

# Jerzy Święch

---

## Czego nie wiemy o przekładzie artystycznym?

---

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 6 (24), 140-146

---

1975

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## Czego nie wiemy o przekładzie artystycznym?

*Przekład artystyczny. O sztuce tłumaczenia.* Księga druga. Praca zbiorowa pod red. S. Pollaka. Wrocław 1975 Ossolineum, ss. 407.

Książkę, za którą wdzięczni jesteśmy Ossolineum, znamionuje osobliwa różnokształtność, ta sama, z jaką zetknęliśmy się już w *O sztuce tłumaczenia* (Ossolineum 1955). Zamieszczone tu szkice należą, w sposób mniej lub bardziej przykładowy, do różnych poetyk: rozprawy teoretycznej (J. Etkind, B. Ilek, R. Jakobson, W. Szor, O. A. Wojtasiewicz), studium historycznoliterackiego (ks. J. Frankowski, J. Krzyżanowski, Z. Najder, Z. Szmyd-towa), eseju (P. Hertz, H. Krzeczkowski), wreszcie najliczniej reprezentowanych tzw. refleksji warsztatowych. Autorami ostatnich są zarówno poeci i tłumacze obcy (R. Bailly, K. Dedecius, A. Fodor, J. Pilař, E. Ordon, D. Živanović), jak i polscy: R. Brandstaetter, Z. Kubiak, M. Kurecka, A. Międzyrzecki, N. Modzelewska, W. Natanson, S. Pollak, A. Przedpeńska-Trzeciakowska, A. Ważyk, J. Zagórski i inni. To, co nazywamy „przekładem artystycznym”, jest przedmiotem wieloaspektowego, w istotnych rysach dopełniającego się oglądu. Co tłumaczymy? czym jest tekst, na którego „wiernym” przekazaniu każdemu tłumaczowi zależy? eksponentem obcej kultury i języka? zaszyfrowanym zamysłem indywidualnym twórcy? ogniwem w rozwoju literatury czy „jednostką procesu historycznoliterackiego”? manifestem politycznym? Tak zróżnicowany stosunek do tekstu dzieła tłumaczonego, zrozumiała w pracach autorów o nie uzgodnionych poglądach na tę sprawę, przynosi czytelnikowi istotną i wymierną korzyść! Za każdym razem bowiem kompetencje tłumacza ujmowane są od innej strony; nie ma tutaj preferowania jakiejś jednej wybranej roli, na którą byłby on nieuchronnie skazany. Przeciwnie, tłumacz jest tu oglądany i oceniany z punktu widzenia szeregu różnych, komplementarnych wobec siebie ról.

Powiedzmy otwarcie: o przekładzie artystycznym wiemy tyle, ile udało się wyśłowić w języku krytycznym. Przeto pytanie, w jakim języku krytyka ta konceptualizuje własne wyobrażenia na temat tłumaczeń, wypracowuje swoiste kryteria ich oceny, ustala skomplikowane zależności między dziełem tłumaczonym a oryginalnym itd., należy do powinności, wobec których recenzent omawianej książki nie może przejść obojętnie. Język ten ostatnio dąży do wyraźnej specjalizacji, nie tylko socjologia i teoria informacji, operujące pojęciami *rol* tłumacza (w każdej kulturze literackiej istnieje inny „scenariusz” tych ról), „strategii komunikacyjnej” itp., stanowią dziś bazę pojęciową dla teorii i krytyki przekładu. Coraz silniej zaznacza się udział lingwistyki ogólnej i etnologii (E. A. Nida), se-

miotyki, poetyki strukturalnej i generatywnej, teorii tekstu... Tendencję do maksymalnego uściślenia języka krytyki i teorii przekładu, które — nieufne wobec własnych procederów nazewniczych — coraz częściej, jak wspomnieliśmy, przerzucają trud definiowania „pojęć bazowych” na dyscypliny bardziej od nich wyspecjalizowane, reprezentują w księdze wspomniane rozprawy Etkinda, Jakobsona i innych. Znakomitą większość stanowią tu jednak szkice, którym z wielu powodów obcy jest wysiłek definiowania twórczości przekładowej w terminach ścisłych i jednoznacznych, liczących na uznanie tzw. ekspertów. Szkice idące tropem tradycyjnej refleksji przekładowej, ujmującej tłumaczenie zawsze jako byt niesamodzielny, powiązany ze sposobem istnienia dzieła oryginalnego, które dało mu początek, dzieła, które stanowi nie kwestionowaną normę dla tłumacza.

Taka krytyka przekładu zabezpiecza niepewne procedery nazewnictwa zwróceniem uwagi na pojęcia i kategorie translatorskie, występujące w jakimś jednym, historycznie przyjętym znaczeniu. „Problem dokładności dla romantyka miał własną specyfikę w porównaniu z normami dokładności przekładu w poetyce klasycystycznej” (W. Ogniew, s. 225). Podobnie Jastrun pisze, że Słowacki jako tłumacz *Iliady* „nie dbał o ścisłość zwyczajem innych romantyków”, i na tej podstawie ocenia, już z własnego punktu widzenia, jego pracę jako parafrazę pełną „wielu dowolności” (s. 120). Lecz przy znacznym ograniczonym repertuarze pojęć historycznych, krytyk zdany jest przeważnie na własną inwencję, obracając się w sferze pojęciowo nie wyklarowanej, ustanawia za każdym razem precedens innego stylu terminologicznego. Znaczną rolę odgrywają w nim nazwania peryfrastyczne, nigdy neutralne, z reguły obciążone elementem oceny. Słowacki „dodawał eposowi Homera rumieńców, barw i blasków”, tak jak Mickiewicz „ożywiał” tłumaczenia z Szekspira i Schillera „własną tonacją uczuciową” (s. 123). Obserwujemy tu stałe zamącaną jednoznaczność określeń.

Co na przykład ma oznaczać „ścisłość filologiczna”, jako znamię tłumacza „naszych czasów”, o którą rzekomo „mniej dbali pisarze ubiegłych wieków” (s. 122)? Taka „dosłowność”, jaką krytyk mógłby i chciałby zaakceptować, nie ma przecież nic wspólnego z potocznym rozumieniem dokładności filologicznej. Jedyna „dosłowność”, na jaką Jastrun z entuzjazmem się zgadza w Hölderlinowskich tłumaczeniach z Sofoklesa, w ogóle nie mieści się dlań w pojęciu tłumaczeń: „to nie są tłumaczenia, mimo niejednokrotnie dosłownego zbliżenia do oryginałów, to są napisane w niemieckiej mowie teksty greckiego tragika” (s. 126). Nowet cytat poetycki może awansować do rangi terminu! „Tu zaszła zmiana w scenach mojego widzenia”, przypomina Jastrun fragment Mickiewiczowskiego tłumaczenia *Snu* Byrona i — zdumiewające! — pisze dalej najzupełniej serio: „Zmiana w scenach widzenia następuje, musi nastąpić w tłumaczeniach

poety (...)" (s. 123), „nie ma tu, w parafrazach *Psalmów* i w przekładach Homera, całkowitej zmiany widzenia (...)" (s. 125).

Poruszając się po niepewnym obszarze języka krytyki przekładu, byłibyśmy jednak dalecy od przypisywania mu wyłącznie samych dowolności, nielogiczności i niekonsekwencji. Dyskurs krytyczny ma swoje głęboko ukryte zasady, wcale konsekwentnie przestrzegane, nigdy i nigdzie wyraźnie nie skodyfikowane, dające się przecież w przybliżeniu zrekonstruować w drodze analizy semantycznej.

Dyskurs ten ma w „strukturze głębokiej” element gry ze znanym rozwiązaniem: poeta jest zwycięzcą, tłumacz — zawsze pokonanym, nigdy pewnym słuszności podjętych decyzji, każdy wybór okazuje się nie na miarę oryginału. To, co z dzieła zostaje „doniesione” w przekładzie, dotyczy jedynie struktury zwierzchniej, kompetencje tłumacza nigdy niestety nie sięgają głębiej. Stąd w wypowiedzi tłumacza-krytyka (Z. Kubiaka) tyle zapytań, niejasnych domysłów, kłopotliwych do uzasadnienia hipotez. „Jak to wyrazić po polsku (...)", „jak powinna dźwięczeć (...)", „jak to powinno brzmieć (...)", „można starać się (...)", „można by zapytać, czy naprawdę dobrze wiemy (...)", „skoro nie wiemy, jak powinna (...)", „jak dotrzeć do tych dzieł (...)", „można by powiedzieć (...)”. Przekład, ten ułomny efekt pracy tłumacza, może być potraktowany jedynie jako „próba”, „transpozycja”, która „ślizga się po powierzchni” dzieła. Tak i dla M. Kureckiej tłumaczenia literackie są to „wielokrotnie ponawiane próby”, samą istotę pracy przekładowej ujmuje autorka w języku „równań z *n*-tą niewiadomą”, w konwencji „zagadki” i „tajemnicy”. Tłumacz jest predestynowany do przeżywania „coraz to nowych niespodzianek i przygód”, wkracza stale „na nowe, częstokroć nie znane dotąd tereny”, jest zmuszany do „podejmowania uciążliwych nieraz, a przecie zawsze ponętnych, «odkrywczych» ekspedycji” (s. 168). Przypomnijmy, że o tych „odkrywczych ekspedycjach” własnych pisała Kurecka w osobliwej, nader ciekawej książeczce *Diabelne tarapaty* (Poznań 1970).

W tym języku krytycznym zostają formułowane postulaty pod adresem dobrego tłumacza: „najcenniejszą kwalifikacją będzie nie tyle wierność wobec powierzchni werbalnej dzieła, co zrozumienie motywacji i klimatu psychicznego autora” (M. Kuncewiczowa, s. 161). Język, o jakim mowa, zbudowany jest bowiem na opozycjach semantycznych: nieznanne — znane, ciemnia — jasność, głębia — powierzchnia, skomplikowanie — prostota, prawda — fałsz. Niepodobna dlatego wyrazić w nim żadnej reguły, na mocy której dwa różne języki jawiłyby się nam jako odpowiednie pod pewnymi względami, nie można ustalić żadnych reguł transformacyjnych. „Gdybyż istniał znak równania między językami różnych słowników! Takiego znaku nie ma” (Kuncewiczowa, s. 162). Nieporównywalny jest „mechanizm psychiczny” języków, niepokonalne kłopoty

sprawiają tłumaczowi idiomy, zaimki, rodzajniki, synonimy — wszystko!

Jest rzeczą oczywistą, że nawiąże uznanie może budzić jedynie tłumacz-poeta, prawdziwe partnerstwo zakłada bowiem jakąś ekwiwalencję, równowagę talentów. Jeden nie zamierza podporządkować się drugiemu, nie rezygnuje z wypowiedzania się w sposób, jaki tylko jemu jest właściwy. A. Międzyrzecki nie jest w swej opinii odosobniony twierdząc, że „nie ma dobrego przekładu bez dobrego tłumacza — i że w dziedzinie poezji pozostaje nim poeta” (s. 177). Margines niewiedzy (czy może raczej: prawdziwej wiedzy?) takiego tłumacza stale wzrasta, mimo pomocy, jaką w trudnych i niepewnych poszukiwaniach oferują mu dyscypliny naukowe. Międzyrzecki powołując się na nazwiska G. Duranda, C. Lévi-Straussa, R. Benedict, O. Wojtasiewicza, Z. Klemensiewicza, E. Balcerzana nie ukrywa, że cała uczona wiedza przynosi tłumaczowi nader wątpliwe korzyści. W jego uporczywych i niepewnych co do końcowego rezultatu zmaganiach z tekstem liczy się jedynie i naprawdę go fascynuje owa tajemnica i niespodzianka, rzeczy, których niepodobna nazwać, by wysiłek tłumacza uczynić wymiernym, mierzalnym. Krytyk wyznaje zresztą bez ogródek, że tłumacze-poeci „niczego nie zawdzięczają teorii przekładu” (s. 179). Jedynie poeta-tłumacz żywi wątpliwości, jakie zwykle nie nawiedzają filologa; im bardziej wiedza pierwszego jest głębsza, niekonwencjonalna, tym bardziej problematyczne okazują się kompetencje drugiego. „Bynajmniej nie jest pewne, że rozumiemy najdawniejszą sztukę grecką, tę, która powstała w wiekach VIII—V”, wątpliwy subtelny znawca i tłumacz antyku Z. Kubiak (s. 155).

Co w *tym* języku da się powiedzieć o dziele tłumaczonym? Zagadką dla tłumacza może być tylko dzieło *całe*, wcale nie sprowadzone do sumy swych elementów, składników o różnym stopniu złożoności. Interpretacji translatorskiej podlega cały utwór w swym jedynym i — jak to się mówi — niepowtarzalnym kształcie. „Utwór poetycki jest całością. Linijka Nerval'a «Où sont nos amoureuses» jest taką całością, którą przełożyć można albo kompletnie, z jej wibrującym wzruszeniem i szczerze wypełnioną przestrzenią semantyczną, albo też nie można przełożyć w ogóle” (Międzyrzecki, s. 179). „Nie zasiada się do tłumaczenia fonemów ani morfemów. Zasiada się do tłumaczenia wiersza jako całości (...)” (*idem*, s. 180). Przełożyć kompletnie albo nie przełożyć wcale — to jedna jedyna alternatywa, przed jaką stoi tłumacz poezji. Wynik jego pracy mierzy się stopniem opanowania „języka stworzonego tylko na użytek napisanych przez nich (tzn. poetów) wierszy”, jest to, jak dodaje Jastrun, „język w pewnym sensie nieprzetłumaczalny i tłumacz musi wiedzę o tym łączyć z zuchwałością i nieustępliwym uporem” (s. 130). Nawiasem mówiąc, awangardowe rozumienie poezji, odcinając ją od wszelkich form tzw. dyskursywnego mówienia, wzmocniło jeszcze bardziej

przekonanie o niealternatywnym charakterze tłumaczenia poetyckiego. „Tam, gdzie nie ma myśli dyskursywnej, nie ma wariantów” (A. Ważyk, s. 331).

Tak jak idiolekt wymyka się wszelkim prawidłom i miarom, tak i poezja „w ogóle” stawia opór wszelkim podziałom i typologiom. Zdania syntetyczne mają wartość hipotez, uogólnień konstruowanych *ad hoc*. „We własnej mojej praktyce rozróżniam — w dziedzinie przekładu poetyckiego — dwa rodzaje tekstów. Jedne określiłbym jako rozwinięcie myśli i sterowanych przez nią obrazów. Drugie określiłbym jako jednorodne strumienie wzruszeń, ich zrytmizowane wygłosy” (Międzyrzecki, s. 181). „Liryczne formy Różewicza są jak cykliczne utwory muzyczne, w których każdy dźwięk, każde słowo odpowiada samo za siebie, gdzie dynamika słów, ich kolejność podlega surowym prawom doboru i następstw” (A. Fodor, s. 54).

Drugi wyznacznik dyskursu krytycznego można by sprowadzić do opozycji: swoboda (wolność) — skrępowanie (ograniczenie). Zauważmy, że decyzjom autora krytyka przypisuje zawsze charakter rozstrzygnięć arbitralnych, jak gdyby całkowicie niezależnych od uwarunkowań zewnętrznych, prawideł sztuki poetyckiej itd., gdy tymczasem praca tłumacza ujmowana jest negatywnie, jako pokonywanie trudności, szukanie kompromisu między wymaganiami *necessitas* a *poetica* itd. „Teoretyk czy historyk śledzący zjawiska przekładu poetyckiego jest tym, który zajmuje się właśnie trudnościami i przeszkodami tej działalności literackiej” (A. Kamińska, s. 134). Poeta zdaje się nie napotykać na żaden opór w szczęśliwym osiągnięciu celu, jaki przedsięwziął, tłumacz natomiast jest obłożony restrykcjami, piętrzą się przed nim wciąż nowe trudności, stale musi pokonywać w sobie opór i zwątpienie. „Tylko źli, czyli przeciętni tłumacze nie mają wahań i pysznią się swoją straceńczą odwagą” (Jastrun, s. 128). Tłumacz (nie autor!) tak łatwo naraża się na niesławę i kpiny, jemu tak długo pamięta się lapsusy itd. Przekład pozwala krytyce spojrzeć na reguły mowy poetyckiej dość jednostronnie jako na gigantyczny system ograniczeń, podczas gdy poeta, ulegając tym samym przymusom, zdaje się z nich czerpać wielkie korzyści i przywileje. „W przekładach polskich z rosyjskiej poezji sprawy rymu, metrum, rytmu, intonacji nabierają szczególnego i często spornego znaczenia” (Jastrun, s. 130). Pisze Kamińska, że „funkcją przekładu poetyckiego jest poznawanie własnego języka, próbowanie jego możliwości i niemożliwości, jego sił, jego granic” (s. 136).

Jest rzeczą oczywistą, że tłumacz może osiągnąć taką sprawność w rzemiośle, na jaką — prócz pewnej wprawy i rutyny — pozwala mu aktualny stan rozwoju języka poetyckiego, tłumaczenia nie są bowiem domeną działań odizolowaną od ogólnego stanu literatury. W tym sensie można mówić o postępie sztuki przekładowej. „Nikt

poza praktykami nie zdaje sobie sprawy, jak ogromną przewagę nad dawnymi tłumaczami, jak wielką swobodę manewru daje współczesnym tłumaczom przejście od rymu do asonansu” (Ważyk, s. 332). Lecz w enuncjacjach krytycznych norma przekładowa jest zwykle formułowana w sposób różniący ją od normy literackiej. Czy zauważył ktoś, że twórczość przekładowa jest dzisiaj jedyną formą twórczości, w której nadal obowiązuje klasycystyczny postulat „trzech stylów”? Twierdzi się przecież dość powszechnie, że „lingwistyczna adekwatność różnojęzycznych wyrazów nie pokrywa się z ich adekwatnością stylistyczną” (N. Modzelewska, s. 188). W tej sytuacji tłumacz powinien pamiętać, że każdy wyraz „ma swoją strefę używalności w mowie żywej i literackiej”, że „oprócz najogólniejszego podziału na styl «wysoki» i «niski» istnieje mnóstwo stref odrębnych, z których składa się rozległy obszar mowy literackiej: język gwarowy, środowiskowy, naukowy, techniczny itp.” i że tłumacz ma obowiązek tych „stref” przestrzegać: „jeżeli nie dość uważa na zabarwienie, jakie nadaje słowom ich przynależność do pewnej strefy, to kierując się jedynie ich słownikowym znaczeniem może popełnić niedopuszczalny (!) melanż stylistyczny” (*idem*, s. 188). Po tym wszystkim obrona „nowości” wnoszonych przez przekład do „zastanego zasobu mowy literackiej” brzmi mało przekonująco: „redaktorzy, krytyka i opinia czytelnicza nie udzielają tłumaczom pełnomocnictw do innowacji stylistycznych. Istnieje pod tym względem głęboko zakorzeniona nieufność: wszystko, co w tekście przekładu frapuje nowością, zachwianiem kanonów — uznaje się zazwyczaj za potknięcia i dowód nieudolności tłumacza” (s. 190). Skądinąd wiemy, iż uznanie w oczach krytyki zjednuje sobie tłumacz-nowator, który ingeruje w obszar spetryfikowanych „dialektów” poetyckich i stylów przekładowych. Dziełem jego jest twórcza ingerencja w obecny kształt struktury literackiej, przeciwstawienie się temu kształtowi przez wydzwignięcie na czoło nowej dominanty poetyckiej itd.

Znany jest sprzeciw krytyki wobec „tłumaczeń archaizujących”. Niedawno Sandauer w tłumaczeniach pióra Kasprowicza i Srebrnego bezlitośnie tropił „chłopomańską maskaradę stylistyczną”, „niejednolitość i rozchwianie języka”, pisał, że tłumaczom przyswiewcał „jako wspólny ideał jakiś język «witeziów i wojów», polszczyzna hieratyczna i omszała” (*Dla każdego coś przykrego*. Kraków 1966, s. 278—279). I według Jastruna archaizacja jest zabiegiem „falszywym”, gdyż umieszcza przekład w jakiejś „próżni bezjęzykowej” (s. 118). Nie kwestionujemy słuszności takiego rozpoznania stylu, nie możemy jednak nie zauważyć ukrytego za taką postawą normatywizmu, radykalnie przepędzonego z poezji. Jakiż krytyk ośmieliłby się dziś ganić „polszczyznę hieratyczną i omszałą” w utworach poety, jeśli tylko dostrzeże (?) i odpowiednio uzasadni (?) rację jej użycia? Wszak krytykę poezji nieodmiennie interesują dewiacje od

normy, działanie jej w przypadku poezji zdaje się polegać na uwydatnieniu twórczych innowacji pisarzy. Tłumaczenia natomiast usprawiedliwiają działanie normy. Jeśli za Mukałowskim przyjmiemy, że opiera się ona na „dialektycznej antynomii między bezwyjątkową ważnością a działającą regulatywnie potencjalną siłą, która implikuje możliwość jej pogwałcenia” (*Wśród znaków i struktur*. Warszawa 1970, s. 69), to w świetle wymagań, jakie stawia tłumaczom krytyka, byłibyśmy skłonni twierdzić, że przekłady przemawiają właśnie na korzyść „bezwyjątkowej ważności normy”, utwory oryginalne — jej „pogwałcenia”.

Dyskurs krytyczny ma wreszcie w „strukturze głębokiej” opozycję między *sacrum* a *profanum*. Dowodzi to, że wciąż jeszcze żywy jest rezonans sakralnego podejścia do tekstu dzieła tłumaczonego (por. studium ks. J. Frankowskiego). Działania tłumacza, nawet jeśli respektuje on założenia „wierności” wobec dzieła, mają zawsze coś z przekraczania ustanowionych zakazów, pogwałcenia praw, przełamywania uświęconej granicy. W języku krytycznym Jastruna zasada ta zostaje wręcz demonstracyjnie obnażona: „jest coś ze świętokradztwa w zabiegach, w podstępach językowych, w przenoszeniu dobytku cudzego na własne pole widzenia”, stąd budzą się obawa i lęk, spowodowane „wąską granicą dzielącą dobre chęci od złoczyństwa, to znaczy od wyrządzania zła autorowi tłumaczonego tekstu” (s. 127). „Przekład jest jakby mierzeniem się z kimś, kto nie jest przeciwnikiem, a jednak stawia opór, broni się, broni swojej autonomii i niepowtarzalności” (Kamieńska, s. 135). Podskórne istnienie tej opozycji, warunkującej dyskurs krytyczny, uzasadnia jakże częste pojawienie się w nim określeń etycznych, jak „moralność” tłumacza, jego „odpowiedzialność” itp.

Opisane tu pobieżnie procedery stosowane przez krytykę przekładu artystycznego pokazują, że wyobrażenia na temat istoty tego przekładu kształtują się pod wpływem reguł mowy, której wciąż jeszcze udziela się szczególnych prerogatyw i znaczenia, mowy, której się *wierzy*. Mamy prawo sądzić, że im bardziej mowa ta będzie się rozprzestrzeniać, zdobywać dalsze tereny, tym znacznie będzie się powiększać obszar tego, co w dziedzinie przekładu artystycznego jest nieznane, sc nienazwane. Obszar ten jest ogromny.

Jerzy Świąch