

Metafory, które „wiedzą”, czym jest tłumaczenie.

Edward Balcerzan

Edward BALCERZAN

Metafory, które „wiedzą”, czym jest tłumaczenie

Sądy filozofów, teoretyków, historyków i krytyków przekładu, usiłujących dotrzeć do istoty tłumaczenia (jako procesu i jako produktu), uporczywie łączą terminologię fachową z rozmaitymi postaciami tropów stylistycznych. Znaczący ci od „niepamiętnych” czasów do najnowszych przemawiają i pojęciem, i obrazem po to, by te same zjawiska wyjaśniać za pomocą dwóch równoległych porządków hermeneutycznych. W grę wchodzi cztery kombinacje:

1. Termin jest objaśniany za pomocą innych terminów.
2. Metafora jest objaśniana za pomocą innych metafor.
3. Termin jest objaśniany za pomocą metafory lub zbioru metafor.
4. Metafora jest objaśniana za pomocą terminu lub grupy terminów.

Oświetlane metaforami terminy badawcze są w refleksji translatologicznej od wieków te same, jest ich niewiele, nieporównanie mniej niż „objaśniających” je metafor – głównie o jawnej lub domyślnej konstrukcji porównaniowej. Rzadko dla metaforycznej egzegezy wybiera się słowa desygnowane do opisu kwestii szczegółowych, technicznych, jak operacje translatorskie, elementy poetyki czy odmiany tekstu tłumaczenia. Wyobraźni metaforystów nie pobudzają takie terminy, jak „adaptacja”, „przeróbka”, „kalka”, „heteronim”, „substytucja”, „ekwiwalent”, „dominanta” itp.¹ Ośrodkami kompozycji metaforycznych stają się natomiast pojęcia

^{1/} Do wyjątków należy „hipnoza”, powodowana przez „słowo dwulicowe”, zwane także „falszywym doradcą” lub „falszywym przyjacielem tłumacza”; chodzi mianowicie o tożsamość lub ludzące podobieństwo brzmień wyrazów, które w dwóch różnych językach mają dwa różne, niekiedy sprzeczne, znaczenia. Niemetaforycznie zjawisko to bywa opisywane jako „mylące podobieństwo językowe”, występujące w polu „międzyjęzykowej heterofemii”. Zob. Z. Grosbart *Teoretyczne problemy przekładu literackiego w ramach języków pokrewnych (Na materiale języka polskiego i języków wschodniostowiańskich)*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1984, s. 95-131.

fundamentalne, nieliczne i bezustannie aktywizowane w dziejach myśli przekładowniczej, określające pozycję autora dzieła oryginalnego, rolę tłumacza, relację zachodzącą między tekstem obcojęzycznego pierwowzoru a tekstem przekładu, wreszcie stosunki między językami oraz kulturami – „wyjściowymi” i „docelowymi”. Wysoki kunszt lub odwrotnie: bezradność tłumacza, jego prawość lub obłudę, estetykę lub anestetykę usiłuje się przedstawić, porównując go do zdrajcy albo do kochanka, rywala, stratega, niewolnika, przewoźnika, strażaka, chirurga, krawca, barmana, pianisty, portrecisty, inscenizatora... „Pozwoliłem sobie kiedyś porównać tłumacza do reżysera teatralnego – pisze Józef Waczków. – Spolszczając jakieś dzieło, czuję się kimś w rodzaju inscenizatora, który ma prawo po swojemu, inaczej niż jego poprzednicy, p r z e d s t a w i ć obcy tekst polskiemu odbiorcy”². Inni eksperci ukazują przebiegi pracy translatorskiej poprzez metafory kostiumowe, malarskie, muzyczne, rękodzielnicze, lokomocyjne, gastronomiczne, katastroficzno-ratunkowe, zapaśnicze, kliniczne, spirytualistyczne. Większość z tych tropów ma u podstaw jawne, wyrażone *expressis verbis* porównanie tłumacza do wykonawcy znanych i akceptowanych ról społecznych, a tłumaczenia do różnych, niezwiązanych z literaturą ani z komunikacją werbalną procesów, czynności i kunsztów. Ten bogaty album wzbogacają obrazy domyślne: tytuł książki Stanisława Barańczaka *Ocalone w tłumaczeniu* sugeruje, iż na tłumaczenie trzeba patrzeć jak na kataklizm w rodzaju pożaru, z którego tłumacz (sprawca kataklizmu), pozbawiony szans na ocalenie całego dobytku, ma obowiązek uratować to, co najcenniejsze.

Translatologiczne metafory, powracające w kolejnych sezonach dziejów sztuki przekładu, a także warianty tych samych metafor, zachowują zadziwiająco uporczywie swą ponadczasową tożsamość, co nie znaczy, że pozostają neutralne wobec zmieniających się czasoprzestrzeni historycznoliterackich. Badania prowadzone w tej dziedzinie muszą się zatem w sposób naturalny różnicować, koncentrując się już to na uwikłaniach i sensach sezonowych i lokalnych (na przykład młodopolskich)³, już to oświetlając miejsca wspólne w materiale pochodzącym z rozmaitych kultur i epok (niniejszy, wstępny rekonesans zmierza w tym drugim kierunku).

Obrazowe ujęcia translacji spełniają zadania instruktażowe (autodydaktyczne), niekiedy są tworzone dla popularyzacji wiedzy o sztuce przekładu albo służą umiejscowieniu tej sztuki w systemie kultury. Nie zawsze są to zadania rozłączne, z całą pewnością jednak da się tu rozróżnić dwa podstawowe kierunki: aksjolo-

2/ *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440-1974. Antologia*, wyb., wstęp E. Balcerzan, A. Jelec-Legeżyńska, B. Kluch, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1977, s. 436. Następne cytaty z tego samego źródła oznaczam w nawiasie skrótem Pp wraz z numerem strony.

3/ Z badań najnowszych na szczególną uwagę zasługuje studium Tamary Brzostowskiej-Tereszkiewicz *Sprawa między językiem a duchem*, napisane jako przedmowa do przygotowanej do druku antologii młodopolskich wypowiedzi o sztuce przekładu.

giczny oraz epistemologiczny. Za każdym razem cel aksjologiczny, podobnie jak epistemologiczny, znajduje się na zewnątrz metafory, która stanowi ilustrację sformułowanych gdzie indziej poglądów z kręgu filozofii kultury, języka, literatury, przy czym tak wiedza o sztuce przekładu, jak i jej ocena, stanowią rezultat konfrontacji między założeniem o poznawalności lub niepoznawalności świata oraz o przekładalności lub nieprzekładalności utworu literackiego⁴.

Metafory oceniające mają długi żywot i szeroki zakres odbioru. Operują z reguły stereotypami, nie kwestionują zawartej w nich wiedzy ani jej nie wzbogacają. Stereotypowe (znieawidzone przez feministki) wyobrażenie kobiety jako istoty niestałej w uczuciach („kobieta zmienną jest”), a zarazem „zobowiązanej” do tego, by być nieodmiennie urodziwą i poętną, stanowi tło semantyczne sentencji, iż tłumaczenia są jak kobiety, jeżeli piękne, to niewierne, a jeżeli wierne, to niepiękne. Dodajmy, iż najporęczniejszą formą genologiczną dla metafor oceniających przekład (negatywnie albo pozytywnie) pozostaje forma aforyzmu. Im mniej słów, tym silniejsza presja apodyktycznej oceny przekładu „w ogóle”, jako jednej z form aktywności pisarskiej.

Argumentem w ocenie bywa tu – obok stereotypu – kalambur. *Traduttore – traditore*: „Tłumacz zdrajcą”. W tej metaforze argumentem wartościującym okazuje się (zaledwie) gra brzmień; nie przybywa wiedzy ani o tłumaczu, ani o zdrajcy.

Między metaforami aksjologicznymi a epistemologicznymi nie widać przepastnej granicy. Ilekroć metaforyczna ocena wykracza poza stereotyp i nie sprowadza się do kalamburu, tylekroć poszukuje argumentów dla swej racji w wiedzy o świecie przywołanym dla wyjaśnienia istoty translacji. Gdy Saavedra Miguel de Cervantes powiada: „Zdaje mi się, że tłumaczenia z jednego języka na drugi [...] przypominają kobierce flandryjskie oglądane z przeciwnej strony. Są tam wprawdzie figury, ale tak zagmatwane niemi, iż nie widać ich barw wspaniałych” (Pp, s. 40), jego surowy werdykt uzasadnić mają kompetencje... rękodzielnicze. Odnosi się to samo, rzecz prosta, do sentencji apologetycznych w rodzaju:

Przekłady artystyczne doskonale – to strategiczne bastiony, które chronią ducha mowy ojczystej od wpływów obcojęzycznych, dążąc zarazem do tego, by jak najwięcej zagarnąć nieprzyjacielowi. (Karol Vossler, Pp, s. 394)

Dla tłumacza oryginał tymże jest, co starodawny święty pomnik: ściera on z niego to, co wiekami narosło – pył i proch, nie zniekształcając go w żaden sposób. (Aleksiej Mierzłakow, Pp, s. 90)

Podczas gdy w metaforach aksjologicznych rezygnacja ze stereotypu pojawia się nieczęsto i przygodnie, w metaforach epistemologicznych stereotyp nie wystarcza. Operując metaforą, która ma na celu wyjaśnić istotę pracy tłumacza, pragniemy uwiarygodnienia naszej koncepcji, a sposobem najpewniejszym okazuje się

^{4/} Szerzej o tym piszę w artykule „Dzień dobry, jam ciotka twa”. W strefie nieprzekładu, w: *For East is East. Liber amicorum Wojciech Skalmowski*, ed. by T. Soldatjenkowa, E. Waegemaus, Dudley, Leuven 2003, s. 312-323.

prezentacja rozeznania – nie tylko w kwestii przekładu, ale i doświadczeń, do których przekład jest porównywany. Dla przekonania czytelnika, iż przekład wymaga odwołań do klasyki literackiej, co już stanowi brawurowe wykroczenie poza ogólniki, Stefan Flukowski sięga po argumenty muzykologiczne:

Bo przy tłumaczeniu zachodzi proces podobny jak przy interpretacji utworu muzycznego. U jej podstaw zawsze tkwi muzyka klasyczna ze swoją harmonią, kontrapunktem, tonacją, rytmami, dobrze temperowanym instrumentem i wszelkiego rodzaju sposobami czy nawet trickami podchodzenia do materii muzycznej. (Pp, s. 397)

Specjalistyczne kompetencje, służące wyjaśnieniu istoty procesu translacji, dziwnym trafem również dotyczą muzyki, demonstruje Norman Davies:

Sądzę, że przekład jest jak melodia grana na innym instrumencie i w innej tonacji. *Arię na strunę* g Bacha, skomponowaną na skrzypce, da się rozpoznać, jeśli się ją usłyszy zagraną na puzonie w tonacji B-dur. Niektóre aranżacje mogą się okazać niemal tak samo dobre, jak oryginalny układ Bacha. Żadna jednak nie zabrzmi dokładnie tak samo.⁵

W metaforyce o celach poznawczych dominuje przeświadczenie, iż – po pierwsze – sztuka tłumaczenia jest wartością godną akceptacji; po drugie, że jej podstawy są dla ogółu odbiorców nazbyt abstrakcyjne, a przeniesione z poziomu abstrakcji na poziom empirii staną mu się bliższe, i po trzecie, że wiedza publiczności literackiej o procesach oraz rezultatach tłumaczenia bywa nikła, gdyż translatorskie tajniki trzeba zgłębiać w doświadczeniu bezpośrednim.

Jednym ze sposobów uwiarygodnienia tezy, iż problemy tłumacza zasługują na upublicznienie, staje się dramatyzm translacji, gdy towarzyszące jej emocje okazują się zbliżone do przeżyć uznawanych za przynależne do procesu twórczego autorów dzieł oryginalnych. Nie bez powodów wiedza translatorów o własnym zawodzie bywa komunikowana jako wiedza bolesna. Daje to nowy asumpt do tworzenia metafor. Od najwcześniejszych refleksji nad trudem i znojem translacji – aż do dziś – eksponuje się, jak określiłem to przed laty, „myśl o tysiącnych przeciwnościach i zawadach, jakie piętrzą się na drodze od oryginału i przekładu”, która „wydaje się morderczym torem przeszkód” (ze *Wstępu* do Pp, s. 16). Skargi i żale utrudzonego nad miarę tłumacza, skazanego na szkołę przetrwania, znajdują wyraz w obrazowych aforyzmach, eksponujących paradoksalność translatorskiego wysiłku. Tłumaczyć to znaczy postępować i odczuwać „tak, jakby ze spętanymi nogami tańczyło się na linie. Owszem, można natężyć uwagę i nie spaść, ale nie można oczekiwać ruchów pełnych wdzięku”, pisał John Dryden (Pp, s. 39). Metaforę spętania spotykamy w licznych świadectwach refleksji nad tłumaczeniem: „Trudno mieć wyraz wdzięku i swobody, kiedy się chodzi w okowach”, pisał Aleksander F. Tytler (Pp, s. 96). Niedawno ten sam paradoks w taki oto aforyzm ujął Karl Dedecius: „Sztuka zakłada wolność. Przekład ogranicza swobodę, ale żąda

^{5/} N. Davies *Przedmowa*, w: E. Tabakowska *O przekładzie na przykładzie. Rozprawa tłumacza z „Europą” Normana Daviesa*, Znak, Kraków 1999, s. 7.

sztuki” (Pp, s. 383). Jeżeli w dawnych czasach wizje paradoksalne służyły przeciwstawieniu katorżniczego wysiłku zniewolonego tłumacza – radosnej wolności twórcy dzieł oryginalnych, to w czasach nowszych, kiedy to absurd egzystencjalny stawał się coraz szerzej akceptowaną normą widzenia doli człowieczej, nie zabrakło conceptów absurdystycznych, odnoszących się do arcydzieł poezji oryginalnej. Tymoteusz Karpowicz nazwał poezję Bolesława Leśmiana – „poezją niemożliwą” (i dlatego najdoskonalszą); ta sama „niemożliwościowa” retoryka odżyła w translatoologii. Jako „rzecz prawie beznadziejną” określił „tłumaczenie dzieł filozoficznych” Jarosław Iwaszkiewicz (Pp, s. 344), a Mieczysław Jastrun głosił, iż „sztuka tłumaczenia wierszy graniczy z absurdem, gdyż umieszcza niemożliwość w krainie spełnienia” (Pp, s. 362). Z kolei Anna Kamińska w spotkaniu niemożliwości z faktycznością upatrywała głównej przyczyny zajmującego nas tu fenomenu: uporczywej żywotności języka metafor w wypowiedziach o sztuce przekładu. „Na określenie tego fenomenu, jakim jest przekład poezji, wymyślono wiele obrazowych metafor. Są one często powtarzane do znudzenia i są tylko jeszcze jednym dowodem absurdalności samego zjawiska” – pisała w szkicu *Pochwała niemożliwości* z 1972 roku (Pp, s. 379).

Nie tylko paradoksy i aporie, ale także rozmaite formy pisarstwa intymistycznego stanowią konsekwencję widzenia przekładu jako bolesnego doświadczenia pisarskiego. W obu wypadkach mamy do czynienia z pokusą przemienienia refleksji naukowej czy krytycznoliterackiej w „czystą” literaturę. Oto w zwierzeniach Karla Dedeciusa spotykają się niemal wszystkie odnotowane tu postaci metafory translatoologicznej: od gry słów do demonstracji wiedzy o świecie, od ogólnej refleksji na temat bólu tłumaczenia do wyznań osobistych; wiązka znaczeń niemieckiego słowa *Übersetzung* (jako „przekładu” i „przeprawy”, także „przekładni”, wreszcie „rozumowania”) staje się podstawą do narracji „rozkwitającej” w stronę autobiografii translatora⁶. A jednak kierunek poznawczy góruje tu nad estetycznym; wszak nie chodzi o spożytkowanie doświadczeń tłumacza czy jego pomysłowości stylistycznej do celów innych niż wykład.

Różnicę między metaforycznym nurtem w translatoologii a literaturą jako autonomiczną dziedziną kultury dobitnie pokazuje niejednakowy status metafory. Z metaforą poetycką nie polemizujemy. Metafory translatoologiczne prowokują do polemiki, odnoszą się bowiem do faktycznego świata, mogą być zatem celne lub niecelne, a i zgoła bałamutne. Gdy powiada Artur Schopenhauer, że „Księgozbiór złożony z przekładów jest jak galeria malarska – zawierająca same kopie” (Pp, s. 144), wolno zarzucić wybitnemu myślicielowi, że gubi z pola widzenia tę subtelność osobliwość, iż ambicją kopisty jest obraz, który niczym nie różni się od kopowanego pierwowzoru, podczas gdy przekład z definicji zawiera elementy z pierwowzorem zarówno tożsame, jak i nietożsame. Słynne słowa „pewnego pisarza z epoki elżbietańskiej”, iż wszelki przekład jest jak „lewa strona tureckiego dywa-

6/ K. Dedecius *O tłumaczeniu kilka uwag marginesowych*, „Nurt” 1968 nr 8, s. 29.

nu” są – jak zauważa Davies – metaforą ładną, lecz jednak „nietrafną” – „albowiem żaden przekład nie jest integralną częścią oryginału”⁷. Anna Kamińska, przywołując zrazu własną – zapaśniczą – metaforę tłumaczenia, oddaje w końcu pierwszeństwo metaforze męża:

Transfuzja – ta metafora Jana Śpiewaka – jest jedną z najtrafniejszych, bowiem oddaje właśnie coś z żywotności utworu poetyckiego. Przetaczanie krwi to zabieg precyzyjny, przy którym żywa tkanka przenika w żywe naczynie innego organizmu. (Pp, s. 380)

Metaforą szczególną w analizowanym tu repertuarze pozostaje „duch oryginału”, wespół z towarzyszącymi jej „duchem języka” i „duchem autora”. Te wyrażenia nie odnoszą się już ani do procesu przekładania, ani do tekstu przekładu, lecz oznaczają COŚ, co uobecnia się w tekście, który staje się przedmiotem translacji. Jest owego tekstu – powiedzielibyśmy za Romanem Ingardenem – jakością metafizyczną, którą winniśmy – jak ducha – wyczuć i wywołać, a zadanie to należy najpierw do tłumacza, potem do jego krytyka.

Bolesław Leśmian pochlebnie oceniając trud Konstantego Balmonta, tłumaczącego na język rosyjski dzieła Juliusza Słowackiego, tak oto swój zachwyt wyraża: „Przekłady Balmonta pełnią się czarem, pozyskany w drodze zapatrzania się w ducha oryginału i zasłuchania się w rytm i ton języka” (Pp, s. 196). Wiele lat później Kamińska posługuje się tą samą metaforą, domagając się, by „przekład był nie tylko powtórką, ale samoistnym i samodzielny utworem poetyckim, powstałym z ducha oryginału” (Pp, s. 380)⁸.

W dawniejszych refleksjach synonimem słowa „oryginał” był „wzór” – utrzymywano więc, jak to czynił Stanisław Potocki, iż „tłumaczący przejąć się powinien duchem swego wzoru, czego nie zdoła, jeśli przekłada rzecz o obcym sobie przedmiocie, bez czego przecież raczej tłumaczy słowa pisarza, jak myśli jego przekładać będzie” (Stanisław Potocki, Pp, s. 103).

„Duch oryginału (duch wzoru)” – zdomowiony w krytyce przekładu – należy do dwóch różnych porządków. Pierwszy wykracza poza przekładoznawstwo, mieści w sobie takie metafory, jak „duch dziejów”, „duch narodu”, „duch czasu”, „duch miejsca”, duch Tassa⁹, (duch języka – Boy, Pp, s. 206; Ernst Cassirer, Pp, s. 402), duch polskiego teatru (Tadeusz Peiper, Pp, s. 203), a także duch wieczny rewolucjonista (Juliusza Słowackiego), duch opowieści (z *Wybrańca* Tomasa Manna), duch Uogólnienia¹⁰. Wyrażenia te sugerują szczególny, sakralny charakter zjawia-

7/ Tamże. Jak widać, sukces ma wielu ojców: o autorstwo metafory „dywanowej” konkurują Cervantes i „pewien pisarz z epoki elżbietańskiej”.

8/ W internecie znalazłem operujące metaforą „duch oryginału” teksty publicystyczne z ostatnich lat, odnoszące się do adaptacji filmowych i do przeróbek dzieł muzycznych.

9/ Zob. *Z ducha Tassa*, red. R. Ocieczek, przy współpr. B. Mazurkowej, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1998.

10/ S. Barańczak *Poezja i duch Uogólnienia. Wybór esejów 1970-1995*, Znak, Kraków 1996.

ska, na które wskazują. Metafora „duch oryginału” różni się od innych, analizowanych metafor wiedzy o przekładzie tym, że nie sugeruje bynajmniej, iż przekład jest zwyczajnym, legalnym, oczywistym faktem kultury, jak lecznictwo, rękodzielnictwo, muzykowanie czy podróżowanie, lecz – przeciwnie – daje do zrozumienia, że tłumaczenie należy do praktyk tajemnych, boć translator sam żadnych duchów co prawda nie stwarza, to przecież z duchami (oryginałów) obcuje, a jeżeli zna swe rzemiosło – potrafi je wywołać i udomowić.

Zarazem gdzie o duchu, tam i o ciele mowa, za „duchem” musimy domyślać się „ciała” („materii”, „substancji”), przy czym „duch” bywa zwykle traktowany jako byt wyższy, istotniejszy. „Ciałem” literackiego pierwowzoru okazuje się jego „litera”, będąca już nie tyle metaforą *sensu stricto*, ile synekdochą „słowa”, które z kolei trzeba czytać jako synekdochę innych właściwości tekstu, materialnych, czyli niższych, a nawet złowieszczych.

Historycznym źródłem metafory dobrego ducha i złej litery jest *II List do Koryntian* św. Pawła, wołającego o „przymierze nie litery, lecz Ducha, litera bowiem zabija, Duch zaś ożywia”. Święty nie zajmuje się przekładem literackim. Komentuje czytanie znaków danych człowiekowi od Boga. W późniejszych przesłaniach adresowanych – w ślad za Pawłem – do tłumaczy, powtarza się z uporem, że i w przenoszeniu tekstu z języka do języka litera zabija ducha; zły przekład (niewolniczy wobec litery i słowa) nazywa się „literalnym” lub co na jedno wychodzi, „dosłownym”.

Tak powstaje kłopotliwy kanon dobrego rzemiosła: nie bardzo wiadomo, co zrobić, by przekład został w prostej linii wywiedziony z Ducha Oryginału, wiadomo natomiast, czego zrobić w tym zakresie nie należy: tłumaczyć „słowo w słowo” lub „słowo za słowem”.

Potępienie przekładu dosłownego powraca w różnych fazach dziejów piśmiennictwa i ogarnia swym zasięgiem wszelkie formy mowy. „*Nec verbum verbo curabis redere*”, ten zakaz Horacego pojawia się w pierwszym polskim traktacie o obowiązkach tłumacza z 1440 roku (Pp, s. 29). „Przekładać słowo od słowa, tegom się nie ważył [...]”, zapewniał swych czytelników Piotr Skarga (Pp, s. 45). A znów Ignacy Włodek – setnie ubawiony nierozumnością tych, którzy oczywistym szkodom tłumaczenia dosłownego zaprzeczają, stwierdzał: „Śmieszne jest bardzo niektórych zdanie, że tłumaczenie i może, i powinno być co do słowa” (Pp, s. 83-84).

„Duch tekstu”, „duch utworu”, „duch dzieła” oznacza wartość cenniejszą niż zewnętrzny kształt czy wygląd (albo powab) tekstu. Ta myśl zachowuje swą ponadczasową aktualność nie tylko w odniesieniu do wypowiedzi językowych, artystycznych i nieartystycznych, ale także wobec wszelkich dzieł sztuki, zwłaszcza gdy mają one swoje adaptacje w innym niż pierwotnie materiale. Rodzi to takie oto metaforyczne spiętrzenia:

Częstokroć malarze portretów, zachowawszy z największą ścisłością kształt, rozmiar i stosunek wszystkich składników twarzy, nie trafiają jednak podobieństwa: dlatego że nie umieją całości nadać wyrażenia, które jest dziełem duszy ożywiającej nasze ciało, skutkiem wkorzenionych nałogów i górujących namiętności. Tłumacz, który nie przelał

w siebie duszy oryginalnego pisarza, i który mechanicznej prawie oddany pracy, mniej na moc myśli niż na liczbę wyrazów daje baczenie, taki, mówię, tłumacz, jest w przypadku wspomnianych malarzy. (Euzebiusz Słowacki, Pp, s. 129)

Z postrzegania utworu jako splotu materii i ducha wyrasta bogata i rozgałęziająca się wciąż seria podobnych opozycji, w których spotykamy metafory nowe. W analogicznej funkcji jak „duch” czy „wzór oryginału” pojawia się w poradnikach oraz manifestach translatorskich (w różnych epokach) „rzecz autorowa”, niekiedy po prostu „rzecz”: „nie na słowa, ale na rzecz w tłumaczeniu oglądać się należy”, doradza Franciszek Bohomolec (Pp, s. 71). „Duchem oryginału” bywa też „dusza autora”, lub – jak czytamy w traktacie Ludwika Osińskiego, „święty ogień, jaki pierwotnego wieszczca ożywił” (Pp, s. 113). Zastanawiające, że idea przeistoczenia tłumacza w autora, czyli odgadywanie, jak pisałby tłumaczony autor, gdyby pisał w języku tłumacza, w powojennych dyskusjach w Polsce traktowana jako wynalazek Artura Sandauera, pochodziła z repertuaru translatorskiej krytyki oświeceniowej, która nie miała wątpliwości, iż tajemnica sukcesu tkwi w tym, by „przeistoczyć się, że tak powiem, w swojego autora i pisać pod natchnieniem tegoż ducha, który go ożywił” (Euzebiusz Słowacki, Pp, s. 128). A zatem, wedle Adama Czartoryskiego, jeżeli okaże się, iż „tłumacz nie może wszędzie wydołać należycie autorowi” (Pp, s. 74), klęska go czeka niechybna.

W serii wygenerowanej z opozycji „ducha” i „materii” (bliźniaczo podobnej do treści i formy) pole synonimów „ducha” rozszerza się bezustannie. Jakością metafizyczną, decydującą o niepowtarzalności tekstu, bywa „myśl” utworu, wyrażone w nim „uczucie”, jego „energia” (Friedrich Nietzsche, Pp, s. 191), jego „życie” – przeciwstawione „martwocie” przekładu (Maksym Rylski, Pp, s. 435), wreszcie „dynamika” oryginału (Anna Kamińska, Pp, s. 381). Można odnieść wrażenie, iż wskazując na niedefiniowalne, a zaledwie pozwalające się przybliżyć za pomocą metafory – najważniejsze – cechy dzieła (jako fenotypu), autorzy tych i tym podobnych wypowiedzi pragną utrzymać w mocy przeświadczenie, iż mamy oto do czynienia z niepochwytą tajemnicą sztuki słowa. Pod tym względem nie różni się od Staszica Flukowski; dla pierwszego z nich „duch oryginału” to „Ta istotna, zachwycająca [...] moc. Która ustawicznie ma tu przedstawiać zmysłom, obudzać wielkie uczucie, porywać, unosić duszę” (Pp, s. 99), a dla drugiego – „jakiś nieuchwytny odcień”. I choć mówi się o twórczości oryginalnej, to niekiedy, zdaniem osób życzliwiej oceniających sukcesy translacji, także i tłumacz (kongenialny) może się do nobilitującej twórcę tajemnicy zbliżyć.

Tajemnica wymaga wolności. Jest wolnością. Syci się nią, nie potrafi się bez niej objawić. Ambitny tłumacz dąży do wolności, co oznacza, że usiłuje oddać „mimo więzy miary u rytmu tę samą wolność i swobodę, jaka byłaby piszącego zwyczajnym językiem, którym on bez musu i trudu zmysły i serca zniewala” (Ludwik Osiński, Pp, s. 123).

W tym porządku zniewolenie okazuje się definiowalne, podczas gdy wolność wszelkim więzom się wymyka, także i definicyjnym. (Bez trudu rozpoznamy nad

wyraz żywotne, różniące się jedynie typem inwencji metaforycznej, warianty tego myślenia w kolejnych wznowieniach „liberalnej” koncepcji sztuki, aż do paradygmatu postmodernistycznego). Stajemy oto wobec osobliwej opozycji, w której jeden człon („duch oryginału”) metaforą pozostaje również wtedy, gdy bywa zastępowany mnogością innych metafor, natomiast człon przeciwstawny („ciało oryginału”) ulega łatwej i bezdyskusyjnej demetaforyzacji (pamiętamy, że „ciało” utworu to tyle, co „litera”, „słowo”, „forma”, „substancja językowa”).

Spór o tłumaczenie „słowo w słowo”, jak większość sporów literaturoznawczych, wynika w dużej mierze z różnic w pojmowaniu „słowa” – już to jako hasła w dwujęzycznym leksykonie, już to jako podstawowej jednostki komunikacyjnej w tekście poetyckim. Jeżeli dosłowność rozumiemy jako słownikową zgodność między oryginałem a przekładem, szybko stajemy się sprawcami przysłowiowej „zdrady”, w takim wypadku tłumaczenie „słowo w słowo” zasługuje na dyskredytację. Inaczej jednak ukształtuje się ocena translatorskiej dosłowności, gdy „słowo” będziemy traktować jako fakt komunikacyjny, czyli to wszystko, co dany sygnał graficzny, rozpoznawalny w danym tekście jako osobna część mowy, komunikuje oraz implikuje. Tak pojmowana dosłowność translacyjna okaże się zadaniem niemalże niewykonalnym. Tłumaczyć dosłownie to tyle, co ustanawiać pełną odpowiedniość znaków i przypisanych im znaczeń w dwu różnych językach, operując tożsamością barw emocjonalnych, adekwatnością pól asocjacyjnych, ekwiwalencją sensów kulturowych, identycznością nastawień na rzeczywistość empiryczną oraz – zaprojektowanych w każdym słowie – sposobów jej postrzegania i wartościowania.

Powiada Korniej Czukowski, dwudziestowieczny, utalentowany znawca „wysokiego kunsztu” tłumaczenia: „Nie literę literą trzeba oddawać w przekładzie, lecz (jam gotów to powtarzać tysiąc razy) uśmiech – uśmiechem, muzykę – muzyką, tonację duchową – tonacją duchową” (Pp, s. 432). W tym ostrzeżeniu ujawnia się dobitnie paradoks koncepcji zwalczającej przekład „słowo w słowo”. Wszak zazwyczaj ostrzega się przed czymś, co jest łatwe i prawdopodobne (w przeciwnym razie – jakież sens miałyby przestrogi?). Tymczasem tłumaczenie „słowo w słowo” wcale do łatwo osiągalnych nie należy, stanowi byt hipotetyczny, który w praktyce artystycznej uobecnia się nad wyraz rzadko. A skoro tak, dla tłumacza staje się arcytrudnym wyzwaniem. Na czym polegałaby rozbieżność między słowem a jego „uśmiechem”, „muzyką” i „tonacją duchową”? Rozumiejąc słowo jako komunikacyjną pełnię – przekład „słowo w słowo” musiałby zostać oceniony wcale nie jako naganna, lecz, odwrotnie, jako idealna – a zarazem utopijna – postać translacji.

Tłumaczenie artystyczne bezustannie kwestionuje równoważność słów różnojęzycznych, którą sugerują leksykony. Proces tłumaczenia ukazuje, iż między słowem a słowem w języku docelowym i wyjściowym nie ma ani stabilnych podobieństw, ani raz na zawsze uzgodnionych różnic. Wyrazy i wyrażenia frazeologiczne języka oryginału i języka przekładu na przemian różnią się i upodabniają do siebie na wielu poziomach brzmienia i znaczenia, wyzwalają raz odmienne, a kie-

dy indziej niemal identyczne impulsy wierszotwórcze, z reguły też odzywają się w nich lokalne rodowody i regionalne biografie słów, różnicujące się w lekturach indywidualnych.

Skoro przekład „słowo w słowo” jest utopią, w której doskonałość tłumaczenia spotyka się z niemożliwością, nie należy się dziwić, że nieliczni zwolennicy dosłowności – operują paradoksami. Gdy Aleksy Kruczonych i Julian Przyboś – niezależnie od siebie – opowiadali się za przekładem dosłownym poezji, czy, jak to nazwał Kruczonych, „słownikarskim”, ich tezy wynikały z przesłanek o zasadniczej niemożliwości tłumaczenia artystycznego (przekład dosłowny wydawał się mniejszym złem). Dla Kruczonego wartość pierwszą poezji stanowiła jej strona brzmieniowa, dlatego wolał zastąpić translację transliteracją, do której dodawałoby się „bryk” w postaci tłumaczenia filologicznego (Pp, s. 62). Z kolei Przyboś twierdził, że w najwybitniejszych, nowatorskich poematach niepowtarzalne są psychologiczne, autorskie genety wiersza, zwane sytuacjami lirycznymi. I właśnie takich wierszy „nie można przekładać, można tylko – stworzyć lub obcy tekst w przybliżeniu opisać, to jest podać słowo po słowie, dosłowne brzmienie oryginału. Czuły słuchacz dośpiewa sobie poezję z surowej dosłowności” (Pp, s. 343).

Praktycznym powodem dawnych przestróg przed literalnością przekładu była konieczność ochrony języków „docelowych” przed kalkowaniem obcej składni. W istocie bowiem „dosłowność” oznaczała tu nasamprzód „doskładniowość”. A przecież i owe kalki nie zawsze uchodziły za szkodliwe. Reguła dopuszczała wyjątki. Obronę obcojęzycznego szyku w mowie rodzimej znajdujemy u św. Hieronima, który co prawda „wprost i otwarcie” oświadczał, „że w tłumaczeniu pism greckich” wyraża „nie słowo za słowem, ale myśl za myślą”, a jednak wyjątek czynił dla Biblii, „gdzie i porządek słów kryje tajemnicę” (Pp, s. 49). Analogiczną, szczególną rolę kolejności słów, nieporównanie donioślejszą niż w komunikacji potocznej, przypisuje się dziełom poezji. (Zwracali na to uwagę i starożytni, i Gotthold Ephraim Lessing.) A więc i kalka składniowa w tłumaczeniu poetyckim nie zawsze musi być grzechem, może sprzyjać dezautomatyzacji stereotypów rodzimych, dawać efekt uniezwyklenia. O uznanie takiej możliwości upominał się w swym translatorskim manifestie Witold Wirpsza, głosząc prowokacyjnie, iż „rzetelność znaczy dosłowność”¹¹.

Uznanie ograniczonych praw tłumaczenia dosłownego w translacji poetyckiej łączy się w sposób naturalny z myśleniem o tekstach w kategoriach lingwistyki i poetyki. Mamy tu do czynienia z innym niż „duchologiczne” spojrzeniem na literaturę, z poszukiwaniem w niej miejsc i jakości definiowalnych, pozwalających się racjonalnie uchwycić przy pomocy terminów badawczych. W tym paradygmacie nie tylko „ciało” tekstu, ale i jego „duch” ulegają demetaforyzacji. To, co wydaje się duchem oryginału, tu bywa określane jako jego „idea” lub „idee” (Tadeusz Peiper, Pp, s. 205). W szkicu Wacława Borowego *Boy jako tłumacz* znajdujemy całą wiązkę terminów demetaforyzujących „ducha”, a więc: „ekspresja

Balcerzan Metafory, które „wiedzą”, czym jest tłumaczenie

oryginału” (Pp, s. 211), „koloryt poetycki” (s. 218) „styl” (s. 218, 222), „charakter stylowy” (s. 219), „ton stylowy” (s. 221). Z kolei w pracach Walerego Briusowa, Jefima Etkinda, w wypowiedziach Juliana Tuwima, w manifestach Stanisława Barańczaka pojawia się w tej samej funkcji termin „dominanta”. Nie mechaniczne zastąpienie metafory terminem jest tu celem finalnym, lecz ukazanie, iż oba człony opozycji mieszczą się w tej samej rzeczywistości, należą bowiem do struktury tekstu. Oto oryginał, wiersz Leopolda Staffa *Podwaliny*:

Budowałem na piasku
I zważyło się
Budowałem na skale
I zważyło się
Teraz budując zaczął
Od dymu z komina

Rosyjski przekład Borysa Słuckiego nosi tytuł *Fundamenty*¹²

Ja stroił na piaskie
I razwaliłos'
stroił na skale
I razwaliłos'
Tiepier' nacznu stroit'
Na dymie

Przekład (filologiczny) przekładu: *Fundamenty*: Budowałem na piasku /
I rozwaliło się / Budowałem na skale / I rozwaliło się / Teraz zaczął budować /
Na dymie

W wariancie zaproponowanym przez rosyjskiego tłumacza cztery pierwsze wersy są przełożone niemalże dosłownie. Nic nie traci na tym poetyckość tłumaczenia. Odstępstwo od „literary”, zarazem od „ducha”, pojawia się w dwóch wersach finalnych. Zmienia się przestrzeń, ściślej: ruch w przestrzeni. W wierszu Staffa podejmowany dwukrotnie ruch z dołu do góry, od podwalin ku (domyślnemu) „dymowi z komina”, po drugiej nieudanej próbie zostaje odwrócony, a budowlane plany przez samego budowniczego sprowadzone są do absurdu. Nie da się wznieść budowli z góry na dół, od dymu z komina ku podwalinom. W utworze rosyjskim pozostaje zachowany wciąż ten sam, w trzech kolejnych próbach budowania, kierunek ruchu. Po raz trzeci ma być podjęty identyczny trud. Dym jako fundament może oznaczać triumf absurdu, jak w oryginale. Ale nie musi. W rozwiązaniu Słuckiego mamy prawo dostrzec polityczną aktualizację i ów snujący się po ziemi dym potraktować jako metonimię zniszczeń wojennych (bombardowań, pożarów etc.). W takim ujęciu absurd zostaje oddalony: na zgłiszczach można budować.

^{12/} L. Staff *Stichi*, Moskwa 1973, s. 196.

Szkice

Tego rodzaju analizy zdają się potwierdzać tezę, iż w tłumaczeniu żadna decyzja nie odnosi się tylko do „ducha” (z wyłączeniem „litery”), ani tylko do „litery” (z wyłączeniem „ducha”). Różnica postaw wykracza tu poza teorię przekładu. Jest konfrontacją dwóch wizji utworu literackiego: treściowo-formalnej oraz strukturalnej.

*

– A pan po której stronie jest w tym sporze? – zapytali mnie w czerwcu bieżącego roku (2005) słuchacze krakowskiego, translatologicznego kursu Elżbiety Tabakowskiej, prowadzonego „w duchu” kognitywistycznym. – Czym dla pana jest „duch oryginału”?

Odpowiedziałem: – Poetyką tekstu. A dla was?

– Językowym obrazem świata – oświadczyli bez wahania młodzi translatologowie. Strukturalizm i kognitywizm nigdy dotąd nie były tak blisko siebie.