

Tłumaczyć to rozwijać język – z Antonim Liberą rozmawia Miłosz Wojtyna

Miłosz Wojtyna: Czy mógłby pan przedstawić założenia techniczne, którymi kierował się pan, przekładając *Makbeta*? Chodzi mi przede wszystkim o aspekty stylistyczne i dźwiękowe.

Antoni Libera: Podstawowymi kryteriami, które przyjąłem, jest prostota i komunikatywność: chciałem, aby tekst był przede wszystkim wygodny do mówienia, dla widza zaś – maksymalnie jasny i naturalnie brzmiący. Oznaczało to wybór trzech zasad technicznych: uproszczenia ornamentyki stylistycznej, ograniczenia stosowania przerzutni oraz zróżnicowania wersów pod względem prozodycznym. Polegało to na zmiennym trybie stosowania średniówki i wykorzystywaniu kataleksy, tak aby wiersz nie wpadał w nazbyt wyrazisty, „dudniący” rytm formatu 5+6, którego charakterystyczne brzmienie ma najstynniejszy wers *Hamleta*: „Być albo nie być – oto jest pytanie”.

Miłosz Wojtyna: Czy przekład tekstu dramatycznego dla potrzeb sceny teatralnej rządzi się swoimi prawami, odmiennymi od przekładu przeznaczonego wyłącznie do druku? Czy w pana rozumieniu powinien być bardziej zorientowany fonologicznie i semiotycznie niż semantycznie? Jak rozkładają się napięcia między wiernością semantyczną i semiotyczną a potrzebą jasności i wymaganiami dźwiękowymi? Jak ewentualne różnice związane ze scenicznością utworu mają się do istniejących polskich tłumaczeń ważnych utworów dramatycznych? Do jakiego stopnia polskie przekłady w ogóle biorą pod uwagę dźwiękowy charakter dramatów?

Antoni Libera: Dramat pisany wierszem z natury rzeczy powinien brzmieć bardziej potocznie i gładko niż pisany prozą. W końcu po to właśnie w ten sposób był pisany. Mowa wiązana miała zasadniczo dwie funkcje: reprezentowała styl wysoki oraz łatwiej dawała się zapamiętać. Krótko mówiąc: pierwotnie służyła ona ułatwieniu komunikacji. Skoro zaś tak, to tę właśnie cechę należy mieć na uwadze, gdy przystępuje się do retranslacji klasyki w obecnych czasach, gdy wiersz regularny stracił pierwotną funkcję i zużył się jako środek artystyczny. Tymczasem wciąż pokutuje barokowa tradycja, która łączy wiersz regularny z nadmierną kwiecistością, ornamentyką, manieryzmem – słowem: pewnego rodzaju sztucznością. Według mnie należy z tym zerwać i radykalnie od tego odejść, pamiętając, że zarówno starożytni tragicy, jak i tytani nowożytności, właśnie tacy, jak Szekspir czy Molière, pisali dla ludu, który w większości był niepiśmienny. Podsumowując ten punkt: należy wierszowi metrycznemu przywrócić jego pierwotną wartość polegającą na ułatwieniu komunikacji, a nie na jej utrudnieniu.

Miłosz Wojtyna: Tłumaczył pan klasyków literatury światowej w różnych momentach życia poszczególnych utworów. Becketta wprowadzał pan za żelazną kurtynę,

ale *Makbeta* przełożył niemal w dwieście lat po pierwszym przekładzie Rogulskiego (przygotowanym dla teatru Bogustawskiego), kiedy istniało już około 10 wcześniejszych, mniej lub bardziej aktualnych polskich tłumaczeń. Wydając Hölderlina, mierzył się pan z mitem poety szalonego. Swoim Kawafisem wypełnił pan lukę – stworzył alternatywę dla przekładu Zygmunta Kubiaka. *Królowi Edypowi* i *Fedrze* nadał pan przejrzystość współczesnego języka. Jak widzi pan kulturotwórczą rolę tłumacza właśnie w pracy nad dziełami z kanonu literatury? Czy chodzi o uaktualnienie zastanych przekładów? A może o ocalenie idiomu, tej wersji mowy, która jest panu bliska? O poszerzenie granic polszczyzny? Innymi słowy, cóż po tłumaczu w czasie marnym?

Antoni Libera: Wymienił pan chyba wszystkie najważniejsze cele. Oczywiście głównie chodzi o to, aby arcydzieła, które zachowały ponadczasowe treści, wciąż pozostawały żywe estetycznie: aby można je było czytać „swobodnie”, tak jak się czyta literaturę współczesną czy też tak, jak czytano je w czasach, kiedy powstawały. W przypadku gigantów literatury powszechnej mamy ten przywilej, że możemy ich sobie coraz to na nowo – niemal z każdym pokoleniem – odświeżać językowo, podczas gdy ich odbiorca rodzimy musi „męczyć” się z oryginałem. Warto zwrócić uwagę, że przeciętnie wykształcony Anglik rozumie ze sceny – to jest bez przypisów i komentarzy – mniej więcej połowę Szekspirowskiego tekstu. Jest on w takiej sytuacji jak my, gdy słuchamy w teatrze na przykład *Odprawy posłów greckich* Kochanowskiego. Takie przyswajanie arcydzieł klasyki polszczyźnie ma wiele zalet: wzbogaca nie tylko kulturę umysłową, lecz także sam język, skłaniając tłumaczy do wynajdywania wciąż nowego idiomu mowy wysokiej.

Miłosz Wojtyna: Pisząc między innymi o Hölderlinie, Walter Benjamin przedstawia koncepcję języka czystego, który w tłumaczeniu funkcjonuje niejako ponad językiem oryginału i językiem przekładu i uwidacznia potrzebę uzupełnienia, którą zawiera w sobie zarówno jeden, jak i drugi tekst. Czy Beckett zdawał sobie sprawę z tej potrzeby, tak skwapliwie zajmując się tłumaczeniem swoich utworów?

Antoni Libera: Wydaje mi się, że Beckett podchodził do tych spraw znacznie prościej, a w każdym razie nie teoretycznie. Na pytanie, dlaczego w ogóle w pewnej chwili zaczął pisać w obcym języku, to jest po francusku, odpowiadał w dwojaki sposób. Albo półserio czy przekornie, a mianowicie: „żeby zwrócić na siebie uwagę, bo to jest ekscentryczne”, albo nieco poważniej: „bo w języku przybranym łatwiej się pisze bez stylu, a we własnym uprawia się wirtuozerię, co odwodzi od idei, która jest najważniejsza”. Nieco inne były powody wyboru języka w wypadku utworów prozą i inne w wypadku dramatów. Jeśli chodzi o dramaty podstawowym kryterium jest to, czy dana wizja ma charakter paraboliczny, czy bardziej realistyczny; czy jej tendencja jest „obiektywizująca”, czy raczej subiektywna. W pierwszym przypadku Beckett z reguły wybiera język przybrany, „zewnątrzny” dla niego, przezroczysty emocjonalnie. W wypadku drugim wybiera on język angielski, rodzimy, „wewnętrzny”, osobisty. Sztuki dialogowe w większości napisane są po francusku, sztuki monologowe – „liryczne” – po angielsku.

Miłosz Wojtyna: Jak od strony praktycznej wygląda praca nad Beckettem – autorem piszącym w dwóch językach, często dla trzeciego, teatralnego medium?

Wiele powiedziano na temat dwujęzyczności – Marjorie Perloff przewrotnie twierdzi, że oryginałem u Becketta jest wszystko i nic jednocześnie. Utwory Irlandczyka istnieją, na co zwraca uwagę Stanley E. Gontarski, w różnych wydaniach. Z kolei rękopisy Becketta to materiał szalenie złożony. Do tego należy dodać bogatą historię inscenizacji. W krytycznych, zaopatrzonych w szczegółowe przypisy przekładach Becketta podkreśla pan rolę pozornie drobnych różnic między wersjami. Jak podchodzi pan do tego problemu w pracy nad tekstem – gdzie widzi pan tekst źródłowy?

Antoni Libera: Podchodzę tak, jak zasugerował mi to sam Beckett w korespondencji i w rozmowach, to znaczy tłumaczę, mając przed oczami obie wersje językowe, a kiedy natrafiam na różnicę, za podstawę wybieram wersję, którą lepiej daje się oddać po polsku. Wybory te odnotowuję w przypisach, zaznaczając przy okazji, jak dany *passus* brzmi w drugiej wersji. Co się zaś tyczy różnic inscenizacyjnych (sytuacyjnych, nie werbalnych), wybieram wersje po-popremierowe, bo autor z reguły coś w nich zmieniał lub doprecyzowywał. Do całej sprawy dwujęzyczności i dwuwersyjności utworów Becketta podchodzę praktycznie, nie teoretycznie. Uważam zresztą, że nadmierne teoretyzowanie w tej mierze nie jest specjalnie instruktywne, a w każdym razie nic nie daje. Pytanie, co jest „bezwzględną podstawą” tekstologiczną, wydaje mi się pytaniem akademickim.

Miłosz Wojtyna: Czy Deleuzjańska zasada różnicy i powtórzenia, którą Tomasz Swoboda omawia w pracy o Raymondzie Queneau, a Borges obrazuje w historii Pierre’a Menarda, sprawdza się na poziomie wewnątrztekstowym u Becketta? Czy wymusza absolutną ostrożność i kalkulację wewnątrztekstowych nawiązań, bo to samo powiedziane w innym kontekście znaczy inaczej? Idąc dalej, jak na tłumaczenie wpływa matematyczny porządek, strukturalny ład wielu tekstów irlandzkiego noblisty? Czy stronę werbalną nakłada pan na przygotowaną, rozpoznaną uprzednio warstwę matematyczną? Jakie konsekwencje wynikają z powyższych problemów?

Antoni Libera: W tłumaczeniu staram się w miarę możliwości oddawać w identyczny sposób tak zwane „echa” czy „refreny”, których pełno jest u Becketta. Główną trudnością w tym wypadku jest to, że język polski jest deklinacyjny, w związku z czym zmiana przypadku tego samego wyrażenia zmienia – czasem dość poważnie – jego prozodię i brzmienie. Natomiast struktura matematyczna pozostaje niezmienna. Widać to szczególnie w poemacie prozą *Bez*, nawiązującym pod tym względem do *Boskiej Komedii*. Strukturę tę – podobnie jak struktury takich dramatów, jak *Końcówka* i *Wtedy gdy* – omawiam szczegółowo w mojej książce *Godot i jego cień*. Poświęcam tam tym problemom całe rozdziały, więc nie będę się tu powtarzał.

Miłosz Wojtyna: „Improwizowane tworzenie za pomocą słów jest główną... jedyzną akcją”, pisał pan o późnej prozie Becketta. Na czym polega legendarna nieprzetłumaczalność tych utworów?

Antoni Libera: Nieprzetłumaczalność – to jednak przesada. Najlepszy dowód, że w znacznej mierze udało mi się jednak przełożyć te teksty. Można natomiast mówić o ogromnej trudności. Trudność ta polega głównie na zastosowanym przez Becketta

stylu, który nazwałbym stylem szkicowania. Chodzi o to, że narratorzy późnej prozy Becketta nie tylko improwizują, lecz także czynią to, powiedzmy, „na brudno”. Czyli tworzą zaledwie szkice, a nie formy docelowe. Inaczej mówiąc, docelowymi formami są tu „konspekty” wizji, a nie wizje „skończone”. Jest to bardzo ważny, powiedziałbym: zasadniczy aspekt tych tekstów: efektem zmyślenia jest „półprodukt” czy też fikcja-w-toku, a nie rzecz „obrobiona”. Otóż język szkicowania jest z natury skrótowy, eliptyczny i wielopoziomowy, ponieważ poza elementami opisu zawiera elementy dywagacji i niezdecydowania wymyślającego. To wszystko powinno być jednak jakoś jednolite, komunikatywne i... urodziwe. Jak uczynić urodziwym język nieustającej próby, niezobowiązującej fantazji? Ten język przypomina trochę wewnętrzny monolog dziecka, które układa *in statu nascendi* jakąś fantazję i co raz to ją zmienia lub modyfikuje, w zależności od przychodzących mu do głowy pomysłów.

Miłosz Wojtyna: Czy od ostatniej rozmowy z „Tekstualiami” rozwinęło się pańskie tłumaczenie *Hej na dno (Worstward Ho)*?

Antoni Libera: Tak. Mam przełożonych 40 akapitów, czyli mniej więcej połowę. Dziennie udaje mi się przełożyć jedno, góra dwa zdania. Każde z nich ma charakter aforyzmu albo „skrzydlatej frazy”. Poza tym tego nie da się tłumaczyć „longiem”. Trzeba się odrywać i spoglądać na dokonane kawałki z dystansu czasowego.



Piotr Mitzner, *Bez tytułu*