

Poprawianie oryginału

Przełożyła Sylwia Miłkowska

„Tłumaczenie poezji tak zamierzonej, tak skoncentrowanej może być kuszącym marzeniem, ale tylko marzeniem”¹ – pisał w roku 1857 Charles Baudelaire o poemacie *Kruk* Edgara Allana Poe’a. Mimo to sam przetłumaczył ów najśłynniejszy poemat Poe’a już cztery lata wcześniej. Był to przekład prozatorski – rymy, metrum i rytm zostały w tłumaczeniu zagubione. W ten sposób Baudelaire próbował się usprawiedliwiać – użycie formy prozatorskiej w przekładzie poetyckim pozornie jest przerażającą niezręcznością, lecz „zrymowane małpowanie” byłoby jeszcze gorsze. Baudelaire nie dostrzegał pośredniej drogi pomiędzy całkowitą wiernością wobec oryginału i swobodnym zmysłem. Tłumaczenia prozy najwyraźniej nie uważał za rzecz równie kłopotliwą. Przełożył bowiem prawie wszystkie opowiadania Poe’a, które do dziś są we Francji chętnie i często czytane.

Kilka lat po owych zmaganiach Baudelaire’a z poezją Poe’a, swoje tłumaczenie *Kruka* opublikował Stéphane Mallarmé. On również strzegł się przed „zrymowanym małpowaniem”; stworzył wersję prozatorską, niepozbawioną jednak asonansów i wyraźnie zaznaczonego swobodnego rytmu. Jednocześnie Mallarmé opierał się na tłumaczeniu prozatorskim Baudelaire’a, które sam Baudelaire uznawał za prowizoryczne – traktował je raczej jako informację dla francuskich czytelników niż poetycki przekład. W porównaniu z oryginałem wersja Mallarmégo jest z pewnością niedoskonała, przede wszystkim uboższa, pozbawiona końcowych rymów i metrum. Z drugiej strony pisarz nasycił to tłumaczenie własną poetycką siłą – przekształcając oryginał, wzbogacił go. „Pogrzebowe dzwony melancholii”², które pobrzmiwały Baudelaire’owi w poezji Poe’a, w poetyckiej prozie Mallarmégo są jeszcze posępniejsze.

Jak wspomnieliśmy, Baudelaire nie wzbraniał się przed tłumaczeniem opowiadań Poe’a. Tłumaczenie prozy można uznawać za łatwiejsze, nie należy jednak zapominać o tym, że także ma ona swój rytm, a dobór słów jest często sprawą delikatną. Dzisiejsze wydania „niesamowitych opowieści” Poe’a skrupulatnie odnotowują błędy, które Baudelaire popełnił w swoim tłumaczeniu. Nikt nie jest idealny, tłumacz też nie. Z perspektywy stu pięćdziesięciu lat niewielkie przeoczenia wydają się jednak nieistotne. Nie ujmuję one niczego z naszego podziwu dla literackiego wyczucia Baudelaire’a, tak ściśle podążającego śladami Poe’a. Być może jeszcze bardziej interesujące jest wsłuchiwanie się w ton francuszczyzny samego poety. Przy okazji przekonujemy się

¹ Ch. Baudelaire, *Sztuka romantyczna. Dzienniki poufne*, tłum. A. Kijowski, Warszawa 1971, s. 123. (O ile nie zaznaczono inaczej, wszystkie przypisy pochodzą od tłumacza).

² Zob. E.A. Poe, *Dzwony*, tłum. A. Lange [w:] *Poezje wybrane*, Warszawa 1960.

na przykład, że Baudelaire starał się zaakcentować nieprawdopodobieństwo i grozę poszczególnych opowieści, podczas gdy sam Poe troszczył się o wiarygodność i spójność szczegółów swoich historii. W jednym z najbardziej znanych opowiadań Poe'go, *W bezdni Maelströmu* pojawia się wyrażenie „nienaturalna ciekawość”. Baudelaire w swoim tłumaczeniu używa określenia „nadprzyrodzona ciekawość”, co mogłoby być uznane za przeoczenie, dość zresztą istotne. Angielskie słowo *unnatural* można przetłumaczyć jako „nienaturalny” albo – lepiej – „nienormalny” (francuskie *anormale*); słowo „nadprzyrodzony” jest w tym wypadku bez wątpienia błędne.

Prawie sto lat po Baudelaire'ze opowiadania Poe'go przetłumaczył na język hiszpański argentyński pisarz Julio Cortázar. Gdy porównuje się jego wersję z wersją Baudelaire'a, widać wyraźnie, że Cortázar znał tłumaczenie francuskiego poety i często czerpał z niego inspirację. Jednocześnie Cortázar wykazał się nieodzowną cnotą tłumacza, jaką jest dokładność. We wspomnianym już opowiadaniu *W bezdni Maelströmu* nie dał się zwieść sprawiającemu trudności wyrażeniu „nienaturalna ciekawość”. Po hiszpańsku jest bowiem, całkiem poprawnie, mowa o *curiosidad anormal* narratora. To dość charakterystyczne: w odróżnieniu od Baudelaire'a Cortázar skłaniał się raczej ku pisaniu w sposób suchy i niekiedy lakoniczny, co opowiadaniom Poe'go wcale nie zaszkodziło. Dowodzi to, że tłumaczenie niekoniecznie musi pokrywać się z oryginałem, lecz raczej powinno odnosić się do literackiego kontekstu samego tłumacza, do jego własnych, współczesnych horyzontów. Cortázar sam napisał szereg opowiadań, dla których wynalazł, z braku lepszego wyrażenia, określenie „neofantastyczne”, by w ten sposób odciąć się od wszelkich przejawów stylistyki powieści gotyckiej. Baudelaire natomiast w swojej poezji, o czym zaświadcza już sam tytuł *Kwiaty zła*, oddaje się mrocznemu spirytyzmowi, który z pewnością wpłynął na jego tłumaczenie opowiadań Poe'go – choćby tylko w niuansach. Dobrze przekłady stają się częścią historii literatury danego języka, w tym przypadku francuskiego. Tłumaczenia, tak samo jak i oryginalne dzieła albo utrzymują się przez wieki w historii literatury, albo z niej szybko znikają.

Wielu tłumaczy podczas swojej pracy nie zajmuje się historią literatury, lecz raczej szarą rzeczywistością (tak było w przypadku Baudelaire'a i Cortázara) i niedociągnięciami oryginału. Nie zawsze tłumaczy się wybitną literaturę, niejeden tłumacz musi zmagać się z literaturą złą. Błędy oryginału poprawia się na każdym etapie procesu wydawniczego, co jest zrozumiałe samo przez się i nie warto dalszej dyskusji. Niektórzy pisarze są wdzięczni swoim tłumaczom, redaktorom i korektorom z zagranicy za to, że pomagają im poprawić ich tekst. Gdy Michel Houellebecq pomylił Ottona Mühla³ z Hermannem

³ Otto Mühl (ur. 1925), austriacki artysta-akcjonista, jeden z głównych przedstawicieli Wiedeńskiego Akcjonizmu, autor licznych, kontrowersyjnych akcji i happeningów głównie o tematyce pornograficzno-naturalistycznej; założyciel komuny, propagującej „wolną miłość” jako jeden ze środków terapeutycznych; w 1991 skazany na 7 lat więzienia za molestowanie seksualne i gwałty, także na nieletnich; w 1998 po wyjściu na wolność zamieszkał w Portugalii.

Nitschem⁴, nikt tego we Francji nie zauważył, podczas gdy w Niemczech i Austrii wielu krytyków zwróciło uwagę na ten pomyłkowy fragment. Tego typu nieścisłości dotyczą kwestii, które dla wielu, w tym także dla Houellebecqa, zapewne są nieistotne. Dzięki takim poprawkom przekład jest po prostu odrobinę gładziej od oryginału, ot i wszystko. Istnieje jednak jeszcze inny, może mniej zauważalny, aspekt tej sprawy, który nie ma nic wspólnego z merytoryczną wiedzą tłumacza, lecz raczej ma związek z samym zagłębianiem się w języku. Pisarz nie tylko zapisuje zdania, lecz również wymyśla sytuacje i bohaterów; poeta nie tylko wygładza słowa, lecz także stwarza obrazy i pozwala płynąć rytmowi. Tłumacz natomiast niczego poza słowami, wyrażeniami i zdaniami nie wymyśla. Jego twórcza energia może zostać zaangażowana całkowicie w to, co dotyczy języka. Przy pisaniu utworu oryginalnego oba aspekty nie występują zazwyczaj osobno, stwarzanie języka i treści następuje jednocześnie, jedno wzmacnia i prowokuje drugie. Dopiero na dalszym etapie pisania autor może całkowicie skoncentrować się na języku, jednakże pewnych pomysłów językowych już zmienić nie może, bo to właśnie one wywołały określone sceny i rozwiązania fabularne.

Jorge Luis Borges zauważył kiedyś, że swoje opowiadania pisze dla tłumaczy; teksty są poniekąd partyturami, a tłumacze są idealnymi, czyli kreatywnymi, czytelnikami. Jeśli tekst literacki stanowi rodzaj partytury, to tłumacz jest interpretującym ją artystą – jak pianista lub śpiewak, który nadaje brzmienie zawartym na papierze pomysłom Mozarta czy Schuberta. Oczywiście to tylko porównanie, a każde porównanie kuleje. Jednakże zbieżności jest немало: zarówno tłumaczenie, jak i muzyczna interpretacja mogą być wirtuozerskie bądź nijakie, interpretator może wczuwać się w oryginalne dzieło bądź działać z pewnym dystansem, może przyspieszać bądź spowalniać, intensyfikować lub osłabiać, może być wierny albo nie, zmanierowany lub powściągliwy...

Siła twórcza tłumacza dochodzi do głosu szczególnie przy tekstach poetyckich. Poeci tworzą często wysoce zindywidualizowany język, który od języka potoczonego jest bardzo oddalony, a nawet wyraźnie skierowany przeciw niemu. Do zrozumienia mowy poety z reguły nie wystarcza opanowanie francuskiego czy angielskiego; trzeba przyswoić sobie ten szczególny idiom poety, a tego nie uczą żadne szkoły. Doświadczenie stuleci i różnych literatur pokazuje, że poezje obcojęzycznych autorów najlepiej odbierają inni poeci. Posiadają zmysł, dzięki któremu potrafią przezwyciężyć barierę obcego języka, nawet przy jego jedynie szczątkowej znajomości, zrozumieć obcojęzyczną poezję i nieraz z powodzeniem ją tłumaczyć. Nie przekładają oni bowiem z języka niemieckiego na hiszpański, czy z języka francuskiego na niemiecki, lecz z języka Heinricha Heinego na język Josego Emiliana Pacheco lub z języka Baudelaire'a na język Stefana George'a. Pomiedzy poetami istnieje pewien rodzaj sympatii, która jest raczej sympatią dla języka, a niekoniecznie dla osoby. Samo rozumienie poezji nie opiera się tak bardzo

⁴ Hermann Nitsch (ur. 1938), austriacki artysta-akcjonier, jeden z głównych przedstawicieli Wiedeńskiego Akcjonizmu, wykładowca; autor szeregu happeningów i akcji artystycznych będących połączeniem architektury, muzyki, rytuałów ofiarnych i obrzędów religijnych, organizator licznych akcji teatralno-malarskich oraz tak zwanego „orgiastyczno-mistycznego teatru”.

na znajomości reguł języka, lecz na częstym, wielokrotnym czytaniu, na dopuszczeniu słów do oddziaływania na siebie i wreszcie na identyfikacji z tekstem, z której wypływa jego późniejsze przekształcenie.

W ten właśnie sposób kształtowały się całe tradycje translatorskie. Praktycznie nie do ogarnięcia są na przykład liczne tłumaczenia sonetów Shakespeare'a powstałe w języku niemieckim czy w innych językach. Poszczególne przekłady oddziałują na siebie nawzajem, podczas pracy translatorskiej bazuje się nie tylko na oryginale, który powstał przed wiekami, lecz także na istniejących już tłumaczeniach. W idealnej sytuacji poszczególni tłumacze Shakespeare'a nie zazdroszczą sobie swoich tłumaczeń, lecz pomagają sobie nawzajem, by przyswoić sonety swojemu językowi w taki sposób, aby były wreszcie jak najbardziej zgodne ze starym i obcym przecież oryginałem lub może by go nawet przewyższały.

Obok tak jasno skonstruowanych, tak zindywidualizowanych tekstów jak utwory Shakespeare'a czy Baudelaire'a istnieją też takie, które już w oryginale są dość mgliste i na przestrzeni dziejów jego tłumaczenia zacierają coraz bardziej w stronę niejasności. Przykładem takiego właśnie tekstu są opowieści z *Księgi tysiąca i jednej nocy*, w których przekaz historyczny jest niepewny, i które w samym świecie arabskim cieszą się niewielkim poważaniem. Partytura jest więc, mówiąc dosadnie, pusta: interpretator może robić z tekstem, co tylko zechce. Dla wielu europejskich czytelników baśnie te stanowią ucieleśnienie orientalnej wrażliwości i mądrości, a tłumacze coraz częściej wykorzystują okazję, by swoją fantazję i językowe umiejętności (a czasem słabości) wpleść w oryginał. Także i w tym przypadku mamy do czynienia z długą i złożoną historią tłumaczenia, która ostatecznie zaowocowała przekroczeniem linii granicznej pomiędzy przekładem a tworzeniem.

W wypadku tekstów jasnych, takich jak sonety Shakespeare'a, pomimo dopuszczalności pewnej swobody, powraca pytanie o wierność przekładu, która, jak już dziś wiadomo, może być rozumiana bardzo różnie. Być może zamiast wyrażenia „wierny przekład” lepiej byłoby użyć innego określenia, choćby „odpowiednik oryginału”. Przekład bowiem przy pomocy własnych środków udziela odpowiedzi na pytanie oryginału o to, jak dobrze jest rozumiany, i chce mu udzielić odpowiedzi sprawiedliwej. Oczywiście nie da się nigdy określić obiektywnych kryteriów oceny przekładu. „Odpowiednik oryginału” powinien być wciąż na nowo tworzony i sprawdzany. Z drugiej strony ostrożność nie powinna nam utrudniać oceny wyników translatorskich działań i tego, na co można sobie w tłumaczeniu pozwolić. Oczywiście każdego tekstu można użyć do wszystkiego, co tylko przyjdzie do głowy. *Anything goes* – niezależnie od tego, jak banalnie to brzmi, z pewnością nie jesteśmy zwolnieni z konieczności samodzielnego myślenia. Można spotkać tłumaczy, którzy używają określonych dzieł jako własnej trampoliny. Owszem, mają do tego prawo, muszą jednak postawić sobie pytanie – abstrahując już od innych pytań dotyczących własnego językowego kunsztu – czy w takim wypadku nadal możemy mówić o przekładzie.

Również surowa wierność oryginałowi i brak dystansu do tłumaczonego dzieła prowadzą często do zadziwiających rezultatów. Gdy jesienią 2001 roku pojawiło się

nowe niemieckojęzyczne tłumaczenie *Moby Dicka* Melville'a, doszło do debaty wywołanej zawiłą historią publikacji utworu. Friedhelm Rathjen – który niegdyś odważył się na przetłumaczenie *Finnegan's Wake*, utworu powszechnie uznawanego za nieprzekładalny – nie zgodził się na opublikowanie „swojego” *Moby Dicka* w opracowaniu Matthiasa Jendisa. Wydawnictwo Hanser zakończyło spór, wydając całkiem nowe tłumaczenie Jendisa, a wersja Rathjena pojawiła się tylko we fragmentach w jednym z czasopism literackich⁵. Dla usprawiedliwienia swojej wersji tłumaczenia Rathjen chętnie używa brzmiącego już nieco staroświecko słowa „wierność”. Rathjen reprezentuje pogląd, że tłumacz musi respektować obcy tekst wraz z jego dziwactwami czy błędami i w żadnym wypadku nie ma prawa poprawiać jego „niedoskonałości”. W przypadku *Moby Dicka* pogląd ten doprowadził do tego, że błąd popełniony przez Melville'a w pisowni słowa *Specksynder*, poprawnie brzmiącego po niderlandzku *Specksnijder*, został powtórzony także w tłumaczeniu, zresztą również w wersji Jendisa⁶. Nieżyjący pisarze nie mogą niestety bronić się przed złymi przekładami – ani przed tymi, które próbują ulepszyć ich dzieło, ani przed patologicznie wiernymi, jak ten, który stworzył Rathjen. Brak dystansu do oryginału powoduje, że po niemiecku tekst brzmi obco, nie oddaje on oryginalnego tekstu w ten sam sposób, co wersja angielska. Wówczas „wierny” przekład staje się właściwie niezgodny z oryginałem. Skoczny rytm angielskiej prozy, którym *Moby Dick* wyróżnia się pomimo językowych udiwnień i szekspiryzmów, ginie pod dominującym, męczącym językiem niemieckiego przekładu. Twórcza werwa Melville'a zaginęła w laboratorium alchemika słów Rathjena. Matthias Jendis natomiast zdołał uchronić ten twórczy zapał, dzięki swojej dokładności i rozwadze, bez których zresztą nie obejdzie się żaden tłumacz. Jendis respektuje zawarte w oryginale, często już staroświeckie, przyzwyczajenia językowe, a jednocześnie czytelnik nie ma wrażenia, że tekst ten pochodzi z całkiem innych czasów. Tłumaczowi udało się odnaleźć równowagę pomiędzy rzetelnością historyka a spontanicznością twórcy. Wymaga to szczególnej zwinności, przy której zazwyczaj żadne reguły i normy nie są przydatne (tak samo jak szkoły nie pomagają tworzyć dobrych poetyckich tekstów). Pojawia się tu jedynie niebezpieczeństwo, by chropowatego tekstu zανάdto nie wygładzić. Tak na przykład często niszczy się fragmenty poetyckie Melville'a, tłumacząc je wierszem białym, aczkolwiek są one tak nieprzewidywalne i kapryśne, że właściwie żadne metrum nie jest tu odpowiednie. Tłumacz, który to dostrzeże i któremu nie brakuje śmiałości, dorzuci swoją kroplę do wzburzonego oceanu powieści⁷.

⁵ Wersja Rathjena wzbudziła liczne kontrowersje i uwagi ze względu na ekstremalnie wierne, „niewolnicze” wręcz trzymanie się oryginału, przez co uznana była za zbyt manieryczną i sztuczną, a przez to trudną w odbiorze. W 2006 wydawnictwo Hanser opublikowało wersję Rathjena w całości w formie książki mówionej.

⁶ *Specksnijder* (nid.) – dosłownie „skrawacz tłuszczu”; oficer w dawnym rybołówstwie holenderskim. Polskie tłumaczenie *Moby Dicka* również powieliła błędną pisownię Melville'a. Zob. H. Melville, *Moby Dick*, tłum. B. Zieliński, Szczecin 1987, t. 1, s. 238.

⁷ Nie chciałbym pozostawić bez komentarza faktu, że dla mnie powszechne i wysokie uznanie dla *Moby Dicka* nie jest całkiem zrozumiałe. Po ostatniej lekturze dzieła uważam za tylko trochę przesadzone, cytowane w postłowie do tłumaczenia Jendisa, słowa Josepha Conrada o *Moby Dicku*: „dość forsowna rapsodia o potłowie wielorybów”. Być może dzieła interesujące ale niedojrzałe stymulują twórczy potencjał tłumaczy bardziej niż te całkiem udane. (Przypis autora).

Czy nam się to podoba, czy nie, w ścisłym sensie wierność oryginałowi nie istnieje. Tłumacz jest tak czy inaczej zobowiązany jedynie do pracy nad językiem. Jego ścieżka biegnie wprawdzie równolegle do ścieżki autora, w tym wypadku do Melville'a, lecz tłumacz ustosunkowuje się do współczesnego języka niemieckiego oraz do tego szczególnego języka, który stwarza w danym momencie. Tłumacz nie tylko pisze bliżej bądź dalej od obcego tekstu, lecz sytuuje się też w kontekście, w którym jego dzieło-przekład ostatecznie się pojawi. *Moby Dick* Rathjena zawiera mnóstwo archaizmów, lecz nie jest to przecież język dziewiętnastowieczny, który Rathjen po prostu zreprodukował, ale język oryginalnie przez niego stworzony, w którym znacząco prześłania poetyki Arna Schmidta⁸, bezsprzecznie jednego z największych pisarzy XX wieku. Inny tłumacz, Burkhard Kroeber, który także skonfrontował się z jedną z największych powieści XIX wieku, sformułował niedawno w swoim postowie do *Brautleute* Alessandra Manzoni⁹ zasady podobne do zasad Rathjena, z tym że u Kroebera nie ma tak radykalnego przełożenia teorii na praktykę. Stara się on odtworzyć w języku niemieckim włoską składnię, jednocześnie wprost wyraża obawę przed popadnięciem w manieryzm. W ten sposób w swoim przekładzie chce uchronić to, co określa jako zapal narracyjny Manzoni. Ten zamiysł udało mu się wyśmienicie zrealizować. „Włoską składnię” jego niemieckiej wersji zauważa się tylko wtedy, gdy samodzielnie analizuje się przekład; narracyjny zapal pozostaje nienaruszony.

Zapewne każdy tłumacz szczególnie znaczącego dzieła literackiego stawia przed sobą zadanie niemożliwe do zrealizowania. Musi on jednocześnie mieć na uwadze wszystkie warstwy języka, nie tylko treściowe, składniowe i rytmiczne, lecz często również brzmieniowe. W zewnętrznej i ostatecznie absurdalnej konsekwencji „wiernie” tłumaczenie prowadzi do tego, o czym pisze Borges w swoim opowiadaniu *Pierre Menard, autor „Don Kichota”*. Po długich przemyśleniach i przygotowaniach Menard kopiuje oryginał, powtarzając go po prostu w identycznym brzmieniu. (Ale czy powtarza także sens?). Pozorna pokora tego zabiegu okazuje się subtelną grą próżności; czytelnik/tłumacz, pozornie podporządkowuje się *Don Kichotowi*, lecz w istocie dokonuje na nim gwałtu. Nie chodzi mi o stworzenie równego dystansu pomiędzy tym, co swojskie, a tym, co obce, pomiędzy tym, co gładkie, a co chropowate, pomiędzy twórczym zapalem a powściągliwością. Bieguny te jednak istnieją, to między nimi tłumacz rozciąga swoje językowe rzemiosło. W tym niespokojnym procesie, który będzie go ciągnąć raz w jedną, raz w drugą stronę, od czasu do czasu będzie musiał podejmować decyzje, opierając się wprawdzie na pewnych przesłankach i strategiach, jednak bez jednoznacznych wytycznych, jak otrzymać idealny tekst.

Od Emila Ciorana – pisarza, który w połowie swego życia zmienił język, w którym tworzył, wtedy gdy, jak stwierdził, powinęła mu się noga podczas tłumaczenia

⁸ Arno Schmidt (1914–1979), pisarz niemiecki. Autor powieści eksperymentalnych pod względem językowym i konstrukcyjnym; tłumacz literatury anglojęzycznej.

⁹ Alessandro Manzoni (1785–1873) – włoski prozaik, poeta, autor słynnej powieści historycznej *I promessi sposi*, wcześniej znanej w Niemczech pod tytułem *Die Verlobten* (Narzeczeni), a ostatnio opublikowanej w nowym tłumaczeniu B. Kroebera pod bardziej wiernym oryginałowi tytułem *Brautleute* (Nowożeńcy).

Mallarmégo – wywodzi się uwaga, że przestępstwem byłoby niejasny fragment oryginału uczynić w procesie przekładu jasnym. Tam, gdzie powstaje wieloznaczność, twierdzi Cioran, tam musi ona pozostać zachowana. Redaktorzy dużych wydawnictw wymagają, niejako odruchowo, by tekst był jasny, jego bieg nieprzerwany, a jego zrozumienie łatwe. Przeciwno takiemu, uwarunkowanemu komercyjnie, wąskiemu spojrzeniu słusznie wzbiera się Rathjen. Albowiem szacunek dla wieloznaczności, rytmicznego niepokoju, treściowych osobliwości, którego od tłumacza wymaga sama partytura, współtworzy idealny „odpowiednik oryginału”. Aby stwarzać wieloznaczności, co nie uda się bez precyzyjnego języka, aby wytworzyć mrok, co bez rozjaśnienia nie jest niemożliwe, aby burzyć formy, które najpierw trzeba opanować – tłumacz musi posiąść szeroki wachlarz umiejętności twórczych. Sama rzetelność tu nie wystarczy. Poprawiając oryginał, stwarza się najlepszy przekład.



Andrzej Nowakowski, cykl *Pejzaże* (1)



Andrzej Nowakowski, cykl *Pejzaże* (2)