiniować tłumaczenie dla  $\mathfrak{M}\mathfrak{S}$ , należy wznieść się na kolejny poziom, czyli na poziom metametajęzyka. W ten sposób istnieją definicje tłumaczenia odpowiednie do danych języków przedmiotowych: dla języka przedmiotowego istnieje inna definicja tłumaczenia niż dla metajęzyka, który z poziomu metametajęzyka jest językiem przedmiotowym. To rozwiązanie jest jednak również problematyczne, gdyż zrównuje się język przedmiotowy z  $\mathfrak{M}\mathfrak{S}$ ; inaczej mówiąc, oba języki traktuje się jako języki przedmiotowe tego samego poziomu. Problem ten jest tylko sygnalizowany i nie będzie dalej rozwijany.

Drugim rozwiązaniem problemu związanego z taką definicją tłumaczenia jest zabieg eliminujący potrzebę tłumaczenia zdań na  $\mathfrak{M}\mathfrak{S}$ .  $\mathfrak{E}_m$  **nie jest** tłumaczeniem, lecz wyłącznie warunkiem prawdziwości  $\mathfrak{E}_i$  i  $\mathfrak{E}_j$ . Dla dwóch zdań znaczyć to samo oznacza być prawdziwym w tych samych okolicznościach. Zgodnie z tym rozwiązaniem, w przykładach (1), (2) i (3) fraza po prawej stronie równoważności jest wyłącznie warunkiem prawdziwości, który dla jasności został ujęty w słowa „śnieg jest biały”. Równie poprawne byłoby umieścić wstawienie w miejsce tego zdania, np.  $\mathfrak{B}_m$ . Ważne jest, aby  $\mathfrak{E}_i$  i  $\mathfrak{E}_j$  przysługiwał ten sam warunek  $\mathfrak{B}_m$ , jeśli mają one być swoimi przykładami. Zabieg ten całkowicie usuwa problem, choć można podnieść zarzut, że nie wiadomo, kiedy dwa zdania faktycznie mają ten sam warunek  $\mathfrak{B}_m$ .

#### § 4 Definicja druga: Carnap

Bazując na pracy Rudolfa Carnapa *Meaning and Necessity* (1956), można podać inną formalną definicję tłumaczenia. Należy jednak przedstawić najpierw podstawowe założenia tego dzieła. Opis stanu to zbiór zdań, który dla każdego zdania atomowego zawiera albo to zdanie, albo jego negację, lecz nie oba. W ten sposób zostanie oddany

całkowity opis stanu wszechświata, składającego się z indywiduów, ich własności i zachodzących między nimi relacji. Opis stanu można zrównać z tym, co często zostaje określone mianem „możliwego świata” (Carnap 1956: 9).

Zdanie przynależy do (*holds in*) opisu stanu, jeśli owe zdanie byłoby prawdziwe, gdyby ten stan jako całość również byłby prawdziwy, a zdanie  $\mathfrak{S}_i \equiv \mathfrak{S}_j$  przynależy do opisu, jeśli albo oba zdania  $\mathfrak{S}_i$  i  $\mathfrak{S}_j$  przynależą, albo oba nie przynależą do opisu stanu (Carnap 1956: 9). Zdanie  $\mathfrak{S}_i$  jest L-prawdziwe, jeśli przynależy do każdego opisu stanu (2-2)<sup>[4]</sup>. Zdanie  $\mathfrak{S}_i$  jest L-równoważne zdaniu  $\mathfrak{S}_j$  jeśli zdanie  $\mathfrak{S}_i \equiv \mathfrak{S}_j$  jest L-prawdziwe (2-3c), czyli zdania  $\mathfrak{S}_i$  i  $\mathfrak{S}_j$  przynależą do tych samych opisów stanu (2-6). Zdania  $\mathfrak{S}_i$  i  $\mathfrak{S}_j$  posiadają tę samą intensję, jeśli są L-równoważne (5-2). Intensją zdania  $\mathfrak{S}_i$  jest sąd  $\mathfrak{P}$  przez to zdanie wyrażony (6-2).

Należy się zastanowić, co znaczy, że  $\mathfrak{S}_i$  i  $\mathfrak{S}_j$  są swoimi tłumaczeniami. Intuicyjnie można powiedzieć: o pewnym stanie rzeczy powie się  $\mathfrak{S}_i$  w języku *i*, a w języku *j* powie się  $\mathfrak{S}_j$ . Za tłumaczenie w tej pracy uznaje się parę zdań, z których oba przynależą (bądź nie) do tych samych opisów stanów. Zdania *Snow is white* i *Nix alba est* przynależą do tych samych opisów stanów, zatem ich równoważność jest L-prawdziwa, czyli są one L-równoważne. Z tego z kolei wynika, że posiadają one tę samą intensję, a zatem wyrażają ten sam sąd. Podsumowując cały wywód, uzyskuje się następujące definicje, które można nazwać definicjami L-tłumaczenia, bądź L-znaczenia<sup>[5]</sup>:

5  $\mathfrak{S}_i$  L-znaczy  $\mathfrak{S}_j =_{df} \mathfrak{S}_i \equiv \mathfrak{S}_j$  jest L-prawdziwe

6  $\mathfrak{S}_i$  L-znaczy  $\mathfrak{S}_j =_{df} \mathfrak{S}_i$  i  $\mathfrak{S}_j$  mają tę samą intensję

[4] Numery podane w nawiasach oznaczają numery definicji wprowadzonych przez Carnapa.

[5] Można również rozważyć szerszą wersję tłumaczeń w kontekście pracy Carnapa, ale w niniejszej pracy poświęcono uwagę tylko L-tłumaczeniom.

7  $\mathfrak{S}_i$  L-znaczący  $\mathfrak{S}_j =_{df} \mathfrak{S}_i$  i  $\mathfrak{S}_j$  wyrażają ten sam sąd  $\mathfrak{P}$ <sup>[6]</sup>

W rezultacie L-znaczenie jest po prostu relacją identyczności intensji pomiędzy dwoma zdaniami lub, innymi słowy, wyrażaniem przez te zdania tego samego sądu.

Problemem tych rozważań jest jednak fakt, że w tłumaczeniu dochodzi czasem do rozbijania bądź łączenia zdań. Ponadto rzadko tłumaczone są pojedyncze zdania – tłumaczy się przecież całe teksty. Za tekst  $\mathfrak{S}$  uznaje się w tej pracy co najmniej jednoelementowy zbiór zdań. Po pewnych modyfikacjach można wyprowadzić następujące definicje tłumaczenia dla tekstów:

8  $\mathfrak{S}_i$  jest L-tłumaczeniem  $\mathfrak{S}_j =_{df} \mathfrak{S}_i \equiv \mathfrak{S}_j$  jest L-prawdziwie

Z uwagi na temat L-prawdziwości równoważności wynika, że teksty  $\mathfrak{S}_i$  i  $\mathfrak{S}_j$  przynależą do tych samych opisów stanów. Analogicznie do definicji (6) oraz (7) uzyskuje się:

9  $\mathfrak{S}_i$  jest L-tłumaczeniem  $\mathfrak{S}_j =_{df} \mathfrak{S}_i$  i  $\mathfrak{S}_j$  posiadają te same intensje

10  $\mathfrak{S}_i$  jest L-tłumaczeniem  $\mathfrak{S}_j =_{df} \mathfrak{S}_i$  i  $\mathfrak{S}_j$  wyrażają ten sam zbiór sądów  $\mathfrak{P}$

Definicje (9) i (10) są na tyle ogólne, że nie wymagają tłumaczenia zdanie-za-zdanie. Zdania mogą być parafrazowane, łączone, bądź rozdzielane; jedynym wymogiem jest to, aby teksty  $\mathfrak{S}_i$  i  $\mathfrak{S}_j$  wyrażały te same sądy. Należy jednak podkreślić raz jeszcze, że powyższe postulaty na temat tekstów mają charakter szkicu i wymagają dalszych badań, aby nadać im bardziej dopracowaną formę logicznych

[6] Należy zwrócić uwagę na następujące zdanie: „the same entity [tj. *proposition*, czyli „sąd” – P.W.] is assigned to two sentences in *S* [tj. system semantyczny – P.W.] if and only if these sentences are L-equivalent” (Carnap 1956: 32).

dociekań. Z podobnych względów pominięto też sprawę zachowania koherencji i kohezji tekstu.

### § 5 Komentarz pierwszy: zalety

W tej części zostaną przedstawione szersze uwagi do definicji z §§ 3 i 4. Za koncepcją z § 3 przemawia przede wszystkim prostota. P-równoważności (3) i (4) wyrażają ważną intuicję związaną z tłumaczo-nymi zdaniami: zdania przedstawiają określoną sytuację, która może być prawdziwa. Sposobem na tłumaczenie wedle P-równoważności jest poszukanie takiego zdania w obcym języku, które oddaje w taki sam sposób tę samą sytuację. Jeśli proponowane tłumaczenie może nie być prawdziwe, a zdanie wyjściowe może być prawdziwe, tłumaczenie jest nieodpowiednie. Ta metoda porównywania tłumaczeń jest stosunkowa łatwa i mniej abstrakcyjna niż metoda oparta na definicjach (5), (6), (7).

Nie należy jednak dać się zwieść przykładom wskazującym na to, że tłumaczenie wedle tej koncepcji musi polegać na przekładzie słowo-za-słowo. Definicje te przyzwalają na parafrazę – niezależnie od tego, czy język docelowy posiada leksykalny odpowiednik danego słowa, czy też nie. Ważne jest, aby oba zdania posiadały ten sam warunek prawdziwości. Przykładem parafrazy może być:

- 11 Angielskie zdanie *Caesar killed Brutus* jest przekładem łacińskiego zdania *Brutus a Caesare interfectus est* wtw ((*Caesar killed Brutus* jest prawdziwe wtw Cezar zabił Brutusa) i (*Brutus a Caesare interfectus est* jest prawdziwe wtw Cezar zabił Brutusa))

Kontrfaktyczny stan rzeczy ujęto po łacinie w zdanie w stronie biernej. W języku angielskim natomiast użyto strony czynnej. Niezależnie od tego, czy dany stan rzeczy opisuje się za pomocą strony biernej, czy czynnej, ma się wszak do czynienia z jednym stanem rzeczy, który

stanowi warunek prawdziwości dla tych zdań. Warto dodać, że analogicznie do powyższej „parafrazy syntaktycznej” możliwa jest też parafraza semantyczna.

Koncepcja zawarta w § 4 jest bardziej abstrakcyjna i przez to doraźnie mniej użyteczna. Podczas tłumaczenia należy się zastanowić, czy oba zdania są współprawdziwe albo współfałszywe w każdym opisie stanu. Oczywiście przeanalizowanie wszystkich opisów stanów nie jest wykonalne, ale wystarczy przeprowadzić zwykłe rozumowanie nie wprost: **czy może być tak, że jedno z tych zdań jest prawdziwe, a drugie fałszywe?** Jeśli odpowiedź jest przecząca, to dane zdania są swoimi L-przekładami.

Ta teoria ma również pewną przewagę nad teorią ugruntowaną na koncepcji Tarskiego, gdyż stanowi punkt wyjścia dla teorii tłumaczenia całych tekstów. Definicja takiego tłumaczenia według koncepcji Tarskiego zdaje się kłopotliwa: wymagałaby prawdopodobnie osobnej analizy każdego zdania, albo połączenia ich w jedną koniunkcję dla całego tekstu. Jest to oczywiście wykonalne, ale wątpliwe jest, czy pozwalałaby ona na manipulowanie zdaniami: ich łączenie albo rozdzielanie.

Koncepcje zbudowane na pomysłach Tarskiego i Carnapa są również o tyle ciekawe, że *de facto* nie dotyczą wyłącznie tłumaczenia z języka na język; wskazują one na warunki, które zdania, a dalej teksty, muszą spełnić, aby były treściowo (poznawczo) identyczne. To, czy zdania docelowe należą do tego samego, czy do innego języka, jest sprawą drugorzędną. Przekład wewnątrzjęzykowy może być pomocny na przykład wtedy, gdy trzeba coś **wy-tłumaczyć**, albo ująć twierdzenia jednej nauki za pomocą twierdzeń innej nauki<sup>[7]</sup>.

[7] Biorąc pod uwagę to, jak w niniejszym artykule został zdefiniowany język, można śmiało stwierdzić, że język ze swoimi ściśle określonymi pojęciami jest czymś ograniczonym do danej nauki, a nawet i do danego tekstu. Dla przykładu: inaczej będzie zdefiniowane słowo „atom” w podręczniku do chemii dla gimnazjum,

Oba podejścia łączy ich zależność od prawdy. Tłumaczenie sprowadza się w nich do znalezienia takich zdań, które albo posiadałyby ten sam warunek prawdziwości (Tarski), albo byłyby prawdziwe w tych samych opisach stanów (Carnap). Roboczo można by te dwie drogi nazwać nie tylko formalnymi, ale też prawdziwościowymi definicjami tłumaczenia.

## § 6 Komentarz drugi: wady

Koncepcje przedstawione w poprzednich paragrafach mają pewne wady. Po pierwsze ograniczają się one do dość wąskiego grona tekstów. Ograniczenie to wynika z przyjęcia bardzo ścisłego pojęcia języka. Pozornie można by tymi metodami przetłumaczyć nawet *Pana Tadeusza*; wymagałoby to jednak tytanicznej pracy przy doprecyzowaniu pojęć, redukcji środków stylistycznych i przede wszystkim skupieniu się wyłącznie na tym, co zdania tego poematu dosłownie przedstawiają. Tłumaczenie takie, mimo precyzji odtworzenia opisu stanu, byłoby czymś zupełnie innym niż tekst wyjściowy i ogromnym jego zubożeniem. Nie czyta się wszak *Pana Tadeusza* tylko po to, aby dowiedzieć się czegoś o możliwym opisie stanu Litwy z początku XIX w.

Przedstawione koncepcje mogą nie nadawać się również do wszystkich tekstów akademickich. Biorąc pod uwagę brak ścisłości istniejący w pewnych dziedzinach jak i ich brak związku ze światem, oddanie w innym języku zdań przynależących do tych dziedzin może się okazać wedle tych teorii bardzo trudne, jeśli nie niemożliwe. Teksty z zakresu estetyki, etyki czy metafizyki są – z racji oderwania ich języka od

[cd. 7] a inaczej w podręczniku akademickim do fizyki. Stąd wspomniane wytłumaczenie dwóch tekstów napisanych na przykład w języku angielskim będzie w zasadzie tłumaczeniem z jednego wariantu na inny – wszak wystarczy zmiana terminologii i założeń, aby otrzymać inny język w rozumieniu przyjętym w tej pracy.

świata opisywalnego naukowo – niemożliwe do przetłumaczenia na gruncie tej teorii. Dla przykładu: nie ma jednoznacznej oceny wartości logicznej zdania „piękno, dobro, prawda są najwyższymi wartościami”. Nie można też ściśle określić, co te pojęcia dokładnie znaczą bez popadania w sprzeczność, a przez to nie można określić, które stany rzeczy to zdanie przedstawia. W tym wypadku jednak lepszą teorią może się okazać teoria P-równoważności, w której nie wnika się w to, w jakim stanie rzeczy takie zdanie może być prawdziwe. Wydaje się, że na jej gruncie możliwe jest tłumaczenie takiego zdania:

- 12 Angielskie zdanie *Good is the highest value* jest przekładem łacińskiego zdania *Bonum suprema virtus est* wtw ((*Good is the highest value* jest prawdziwe wtw dobro jest najwyższą wartością) i (*Bonum suprema virtus est* jest prawdziwe wtw dobro jest najwyższą wartością))

Te zdanie zdają się przedstawiać pewną hipotezę, która może być prawdziwa, gdy zajdzie warunek prawdziwości. Odpowiedź na pytanie czy owe zdania są „faktycznie” sensowne, czy nie, pozostaje poza obszarem dociekań niniejszego artykułu.

Podobny problem dotyczy się zdań jawnie sprzecznych, jak np. słynne zdanie Chomsky’ego: *Colourless green ideas sleep furiously*. Zdanie to nie przynależy do żadnego opisu stanu, zatem nie można go analizować metodami Carnapa. Tak jak w przypadku zdań wartościujących, poprawność P-równoważności zdań wewnętrznie sprzecznych zostaje sprawą otwartą. Należy pamiętać, że język ma opisywać świat, a ten ostatni w przyjętym tu ujęciu jest pozbawiony sprzeczności.

Pomimo tego, że przez rygor języka przedstawione definicje można stosować do niewielkiego grona tekstów, dzięki konsekwentnemu tłumaczeniu wedle ich zaleceń zyskuje się pewność, że zdanie docelowe jest z punktu widzenia logiki koniecznym tłumaczeniem, że oba zdania są zawsze współprawdziwe lub współfałszywe i że są to poprawne tłumaczenia.



Osobnym problemem może być kwestia parafraz. Czasem parafrazy mogą być stosowane w celu wydobycia konkretnego znaczenia, jego jawniejszego ukazania. W innych przypadkach stosowanie parafraz wydaje się być koniecznością, gdy w języku docelowym brakuje pojedynczego słowa, które oddawałoby jakieś słowo ze zdania wyjściowego. Można zapytać, czy istnieje ostateczna granica dla parafrazy. Przykład ( $\mathfrak{E}_i$  oznacza zdanie łacińskie, a  $\mathfrak{E}_j$  zdanie angielskie z przykładu):

13  $\mathfrak{E}_i$  L-znaczy  $\mathfrak{E}_j =_{df}$  *Ancilla dominam castigat*  $\equiv$  *A woman who has control over or responsibility for someone or something is hurt, forced to pay money, sent to prison etc. for doing something wrong or for committing a crime, by a woman who is legally owned by someone else and has to work for them* jest L-prawdziwe

Zdanie angielskie różni się diametralnie od zdania łacińskiego. Oprócz użycia strony biernej, w zdaniu angielskim wykorzystano definicje słownikowe słów *mistress*, *to punish* oraz *slave*<sup>[8]</sup>. Można oczywiście powtórzyć tę słownikową operację dla wyrazów *woman*, *control*, *responsibility* itd. i ponownie zastosować tę czynność dla nowych słów. W ten sposób L-parafraza – i to poprawna L-parafraza! – urosłaby do ogromnych rozmiarów i mogłaby rosnąć jeszcze bardziej. Wynik ten jest tylko pozornie problematyczny. Takie **wy-tłumaczenia** są dopuszczalne i możliwe, jednak nie są wymagane. Jakkolwiek może to być niezgodne z intuicyjnymi poglądami na pragmatykę i ekonomię tekstu, czasem jest to konieczny zabieg, jeśli chce się dokonać L-tłumaczenia i poprawnie oddać określony stan rzeczy przynależący do danego opisu świata, gdy w języku docelowym brakuje pewnych środków leksykalnych.

[8] Wykorzystano słownik *Cambridge Advanced Learner's Dictionary*. [Dok. elektr.] <http://dictionary.cambridge.org/dictionary/british/> [18.05.2012]

## § 7 Podsumowanie

Przedstawione koncepcje stanowią formalno-logiczne bądź – ujmując kwestię bezpieczniej – „logicyzujące” definicje przekładu zdań. Są one przepisem na uzyskanie odpowiedniego tłumaczenia, czyli takiego, które zachowa prawdziwość zdania wyjściowego. Ta cecha tekstu – prawdziwość – i potrzeba jej zachowania, to elementy kluczowe w przypadku tekstów, które przedstawiają świat, czyli wspomniane już teksty nauk empirycznych.

Jeśli powyższe rozważania są poprawne i zostaną uzupełnione solidniejszym aparatem logicznym, całkiem prawdopodobny wyda się wniosek, będący parafrazą motta tej pracy: co się da jasno powiedzieć o świecie, da się też przetłumaczyć.

## Bibliografia

- CARNAP, Rudolf. 1956. *Meaning and Necessity*. Chicago: The University of Chicago Press.
- WOLEŃSKI, Jan. 1993. *Metamatematyka a epistemologia*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- WOLEŃSKI, Jan. 2003. *Epistemologia*. T. 3. *Prawda i realizm*. Kraków: Aureus.

## Summary

The article is an attempt to find an adequate definition that would describe translation with the use of logical analysis. The need for defining translation in logical terms stems primarily from the apparent lack of such definition in logical literature. For this definition to work, language has to be “formalised”: its terms are strictly defined and its sole role is to describe states of affairs.

In the article, two approaches are presented. The first one is based upon Alfred Tarski’s T-equivalence which was used for finding the definition of truth. Two sentences from two different languages are said to be transla-

tions of each other if they share the same counterpart in metalanguage, and in turn, the same truth-condition. However, this approach generates a few problems which are discussed in the article. The Tarskian approach, although more problematic, is intuitively easier in application.

The second approach employs Rudolf Carnap's semantics of L-concepts. Two sentences or texts are translations of each other if and only if they hold in exactly the same possible worlds. Although the Carnapian approach is more abstract, it also possesses a practical dimension.

General problems of such formal definitions are connected to their relatively small area of application. Translation of literary, ethical, aesthetical, religious or metaphysical sentences can be particularly difficult, if not impossible. These methods are best applied to natural sciences which are to be truth-evaluative and "formalised" in principle. With further development of these approaches, and provided they are applied to "formalised" languages only, it will be possible to find an adequate and truth-saving translation of any sentence.

### **Key words**

Rudolf Carnap, definition of translation, intension, logic, Alfred Tarski, T-equivalence

## Czy tłumacze powinni dołączyć do Oburzonych? Ekonomiczno-społeczny wymiar pracy tłumacza na początku XXI wieku

---

W czasach ścisłej profesjonalizacji działalności tłumaczy, gdy mnożą się instytucje przygotowujące ludzi do pracy nad tekstami o określonej tematyce czy formie lub nawet pod kątem określonych usług (produktów?) dla klientów, zaś firmy produkujące specjalistyczne narzędzia komputerowe wspomagające tłumaczenie wypuszczają kolejne wersje swoich produktów, wielu z nas „Tłumaczenie jako zawód” uznałoby za tytuł najbardziej typowy z możliwych (albowiem odzwierciedlający powszechną tendencję), w którym nie pobrzmiewa żadna obietnica ekscytującej przygody, ale również tytuł niebudzący szczególnego niepokoju. Nasza uśpiona czujność nie skłoni nas do zabawy w fantastyczne pseudoetymologie, która doprowadziłaby nas do przetłumaczenia takiego nudnego tytułu jako *Translation as a disappointment*. Bo czy zawód tłumacza nie jest **zawodem**, rozczarowaniem? Ten krótki artykuł kierowany jest w głównej mierze właśnie do osób zawodowo zajmujących się przekładem, które dobrze znają ciemne strony pracy „w języku”. A rozczarowanie, o którym będzie tu mowa nie wiąże się bynajmniej z kwestią widzialności / niewidzialności / przezroczystości tłumacza i tłumaczki w wymiarze symbolicznym, w wymiarze prestiżu, tj. uznania bądź nieuznania jej za (w przypadku literatury pięknej) równorzędną z autorką artystkę. Wydaje się bowiem, że dla uświadomienia czytelnikom roli

tłumacza w przyswojeniu danej kulturze dzieła literackiego zaangażowano znaczne siły (jednak wciąż można się zastanawiać, czy sytuacja, w której z jednej strony gloryfikuje się autorki przekładów kongenialnych, a z drugiej bezlitośnie wyzyskuje się całe rzesze tych, które jeszcze nie zdobyły rozgłosu jest rzeczywiście sprawiedliwym traktowaniem grupy zawodowej). W rzeczywistości chodzi mi jednak o zwrócenie uwagi na problemy natury ściśle materialnej: na płacę za pracę, formy, charakter i warunki pracy.

To, jak powodzi się tłumaczom, nie jest dla nikogo tajemnicą. Narzekamy przede wszystkim na niskie stawki, na nieterminowość wypłat biur tłumaczeń, na trudności z uzyskiwaniem zleceń w przypadku młodych tłumaczek i tłumaczy, na notoryczną powszechność bezpłatnych praktyk, staży i pseudo-wolontariatów, które stały się wypróbowanym sposobem firm na pozyskiwanie darmowej siły roboczej. W niniejszym tekście chodzi o wyartykułowanie kwestii bardzo aktualnej, czyli kompleksowej krytyki i propozycji zmiany stanu rzeczy, na który często narzekamy. W tytule pojawiło się pytanie zadane w kontekście obecnie zawiązujących się na świecie (i coraz silniej obecnych w krajobrazie politycznym) ruchów obywatelskich przeciwko społecznym niesprawiedliwościom współczesnego systemu ekonomiczno-politycznego: „czy tłumacze powinni dołączyć do Oburzonych?”. To pytanie retoryczne warto potraktować bardzo serio. Istnieje bowiem szereg podobieństw między sytuacją ekonomiczną tłumaczek i tłumaczy a sytuacją ekonomiczną Europejczyków i Amerykanów zrzeszonych w takich ruchach jak Oburzeni czy *Occupy*. Tamci wychodzą na ulice, protestują i tworzą załączki alternatywnych form polityki, ponieważ są zgodni co do tego, że obecny system ekonomiczny, postfordowski kapitalizm, do tego kapitalizm globalny, nie tylko nie umożliwia im życia we względnym dobrobycie, bez obaw o to, czy starczy im „do pierwszego”, ale obecnie czyni wręcz zabezpieczenie podstawowych potrzeb życiowych karkołomną sztuką. Niezależnie od swoich wysiłków, pracownicy mają znikome

szanse na godziwe wynagrodzenie i uczciwe warunki zatrudnienia, a ci bez pracy – znikome szanse na znalezienie płatnego zajęcia. Preferując dużych, korporacyjnych graczy, dysponujących nieprzywiązanym do miejsca kapitałem, taki system nie daje praktycznie szans mniejszym przedsiębiorcom. Co więcej, państwa w dobie kryzysu nie chronią swoich obywateli, lecz w ramach polityki oszczędności zmniejszają wydatki na cele społeczne, co jednak nie przeszkadza im w ratowaniu wielkich banków. Oburzeni biorą sprawy w swoje ręce i kontestują obowiązujący porządek, w którym nieliczna grupa najbogatszych dyktuje warunki egzystencji reszcie społeczeństwa, *de facto* kontrolując światową politykę.

Jeśli chodzi o tłumaczy, to są oni grupą zawodową wyjątkowo narażoną na marginalizację; pod względem niepewności socjalnej wręcz prototypową. Umowy śmieciowe, czyli kontrakty niestanowiące dostatecznej podstawy do ubezpieczenia zdrowotnego, świadczeń emerytalnych i innych zabezpieczeń socjalnych, to w ich przypadku chleb powszedni; podobnie jak niskie zarobki, będące konsekwencją konkurencji pomiędzy pośrednikami usług tłumaczeniowych. Ci ostatni płacą wykonawcom jak najmniej, nie chcąc odpaść z rywalizacji o klienta z dużymi korporacyjnymi biurami tłumaczeń, które ze względu na znaczny udział w rynku mogą sobie pozwolić na niższe ceny usług.

Trudności, z jakimi borykają się tłumaczki i tłumacze, podobnie jak wykonawcy innych tzw. wolnych zawodów, dają się opisać przy pomocy dwóch istniejących w dyskursie socjologicznym kategorii. Pierwszą z nich jest kategoria *prekariatu*, którą krakowski badacz Jan Sowa nazywa w swoim artykule nowym proletariatem (2010: 100–103); drugą – kategoria *pracy wyobcowanej* lub *wyalienowanej*, sformułowana ponad półtora wieku temu przez klasyka krytyki kapitalizmu, Karola Marksa.

Należy w tym miejscu przytoczyć rozbudowaną definicję prekariatu Sowy w celu zasygnalizowania zbieżności wyróżników tej katego-

rii z cechami charakterystycznymi dla pracy tłumacza freelancera, a w zasadzie każdego tłumacza pracującego we współczesnych późno kapitalistycznych, kryzysowych realiach. Obszerny komentarz nie będzie potrzebny.

Prekariat, według Sowy, to:

(...) brak pewności, stałości i stabilności, to chroniczna niemożliwość przewidzenia przyszłości i nieustanny lęk, że przyniesie ona tylko pogorszenie sytuacji (...) kondycja kruchej i niepewnej egzystencji, na jaką skazana jest spora część światowej populacji, również w krajach kapitalistycznego rdzenia. Dotyczy ona ludzi czasowo bezrobotnych, utrzymujących się z dorywczych prac, zatrudnianych na krótkoterminowe umowy, migrujących w poszukiwaniu zarobku, pracujących na częściowe etaty lub zmuszanych do podpisywania in blanco swojego wypowiedzenia wraz z umową o pracę. (...) Oznacza życie pełne niepewności i trudne do zaplanowania, życie, w którym kilkakrotnie trzeba zmieniać nie tylko miejsce pracy, ale również zawód, a nawet najlepsze stanowisko stracić można z dnia na dzień (...).

Kwestią interesującą z socjologicznego punktu widzenia jest brak jednoznacznego klasowego ulokowania prekariatu. Gdy słyszymy o dorywczych pracach wykonywanych na umowę zlecenie, nieustannym zmienianiu miejsca zatrudnienia, niepewnej przyszłości i konieczności ciągłego przeskakiwania z jednej branży do innej, myślimy automatycznie o niższych warstwach społecznych i pracownikach niewykwalifikowanych. To skojarzenie jest (...) błędnym odczytywaniem społecznej rzeczywistości odziedziczonym po epokach przednowoczesnych lub wczesno-nowoczesnych, gdy elity zamieszkiwały w murowanych pałacach, a przysłowiowy motłoch kłębił się w skleconych naprędce ruderach. Dzisiaj niestabilność, płynność i ciągła zmiana to rzeczywistość, która dotyka nie tylko mechaników, kierowców, hydraulików czy przedstawicieli underclass, ale osoby oraz zawody umieszczone na samym szczycie społecznej drabiny: mene-

dżerów, projektantów, specjalistów od marketingu, dziennikarzy, inżynierów, wysoko wykwalifikowanych techników, kuratorów i artystów, itp. (2010: 108–109).

Zjawisko prekariatu przybiera gwałtownie na intensywności na skutek globalizacji. Ta przywróciła kapitalizmowi – po okresie złagodzenia jego negatywnych skutków przez socjaldemokratyczne reformy pierwszej połowy XX wieku i dwubiegunowość świata w okresie zimnej wojny – jego pierwotny, drapieżny charakter. Globalna konkurencyjność to zaniżanie płac w skali świata, to uprzywilejowana rola zatrudniających wobec zatrudnianych, bowiem ci pierwsi mogą dowolnie umiejscawiać kapitał i zakłady produkcyjne. Co więcej, współczesny kapitalizm oparty jest już nie tyle na produkcji dóbr, ile na obrocie pieniądzem (rzeczywistym czy symbolicznym), co w przypadku zawodów z definicji niewytwarzających przedmiotów ze ściśle określonych surowców (a na takich zawodach współcześnie opierają się gospodarki późno kapitalistyczne) oznacza, że ich przedstawiciele i przedstawicielki muszą konkurować o pracę w skali globu, ponieważ nic nie stoi na przeszkodzie, aby potentat zatrudnił na ich stanowisku kogoś z innej części świata, kto gotów będzie przyjąć gorsze warunki zatrudnienia. Stąd w przypadku tłumaczy częstym sposobem zdobywania zleceń są licytacje w portalach takich jak ProZ.com czy GlobTra, gdzie poza szczegółowym opisem doświadczenia i kwalifikacji, ubiegający się o zlecenie muszą zaproponować stawkę, za jaką gotowi są je przyjąć. Współpraca z biurami tłumaczeń też jest źródłem niepewności, zważywszy na nieregularność zleceń oraz na często ekspresowy tryb wykonania. Często tłumacz dysponuje dwoma dniami, a nieraz jednym wieczorem na stworzenie tekstu w języku docelowym.

Wspomniano, że kapitalizm wykonał wolnę i jest tak opresyjny, jak u swojego zarania. Praca tłumacza jest tylko przykładem, który to potwierdza. Jednym z naczelných zarzutów stawianých przez



Marksa kapitalizmowi w *Rękopisach ekonomiczno-filozoficznych* jest to, że organizacja pracy prowadzi do alienacji robotnika od samej pracy – materiały, czynność, jej produkt i efekty – wszystko to staje się mu obce:

Bo w istocie rzeczy praca stwarza cuda dla bogatych, a dla robotnika nędzę. Wznosi pałace, a dla robotnika nory. Stwarza piękno, a robotnika czyni kaleką. Zastępuje pracę maszynami, ale część robotników wprzega na powrót w jarzmo barbarzyńskiej pracy, z drugiej zaś części robi maszyny. Tworzy bogactwa duchowe, a robotnikowi niesie tępotę i kretynizm (Marks 2005).

I drugi cytat, definiujący alienację:

Na czym więc polega alienacja pracy? Po pierwsze na tym, że praca jest dla robotnika czymś *zewnętrznym*, tzn. nie należy do jego istoty, że wobec tego robotnik nie potwierdza się w swojej pracy, lecz zaprzecza, nie czuje się zadowolony, lecz nieszczęśliwy, nie rozwija swobodnie energii fizycznej i duchowej, lecz umartwia swe ciało i rujnuje się duchowo. Robotnik czuje się zatem sobą dopiero poza pracą, a w procesie pracy nie czuje się sobą. Czuje się swobodnie, gdy nie pracuje, a gdy pracuje, czuje się skrupowany. Toteż praca jego nie jest dobrowolną, lecz narzuconą, jest *pracą przymusową*. Nie jest ona zaspokojeniem potrzeby pracy, lecz tylko *środkiem* do zaspokojenia potrzeb poza nią. Jej obcość uwidacznia się wyraźnie w tym, że gdy tylko nie ma przymusu fizycznego czy jakiegoś innego, człowiek ucieka od niej jak od zarazy. Praca zewnętrzna, praca, w której człowiek się alienuje, to składanie w ofierze siebie samego, umartwianie się. Wreszcie zewnętrzny w stosunku do robotnika charakter pracy uwidacznia się w tym, że nie jest ona jego własnością, lecz własnością kogoś innego, że do niego nie należy, że nie należy on w procesie pracy do samego siebie, lecz do kogoś innego (ibid.).

We współczesnej gospodarce, opartej na wiedzy, informacji i systemach wirtualnych, faktycznym odpowiednikiem dziewiętnastowiecznego robotnika najemnego jest wykształcony pracownik umysłowy. Tłumacz jest idealnym przykładem tego rodzaju wyrobnictwa. Dlatego kategoria wyobcowania/alienacji ma tu swoje zastosowanie, bowiem tłumacz faktycznie pracuje pod silną presją, a więc podporządkowuje się instytucjom, które ograniczają czas wykonania danego zadania i zwiększają psychiczne i fizyczne zużycie pracownika. Poza tym przedmiot cudzych interesów, którym służy, tłumacząc teksty prawnicze, rolnicze, komercyjnych, finansowych, przemysłowych od chemii gospodarczej po broń masowej zagłady – nie stanowi z reguły istoty jego wykształcenia czy zainteresowania. Jego praca jest bardzo często pracą mechaniczną ze względu na monotonne i szybkie tłumaczenie jednorodnych tekstów, zaś zastosowanie maszyn – programów komputerowych wspomagających tłumaczenie – paradoksalnie nie jest pomocą dla tłumaczy, gdyż wraz z postępującą automatyzacją procesu rosną wymagania objętościowe w przeliczeniu na jednostkę czasu („normy“?), którym trudno podołać osobie niedysponującej drogim sprzętem.

W rezultacie praca tłumacza staje się, parafrazując tytuł książki Herberta Marcusego, jednowymiarowa (Marcuse 1991), podporządkowana wyłącznie wymogowi wydajności, całkiem oddzielona od kategorii wartości dodanej czy kategorii etycznych. Wyobcowanie, oddzielenie tłumacza od środków produkcji, tj. materiałów do tłumaczenia, a także samego produktu, tekstu końcowego, skutkuje tym, że jest on mniej lub bardziej ofiarą uprzedmiotawiającej maszyny wyzysku, a jednocześnie bierze mimowolny udział w oliwieniu jej trybów. Tłumacz, który tłumaczy materiały z dziedziny obcej jego doświadczeniu (mniejsza o to, czy słownictwo i przykładowe teksty współtworzą jej kompetencję językową) i który odsyła gotowy produkt do biura tłumaczeń – i zwykle na tym jego wiedza o dalszym losie tekstu się kończy – podlega alienacji; ściśle rozgraniczone zostają

trud włożony w proces pracy i jego produkt. Każe mu się zawiesić refleksję nad skutkami. Na przykład nad tym, czy firma, dla której tłumaczy umowę, nie wykorzysta jej do ciemnienia pracowników w innym kraju. A przecież narzucanie tłumaczowi literatury pięknej dostosowanie się do wymogów rynku, a więc pisanie tak, aby „się czytało”, to ostatecznie również zmuszanie go do uczestnictwa w działaniu na szkodę instancji, którą rzekomo reprezentuje.

Może najbliższym domu przykładem konserwowania takiej paradoksalnej sytuacji jest nasz uniwersytet, którego władze cieszą się, że Kraków jest jednym z największych centrów outsourcingu w Europie, bo oznacza to miejsca pracy dla dużej liczby absolwentów kierunków filologicznych (Musioł 2011). Niewiele w tym krytycznego podejścia. Wygląda to tak, jakbyśmy zgodzili się na krytyczne myślenie na polu specjalistycznych dziedzin w ramach uczelni, ale już nie wychodzili z nim poza jej próg, nie poddawali analizie motywów podmiotów gospodarczych zatrudniających tych absolwentów, by zasilali system, którego naukowość sprowadza się do wymyślania najskuteczniejszych sposobów na to, żeby w innej części świata zapłacić komuś jak najmniej. Czy konkurencyjność może być zwiększana w nieskończoność bez ostatecznej szkody dla życia lub zdrowia fizycznego i psychicznego człowieka?

Na zakończenie chciałbym spróbować odpowiedzieć na pytanie, jak można odzyskać kontrolę nad warunkami i celowością własnej pracy. Okazuje się, że istnieją modele gospodarcze alternatywne wobec modelu rywalizacji prywatnych spółek, który w obecnie panujących warunkach wymusza śrubowanie norm i wyrzekanie się godziwej płacy oraz wielowymiarowego życia w imię interesów londyńskiego City czy nowojorskiej Wall Street. Istnieją także alternatywne formy działalności gospodarczej. Taką formą jest na przykład spółdzielczość.

Wyobrażam sobie spółdzielnię tłumaczy nie jako kolejne przedsiębiorstwo komercyjne, zlecające usługi setkom nieznanym z twarzy

podwykonawców, ale jako grupę kilkunastu czy nawet kilkudziesięciu osób dysponujących znajomością różnych języków oraz różną wiedzą ekspercką, kierującą się zasadą solidarności, a więc jako nadrzędny cel stawiającą sobie nie tyle wypracowanie zysku, co przede wszystkim zapewnienie bezpieczeństwa socjalnego swoim członkom oraz wytwarzanie wartości dodanej na skalę niespotykaną w przedsiębiorstwach kierujących się ścisłą logiką rynkową.

Wartość dodana jest tu pojęciem niezwykle szerokim, zawierającym w sobie zarówno korzyści w jakimś stopniu mierzalne, jak i te niepodlegające prostej waloryzacji. Wystarczy powiedzieć, że naczelną korzyścią współpracy w ramach wartości dodanej jest socjalizacja jej członków, możliwość pracy w duchu zaufania i współdziałania dla rzeczywistego, wspólnego celu, bez napięć związanych z hierarchicznym zarządzaniem. Inną cenną korzyścią jest możliwość wymiany doświadczeń i uczenia się od siebie nawzajem różnorodnych umiejętności: znajomości różnych języków obcych, różnych dyskursów, zasad edycji, ekonomii, promocji itd. Wreszcie nie ma tu ograniczeń w postaci ścisłego regulowania odpowiedzialności robotników względem wytwarzanego produktu, jakie wiążą się z kapitalistycznym przeliczaniem pracy na pieniądze (kolejne pole alienacji w przypadku systemu konkurencji biur tłumaczeń to fakt, że tłumacz, któremu odbierany jest produkt, wynagradzany jest określoną przez rynek sumą pieniędzy), wymuszającym płacenie określonych sum za określone zadania. W opisywanej przeze mnie spółdzielni każdy mógłby uczestniczyć w tworzeniu danego tekstu w takim zakresie, w jakim chce i może się przysłużyć jego doskonałości, albowiem zysk z działalności przedsiębiorstwa dzielony jest równo pomiędzy spółdzielców. Choć tę zasadę, jak i wiele innych zasad działania spółdzielni, jej członkowie mogą sami zmodyfikować.

Ważną cechą spółdzielni jest zatem wspólne decydowanie o działaniach przedsiębiorstwa. Dzięki zgodzie na określony według zasad ustalonych przez członków podział zysków z każdego zlecenia będzie

można zaoferować klientowi niewygórowaną, ale jednak nie-dumpingową cenę. Decyzje w sprawie wyboru tekstów, a także terminów realizacji byłyby ustalane na zebraniach przy głosie każdego tłumacza uznawanym za równoważny. Podsumowując, przedsiębiorstwa spółdzielcze mogą stanowić formę przezwyciężenia alienacji tłumaczy po pierwsze ze względu na to, że uwalniają ich wysiłki spod władzy zewnętrznych pracodawców, a po drugie dlatego, że stwarzają wspólnoty ludzi, którzy działając razem są w stanie bronić swoich pracowniczych interesów skuteczniej, niż gdyby działali osobno. W celu lepszego zapoznania się z teorią spółdzielczości jako ruchu promującego „braterstwo, solidarność, współdziałanie” warto sięgnąć do pism pod tym właśnie tytułem autorstwa jednego z czołowych orędowników kooperatywizmu przed II wojną światową, Edwarda Abramowskiego.

### Bibliografia

- ABRAMOWSKI, Edward. 2012. *Braterstwo, solidarność, współdziałanie. Pisma spółdzielcze i stowarzyszeniowe*. Łódź: Biblioteka Obywatela.
- MARCUSE, Herbert. 1991. *Człowiek jednowymiarowy. Badania nad ideologią rozwiniętego społeczeństwa przemysłowego*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- MARKS, Karol. 2005. [*Praca wyobcowana*] [w:] *Rękopisy ekonomiczno-filozoficzne z 1844 r.* Marxists Internet Archive [Dok. elektr.] <http://www.marxists.org/polski/marks-engels/1844/rekopisy/index.htm> [15.07.2012]
- MUSIOŁ, Karol. 2011. Wypowiedź z 18 maja 2011 r. na uroczystości podpisania umowy na budowę kompleksu Paderevianum II [Dok. elektr.] <http://www.youtube.com/watch?v=p6W1l3fB-y8> [15.07.2012]
- SOWA, Jan. 2010. *Prekariat – proletariat epoki globalizacji* [w:] Sokołowska, Joanna (red.). *Robotnicy opuszczają miejsca pracy*. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, s. 102–131.

## **Summary**

This paper seeks to provide a critique of employment conditions and the conditions of labour in modern-day translator's profession: translators' low professional status, only marginally different from that of an unskilled worker of the industrial age, as translators depend for the most part from contractors and the market. The work done by freelance translators could serve as a contemporary illustration of Marx's notion of *alienation* as described in *Economic and Philosophic Manuscripts* of 1844: a debilitating and tedious life experience suffered by a worker all the way throughout the process of production. Another issue touched upon is translators' unwitting complicity in propelling global capitalism, the system generating economic crises and giant social inequality on a micro- as well as macro-scale. Finally, the paper suggests a change in the realia that secure the described *status quo*. One way to set the intellectual worker free from the rule of competition is to organise translators in co-operatives, which – if numerous enough – could prove effective in popularising and practising new quality of labour relationship, an alternative for aggressive competition.

## **Key words**

Translation, precariat, Marxism, cooperativism



## Nieprzekładalność nienegocjowalna<sup>[1]</sup> – czyli o tym, co bezapelacyjnie opiera się tłumaczeniu

---

Referat wygłoszony 23 maja 2012 r.  
podczas 7 Studenckich Warsztatów Tłumaczeniowych UJ  
Tłum. Anna Filipek, Marta Osiecka

Jakiś czas temu, po wielu latach pracy w charakterze niezależnego tłumacza, zaczęłam się zastanawiać, czy istnieje coś, czego ja (oraz moi koledzy i koleżanki po fachu) nie byłabym w stanie przetłumaczyć. Co – jeśli coś takiego istnieje – opiera się przekładowi do tego stopnia, że nie poradzi sobie z tym nawet najlepszy tłumacz? Zaczęłam rozważać nieprzekładalność nie do pokonania, którą wtedy

- [1] Oryginalne *non-negotiable untranslatability* jest, *nomen omen*, pojęciem nieprzetłumaczalnym, ponieważ w grę chodzi polisemia. *To negotiate* ma kilka znaczeń: 1) prowadzić rozmowy, układać się z kimś, szukać konsensusu, 2) obejść jakąś przeszkodę, 3) próbować obejść przeszkodę, przeważnie za pomocą jakiejś specjalnej metody lub wręcz sztuczki, 4) przekazać innej osobie prawa do czegoś (znaczenie w ekonomii). Zatem *non-negotiable untranslatability* to taka nieprzekładalność, której nie da się obejść i nie warto nawet próbować, a także taka, z którą nie ma dyskusji, która ostatecznie blokuje innym dostęp do swobodnego i pełnego korzystania z tekstu. Tej wieloznaczności nie da się w pełni oddać po polsku, bo *negocjować* nie ma (jeszcze) znaczenia: *uporać się z kłopotem*. Ani: *przekazać innej osobie prawo własności do czegoś / użytkowania czegoś*. Dawnymi czasy na biletach londyńskiej komunikacji miejskiej był napis, że bilet jest *non-negotiable*, co oznaczało, że wysiadając z autobusu nie wolno go przekazywać innemu pasażerowi.



z braku lepszej nazwy określiłam mianem „nieprzekładalności absolutnej / bezwzględnej”. I kiedy przypominałam sobie doświadczenia zawodowe, owszem – znalazłam coś, co przekroczyło umiejętności moje własne oraz (jestem pewna) każdego innego tłumacza. Było to tłumaczenie propagandy politycznej. W latach siedemdziesiątych, kiedy przyjechałam do Polski, zostałam zatrudniona do tłumaczenia streszczeń artykułów dotyczących nauk społecznych. Były to teksty naukowe, ale zawierały silny element ideologii marksistowsko-leninowskiej. Marksizm nie był wtedy jeszcze popularny na Zachodzie. Szybko doszłam do wniosku, że jakkolwiek bym się starała, moje angielskie tłumaczenia zaprawianych marksizmem streszczeń wyglądały dziwnie, zabawnie, a nawet głupio. Po prostu nie przekazywały w języku angielskim tego samego komunikatu, który odbierali polscy czytelnicy w latach siedemdziesiątych. Doświadczenie to przypominało mi się ponad dziesięć lat później, pod koniec lat osiemdziesiątych, tuż przed transformacją polityczną w Polsce, gdy ktoś włamał się do naszej piwnicy i wyraźnie zawiódł się i zniesmaczył potencjalnym łupem, który tam znalazł. Drzwi do piwnicy były uchylone, a polskie wydanie *Krótkiej historii WKPB* z lat pięćdziesiątych – które miało stać się wkrótce zdobyczą znajduwaną w antykwariatach – leżało porzucone na stosie węgla, obok podobnie zbezczeszczonego portretu i Sekretarza – tow. Gomułki. Zabrałam ze sobą książki i wykorzystałam zawarte w nich teksty do napisania mojego pierwszego artykułu o „nieprzekładalności absolutnej / bezwzględnej”. Szybko jednak zdałam sobie sprawę, że teksty zawierające propagandę i ideologię polityczną nie są jedynymi, które podlegają „absolutnym” barierom tłumaczeniowym. Odkryłam, że to samo zjawisko czai się podstępnie w innych rodzajach tekstów. Oto ich robocza (i z całą pewnością niekompletna) lista:

- Teksty o tematyce związanej z konkretnymi, charakterystycznymi doświadczeniami historycznymi pewnej grupy;
- Dyskurs polityczny, zwłaszcza propaganda totalitarna;

- Teksty o tematyce religijnej, zwłaszcza dotyczące rytuałów i form kultu;
- Teksty uwzględniające hierarchie i systemy wartości, zwłaszcza z dziedziny estetyki, np. opisy dzieł sztuki;
- Teksty zawierające regionalizmy i dotyczące spraw regionalnych (np. powieści napisane w dialekcie);
- Teksty dotyczące wojen, sporów, rywalizacji, a nawet wydarzeń sportowych, przedstawionych z punktu widzenia danej grupy;
- Teksty o tragediach lub sukcesach narodu/grupy, napisane z punktu widzenia traumy lub zwycięstwa doświadczonych przez tę grupę;
- Teksty medyczne koncentrujące się na doświadczeniu epidemii lub chorób społecznych/cywilizacyjnych w danej grupie;
- Następujące teksty literackie: satyra, teksty odrzucające tradycję, niektóre aspekty epiki i komedii, intertekstualność.

Sformułowałam definicję „nieprzekładalności absolutnej”:

Nieprzekładalność absolutna występuje zawsze wtedy, gdy do pełnego zrozumienia tłumaczonego tekstu przez odbiorców z kręgu kulturowego języka źródłowego wymagane jest zastosowanie subiektywnych informacji pozatekstowych, albo ogólniej, pozatekstowego doświadczenia emocjonalnego, niedostępnego dla odbiorców posługujących się językiem docelowym tłumaczenia. Ostatecznie nieprzekładalność absolutna polega na niedających się pogodzić różnicach w zbiorowej tożsamości społecznej pomiędzy grupą odbiorców tekstu wyjściowego w jego języku źródłowym a grupą odbiorców tłumaczenia w języku docelowym. Te niedające się pogodzić różnice we wspólnotowej tożsamości adresatów tworzą bariery nie do pokonania, bariery absolutne, uniemożliwiające pełne oddanie oryginalnej wiadomości w tłumaczeniu – niezależnie od tego, jak dobra jest jego jakość. (...) Przez „subiektywne informacje pozatekstowe” rozumiem nie indywidualne różnice w odbiorze tekstu, ale te

funkcje odbioru, które są konkretne i wyłączne dla całej określonej grupy pierwotnych odbiorców (Bałuk 2000: 173).

Definicja podaje, że przyczyna nieprzekładalności bezwzględnej leży we „wspólnym, subiektywnym doświadczeniu” konkretnego społeczeństwa, grupy, czy też społeczności, a przede wszystkim (choć niekoniecznie) narodu. Zbiorowe doświadczenie grupy nadaje słowom ich tekstów nowe znaczenia niedostępne dla ludzi z zewnątrz, którzy nie biorą udziału w tych konkretnych, hermetycznych doświadczeniach grupy. Nie jest to kwestia przekazu informacji – czysto logiczną informację przekazuje się bez problemu, odbiorcy łatwo ją pojmują – ale zamkniętego charakteru doświadczeń, emocji, systemów wartości, dzielonych z grupą, do której się należy, lecz niedostępnych dla nieznanym, którzy tych doświadczeń nie przeżyli lub nie zostali wychowani w ich duchu. Można im o nich opowiedzieć, wyjaśnić, ale nie da się sprawić, by „odczuwali” je w ten sam sposób. Tak więc w pewnym sensie nieprzekładalność bezwzględna tkwi nie w tekstach jako takich, ale raczej w czytelnikach i ich reakcjach: w przypadku nieprzekładalności absolutnej reakcje dostępne dla obcych będą znacznie bardziej ograniczone niż zakres (emocjonalnych) reakcji dostępnych dla „wtajemniczonych”.

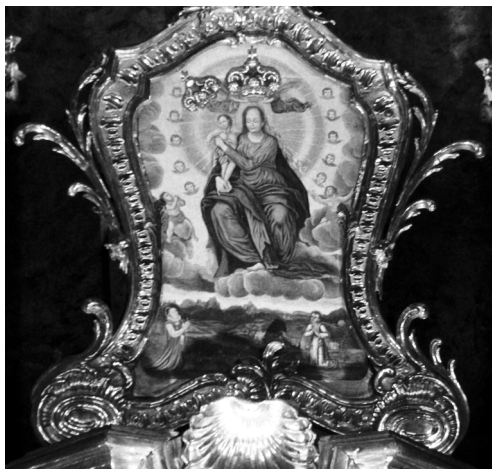
Kiedy zdałam sobie z tego sprawę, przystąpiłam do skorygowania nazwy, którą wcześniej nadałam temu zjawisku, ponieważ pojęcie „nieprzekładalności absolutnej / bezwzględnej” okazało się niejednoznaczne i mylące. Z pomocą kolegów i koleżanek zebrałam cały zestaw nazw, zwłaszcza po tym, jak ustaliłam, że zjawisko odnosi się bardziej do czytelników niż do samego tekstu. Oto litania pojęć:

- Nieprzekładalność absolutna / bezwzględna;
- Nieprzekładalność inherentna;
- Nieprzekładalność egzystencjalna;
- Nieprzekładalność ontyczna;
- Nieprzekładalność ekskluzywna.

I jeszcze jedna etykieta: „nieprzekładalność nienegocjowalna”, czyli nieprzekładalność, z którą po prostu nie da się nic zrobić, której się nie da zręcznie wyminąć.

Przedstawię dwie ilustracje tego zjawiska. Słowo „ilustracja” jest tu szczególnie odpowiednie, ponieważ nieprzekładalność „absolutna / inherentna / egzystencjalna / ontyczna / ekskluzywna / nienegocjowalna” często pojawia się w tekstach uzupełnionych obrazami, zarówno wizualnymi, jak i (co ważniejsze) psychologicznymi, umiejscowionymi w umysłach i wspomnieniach czytelników.

Pierwszy przykład ilustrujący omawiane zjawisko to pewien obraz święty (zob. Rys. 1) i tekst na temat jednego z aspektów polskiej tradycji katolickiej. Poniżej znajdują się dwa fragmenty tekstu o historii i okolicznościach, w jakich powstał ten obraz, oraz moje tłumaczenie.



RYS. 1.  
Śliczna Gwiazda Miasta  
Lwowa w Krakowie,  
fot. Leszek Stojanowski

### **Śliczna Gwiazda Miasta Lwowa w Krakowie**

Dla Rzeczypospolitej ciężkie nadeszły czasy. Najpierw, w I połowie XVII wieku, wyniszczające wojny z Turcją i Moskwą przynosiły każdorazowo zagrożenie granic, poważne osłabienie państwa i jego pozycji

w Europie, zubożenie jego mieszkańców i coraz wyraziściej zarysowujące się widmo postępującego kryzysu jego modelu ustrojowego, o którym szlachta z dumą powiadała, że jest on atrybutem wolności i tajemnicą jego trwałości. Potem groźba rozpadu państwa i śmiertelnego niebezpieczeństwa spowodowana powstaniem Chmielnickiego, wreszcie najazdem szwedzkim w 1655 roku, nawet najbardziej przeświadczonym o nienaruszalności granic Rzeczypospolitej i jej nieomal mesjanistycznej wizji odebrał złudzenia w tym względzie (Stanisław Dziedzic, *Kraków to jest wielka rzecz*, s. 237–238).

W 1648 roku, po bezskutecznym oblężeniu Lwowa przez Bohdana Chmielnickiego, mieszkańcy miasta w podzięcie za okazaną pomoc ofiarowali Matce Boskiej votum dziękczynne – kosztowną tablicę z napisem: „Maryję straszną, jak zastęp wojsk uszykowany, poczuli Tatarzy i Kozacy zbuntowani, a senat i lud lwowski uznaje i kornie wielbi w oswobodzeniu miasta od oblężenia. Roku Pańskiego 1648...” (s. 243).

### **The Fair Star of the City of Lwów Comes to Kraków**

Hard times came for Poland. First, in the early seventeenth century, each of the devastating wars against Turkey and Muscovy put the country's borders in jeopardy, severely debilitated the Polish state and its position in Europe, impoverished its inhabitants, and brought a more and more palpable spectre of aggravating crisis in its constitutional model, which the nobility proudly claimed was an attribute of freedom and the secret of Poland's stability. Subsequently the threat of deadly danger to the state and its disintegration carried by Khmelnytsky's rebellion and finally by the Swedish invasion of 1655 swept away the illusions from the minds of even the most convinced of the invulnerability of Poland's borders and steadfastly attached to a well-nigh messianic vision of the country.

In 1648, following Bohdan Khmelnytsky's unsuccessful siege of Lwów, the city's inhabitants presented a votive offering to Our Lady in gratitude for her assistance: a costly plaque with the following inscription:

“The Tartars and Cossacks experienced a Mary terrible like a troop of soldiers ready for battle, and the Senate and People of Lwów acknowledge and devoutly honour her for delivering the city from the siege. Anno Domini 1648...”

Zdawałoby się, że angielskiemu tłumaczeniu niczego nie „brakuje”. Ale to tylko pierwsze wrażenie. W rzeczywistości już pierwsze słowo tytułu, *śliczna*, stanowi problem tłumaczeniowy ze względu na swoją długą historię językowych skojarzeń w narodowej sferze kultowej. Występuje w wielu polskich pieśniach kościelnych i kolędach, a jego pojawienie się w tekście nieuchronnie wyzwala emocje związane z tradycją polskiego katolicyzmu. Kolejnym określeniem, które działa w podobny sposób, to *mesjanistyczna wizja*. Przetłumaczenie go na język angielski jako *messianic vision* nie oddaje pełnej treści uczuć zwrotu bezpośrednio nawiązującego do mesjanistycznej tradycji polskiego romantyzmu. Po trzecie – termin i pojęcie *Rzeczpospolita* odnosi się tylko do Polski i pociąga za sobą szczególnie ładunek emocjonalny, składający się z wielu elementów polskiej kultury i historii. Należy pamiętać, że jego odpowiednik *republika* oznacza wszelkie republiki *inne niż Polska*. I oto mamy wizerunek wojowniczej, „strasznej” Matki Boskiej – koncepcję absolutnie obcą jej ogólnemu wizerunkowi w Kościele rzymskokatolickim na całym świecie i bardziej przypominającą bóstwa opiekuńcze ze starożytności. Poczucie zagrożenia przekazane w polskim tekście na pewno będzie odbierane przez polskich czytelników w zupełnie inny sposób niż przez nie-Polaków czytających przekład, zwłaszcza pod względem nostalgii wywołanej wspomnieniem miasta, które znajduje się już poza granicami Polski. Polscy czytelnicy wyczuwają też intuicyjnie nawiązanie intertekstualne do słynnych początkowych zdań *Trylogii* Sienkiewicza:

Rok 1647 był to dziwny rok, w którym rozmaite znaki na niebie i ziemi zwiastowały jakoweś klęski i nadzwyczajne zdarzenia. Współcze-

śni kronikarze wspominają, iż z wiosny szarańcza w niesłychanej ilości wyroiła się z Dzikich Pól i zniszczyła zasiewy i trawy, co było przepowiednią napadów tatarskich. Latem zdarzyło się wielkie zaćmienie słońca, a wkrótce potem kometa pojawiła się na niebie. W Warszawie widywano też nad miastem mogiłę i krzyż ognisty w obłokach; odprawiano więc posty i dawano jałmużny, gdyż niektórzy twierdzili, że zaraza spadnie na kraj i wygubi rodzaj ludzki. Nareszcie zima nastąpiła tak lekka, że najstarsi ludzie nie pamiętali podobnej (Sienkiewicz 1995: 3).

Żadna z tych cech, które nadają oryginalnemu tekstowi jego charakterystyczną emocjonalność, nie jest przekazana czytelnikom spoza Polski w tłumaczeniu, które zostało utrzymane jak najbliżej oryginału pod względem zewnętrznych treści znaczeniowych.

Moja druga ilustracja nieprzekładalności „absolutnej” lub „egzystencjalnej” pochodzi ze świata nauk medycznych i pozornie odnosi się do globalnego zjawiska – alkoholizmu. Światowa Organizacja Zdrowia uważa alkoholizm za problem globalny i zauważa, że „w wielu częściach świata picie napojów alkoholowych jest typową cechą spotkań towarzyskich, niemniej jednak spożywanie alkoholu wiąże się z ryzykiem niekorzystnych konsekwencji zdrowotnych i społecznych związanych z jego właściwościami odurzającymi, toksycznymi i uzależniającymi”. Jednak społeczne doświadczenie alkoholizmu i jego katastrofalnych skutków dla środowiska społecznego alkoholików okazuje się być zróżnicowane pod względem zbiorowego doświadczenia w danej wspólnocie kulturowej, co pokazuje następujący fragment napisany przez polskiego psychiatrę Antoniego Kępińskiego wraz z jego tłumaczeniem na język angielski:

### **Alkohol**

Zagadnienie alkoholizmu polskiego sprowadza się do wspomnianego przez Jana Górskiego paradoksu, że Polska przoduje wśród krajów

europejskich w liczbie pijaków, nie przodując wcale w ilości spożytego na głowę alkoholu. Polacy lubili i lubią pić „do dna”. Przeważa u nich typ picia heroiczny i samobójczy. Nie znaczy to, by inne typy picia nie istniały, ale łatwo przechodzą one w te dwa ostatnie. Zaczyna się np. od „jednego” dla towarzystwa, a kończy się na heroiczno-samobójczym piciu na umór. Nuta heroiczno-samobójcza nie jest nam obca. Żaden chyba inny naród na świecie nie zaczyna swego hymnu od słów, że ojczyzna „jeszcze nie zginęła”. Nuta ta wyraźnie brzmi w słowach *Warszawianki*: „dziś Twój tryumf albo zgon”. Legendy brawurowej szarży szwoleżerów polskich na przełęczy Somosierra, partyzantki hubalczyków, słynnej wrześnieiowej szarży kawalerii pod Krojantami, powstania warszawskiego, Monte Cassino, jak i opisy (choć nie zawsze zgodnie z prawdą) wielu podobnych dowodów polskiego męstwa mają w sobie cień tęsknoty za bohaterską śmiercią (Kępiński 1972: 241).

### **Alcohol**

The question of Polish alcoholism boils down to the paradox Jan Górski refers to, that Poland is at the top of the table of European countries for the number of drunks, but is by no means first in terms of quantity of alcohol drunk per capita. Poles have always loved, and still love to take their drink down “all in one go.” The most prevalent style of drinking in Poland is the heroic and suicidal type. This does not mean that the other types have never occurred, but they readily transform into the heroic and suicidal type. It starts with “one” for the company, and ends in the heroic and suicidal style until they get themselves dead drunk. Probably no other nation in the world starts its national anthem with the words that its native land “has not perished yet.” This theme distinctly rings in the words of the *Warszawianka*, a patriotic song, “this day’s your triumph or your death.” The legend of the charge of the Polish Light Brigade, full of bravura, in the Pass of Somosierra (1808); of Major Hubal’s 2<sup>nd</sup> World



War resistance force and the famous charge of the Polish cavalry at the Battle of Krojanty in the opening weeks of that War; the Polish army taking Monte Cassino in 1944; and accounts (not always fully concordant with the truth) of many similar proofs of Polish valour have a touch of a longing for a hero's death about them.



RYS. 2.  
Włodzimierz Tetmajer,  
*Przed karczmą*

Kępiński pokazuje, że w alkoholizmie nie chodzi jedynie o jego fizjologiczne objawy. Zapewne istnieje tyle różnych wariantów społecznych choroby znanej jako „alkoholizm”, ile jest społeczeństw lub społeczności, które ona przeniknęła, umiejscawiając się wewnątrz i żerując na lokalnej historii i kulturze grupy. Dla porównania, obrazem często kojarzonym z brytyjską „tradycją” alkoholizmu jest grafiura Williama Hogartha pt. *Gin Lane* (1751; zob. Rys. 3). I mimo że historia szarży Lekkiej Brygady jest w brytyjskiej tradycji porównywalna z polską Somosierrą, porównanie tej szarży ze zbiorowymi zachowaniami brytyjskich alkoholików wydaje się zbyt daleko idące; pomysł ten raczej nie przyszedłby do głowy brytyjskiemu psychiatrze. Nieprzekładalność „absolutna” może przebiegle wkraść się nawet do „naukowych” tekstów.

Chciałabym podsumować ten esej jeszcze jednym spojrzeniem na zjawisko hermetycznego doświadczenia społeczności osadzone w tekście i odpowiedzieć na krytyczny komentarz mojego kolegi,



RYS. 3.  
William Hogarth,  
*Gin Lane*

dra hab. Andrzeja Pawelca, wygłoszony podczas Warsztatów. Oto następny tekst Antoniego Kępińskiego, tym razem jednak na temat doświadczenia obozu koncentracyjnego, wraz z tłumaczeniem na język angielski:

### **Koszmar**

Rosnąca z każdym rokiem ilość wspomnień, opracowań dokumentalnych i naukowych pozwala coraz lepiej wczuć się w atmosferę obozów koncentracyjnych. Choć każdy, kto sam „tego” nie przeżył, czuje się po trosze jak pani Gudrun ze wspomnień Gawalewicza, pytająca o nocne lampki przy łóżkach w obozie. A nawet ci, którzy obóz przeżyli dzięki „dobrośliwości” ludzkiej pamięci nie dysponują już świeżym obrazem życia obozowego (zdarza się to tylko w ich snach), lecz jedynie słabym jęgi odbiciem. Poza tym nie znajdują oni

sposobu przekazywania przeżyć, gdyż nie mieszczą się one w zasięgu ludzkiego języka. Pomimo najbardziej wiernego i sugestywnego opisu życia obozowego i własnych cierpień nie można wyjść poza strukturę słowną dla wszystkich zrozumiałą, nieprzystosowaną do tego typu przeżyć, toteż najistotniejsze momenty świata obozowego pozostają wyłączną własnością danej osoby, niemożliwą do przekazania innym (Kępiński 1972: 12–13).

### **Nightmare**

The number of memoirs, scientific and documentary reports which is growing every year is helping us to get a better insight into the concentration camp atmosphere. Nonetheless anyone who hasn't been through "it" himself still feels a bit like Gudrun in Gawalewicz's memoirs; she asked whether there were any bedside lamps in the camp. Even those who survived concentration camp no longer have a fresh picture of life in the camp (except in their dreams) thanks to the "kindness" of human memory, only a faint reflection. Apart from that they have not discovered any way to communicate their experience, since it cannot be accommodated within the scope of human language. Notwithstanding the most faithful and suggestive description of concentration camp life, despite their own suffering, they are not able to transcend the lexical structure which everyone can understand but which is not adapted to communicate such experiences; hence the most salient aspects of the world of the concentration camp remain the exclusive property of a given individual, incommunicable to others.

W odniesieniu do tego tekstu dr hab. Pawelec słusznie spytał, czy opisywane przeze mnie zjawisko nie jest raczej właściwością języka, a nie samego tłumaczenia. W odpowiedzi zaznaczam, że zjawisko to może wystąpić wszędzie tam, gdzie istnieje wspólnota dzieląca konkretne zbiorowe doświadczenia, które uniemożliwiają pełen

przekaz ich treści każdemu, kto nie jest członkiem tej społeczności. Jeżeli ta wspólnota jest jednojęzyczna, przekaz będzie wymagać przekładu, a próba tłumaczenia takiego komunikatu może wywołać nieprzekładalność „absolutną”. Oczywiście wspólnota obozu koncentracyjnego dzieląca swoje hermetyczne doświadczenie była międzynarodowa i wielojęzyczna. Byli więźniowie obozów koncentracyjnych wnieśli swe niewyraźne doświadczenie do własnych języków. Gdyby uznać próby komunikowania wiadomości za „tłumaczenie” w szerokim znaczeniu tego słowa, można by powiedzieć, że byli więźniowie kacetów to przypadek „wewnątrzjęzykowej nieprzekładalności bezwzględnej”. Nie mogą oni być w pełni zrozumiani przez ludzi, którzy mówią ich własnym językiem, ale nie mają żadnego doświadczenia życia w obozie koncentracyjnym. Jednak byli więźniowie mówiący różnymi językami rozumieją się pomimo bariery językowej. Ponadto zjawisko to nie ogranicza się jedynie do języka jako środka komunikacji. Może również wystąpić na przykład w odbiorze muzyki i sztuk plastycznych. Emocje wywołane podczas odbioru dzieł narodowych kompozytorów i malarzy, powiedzmy, Chopina lub Malczewskiego w przypadku Polaków, będą dla członków rodzimych społeczności artyści inne niż dla ludzi z zewnątrz. Emocje, jakie budzą sakralne dzieła sztuki, będą inne dla wiernych a dla zewnętrznych obserwatorów. Ale będziemy mogli zdać sobie sprawę z takich zbiorowych różnic w odbiorze i wykazać ich istnienie tylko wtedy, gdy zechcemy przekazać nasz sposób odbioru ustnie, czyli poprzez tłumaczenie.

### **Bibliografia**

- A. [Dok. elektr.] [http://www.who.int/topics/alcohol\\_drinking/en/](http://www.who.int/topics/alcohol_drinking/en/) [2013.02.16]
- BAŁUK-ULEWICZOWA, Teresa. 2000. „Beyond Cognizance” [w:] *Przekładając nieprzekładalne 1*. Gdańsk: Uniwersytet Gdański, s. 173–174.
- DZIEDZIC, Stanisław. 2012. *Kraków to jest wielka rzecz*. Kraków: Petrus.

KĘPIŃSKI, Antoni. 1972. *Rytm życia*. Kraków: Wydawnictwo Literackie,  
wyd. 1., s. 241–242.

SIENKIEWICZ, Henryk. 1995. *Ogniem i mieczem*. Warszawa: Świat Książki.

PANELE TŁUMACZENIOWE

**PANEL 1.**

**TŁUMACZENIE TEKSTÓW TURYSTYCZNYCH**

---



## „Perelki” w tłumaczeniu tekstów turystycznych na język angielski

---

Poproszono mnie o komentarz do rezultatów zadania konkursowego, polegającego na tłumaczeniu polskiego tekstu turystycznego na angielski przez polskich studentów anglistyki. Pierwszą i niezbędną sprawą musi być uwaga, że to zadanie przypomina sytuację, kiedy początkujących w pływaniu wrzuca się do rwącej rzeki i każe płynąć... pod prąd. Bo w profesjonalnym wykonywaniu zawodu od tłumacza nie wymaga się, aby tłumaczył na język, który nie jest jego językiem ojczystym ani językiem, w którym odbył większą część swojej edukacji. A tekst turystyczny, wartko najeżony pułapkami kulturowymi niczym górską rzeką wirami i wodospadami, wymaga od tłumacza niezwyklej erudycji i dużego doświadczenia. Dlatego nie można się spodziewać, aby z takiej konfrontacji którykolwiek z czterech uczestników wyniósł złoty medal olimpijski (zresztą o ile mi wiadomo, na żadnych mistrzostwach sportowych nie naraża się zawodników na ryzyko utraty życia). A jednak – wystarczy, jeśli po szczęśliwym wybrnięciu z tego doświadczenia zdali sobie sprawę (lepiej niż przedtem), ile im jeszcze brakuje do brzegu...

Czy sprawa musi być aż tak beznadziejna? Zastanówmy się nad alternatywą. Jest nią wykonywanie takich przekładów przez tzw. *native speakerów*, czyli na ogół przez osoby przyjeżdżające do Polski z zewnątrz, często niemające ani gruntownej wiedzy o kulturze polskiej



ani – co gorsza – bliższych związków z polską tradycją. Nie każdy z takich tłumaczy mógłby z ręką na sercu wyznać za Kronikarzem zwanym Gallem Anonimem, że „nie chce być darmozjadem polskiego chleba”...

Dlatego – mimo wszystko – dla rodzimych tłumaczy istnieje jednak pewna nadzieja na możliwość pracy nad przekładem materiałów promujących kulturę polską. Ale chętni muszą sobie zdawać sprawę, że aby osiągnąć sukces, trzeba odbyć długą drogę przez mękę. Po latach żmudnych ćwiczeń niewykluczone, że taki bohater poczuje choć trochę satysfakcji.

„Perełki” w tłumaczeniu tekstów turystycznych na język angielski są co prawda perełkami nieco sztucznymi – *cultivated pearls* – bo widać w nich podpowiedzi, jak to się robi, zasłyszane na zajęciach z *Tourist Translation*, z których nie wszyscy konkursowicze mogli korzystać. Dwóm pozostałym osobom, które odważyły się przetłumaczyć tekst bez przygotowania, jakim były zajęcia z tłumaczenia, należy się więc uznanie: praca była dla nich ważnym doświadczeniem. Nie oznacza to bynajmniej, że wybrane przeze mnie fragmenty są idealnie, bezbłędne. Ale niezłe, jak na osoby tłumaczące na język obcy (*language B*)... Zadaniem było przetłumaczyć na język angielski fragment polskiego tekstu o Malborku<sup>[1]</sup>. Oto, jak poradzili sobie z nim konkursowicze:

### **Bartosz Sowiński [BS]:**

In the Middle Ages no one could conquer the fortress of Malbork.  
Even king Ladislaus II, the victor of Grunwald, was unable to seize it.

[1] Tekst liczy 470 wyrazów. Ze względu na prawo autorskie nie mogliśmy przytoczyć większych fragmentów.

**Paulina Ohar [PO]:**

In the Middle Ages, the Malbork Castle was an impregnable fortress. It did not give way even to king Jogaila, the Battle of Grunwald victor.

Forma imion i nazw własnych ilustruje skalę problemów. W jednej wersji Jagiełło otrzymał imię zlatynizowane w konwencji węgierskiej, w drugiej zaś – występuje jako Litwin.

**[BS]:**

The castle was transformed into a home of starostas and a temporary dwelling place of Polish monarchs. It also served as a prison, but only for special convicts, like e.g. *tsar* Vasili IV of Russia.

**[PO]:**

The castle was then converted into a starost's seat and the king's temporary residence. And a gaol too, but only for the prisoners of special importance such as Vasili IV of Russia.

Problemem okazały się nazwy realiów (a konkretnie tytułów i urzędów) z naszej części Europy, por. odmienne rozwiązania dla urzędu starosty oraz nietypową ortografię godności carskiej (ja znam *tsar* oraz *czar*, tu mamy hybrydę).

**[BS]:**

After the First Partition of Poland in 1772, the Prussians took control over the castle. As it soon turned out, the site suffered a lot of damage at the hands of its new owners.

**[PO]:**

After the First Partition of Poland it had found itself in Prussian hands, which were not too kind, as it turned out in the course of time.

Dobrze dopisać daty w tłumaczeniach tekstów o historii Polski.

W swoim tłumaczeniu starałam się wykorzystać informacje zdobyte na zajęciach z *Tourist Translation* prowadzonych przez dr Bałuk-Ulewiczową w Instytucie Filologii Angielskiej UJ. Korzystałam również z pomocy „Słownika stopni i rang” Krzysztofa Bartnickiego (Tertium 2007) oraz sprawdzałam anglojęzyczne odpowiedniki i częstotliwość ich pojawiania się w różnych źródłach w Internecie. Jako ogólną zasadę obrałam forenizację – nie dopowiadałam, nie objaśniałam anglojęzycznemu odbiorcy nieznanych mu terminów czy nazw, wierząc, że zainteresowany tematem, sam rozpocznie poszukiwania obcych faktów historycznych czy nazw. Z drugiej strony założyłam, że tekst tłumaczę w celach akademickich, dla czytelnika polskojęzycznego, którego językiem B jest język angielski. Przekład potraktowałam jako swego rodzaju spreparowane ćwiczenie, a nie jako autentyczny tekst, który mógłby się znaleźć w przewodniku przeznaczonym dla anglofona. Gdybym założyła, że tekst rzeczywiście ma znaleźć się w przewodniku dla czytelnika anglojęzycznego niezaznajomionego z historią Polski, starałabym się możliwie zwięźle objaśniać nazwy, imiona czy terminy, które czytelnikowi polskiemu automatycznie przywołują sieć skojarzeń, a które odbiorcy anglojęzycznemu nie mówią absolutnie nic.

Nie potrafię wytłumaczyć, dlaczego Szwedów przetłumaczyłam jako *the Swedish* zamiast *the Swedes* – chyba niesłusznie uznałam,

że *the Swedes* mogą brzmieć zbyt potocznie, nie biorąc pod uwagę, że *the Swedish* w danym kontekście brzmią anachronicznie. Kolejną niefortunną decyzją tłumaczeniową podjęłam, umieszczając w tekście angielskim przydomek *Jogaila* zamiast bardziej oficjalnego imienia *Ladislaus*. Siedzibę starosty określiłabym dzisiaj jako *seat*, a nie *home*, co mogło sugerować, że w zamku starosta nie tylko urzędował, ale i zwyczajnie mieszkał. Po porównaniu swojego przekładu z tłumaczeniem Bartosza Sowińskiego i dr Bałuk-Ulewiczowej, widzę, że gdzieś tam zbyt sztywno trzymałam się konstrukcji oryginału, przez co mój przekład tracił na naturalności. Na przykład w zdaniu *In the 17<sup>th</sup> c. the Malbork Castle started losing its military significance; it was twice forced and destroyed by the Swedish* powinna być, wzorem Bartosza, zastosować inny szyk. Również *pulling down of the building began* brzmi nieco niezdarnie, a wystarczyło zmienić konstrukcję, oddając jedynie sens fragmentu, jak zrobiła to dr Bałuk-Ulewiczowa w swoim przekładzie.

Sądzę jednak, że jako całość, mój przekład jest przejrzysty i zrozumiały. Poza wspomnianymi wyżej zgrzytami (*the Swedish* i *Jogaila*), jest dość przezroczyty, poprawny gramatycznie, choć, jak dowodzę powyżej, dałoby się go ulepszyć i uczynić bardziej naturalnym dla anglojęzycznego czytelnika.

Przekład tekstów określanych jako turystyczne wymaga od tłumacza nie tylko znajomości historii, historii sztuki lub architektury, ale również daleko posuniętej stylistycznej zręczności. Teksty zamieszczane w przewodnikach, owszem, informują o miejscach, które warto byłoby odwiedzić, pełnią jednak także funkcję perswazyjną, opisując i przy pomocy atrakcyjnego opisu zachęcając do tego, by dane miejsce odwiedzić.

Można nawet pokusić się o określenie tego charakterystycznego dla tekstów turystycznych stylu mianem hiperrealistycznego. Styl taki sprawia, że opis zastępuje rzecz samą – opisywane miejsce istnieje dużo intensywniej na kartach przewodnika niż w tym, co nazwalibyśmy rzeczywistością. Stąd właśnie wynika gorzki zawód wiążący się z odwiedzaniem miejsc, które poznaliśmy przez lekturę tego typu tekstów. Stąd też wywodzi się szczególny rodzaj zawodu związanego z lekturą tego typu tekstów w przekładzie. Każde niedociągnięcie sprawia, że z wyżyn turystycznej hiperboli, w której wszystko jest większe, piękniejsze i jeszcze bardziej rzeczywiste, spadać będziemy długo, a sam upadek będzie wyjątkowo bolesny.

Upadek ten ma szczególnie bolesne i przykre konsekwencje, jeśli przekładamy na język inny niż nasz język ojczysty, w którym chcąc nie chcąc zawsze poruszamy się nieco po omacku. W tekście takim

wybory trafne mogą sąsiadować z wyborami zupełnie nieudanymi, tworząc dość pokraczną hybrydę, w której spotykają się aspiracje do stylu wysokiego z naruszeniami zasad tego stylu, a także błędami natury gramatycznej, które przychodzi nam popełniać nieco łatwiej, jeśli tłumaczymy z naszego na obce.

Mając świadomość, że tłumacz tego typu tekstów – zwłaszcza jeśli jest to tłumaczenie na język obcy – staje się marionetką języka, który na potrzeby tłumaczenia sprokurował, postanowiłem skomentować tylko jeden wybór (wyboru tego dokonałem świadomie, co nie znaczy, że trafnie). Komentarz ten odnosi się do zdania, które dotyczy twierdzy malborskiej i które w oryginale brzmi następująco: *Dopiero Kazimierz Jagiellończyk w 1457 r. wykupił go od czeskiej załogi*, a które w przekładzie oddałem jako: *Casimir IV took it at last, having bribed its Czech mercenary garrison in 1457*.

Zdanie to może również stanowić zachętę do tego, by tłumacz ostrożnie korzystał ze środków powszechnie uważanych za nadprecyzyjne. *Przekupić załogę* (*bribe the garrison*) to nie to samo, co nieco niedookreślone *wykupić zamek z rąk załogi*, nawet jeśli to przekupstwo rzeczywiście miało miejsce. W przekładzie znika kilka niuansów natury historycznej, takich jak chociażby to, że *wykupić zamek* mogło oznaczać nie tyle przekupstwo, ile wypłacenie żołdu, z którym zalegała druga strona konfliktu. Jak było naprawdę, tego autor oryginału nie mówi.

Tłumacz tekstów turystycznych powinien więc uważać, by podobnie jak jego autor nie powiedzieć zbyt wiele. Powyższe zdanie uzmysławia nam zarazem, że przekład turystyczny może być także nacechowany politycznie i to w miejscach, w których nikt na pierwszy rzut oka by się tego nie spodziewał. Jeśli ktoś bowiem mógłby się poczuć urażony przez nadprecyzyjność tłumacza tekstu o Malborku, to nie są to ani Polacy, ani Niemcy, tylko Czesi. Wykup zamku, który ni z tego ni z owego stał się po prostu łapówką, może zdenerwować czytelnika, który śmiertelnie poważnie traktuje przeszłość swojego

narodu. Może ono również zdenerwować czytelnika o nieco mniej poważnym usposobieniu – niewielu jest takich, co by lubili, kiedy źle mówią o jego ziomkach. Pozostaje jedynie mieć nadzieję, że Czesi w tej materii pozostają nieco mniej przewrażliwieni niż Polacy bądź Rosjanie oraz że ich polityka historyczna nie sięga aż do xv wieku.





**PANEL 2.**

**„COULD ANYTHING BE MORE INTELLIGIBLE  
THAN EVERYDAY INTELLIGIBILITY? ... ”**

---



**Komentarz do panelu tłumaczeniowego  
„Could anything be more Intelligible  
than Everyday Intelligibility?  
Reinterpreting Division I of *Being  
and Time* in the light of Division II”**

---

Tekst, o którym mówimy, to początek (stroniczka za ledwie) znacznie dłuższego artykułu Huberta Dreyfusa pod tytułem „Could anything be more Intelligible than Everyday Intelligibility? Reinterpreting Division I of *Being and Time* in the light of Division II”. Wybrałem go na zadanie warsztatowe, ponieważ czytałem wcześniej na seminarium inny artykuł Dreyfusa, w którym autor wyjaśniał, na czym polega „wiedza praktyczna”. A czytałem dlatego, żeby uświadomić studentom, iż znajomość „teorii” nie pomaga w rozwiązywaniu problemów, jakich nastęrcza tłumaczenie w praktyce (a czasem nawet przeszkadza...). Przy tamtej okazji okazało się, że artykuł – choć napisany nader klarownie – zawiera odniesienia do Heideggera (Dreyfus należy do najbardziej poważanych na świecie komentatorów niemieckiego filozofa), a także specyficzne słownictwo. Ponieważ wiedziałem już mniej więcej, jakie wyzwania stawiają przed tłumaczem teksty Dreyfusa, uznałem, że mogę w miarę kompetentnie skomentować warsztatowe przekłady jednego z nich.

Wyzwania te można podzielić na trzy kategorie. Do pierwszej grupy należą mniej lub bardziej liczne cytaty z Heideggera oraz terminy pochodzące z jego dzieł – jak choćby w samym, przypuszczalnie bu-

dzącym lekką grozę tytule artykułu. W tym przypadku problem polega na tym, żeby rozpoznać „intertekstualność”, zlokalizować źródło (tutaj: angielski przekład *Sein und Zeit*) i dotrzeć do polskiej wersji (czyli do przekładu Bogdana Barana). Zadania te wymagają pewnego doświadczenia – powiedzmy – filologicznego, ale są w gruncie rzeczy dość mechaniczne (choć potrafią być niebywale czasochłonne, jeśli nie uzyskamy pomocy od Google’a).

Druga kategoria jest znacznie trudniej uchwytana. Wyzwanie polega na tym, że Dreyfus – podobnie jak wielu innych anglosaskich autorów z najwyższej półki – pisze prosto i klarownie o zawiłych kwestiach egzegetycznych. W rodzimej humanistyce – opartej na solidnych, niemieckich wzorcach bezosobowego „nadymania się” – taki bezpośredni styl musi dopiero utarować sobie drogę, również dzięki wysiłkom tłumaczy (choćby Elżbiety Tabakowskiej, która od trzech dekad przyswaja polszczyźnie prozę Normana Daviesa). W tym przypadku zadanie jest o tyle trudniejsze, że Dreyfus komentuje Heideggera we własnych przekładach – bardzo odległych od teutońskich neologizmów pierwowzoru – podczas gdy tłumacz Dreyfusa na polski ma w zasadzie obowiązek korzystać z miejscami niezbyt przejrzystych, ciężkawych spolszczeń Barana.

Trzeci rodzaj jest związany z poprzednim. W odróżnieniu od germańskiej terminologii filozoficznej obfitującej w potworkowate neologizmy, terminy anglosaskie pochodzą często z życia codziennego. Tak jest w tym przypadku: w tekście Dreyfusa pojawia się słowo *coping*, które normalnie znaczy „umiejętność radzenia sobie”. Dreyfus uważa (za Heideggerem), że „radzenie sobie” jest podstawową umiejętnością kognitywną i na tej podstawie buduje „teorię wiedzy” (epistemologię), w ramach której opozycja „teoria/praktyka” jawi się zgoła inaczej niż zwykle (teoria nie jest „przewodniczką” praktyki, a jedynie jej bladym odbiciem). Niestety, „radzenie sobie” jest frazą nieporęczną, więc słabo nadaje się na „termin” (który z założenia będzie występował w licznych kontekstach i kolokacjach). Ponadto,

angielski pierwowzór jest tak przyziemny i „niepozorny”, że we fragmencie, który wybrałem do tłumaczenia, można nie dostrzec jego istotnej roli (nawet jeśli występuje w dwóch kolejnych zdaniach). Tak właśnie stało się w najlepszym z komentowanych przekładów, w którym termin Dreyfusa znika:

(1) people have skills for **coping** with equipment, other people, and themselves;

(2) their shared everyday **coping** practices conform to norms.

(1) ludzie posiadają umiejętności pozwalające im używać narzędzi;

(2) wspólną im codzienną praktyką życiową rządzą określone normy.

Co gorsza, w (1) tłumacz „poszedł na skróty” i opuścił dwie kolokacje z *coping*: „radzić sobie z innymi ludźmi” oraz „radzić sobie ze sobą”. Uczynił tak zapewne dlatego, że – w odróżnieniu od *coping* – czasownik „używać” nie wchodzi w dwa pozostałe związki frazeologiczne; w związku z tym zdanie polskie musi być dość niezgrabne (przypuszczam, że tłumacz dostrzegł problem – i zostawił go sobie na później, a potem już do niego nie wrócił).

Zastanawiając się – na koniec – nad tym, jak skomentować studenckie przekłady fragmentu Dreyfusa, miałem bolesną świadomość, że uczestnicy tych „zawodów” nie biorą udziału w tej samej konkurencji. Z trzech wersji tylko jedna (Bartosza Sowińskiego) świadczyła o tym, że autor rozumie, z czym ma do czynienia, i dysponuje wystarczającym przygotowaniem filologicznym, żeby dać „przyzwoity” przekład. Czy to oznacza, że dwie pozostałe adeptki tak naprawdę „nie tłumaczyły”? Nie. Powiedziałbym raczej, że przekładały słowa, frazy, zdania – a nie tekst. I zdarzało się, że były miejscami równie dobre jak Sowiński – a sporadycznie nawet lepsze.



Tekst Huberta L. Dreyfusa poświęcony interpretacji Heideggera stanowi interesujące wyzwanie dla tłumacza na język polski, ponieważ w sposób niezbyt skomplikowany mówi o kimś, kto w polskim przekładzie funkcjonuje jako autor będący uosobieniem niemieckiej głębi, czytaj trudny i ciemny, być może nawet niezrozumiały. Co ciekawe, ten sam Heidegger – jeśli porównamy cytowane przez Dreyfusa fragmenty *Bycia i czasu* po angielsku i po polsku – wydaje się mniej hermetyczny w pierwszym z tych języków. Wydaje się nawet, że Heidegger (tudzież jego tłumacz) w angielskim wydaniu *Bycia i czasu* mówi w sposób bardziej naturalny i niewymuszony, niż czyni to Heidegger (tudzież jego tłumacz) w polskim wydaniu tej książki, które zasłynęło zresztą jako przykład dyskursu spreparowanego, pełnego neologizmów i często rażącego nienaturalnością.

Powyższe uwagi nie mają na celu wskazywać, który Heidegger jest lepszy, ponieważ „naturalnie” w przekładzie nie zawsze znaczy „lepiej”. Uwaga ta ma nam raczej pokazać, że tekst Dreyfusa zmusza polskiego tłumacza do tego, by ten stał w ciągłym rozkroku. O ile bowiem Dreyfus mówi naturalnie o naturalnym, o tyle polski tłumacz musi mówić naturalnie o czymś, co po polsku już takie naturalne nie jest. Można nawet pokusić się o stwierdzenie, że by dobrze przetłumaczyć Dreyfusa, tłumacz powinien choć na chwilę zapomnieć o pol-



skim Heideggerze oraz o sposobie, w jakim Heidegger funkcjonuje w polskiej literaturze przedmiotu.

Pozwolę sobie zaprezentować jeden przykład, który pokaże nam, że zapomnieć o polskim Heideggerze nie jest znowu tak łatwo. W tekście Dreyfusa czytamy: (...) *Heidegger (...) always attempts to anchor his discussion in the phenomena* (...). W moim tłumaczeniu zaś: „(...) Heidegger (...) zawsze stara się znaleźć grunt dla swoich spostrzeżeń w zjawiskach (...)”. Na pierwszy rzut oka trudno się tu doszukać błędu. Co więcej, prowadzący panel wskazał ten fragment jako jeden z bardziej udanych w tłumaczeniu. Fragment ten rzeczywiście dobrze wpasowuje się w polszczyznę akademicką i brzmi w takim kontekście jak najbardziej naturalnie. Fragment ten również dobrze odnajduje się w polszczyźnie używanej do opisu lub interpretacji filozofii Heideggera.

Jest jednak jeden problem natury, nazwijmy to, obrazowej. Okazuje się bowiem, że czasownik *to anchor* – nawet jeśli jest to po prostu utarty zwrot – może nasuwać pewne skojarzenia marynistyczne, których w polskim przekładzie już nie znajdziemy. Polski przekład – zgodnie zresztą z ulubioną metaforą Heideggera – po chłopsku ciąży ku ziemi i w ziemi znajduje ugruntowanie. Moglibyśmy się w takim razie pokusić o przetłumaczenie tego zwrotu po żeglarsku jako *zakotwicza* bądź po prawniczemu jako *ma umocowanie*. Decyzję, który z tych wyborów byłby lepszy, pozostawiam czytelnikom. Od siebie dodam tylko, że *zakotwiczenie* wydaje mi się tu wyborem niecodziennym (na pewno oryginalnym; pytanie, czy właściwym), natomiast *umocowanie* brzmi zbyt urzędowo i politycznie.

Na zakończenie dodam, że postanowiłem powołać się na ten przykład, by pokazać, że w przekładzie nie jest tak znowu łatwo o naturalność, jeśli chcielibyśmy zachować wszelkie niuansy stylu bądź obrazowania. Ponadto w tekście, w którym mieszają się dwa dyskursy, już samo pojęcie naturalności może zatracić swoją ostrość. Może się też okazać, że coś, czego chcieliśmy na wstępie uniknąć jako rzeczy

*a priori* nienaturalnej (język polskich przekładów Heideggera i polskiej jego recepcji) i będącej zaprzeczeniem stylu przekładanego przez nas autora, może przyjść nam z pomocą i stać się wyborem, któremu wbrew przyjętym przez nas na wstępie założeniom nie będziemy mogli się oprzeć.



**PANEL 3.**

***COUNTRY HOUSE, CATHOLICITY  
AND THE CRYPT(IC)***

---



## **Komentarz do panelu tłumaczeniowego *Country house, Catholicity and the crypt(ic)***

---

Wybierając teksty do tłumaczenia na kolejne już Warsztaty, chciałem dać młodym adeptom przekładu możliwość zmierzenia się z humanistycznym tekstem naukowym, a dokładniej tekstem literaturoznawczym, a więc gatunkiem, do tłumaczenia którego jest szczególnie predestynowany student filologii angielskiej. Aby radość była pełna, był to tekst poświęcony dramatowi Williama Szekspira... Moim zamiarem było także stworzyć szansę pracy nad tekstem „pełnokrwistym”, dającym okazję posmakowania zawodowego tłumaczenia, a nie „zabawy w przekład”; stąd wybór eseju A. Lecercle *Country house, Catholicity and the crypt(ic)* poświęconego *Wieczorowi trzech króli* Szekspira. Wyimek z tego eseju, chociaż krótki, wymagał od tłumacza przede wszystkim poszerzenia wiedzy merytorycznej dotyczącej opisywanych w nim zagadnień, takich jak sama treść sztuki i jej tło historyczne, a zwłaszcza sytuacja religijna w elżbietańskiej Anglii.

Trudność tekstu dotyczyła kilku jego aspektów. Przede wszystkim napisany jest dość wyszukaną angielszczyzną; autorka dba o formę, a równocześnie tekst jest „gęsty” i zrozumienie wyводу nie jest zbyt proste, przynajmniej dla osoby nieobeznanej z takimi tekstami. Autorka jest Francuzką, stąd jej stylistyka może sprawiać trudności i jeśli niektóre fragmenty oryginału są tłumaczone niewłaściwie, może

to skutkować fatalną polską wersją. Zdanie *Olivia is relayed in claustration by Malvolio* wydaje się (i było) dość trudne, ale to za sprawą dziwnej konstrukcji, ponieważ w rzeczywistości znaczy po prostu „klauzura dla odmiany/następnie staje się udziałem Malvolia”. Kolejna pułapka dotyczyła nieścisłości w oryginale, w którym czytamy, że Nicholas Owen został w roku 1970 „beatyfikowany”, gdy w rzeczywistości został w tym roku kanonizowany, ale tę informację należało sprawdzić. Bardzo trudnym terminem było także *horae*, czyli godzinki.

Uważam, że forma panelu jest doskonałą formą warsztatową, pod warunkiem zaangażowania studentów i gotowości do podjęcia próby przekładu. Dla mnie, jako osoby postawionej w trudnej sytuacji oceniającego przekład, bardzo budująca była staranność weryfikacji i poszukiwania informacji ze strony studentów. Chociaż przekład naukowy nie cieszył się taką popularnością jak inne teksty zaproponowane jako materiał na panel, nie uważam mojego wyboru za błąd. Przeciwnie, gdybym miał jeszcze raz taką możliwość, zaproponowałbym po raz kolejny humanistyczny przekład naukowy, a to z bardzo prozaicznych przyczyn. Niecodziennie ukazują się na rynku tłumaczenia wysokiej literatury pięknej, ciągle natomiast tłumaczone są i wydawane książki o historii, literaturze, sztuce czy kulturze i to one będą chlebem powszednim dzisiejszych studentów, a przyszłych – czego im życzę – tłumaczy.

## Fragment 1

From the outset *Twelfth Night* installs just such an alternative rhythm of sombre clausturation and outrageous exhibition in the system of the play's structural parameters to become one of the specificities of the '*Twelfth Night* vision' that flow from Shakespeare's pen. Nor is this given once and for all, but shifts as the intrigue develops. It is most immediately perceptible when, having thrown off the veil of mourning, and with it propriety, Olivia is relayed in clausturation by Malvolio.<sup>[1]</sup>

### Agata Kowol [AK]:

Od samego początku w strukturze *Wieczoru Trzech Króli* widoczny jest rytm, w którym ponure uwięzienie przeplata się z zaskakującą ekspozycją, a który jest charakterystycznym elementem „wizji wieczoru Trzech Króli” przelanej przez Szekspira na papier. Wzór ten nie jest stały, lecz ulega zmianom wraz z rozwojem intrygi. Najwyraźniejszym jego przykładem jest moment, w którym Olivia, porzucając żałobę – a razem z nią przyzwoitość – po raz wtóry zostaje uwięziona przez Malvolia.

### Milena Obrączka [MO]:

Od samego początku *Wieczór Trzech Króli* posługuje się takim zmiennym rytmem posępnego zamknięcia i oburzającej ekshibicji w swoim systemie parametrów strukturalnych, który staje się jedną ze specyficznych cech „wizji wieczoru trzech króli” wypływających spod pióra Szekspira. Rytm ten nie jest również raz na zawsze ustalony,

[1] Wszystkie fragmenty pochodzą z książki A. Lecercle *Country house, Catholicity and the crypt(ic)*, s. 94–95.



ale zmienia się wraz z rozwijającą się intrygą. Najbardziej uwidacznia się to w momencie, kiedy Olivia, porzuciwszy żałobny welon, a wraz z nim przyzwoitość, zostaje zastąpiona w zamknięciu przez Malvolia.

## Fragment 2

The twelve in the play's title is amenable not only to the arithmetic of calendars, almanacs or horae, the Books of Hours that were still popular objects in the exercise of one's religion.

### [AK]:

Dwunastkę (w oryginale – *Twelfth Night* – dwunasty wieczór po Bożym Narodzeniu) można wyjaśnić nie tylko porządkiem opisanym przez kalendarze, almanachy czy brewiarze (liturgia godzin była w tamtych czasach popularną formą modlitwy).

### [MO]:

Dwunastka w angielskim tytule sztuki (*Dwunasta Noc*) odpowiada nie tylko układowi kalendarzy i *horae*, czyli modlitewników, które były nadal popularnymi elementami prywatnych nabożeństw.

## Fragment 3

But in the context of an Elizabethan country house where the veiled mistress is a Madonna, it had both a temporal and a spatial dimension: what one might perhaps call a rhythm of recusancy, on the one hand, and on the other a double architecture, as at Hindlip House or Huddington Court, the work of 'Little John' (Nicholas Owen), the only one of the Powder treason conspirators to be beatified by the

Catholic Church (in 1970), for creating and secreting such virtuoso feats of double architecture in otherwise unremarkable noble piles. For his double architectures, Shakespeare had to be content with bardolatry.

**[AK]:**

W kontekście elżbietańskiej rezydencji, w której zawaolowana pani domu przypomina Madonnę, miało to wymiar zarówno przestrzeny, jak i czasowy. Z jednej strony taka symbolika może się łączyć ze schematem odmowy brania udziału w nabożeństwach anglikańskich, a z drugiej ze szczególnym rodzajem „podwójnego” budownictwa, jak w przypadku Hindlip House i Huddington Court – rezydencji wyposażonych w sekretne komnaty służące do ukrywania katolickich księży. Pomieszczenia te wybudował Nicholas Owen, zwany Małym Johnem, który, jako jedyny spośród organizatorów spisku prochowego został beatyfikowany przez Kościół katolicki w 1970 roku za stworzenie mistrzowskich skrytek w zwyczajnych z pozoru gmachach. Szekspir zaś za podwójne konstrukcje swoich sztuk musiał się zadowolić nabożnym stosunkiem wielbicieli do swojej twórczości.

**[MO]:**

Jednak w kontekście elżbietańskiego wiejskiego domostwa, gdzie panna w welonie jest Madonną, miało to zarówno wymiar czasowy jak i przestrzenny; było tym, co można nazwać z jednej strony rytmem nieposłuszeństwa<sup>[2]</sup>, a z drugiej podwójną architekturą, jak w Hindlip House czy Huddington Court, której twórcą był św. Mikołaj Owen (zwany również Małym Johnem), jedyny z członków spisku prochowego beatyfikowany (w 1970 r.) za zbudowanie i utrzymanie

[2] Recusancy – odmowa udziału w nabożeństwach anglikańskich.

w sekrecie mistrzowskich miejsc podwójnej architektury w skądinąd niepozornych dostojnych budowlach. Szekspirowi, za jego podwójne architektury, musiało wystarczyć „bardochwalstwo”.

Tekst Anne Lecercle przysparza tłumaczowi wielu problemów. Nagromadzenie literackiego słownictwa w połączeniu ze skomplikowaną składnią zdań wielokrotnie złożonych utrudnia zrozumienie wywodu autorki. Przekładając ten fragment eseju naukowego na język polski niekiedy zmieniałam kolejność zdań podrzędnych, zwłaszcza w miejscach, w których szybkie zidentyfikowanie podmiotu głównego wydaje się kłopotliwe.

Wątkiem przewodnim tekstu jest symbolika uwięzienia, czy też zamknięcia, które autorka opisuje za pomocą bardzo formalnego słowa *claustration*. Łączy się ono zarówno z okresem dobrowolnej izolacji Olivii na czas żałoby oraz trzymaniem Malvolia (widzianego jako *alter ego* Olivii) pod kluczem, jak i z dopatrywaniem się ukrytych znaczeń w liczbach, tytule, czy w ogólnej kompozycji *Wieczoru Trzech Króli*. „Zamknięcie” w eseju Lecercle łączy się z budowaniem podwójnych konstrukcji (*double architectures*). Wybrałam słowo *konstrukcja*, ponieważ może się ono odnosić zarówno do skomplikowanych gmachów elżbietańskich rezydencji wyposażonych w tajne komnaty, w których ukrywano katolickich księży, jak i do wielowarstwowości, na której opiera się sztuka dzieł Szekspira.

Autorka zilustrowała wielopoziomowość sztuki przywołując słowa Błazna, który porównuje możliwości uwypuklania nowych sensów

dzięki wieloznaczności do elastyczności rękawiczki z koźlącej skóry (*cheveril glove*). Aby uniknąć niepotrzebnych niejasności i ułatwić odbiór tej nieco skomplikowanej argumentacji, zdecydowałam się usunąć tę aluzję literacką i przekazać jej znaczenie za pomocą sformułowania *elastyczny krój kompozycji*, które miało podkreślić potencjał wielowątkowości sztuki oraz kunszt jej autora.

Niemalym wyzwaniem było znalezienie polskiego odpowiednika dla terminu *recusancy*, który oznacza odmowę brania udziału w nabożeństwach anglikańskich. Uznałam, że słowo *rekuzanctwo* występuje w polskich opracowaniach na tyle rzadko, że lepszym rozwiązaniem będzie tłumaczenie opisowe. Terminem równie mocno związanym z angielskim dziedzictwem kulturowym jest słowo *bardolatry*, pierwszy raz użyte przez George'a Bernarda Shaw do opisu bezkrytycznego uwielbienia, którym darzy się Szekspira. Sformułowanie *nabożny stosunek* było próbą oddania elementu bałwochwalstwa sugerowanego przez podobne brzmienie słowa *idolatry*.

Tekst stanowiący fragment eseju *Country house, Catholicity and the crypt(ic)*, który zdecydowałam się przełożyć w ramach panelu dyskusyjnego podczas VII SWT, był skomplikowany na wielu poziomach. Samo pobieżne zapoznanie się z tekstem raczej odstraszało niż zapowiadało możliwość wykazania się dobrą znajomością dramatu *Twelfth Night*, któremu autorka poświęciła swoje dzieło. W przekładzie tekstu na polski trzeba było podołać pokrętej angielszczyźnie (będącej drugim językiem francuskiej badaczki Szekspira), która przejawia się w niezgrabnych zdaniach o zawilej składni, a elementem pozatekstowym, istotnym przy stworzeniu dobrego przekładu, były liczne odniesienia do czasów elżbietańskich, głównie religii i historii.

Osią zaproponowanego fragmentu tekstu jest bohaterka Szekspirowskiego dramatu, Olivia, która pogrążona w żałobie po stracie brata odrzuca umizgi zakochanego w niej księcia Orsina. Lecerle określa ją mianem *veiled mistress*, co rodzi problem przy przekładzie, jako że jednym z tłumaczeń tej frazy nominalnej na polski jest *panna w welonie*. Nie będzie to raczej kochanka, bo *mistress* w czasach szekspirowskich, jak na przykład w *Sonecie 130*, to powszechne określenie wybranki płci żeńskiej. Dlatego w tym miejscu przydałoby się neutralne określenie, którym jest *panna*. Takie tłumaczenie konotuje kontekst ślubu, który ostatecznie odbywa się na końcu sztuki, kiedy

Olivia „porzuca” żałobny welon, jest jednak przewrotne, bo w tym samym zdaniu jest ona utożsamiana przez autorkę z Madonną. Do pozostawienia *panny w welonie* skłoniły mnie zatem dwie rzeczy: potraktowanie panny w welonie jako anaforycznej konstrukcji względem *żałobnego welonu* z początku ustępu (dlatego w tym miejscu pozostał niedookreślony), a w przypadku nierozpoznania tego wewnątrztekstowego nawiązania, wyrażenie to może służyć jako antycypowanie ślubu Olivii z Malvoliem po zrzuceniu welonu żałobnego przez bohaterkę, ale za to przywdzianiu ślubnego.

Słowo kończące dany fragment okazało się zmorą; miejscem, gdzie tłumacz ubolewa nad nieprzystawalnością języka angielskiego i polskiego. *Bardolatry* – to określenie, szczyt kwintesencji i świetne jednowyrazowe dopełnienie zdania, staje się nieefektywne, bo rozwlekłe w polszczyźnie. Wszystkie ekwiwalenty są bowiem peryfrastyczne – pobożny stosunek do (dzieł) Szekspira, gloryfikacja/ uwielbienie dla Szekspira – i, co gorsza, nie pasują do kontekstu, gdzie mamy *Shakespeare* [wyróżnienie – M.O.] *had to be content with bardolatry*. Zatem przy użyciu jednego z tych zwrotów otrzymamy bełkot, gdyż Szekspir w podmiocie uniemożliwia użycie kolejny raz osoby barda, do której odnosimy się z szacunkiem (*notabene*, angielski wyraz jednoznacznie mówi o Szekspirze...). W obliczu nieuchronnej klęski przy próbach zachowaniu lekkości i naturalności angielskiego *bardolatry* pokusiłam się zatem o neologizm, porzucając poszukiwania polskich odpowiedników. *Bardolatry* przez morfologiczne pokrewieństwo z *idolatry* uparcie podsuwało mi na myśl bałwochwalstwo, a od bałwo- niedaleka droga do przekształcenia go w bardo-, -chwalstwo natomiast, jak w angielskiej parze, zostaje niezmienione. *Bardochwalstwo*, choć może nie wskazuje na największego Barda wszech czasów, w kontekście świetnie spełnia swoją rolę oraz – równie kwintesencyjnie – oddaje należyty szacunek Szekspirowi.

**PANEL 4.**

***ME, I'M AFRAID OF VIRGINIA WOOLF***

---





DR EWA RAJEWSKA

**Kilka słów o *Me, I'm Afraid of Virginia Woolf*  
Alana Bennetta (1978) i przekładzie  
Katarzyny Lewkowskiej (2010)**

---

Zaproszona przez Organizatorów v Studenckich Warsztatów Tłumaczeniowych do poprowadzenia panelu translatorskiego, przeświadczona (podówczas), że wizyta na krakowskiej anglistyce i w Katedrze UNESCO to wizyta w mateczniku woolfołówek i woolfologów, a przy tym wszystkim rozmiłowana w twórczości Alana Bennetta, brytyjskiego prozaika i dramaturga, którego uroczym żartobliwą powieść niewiele wcześniej przełożyłam sama, potencjalnym uczestnikiem mojego panelu postanowiłam zadziornie zaproponować fragment jego sztuki telewizyjnej *Me, I'm Afraid of Virginia Woolf* (1978). Wybrany przeze mnie fragment dotyczył zajęć uniwersyteckich poświęconych grupie Bloomsbury – zajęć prowadzonych na prowincjonalnej politechnice przez sfrustrowanego wykładowcę literatury angielskiej w ramach kursu wieczorowego, którego słuchaczami są w przeważającej mierze nieszczerze zainteresowani literaturą podstarzali tetrycy.

Nieśmiało liczyłam, że ta akademicka scenka rodzajowa, która mnie samej przypomina skrzyżowanie lekcji polskiego z *Dnia świra* Marka Koterskiego z literaturoznawczymi dysputami między specjalistą a neofitką z *Edukacji Rity* Willy'ego Russella i Lewisa Gilberta, znajdzie amatorów, wzbudziwszy uśmiech (a może i odruch empatii). Spodziewałam się, że zawarte w niej kontrowersyjne i łopatologiczne sądy na temat Virginii Woolf (*Smutna kobieta. Nerwowa,*

nadwrażliwa... (...) która ciągle zastanawiała się „Jak to jest być mną w tej sytuacji?” (...) Ogólnie mówiąc, jej książki są bardzo stonowane. Traktują raczej o uczuciach i wrażeniach niż o działaniach. W powieściach Virginii Woolf nie spotkamy skąpo odzianej blondynki stojącej nad zwłokami z dymiącym pistoletem w garści (...) nie ma (w nich) wystarczająco dużo tego, co eufemistycznie nazywamy życiem, tłum. Katarzyna Lewkowska) wzbudzą zażarty sprzeciw panelistów, a dyskusja, która przy tej okazji rozgorzeje, pozwoli mi ustalić, czy paneliści rozpoznali nawiązanie intertekstualne do sztuki Edwarda Albeego *Who's Afraid of Virginia Woolf?* i późniejszego filmu Mike'a Nicholasa – i czy było ono dla nich ważne, oraz że dowiem się od nich, dlaczego ich zdaniem Virginia Woolf miałyby uosabiać lęki wypalonego zawodowo wykładowcy.

Zapewne mój plan udałoby się zrealizować pełniej, gdybym, niesiona przez tekst Bennetta, nie poprosiła o przełożenie aż tak obszernego fragmentu (i, oczywiście, przeczytanie całej sztuki). Mimo to z zaproponowaną przeze mnie scenką zmierzyło się pięć znakomitych Panelistek, a podzielona na role lektura ich przekładów wzbudziła bardzo życzliwą, moję chyba nawet zaryzykować określenie: rozbawioną, reakcję zgromadzonej na V SWT publiczności.

Przekład Pani Katarzyny Lewkowskiej, całościowy (część Panelistek ograniczyła się do przełożenia fragmentów mojego fragmentu) i całościowo bardzo sprawny i wyrównany, świetnie oddaje lakoniczność i kolokwialność dialogów między grupką zrzedliwych emerytów studiujących literaturę (– *To mnie nudzi. Ja tam lubię dobrą historię. Kipling, o tak, on był inny. – Znowu to samo. Zawsze musi się skończyć na Kiplingu. – Cóż, na nim się znam., – My już też. Mówiliśmy o nim tydzień temu.*) i ich zagubionym nauczycielem, który już dawno stracił poczucie misji ((...) *rozumiał, jak czuje się pastor niedziela po niedzieli. Ci sami ludzie. Ten sam rodzaj ludzi. Samotne kobiety. Wdowy. Smutni mężczyźni. Życiowi uchodźcy*). Pani Katarzyna znakomicie poradziła sobie z roszyfrowaniem i zachowaniem odniesień kultu-

rowych (m.in. *Leavisowskie gacie* rzekomego obrońcy moralności); wprowadziła też zgrabne substytucje tam, gdzie to było konieczne (hasła z czytanego na lekcji słownika). Jej przekład równie dobrze jak w zaimprovizowanym wykonaniu sprawdza się w cichej lekturze, o czym warto się przekonać samemu.

**MRS GARLAND** ...but didn't Harold Nicolson's wife Vita Sackville-West have a very intimate relationship with Virginia?

**HOPKINS** (voice over) Virginia! Mrs Woolf to you, you art-struck cow. (aloud) Yes, she did.

**MRS GARLAND** A relationship that was in part at least physical.

**HOPKINS** That's open to debate.

**SKINNER** Let's debate it then.

**HOPKINS** Would there be any point? I don't think any of us have precise information, (voice over) Or were you crouching in your Leavisite underpants in the wardrobe at the time? (aloud) But while the facts of her life are not irrelevant to her work, I think I ought to... yes, Maureen?

**MAUREEN** (who has her hand up) Litotes. 'Not irrelevant'.

**HOPKINS** Yes, Maureen. I think we ought to try and get back to the permanent record of her books.

**MR DODDS** There is no tale to them, is there? That's where she leaves me. I like a good tale. Kipling, you see, he's different.

**MRS TUCKER** Here we go again. He always tries and gets it on to Kipling.

**MR DODDS** Well, I know about Kipling.

**MRS BROADBENT** So do we now. We had him all last week.

(...)

*Maureen reaches for the dictionary.*

No, Maureen. Are you looking up 'euphemistically'? Don't. Look up 'life'.

(...)

**MAUREEN** (reading in her flat frightened voice) 'One. Life. State of functional activity and continual change peculiar to organised matter. Being alive. Two. Energy, liveliness, vivacity, animation. Three. Period from birth to death. Phrases as: True to... As large as... Get the fright of one's... The... and soul of the party. This is the... What a... Not on your... The time of one's...

**MRS HOPKINS** Never mind.

**MAUREEN** It goes on.

**SKINNER** You bet.

**MRS HOPKINS** Forget it.

### **Katarzyna Lewkowska [KL]:**

**PANI GARLAND** ...ale czy Vita Sackville-West, żona Harolda Nicholsona, nie była w bardzo bliskim związku z Virginią?

**HOPKINS** (*na boku*) Virginią! Dla ciebie „panią Woolf”, ty artystowskie babsko. (*na głos*) Tak, była.

**PANI GARLAND** Przynajmniej po części, fizycznym związku?

**HOPKINS** To dyskusyjna opinia.

**SKINNER** Więc o niej podyskutujmy.

**HOPKINS** Jaki by to miało sens? Nie wydaje mi się, by któreś z nas dysponowało precyzyjnymi informacjami, (*na boku*) chyba że w swych Leavisowskich gaciach czaiłeś się w ich szafie? (*na głos*) Niewątpliwie jej biografia nie pozostaje bez znaczenia dla jej twórczości, lecz powinienem raczej... Tak, Maureen?

**MAUREEN** (*z ręką w górze*) Litota. „Nie bez znaczenia”.

**HOPKINS** Tak, Maureen. Myślę, że powinniśmy raczej wrócić do trwałego dziedzictwa jej książek.

**PAN DODDS** Więc nie ma za nimi żadnej historii? To mnie nudzi. Ja tam lubię dobrą historię. Kipling, o tak, on był inny.

**PANI TUCKER** Znowu to samo. Zawsze musi się skończyć na Kiplingu.

**PAN DODDS** Cóż, na nim się znam.

**PANI BROADBENT** My już też. Mówiliśmy o nim tydzień temu.

(...)

*Maureen sięga po słownik.*

Nie, Maureen. Szukasz „eufemistycznie”? Poszukaj lepiej „życia”.

(...)

**MAUREEN** (*czyta płaskim, przestraszonym głosem*) „Jeden. Życie. Stan ciągłego działania i zmian charakterystyczny dla uporządkowanej materii. Być żywym. Dwa. Energia, żywotność, ożywienie, poruszenie. Trzy. Czas od urodzin do śmierci. W wyrażeniach: ... usłane różami, takie jest ..., samo..., co za..., wybawić się za całe...”

**HOPKINS** Nieważne.

**MAUREEN** Jest tego więcej.

**SKINNER** Nie wątpię.

**HOPKINS** Dajmy spokój.



W tłumaczeniu fragmentu sztuki telewizyjnej Alana Bennetta z 1978 roku jednym z głównych wyzwań było dla mnie połączenie rejestrów języka, wynikające z konstrukcji całej sztuki. Przedstawia ona sfrustrowanego nauczyciela literatury, prowadzącego wieczorowe zajęcia dla dorosłych. Większość jego uczniów nie jest zbyt inteligentna i nie wykazuje zainteresowania przedmiotem. Z tego powodu dialogi, które prowadzą postaci, mocno odbiegają od wykładowego tonu nauczyciela, a on sam pod ich wpływem także wpada od czasu do czasu w rejestr potoczny, zwłaszcza w komentarzach na temat uczniów, które wygłasza na boku. Z perspektywy tłumacza wymagało to sprawnego przechodzenia między stylami każdej z postaci, oscylującymi pomiędzy oficjalnymi, słownikowymi definicjami czytany przez Maureen, literackim wykładem prowadzonym przez Hopkinsa, pełnymi niedopowiedzeń plotkami pań Tucker i Broadbent, czy prowokacyjnymi wtrętami Skinnera. Zależało mi na zachowaniu tego zróżnicowania, pozwalającego zbudować charakterystykę postaci i określić stosunki panujące między nimi.

Sam wykład prowadzony przez Hopkinsa na temat Virginii Woolf jest dodatkową trudnością w tłumaczeniu tej sztuki, jako że odnosi się on do tematu dużo bliższego oryginalnemu odbiorcy brytyjskiemu niż dysponującemu zbliżonym wykształceniem Polakowi. Działalność



grupy Bloomsbury, życiorysy jej członków, a także prądy literackie tamtej epoki będą niewątpliwie mniej znane odbiorcom przekładu, co zmieni nieco ich odbiór sztuki, uniemożliwiając być może pełne zrozumienie niektórych odniesień (np. *Leavisite underpants* – w moim tłumaczeniu *Leavisowskie gacie*). Podobne ograniczenia wprowadzają także odniesienia geograficzne, wymagające szczegółowej znajomości topografii Wielkiej Brytanii, np. prowincjonalność Brighouse, która uniemożliwiłaby zdaniem Skinnera rozwój talentu Virginii Woolf. Nie zdecydowałam się jednak na wprowadzanie uproszczeń, ponieważ zmieniłoby to charakter wypowiedzi postaci, które zostałyby pozbawione znaczników kulturowych.

Specyficznym i ważnym znacznikiem okazał się również w tłumaczonym fragmencie niewinny z pozoru goździk, który przynosi Maureen w początkowej scenie, a który rozpoczyna dyskusję między panią Tucker i panną Gibbons. W kulturze polskiej goździki wywołują raczej skojarzenia z czasami socjalizmu i masowym wręczaniem tych kwiatów z okazji Dnia Kobiet, natomiast brytyjska pozycja goździka okazuje się zupełnie inna, co pokazuje skontrastowanie go z różą oraz przywołana w sztuce historia dyrygenta Malcolma Sargenta, więc konieczne było jasne zasygnalizowanie właściwego znaczenia tego kwiatu w sztuce dla odbiorcy polskiego.

Mimo że był to jedynie wyrwany z całości fragment, tłumaczenie *Me, I'm Afraid of Virginia Woolf* było dla mnie ciekawym doświadczeniem, a najważniejszym wyzwaniem było zachowanie w przekładzie dynamiczności i różnorodności dialogów, z którą mamy do czynienia w oryginale.

**PANEL 5.**

***THE WIND IN THE WILLOWS***

---



**Garść uwag o *The Wind in the Willows* Kennetha  
Grahame'a w adaptacji Alana Bennetta (1991)  
i przekładzie Doroty Maliny (2011)**

---

Pozostając w kręgu bennettowskim i scenicznym, potencjalnym uczestnikom mojego kolejnego panelu na VI SWT zaproponowałam fragment sztuki *The Wind in the Willows*. Właśnie sztuki, nie powieści. Walorem tej propozycji wydawał mi się isticie montypythonowski humor (choć tu popełniam anachronizm: współtworzona niegdyś przez Alana Bennetta satyryczna rewia *Beyond the Fringe* wyprzedzała „Pythonów” o kilka lat), podwójność adresata (adaptacja Bennetta powstała jako sztuka bożonarodzeniowa dla londyńskiego National Theatre – miała zapewnić godziwą rozrywkę nie tylko dzieciom, ale i ich rodzicom), a także podwójne uwikłanie intertekstualne: sztuka Bennetta jest dosyć swobodną adaptacją klasycznej powieści Kennetha Grahame'a, która jak dotąd zyskała dwa polskie tłumaczenia: bardziej zakorzenione *O czym szumią wierzby* autorstwa Marii Góldewskiej (1938) i nowsze *Wierzby na wietrze* autorstwa Bohdana Drozdowskiego (2009).

Z fragmentem sztuki zmierzyło się siedmioro Panelistów; efekty ich pracy dowiodły, że przy tłumaczeniu *de facto* niezbyt jednak umoralniającej scenki o tym, do czego może prowadzić *joyriding*, dobrze się bawili. Dyskusja na temat poszczególnych rozwiązań translatorskich i linii ich obrony była ożywiona, co uważam za największą wartość dydaktyczną i poznawczą tej panelowej formuły. W gronie za-

prezentowanych przekładów chciałabym wyróżnić tłumaczenie Pani Doroty Maliny, które charakteryzują bardzo dobre dialogi, wyraziste pomysły onomastyczne i zabawne substytucje w didaskaliach. Pani Malina za swój hipotekst obiera przekład Marii Godlewskiej, nadając swemu tłumaczeniu tytuł *O czym szumią wierzby* i przejmując imiona głównych bohaterów (Ropuch, Borsuk), ale już pozostałe postaci nazywa po swojemu, co daje ciekawe efekty (*Sędzia*: – (...) *A pan kim jest? Pańska godność?, Tchórz Tadeusz*: – *Jestem po prostu tchórzem, któremu na sercu leży dobro publiczne, wysoki sędzie.*). Tłumaczka świetnie sobie radzi z purnonsensowym humorem i różną wysokością stylistyczną wypowiedzianych przez poszczególnych bohaterów kwestii dialogowych (*To, czy świadek jest krową, czy łasicą, może być zagwozdką dla filozofa z Oksfordu, ale my nie będziemy się nad tym zastanawiać*). Być może początkowy dialog traci w jej przekładzie część ze swego dyskretnego podtekstu erotycznego, proszę jednak zobaczyć, co się dzieje w przeznaczonych dla dorosłych, bo nieodczytywanych przecież na scenie didaskaliach: (...) *Łasica nad Łasicami obezwładnia Ropucha małpim chwytem. Tak mi się przynajmniej wydaje, por.: Anglik zaraził ją francuską chorobą; Zajęczyca się okociła.*

Brawo.

**FERRET FRED** He's driven into a haystack.

**MAGISTRATE** Really? Who are you? Identify yourself.

**FERRET FRED** I'm just a ferret who cares for justice, your honour.

**MAGISTRATE** Well, a haystack and a pond are a very different kettle of fish so I'm going to ignore that.

**STOAT STUART** He had a close shave with a cow, your honour.

**MAGISTRATE** Dear, oh dear! And who are you?

**STOAT STUART** A stoat who knows the difference between right and wrong, your honour.

**MAGISTRATE** I don't like the sound of a close shave with a cow.

**CLERK** Is the cow in court, your honour?

(...)

*There is a pandemonium in the court, shouts of 'Cow!' 'Cow!' and counter-cries of 'Weasel!' 'Weasel!'*

**MAGISTRATE** Stop it, stop it. Whether the witness is a cow or a weasel might exercise an Oxford philosopher but it need not detain us here. (...) my inclination is to let the prisoner go free.

(...)

**TOAD** I never won't ... not drive. I love motor cars. Motoring is my destiny! Petrol runs in my blood. I was born to drive. Poop poop. poop poop.

*He starts driving around the dock and there is uproar in the court. Shouts of 'Seize him!' 'Restrain him!' 'Put him in neutral!' (...) The Chief Weasel gives Toad a rabbit punch. I think this is all right; cf. The Englishman gave her a French kiss, or, The cat dogged his every footstep.<sup>[1]</sup>*

## **Dorota Malina [DM]:**

**TCHÓRZ TADEUSZ** Wjechał już kiedyś w stóg siana.

**SĘDZIA** Naprawdę? A pan kim jest? Pańska godność?

**TCHÓRZ TADEUSZ** Jestem po prostu tchórzem, któremu na sercu leży dobro publiczne, wysoki sędzie.

**SĘDZIA** No cóż, stóg siana i staw to zupełnie inna para kaloszy, więc nie wezmę tego zeznania pod uwagę.

**GRONOSTAJ GRZEGORZ** O mało co nie wjechał w krowę, wysoki sędzie.

**SĘDZIA** Czyżby? A pan kim jest?

**GRONOSTAJ GRZEGORZ** Gronostajem, z dobrze rozwiniętym poczuciem moralności, wysoki sędzie.

[1] Fragmenty pochodzą z utworu *The Wind in the Willows* Kennetha Grahama. Adaptacja sceniczna: Allan Bennett.

**SĘDZIA** Nie podoba mi się to bliskie spotkanie z krową.

**SEKRETARZ** Czy krowa jest obecna na sali, wysoki sądzie?

(...)

*W sądzie chaos. Jedni krzyczą: „Krowa!, krowa!”, inni: „Łasica!, łasica!”*

**SĘDZIA** Proszę o spokój. To czy świadek jest krową, czy łasicą może być zagwozdką dla filozofa z Oksfordu, ale my nie będziemy się nad tym zastanawiać. (...) Skłaniam się ku uwolnieniu aresztowanego.

(...)

**ROPUCH** Nigdy nie będę nie... nie jeździł. Kocham auta. Samochodowe eskapady to moje przeznaczenie. W moich żyłach płynie benzyna. Żyję, żeby jeździć. Biip, biip, biip, biip.

*Zaczyna krążyć wokół ławy oskarżonych. Na sali ogólne poruszenie. „Łapać go!”, „Obezwładnić!”, „Dać na luz!”. (...) Łasica nad Łasicami obezwładnia Ropucha małpim chwytem. Tak mi się przynajmniej wydaje, por.: Anglik zaraził ją francuską chorobą; Zajęczyca się okociła.*

W swoim tłumaczeniu adaptacji Alana Bennetta *The Wind in the Willows* starałam się oddać humor oryginału. Jego źródłem są, w moim odczuciu, z jednej strony heroikomiczne didaskalia, w których wzniosły, wyszukany styl kontrastuje z bląhą materią, z drugiej natomiast gry słowne i stylizacja w wypowiedziach osób dramatu.

W tłumaczeniu didaskaliów postanowiłam zastosować, tak jak Bennett w oryginale, długie, wielokrotnie złożone struktury zdaniowe, karkołomnie łącząc je za pomocą licznych imiesłówów (stosując zatem gramatyczne wygibasy godne wznioślejszego tematu niż uruchamianie samochodu). W celu oddaniu kontrastu język–przedmiot opisu posłużyłam się też formalnym, lekko archaicznym słownictwem i konstrukcjami (np. *będąc podekscytowanym, środek lokomocji*), które u Bennetta odnajduje w takich frazach jak motor *vehicle* czy *alight*.

Próbowałam również oddać końcowy żart z didaskaliów, polegający na użyciu idiomów zawierających zwierzęta w utworze, którego głównymi bohaterami są właśnie uosobione zwierzęta, tak że wytarte frazesy „ożywają” i ich podstawowe znaczenia elementów składowych znów się uwidaczniają. W tym celu zastosowałam tłumaczenie funkcjonalne, tzn. zmieniłam zwierzęta na takie, które występują w polskich idiomach. Niestety nie udało mi się znaleźć nic tak po-



wszechnego jak Bennettowski *rabbit punch* i *to dog* (*małpi chwyt* jest mało popularny, a **kocenie się zajęcy** – znane specjalistom).

W samych dialogach usiłowałam oddać stosowana przez Bennetta stylizację na, jak to odczytuję, staroświecki język XIX-wiecznych młodzieńców z klas wyższych, który kojarzy mi się na przykład z Bertiem Woosterem P. G. Wodehouse'a (zwłaszcza w części z Rupertem i Moniką). Ponieważ nie wiedziałam, jak mógłby brzmieć modny polski paniczyk w XIX wieku, postanowiłam zastosować lekko staroświecki język, który znam z wydawanych w PRL-u książek dla młodzieży (np. *wdechowo*). W dialogach w rozprawie zastosowałam oficjalny, nieco pompatyczny żargon urzędowo-sądowy.

Jeśli chodzi o imiona osób dramatu, postanowiłam w niektórych przypadkach je zmienić, żeby zachować artystyczny efekt aliteracji. W przypadku *Ferret Fred* zmieniłam obydwie człony, fretkę oddalając hiperonimem tchórz, żeby uzyskać lekko komiczny efekt (*Jestem po prostu tchórzem*) i choć w niewielkim stopniu zrekompensować wiele pominiętych w tłumaczeniu żartów.

Tłumaczenie adaptacji Bennetta było dla mnie ciekawym wyzwaniem i skłoniło mnie do wielu refleksji np. na temat roli intertekstualności i jej udziału w tłumaczeniu utworów komicznych.

## Spis nazwisk

---

- ALBEE, Edward  
*Who's Afraid of Virginia Woolf?* 258
- ARYSTOTELES 159
- BAŁUK-ULEWICZOWA, Teresa 9,  
207, 210, 223, 227, 228  
„Beyond Cognizance” 210
- BARAN, Bogdan 236
- BARAŃCZAK, Stanisław 11, 12,  
111–114, 116–136
- BAYARD, Pierre 70, 71, 82, 83  
*Sherlock Holmes Was Wrong. Reopening the Case of “The Hound of the Baskervilles”* 70
- BENJAMIN, Walter 13, 14, 55,  
64–68  
*Zadania tłumacza* 55, 64
- BENNETT, Alan 257, 258, 263,  
267, 269, 271, 272  
*Beyond the Fringe* 267  
*O czym szumią wierzby* 172, 173
- The Wind in the Willows* 10,  
267, 269, 271  
*Wierzby na wietrze* 172
- BIEROŃ, Tomasz 15, 18, 20–23,  
25–28  
*Orlando* 15
- BLAIR, Pamela D.  
*I Wasn't Ready to Say Goodbye. Surviving, Coping and Healing After the Sudden Death of a Loved One* 159, 165
- BRADBURY, Malcolm 138
- CARNAP, Rudolf 185–187,  
189–191, 194  
*Meaning and Necessity* 185, 193
- CELAN, Paul 55, 56, 58, 62–68  
*Fuga Śmierci* 55–57, 61, 62, 65  
*Meridian* 63
- CHAUCER, Geoffrey  
*Canterbury Tales* 137

- DARWIN, Emma  
*Matematyka miłości* 150
- DOMAGALSKA, Marta  
*The Five Orange Pips* 80, 82
- DOYLE, Arthur C. 69–83  
*A Study in Scarlet* 60–71, 73, 80–83  
*The Five Orange Pips* 70, 79–83  
*The Hound of the Baskervilles* 70, 75, 81–83
- DREYFUS, Hubert 10, 14, 235–240  
„Could anything be more Intelligible than Everyday Intelligibility? Reinterpreting Division I of *Being and Time* in the light of Division II” 10, 235
- DROZDOWSKI, Bohdan  
*Wierzy na wietrze* 267
- EVERT, Tadeusz 72–74, 81  
*Dolina Trwogi (Studium w Szkarłacie)* 81
- FELSTINER, John 57, 59, 62, 63, 66  
*Fuga Śmierci* 59, 62
- GILBERT, Lewis  
*Edukacja Rity* 257
- GODLEWSKA, Maria  
*O czym szumią wierzy* 267
- GOETHE, Johann Wolfgang von  
*Faust* 57
- GRAFE, Agnieszka  
*Orlando* 19, 22, 26
- GRAHAME, Kenneth  
*The Wind in the Willows* 10, 267
- HEIDEGGER, Martin 14, 235–236, 239–241
- HEJWOWSKI, Krzysztof 168, 171, 174, 175  
*Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu* 168
- HOROWITZ, Anthony  
*Dom jedwabny* 69
- EVEN-ZOHAR, Itamar  
teoria polisystemów 167
- JACKOWICZ, Jan 53, 54  
*Pięć pestek pomarańczy* 79–80
- JOHNSON, Mark  
*Metafory w naszym życiu* 159–160, 163
- KĘDZIERSKI, Robert  
*Pies Baskerville’ów* 76–78  
*Studium w szkarłacie* 72–75
- KĘPIŃSKI, Antoni 214–218
- KIPLING, Rudyard 258–260
- KÖVECSSES, Zoltán 160, 163
- KOZAK, Jolanta  
*Alicja w Krainie Czarów, Alicja po tamtej stronie lustra* 86, 88–90, 93
- KROCHMAL, Anna  
*Pies Baskerville’ów* 76–78  
*Studium w szkarłacie* 72–75
- LAKOFF, George  
*Metafory w naszym życiu* 159–160, 163

- LEAR, Edward 121–134  
*A Book of Nonsense* 128
- LECERCLE, Anne  
*Country house and the crypt(ic)* 10, 245, 247, 253
- LINKLATER, Eric 43, 46–48, 50–51  
*Wind on the Moon* 43, 46
- LODGE, David 137–141, 145  
*Small World* 137, 145
- ŁOZIŃSKA-MAŁKIEWICZ, Ewa 72, 74, 76–80  
*Pies Baskerville’ów* 76–78  
*Studium w szkarłacie* 71–72, 74  
*Pieć pestek pomarańczy* 79–80
- MARKS, Karol 197, 200  
marksizm 208
- NEUFELD, Bronisława  
*Pies Baskerville’ów* 76–78
- NICHOLS, Mike  
*Who’s Afraid of Virginia Woolf?* 258
- NOEL, Brook  
*I Wasn’t Ready to Say Goodbye. Surviving, Coping and Healing After the Sudden Death of a Loved One* 159
- NOWICKI, Andrzej  
*Wiatr z księżycyca* 43, 46–51
- PAWELEC, Andrzej 9, 10, 11, 160, 217, 218, 235
- PIĄTKOWSKA, Jadwiga 167, 170–172, 178
- Tytus Groan* 167–168, 171, 172, 178
- PEAKE, Mervyn 167–178  
*Gormenghast* 167, 169, 171–172, 179  
*Tytus Groan* 167, 169, 171, 174, 176, 177
- PIEŃKOS, Jerzy 33–35, 39  
*Pieśń Salomona* 57
- QUIRK, Randolph  
*Comprehensive Grammar of the English Language* 33
- ROBINSON, Douglas 15–18, 22  
*The Translator’s Turn* 15, 22
- ROTHENBERG, Jerome  
*Death Fugue* 57–59, 61–62
- RUSSELL, Willy  
*Edukacja Rity* 257
- SIENKIEWICZ, Henryk  
*Ogniem i mieczem* 213–214
- SŁOMCZYŃSKI, Maciej  
*Przygody Alicji w Krainie Czarów, O tym, co Alicja odkryła po drugiej stronie lustra* 85, 88–90, 92–93
- SMETANA, Bedřich 129, 130
- STILLER, Robert  
*Alicja w Krainie Czarów, Po drugiej stronie Lustra* 85, 88–90, 92–94
- SZEKSPIR, William  
*Makbet* 111–119

*Wieczór Trzech Króli* 10, 245, 247  
TABAKOWSKA, Elżbieta 159, 236  
TARSKI, Alfred 183, 189–190  
    T-równoważność 183  
TULLEY, Gever 98, 102, 106  
    *Gever Tulley uczy życia przez*  
    *majsterkowanie* 102, 105  
WITRUWIUSZ 129–131  
WITTGENSTEIN, Ludwig 181  
WOOLF, Virginia 10, 18–20, 22–24,  
    26, 257–260, 263–264  
    *Orlando* 18–19  
WRÓBLEWSKI, Bronisław 29  
    język prawny i prawniczy 29

## Spis rzeczy

---

- adaptacja 10, 46–48, 134, 145,  
267, 271–272
- alienacja 197, 200–201, 203–204
- alternatywa  
    łączna 33  
    rozłączna 33
- audiodeksrypcja 97
- claimant* 38
- common law* 34–35, 38
- domestykacja 45
- doświadczenie tłumacza 10, 201,  
203, 208, 223–224, 236
- dubbing 97
- działalność tłumaczy 195
- egzotyzyacja 45, 51, 145, 151
- ekwiwalencja 16, 35, 38–39, 61, 106–  
–108, 140–144, 163, 168, 174, 254
- formalna definicja tłumaczenia 181,  
185
- humor 45, 51, 123, 127, 130, 138,  
143, 267, 268, 271
- język prawny i prawniczy 29–31,  
34, 35, 38–40
- kalambur 85, 125
- kalka 105–107, 142, 168, 175
- kapitalizm 196–200, 203
- Katedra UNESCO do Badań nad  
Przekładem i Komunikacją  
Międzykulturową 3, 9
- kognitywno-komunikacyjna  
teoria przekładu 168
- Koło Naukowe Anglistów UJ 3, 9,  
121–123, 125, 128, 130
- kooperatywizm 204
- language B* 224
- limeryk 121–123, 125–134
- literatura dziecięca 43–45, 51
- manipulacja 61, 116–117, 119, 189
- tytuł  
    funkcje 153  
    przekład t. 55, 80, 149–154  
    marketingowy 149, 152–154

napisy 97–98, 100, 102, 107–108  
metafora 25, 64, 86, 111–112, 118,  
144, 157, 159–164, 167–168,  
170–171, 178, 240  
kognitywna teoria m. 160  
pojęciowa m. 157, 159–160  
metajęzyk 21, 29, 182, 185  
nieprzekładalność 207–211, 219  
Oburzeni 196  
panel tłumaczeniowy 9–10, 12,  
221, 233, 240, 243, 245–246,  
253, 255, 257–258, 265, 267  
*plaintiff* 38  
polifonia 55–57, 61  
prawo cywilne 30–31  
prekariat 197–199  
seksualizmy 139, 141, 143–144  
spółdzielczość 202, 204  
spółka 37  
akcyjna 37  
komandytowo-akcyjna 37  
strategie translatorskie 16–18,  
22–23, 26, 43, 45–49, 51, 66,  
89, 106, 112, 139, 141, 145,  
151–153  
pominięcie 131, 139  
zastąpienie 46, 50, 118, 140,  
143, 152, 176  
inwencja 141–143  
substytucja 46–49, 259, 268  
superadresat 44  
Światowa Oranizacja Zdrowia  
(WHO) 214  
*Technology, Entertainment,  
Design* (TED) 101–102  
teksty  
prawne i prawnicze 29–31,  
33–36  
turystyczne 9, 223–224,  
229–230  
teoria polisystemów 167  
tłumacz  
t.-ironista 15–16, 25  
osoba t. 15  
rola t. 134  
zawód t. 195–197  
tłumaczenie audiowizualne 97–98,  
108  
tłumaczenie prawnicze 29, 31,  
33–35, 38–39  
transkrypcja 46, 49, 102  
T-równoważność 183  
typologia tropów 16  
*voice-over* 97  
wulgaryzmy 138–140, 142–143,  
145  
żałoba 157–165, 247–248, 251,  
253–254

## Spis ilustracji

---

- Tweedledum i Tweedledee według Johna Tenniela 91
- Widok projektu TED 101
- „There was an Old Man of Nepaul...” 124
- „There was an Old Man of Vesuvius...” 129
- Śliczna Gwiazda Miasta Lwowa w Krakowie 211
- Włodzimierz Tetmajer, *Przed karczmą* 216
- William Hogarth, *Gin Lane* 217





Niniejszy tom pokonferencyjny jest owocem V, VI i VII Studenckich Warsztatów Tłumaczeniowych organizowanych dorocznie przez Koło Naukowe Anglistów Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz Katedrę UNESCO do Badań nad Przekładem i Komunikacją Międzykulturową. Zawiera referaty uczestników Warsztatów – studentów i absolwentów przekładoznawstwa – analizujących przekłady literackie i użytkowe przede wszystkim z języka angielskiego i niemieckiego oraz zapisy paneli tłumaczeniowych. Pojawiają się również prace stanowiące teoretyczne próby zdefiniowania istoty przekładu, czy też przedstawiające praktyczne aspekty zawodu tłumacza, a nawet apel o polepszenie ekonomiczno-społecznych warunków pracy przedstawicieli tego zawodu. Warsztaty odbywają się w Krakowie każdego roku w maju.

„Inicjatywa zasługuje na gorące poparcie, a teksty zamieszczone w tomie świadczą o wysokim poziomie i dużej atrakcyjności oferowanego w ramach Warsztatów programu. Na pochwałę zasługuje także idea zamieszczenia w tomie tekstów napisanych przez młodych adeptów sztuki przekładu obok artykułów, które wyszły spod pióra doświadczonych tłumaczy i nauczycieli przekładu. ... [T]om bogaty w treści, stanowiący wartościowy przyczynek do prac z dziedziny przekładoznawstwa oraz krytyki i dydaktyki przekładu”.

*prof. dr hab. Elżbieta Muskat-Tabakowska*

ISBN 978-83-62574-98-8

WWW.HA.ART.PL

Publikacja bezpłatna

**korporacja ha!art**



RADA KÓŁ NAUKOWYCH  
UNIwersYTETU Jagiellońskiego



# **Errata do książki**

---

## **Wkład w przekład**

**Materiały pokonferencyjne  
v, vi i vii Studenckich  
Warsztatów Tłumaczeniowych  
Kraków 2010–2012**

Kraków 2013



<b>strona, wers</b>	<b>jest</b>	<b>powinno być</b>
10, 9	<i>Wieczorowi trzech króli</i>	<i>Wieczorowi Trzech Króli</i>
25, 15	czytelników jednak	czytelników, jednak
39, 15	stosowanychw aktach	stosowanych w aktach
41, 1	Kierzkowska, Danuta. 2002.	Kierzkowska, Danuta. 2008.
41, 22	meaning of aforementioned	meaning of the aforementioned
48, 18	Książę Hulagu	Książę Hulagu
96, 11	who succeeds not only in	who not only succeeds in
146, 18	invokes few dictionaries	invokes a few dictionaries
166, 12	In both source and target text	In both source and target texts
179, 13	Although in English-speaking countries	Although in English-speaking countries,
179, 21	the translator who	the translator, who
245, 10	<i>Wieczorowi trzech króli</i>	<i>Wieczorowi Trzech Króli</i>
247, 23	„wizji wieczoru trzech króli”	„wizji wieczoru Trzech Króli”



## Spis nazwisk [poprawiony]

---

- ALBEE, Edward  
*Who's Afraid of Virginia Woolf?* 258
- ARYSTOTELES 159
- BAŁUK-ULEWICZOWA, Teresa 9,  
207, 210, 223, 227, 228  
„Beyond Cognizance” 210
- BARAN, Bogdan 236
- BARAŃCZAK, Stanisław 11–12,  
111–114, 116–136
- BAYARD, Pierre 70–71, 82–83  
*Sherlock Holmes Was Wrong. Reopening the Case of “The Hound of the Baskervilles”* 70
- BENJAMIN, Walter 13–14, 55,  
64–68  
*Zadania tłumacza* 55, 64
- BENNETT, Alan 257–258, 263,  
267, 269, 271–272  
*Beyond the Fringe* 267  
*O czym szumią wierzby* 267–268
- The Wind in the Willows* 10,  
267, 269, 271  
*Wierzby na wietrze* 267
- BIEROŃ, Tomasz 15, 18, 20–23,  
25–28  
*Orlando* 18
- BLAIR, Pamela D.  
*I Wasn't Ready to Say Goodbye. Surviving, Coping and Healing After the Sudden Death of a Loved One* 159, 165
- BRADBURY, Malcolm 138
- CARNAP, Rudolf 185–187,  
189–191, 194  
*Meaning and Necessity* 185
- CELAN, Paul 55–56, 58, 62–68  
*Fuga Śmierci* 55–57, 61–62, 65  
*Meridian* 63
- CHAUCER, Geoffrey  
*Canterbury Tales* 137

- DARWIN, Emma  
*Matematyka miłości* 150
- DOMAGALSKA, Marta  
*Pięć pestek pomarańczy* 80
- DOYLE, Arthur C. 69–80, 82–83  
*A Study in Scarlet* 60–71, 73,  
 80, 82, 83  
*The Five Orange Pips* 70, 79,  
 82–83  
*The Hound of the Baskervilles*  
 70, 75, 82–83
- DREYFUS, Hubert  
 „Could anything be more Intel-  
 ligible than Everyday Intelligibil-  
 ity? Reinterpreting Division I of  
*Being and Time* in the light of  
 Division II” 10, 14, 235–240
- DROZDOWSKI, Bohdan  
*Wierzy na wietrze* 267
- EVERT, Tadeusz  
*Dolina Trwogi (Studium  
 w Szkarłacie)* 72–74
- FELSTINER, John 57, 59, 62–63, 66  
*Fuga Śmierci* 59, 62
- GILBERT, Lewis  
*Edukacja Rity* 257
- GODLEWSKA, Maria  
*O czym szumią wierzy* 267
- GOETHE, Johann Wolfgang von  
*Faust* 57
- GRAFF, Agnieszka  
*Orlando* 19, 22, 26
- GRAHAME, Kenneth  
*The Wind in the Willows* 10,  
 267–272
- HEIDEGGER, Martin 14, 235–241
- HEJWOWSKI, Krzysztof 168, 171,  
 174–175  
*Kognitywno-komunikacyjna  
 teoria przekładu* 168
- HOROWITZ, Anthony  
*Dom jedwabny* 69
- EVEN-ZOHAR, Itamar  
 teoria polisystemów 167
- JACKOWICZ, Jan  
*Pięć pestek pomarańczy* 79–80
- JOHNSON, Mark  
*Metafory w naszym życiu* 159–  
 –160, 163, 166
- KĘDZIERSKI, Robert  
*Pies Baskerville’ów* 76–78  
*Studium w szkarłacie* 72–75
- KĘPIŃSKI, Antoni 214–218
- KIPLING, Rudyard 258–260
- KÖVECSSES, Zoltán 160, 163
- KOZAK, Jolanta  
*Alicja w Krainie Czarów, Alicja po  
 tamtej stronie lustra* 86, 88–90, 93
- KROCHMAL, Anna  
*Pies Baskerville’ów* 76–78  
*Studium w szkarłacie* 72–75
- LAKOFF, George  
*Metafory w naszym życiu* 159–  
 –160, 163, 166



- LEAR, Edward 121–134, 136  
*A Book of Nonsense* 128
- LECERCLE, Anne  
*Country house, Catholicity and the crypt(ic)* 10, 245–254
- LINKLATER, Eric 43, 46–48, 50–51  
*Wind on the Moon* 43, 46
- LODGE, David  
*Small World* 137–141, 145–146
- ŁOZIŃSKA-MAŁKIEWICZ, Ewa  
*Pies Baskerville'ów* 76–78  
*Studium w szkarłacie* 71–72, 74  
*Pięć pestek pomarańczy* 79–80
- MARKS, Karol 197, 200  
marksizm 208
- NEUFELD, Bronisława  
*Pies Baskerville'ów* 76–78
- NICHOLS, Mike  
*Who's Afraid of Virginia Woolf?* 258
- NOEL, Brook  
*I Wasn't Ready to Say Goodbye. Surviving, Coping and Healing After the Sudden Death of a Loved One* 159, 165
- NOWICKI, Andrzej  
*Wiatr z księżycyca* 43, 46–52
- PAWELEC, Andrzej 9–12, 160, 217, 218, 235
- PIĄTKOWSKA, Jadwiga 167, 170–172, 178–179
- Tytus Groan* 167–168, 171–172, 178
- PEAKE, Mervyn  
*Gormenghast, Tytus Groan* 167–179
- PIEŃKOS, Jerzy 33–35, 39  
*Pieśń Salomona* 57
- QUIRK, Randolph  
*Comprehensive Grammar of the English Language* 33
- ROBINSON, Douglas 15–18, 22  
*The Translator's Turn* 15, 22, 27
- ROTHENBERG, Jerome  
*Death Fugue* 57–59, 61–62
- RUSSELL, Willy  
*Edukacja Rity* 257
- SIENKIEWICZ, Henryk  
*Ogniem i mieczem* 213–214
- SŁOMCZYŃSKI, Maciej  
*Przygody Alicji w Krainie Czarów, O tym, co Alicja odkryła po drugiej stronie lustra* 85, 88–90, 92–93, 95–96
- SMETANA, Bedřich 129–130
- STILLER, Robert  
*Alicja w Krainie Czarów, Po drugiej stronie Lustra* 85, 88–90, 92–96
- SZEKSPIR, William  
*Makbet* 111–119  
*Wieczór Trzech Króli* 10, 245, 247, 251

TABAKOWSKA, Elżbieta 159, 236  
TARSKI, Alfred 183, 189-190,  
193-194  
P-równoważność 184, 188, 191  
T-równoważność 183  
TULLEY, Gever 98, 102, 106  
*Gever Tulley uczy życia przez  
majsterkowanie* 102, 105  
WITRUWIUSZ 129-131  
WITTGENSTEIN, Ludwig 181  
WOOLF, Virginia 10, 18-20, 22-24,  
27-28, 255-264  
*Orlando* 18-19, 27-28  
WRÓBLEWSKI, Bronisław  
język prawny i prawniczy 29

## Spis rzeczy [poprawiony]

---

- adaptacja 10, 46–48, 134, 145, 267, 269, 271–272
- alienacja 197, 200–201, 203–205
- alternatywa
- a. łączna 32–33
  - a. rozłączna 32–33
- audiodeskrypcja 97
- claimant* 38
- common law* 34–35, 38, 42
- domestykacja 45, 53, 83, 96, 136, 146
- doświadczenie tłumacza 10, 199, 201, 203, 208, 223–224, 236, 264
- dubbing 97
- działalność tłumaczy 195, 202
- egzotyzacja 45, 51, 145, 151
- ekwiwalencja 16, 35, 38–39, 61, 106–108, 140–144, 163, 168, 174, 254
- formalna definicja tłumaczenia 181, 185, 189
- humor 45, 51, 123, 127, 130, 136, 138, 143, 267, 268, 271
- język prawny i prawniczy 29–42
- kalambur 85, 125
- kalka 105–107, 142, 168, 175
- kapitalizm 196–200, 203
- Katedra UNESCO do Badań nad Przekładem i Komunikacją Międzykulturową 3, 9
- kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu 168
- Koło Naukowe Anglistów UJ 3, 9, 121–123, 125, 128, 130–132
- kooperatywizm 204
- language B* 224
- limeryk 121–123, 125–134
- literatura dziecięca 43–45, 50–51, 92–94
- manipulacja 61, 116–117, 119–120, 189