

Przełożył Miłosz Wojtyna

**Pani Bovary i Marks<sup>1</sup>**

Pierwszoosobowy narrator *Dziennika tarczycy* – opowiadania Lydii Davis, autorki głównego przekładu *Pani Bovary* na angielski – jest zawodowym tłumaczem.

„Od jakiegoś czasu staram się ustalić, czy myślę wolniej niż kiedyś. Zauważyłem, że pracując nad przekładem, szukam angielskiego ekwiwalentu, zanim do końca zrozumieć francuski pierwowzór. Nagle zdaję sobie sprawę, że wcale go nie rozumiem, nawet po kilkukrotnym przeczytaniu. Ospale omiatam spojrzaniem cały akapit, łudząc się, że znaczenie samo wyjdzie na jaw. Czasami wychodzi, lecz nie dzisiaj. Błądzą myślami, wracam do pracy, sprawdzam coś w słowniku, uważnie czytam definicje poszczególnych słów, ale to na niewiele się zdaje. Chcę napisać cokolwiek, obojętnie co, byle iść dalej. Rozwiązanie musi być wystarczająco słabe, bym później z łatwością je zauważył i przyłożył się bardziej do pracy nad danym fragmentem. Jednak wszystko, co przychodzi mi obecnie do głowy, wydaje się tak marne, że aż wstyd zapisywać. Nie wiem, dlaczego miałbym się wstydić, skoro nikt nie patrzy, ale wstydzę się mimo woli. Nie ruszę dalej, dopóki nie wymyślę bardziej przyzwoitej pomyłki. Jedno, co dobre, to to, że szukając dziś rano w słowniku dokładnego znaczenia słowa *embarrasement*, dowiedziałem się, że oryginalnie oznaczało coś bardziej konkretnego – utrudnienie, przeszkodę.

Jeśli całe tłumaczenie wykonam w ten sposób – nie myśląc jasno – może się ono okazać zupełnie nie do przyjęcia, a ja nie będę zdawał sobie z tego sprawy. Co gorsza, jeśli będzie słabe, pod znakiem zapytania stanie zarobek, na który w przeciwnym razie mógłbym liczyć w przyszłości<sup>2</sup>.

Mozolnie sprawdzając znaczenia dziesiątek słów, przyglądając się apatii i zawstydzeniu, które wywołuje praca nad przekładem, narrator opowiadania wspomina Karola Bovary'ego, który w słynnej pierwszej scenie powieści ma za karę przepisać dwadzieścia razy *ridiculus sum* i wyrażnie sobie z tym tłumaczeniowym zadaniem nie radzi. „Widzieliśmy, jak zadając sobie wiele trudu wertował słownik, pilnie wyszukując słówka. Zapewne dzięki dobrej woli, której dał dowody, nie przeniesiono go do niższej klasy, bo chociaż gramatykę znał nieźle, zdania jego pozbawione były elegancji<sup>3</sup>”. Słowo *tourneure*,

<sup>1</sup> Przedstawiony tu artykuł jest skróconą wersją rozdziału *Marx's Bovary* z książki *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability*, Londyn 2013 [przyp. tłum.].

<sup>2</sup> L. Davis, *Thyroid Diary* [w:] *The Collected Stories of Lydia Davis*, Nowy Jork 2009, s. 288–289.

<sup>3</sup> G. Flaubert, *Pani Bovary*, tłum. Aniela Micińska, z przedm. Jana Parandowskiego, Warszawa 1976, s. 34–35. Tekst francuski: „Nous le vîmes qui travaillait en conscience, cherchant tous les mots dans le dictionnaire et se donnant beaucoup de mal (...) s'il savait passablement ses règles, il n'avait guère d'élégance dans les tournures”. G. Flaubert, *Madame Bovary*, Paryż 1986, s. 64. Przekład Lydii Davis: „We saw him working conscientiously, looking up all the words in the dictionary and taking great pains (...) for while he knew his rules passably well, he had almost no elegance in his constructions”. G. Flaubert, *Madame Bovary*, trans. Lydia Davis, Nowy Jork 2010, s. 5. Przekład Ryszarda Engelkinga: „Widzieliśmy, że przykłada się do pracy i nie szczędząc trudu, każde słówko sprawdza w słowniku”, G. Flaubert, *Pani Bovary*, tłum. i post. opatrzył R. Engelking, Gdańsk 2005, s. 11. [Dla pełniejszego obrazu podaję dwie wersje polskie – przekład Anieli Micińskiej (w którym w wielu miejscach uderza brak przecinków przed imiesłowami) i wersję Ryszarda Engelkinga – przyp. tłum.].

przetłumaczone przez Davis jako *construction*, uwypukla męczarnie związane z przekładem. Davis tłumaczy w duchu Eleonory Marks, najmłodszej córki Karola Marksa i autorki pierwszego angielskiego przekładu *Pani Bovary*, który zyskał poważną renomę.

Historię tego tłumaczenia czyta się jak znakomitą opowieść (można by zatytułować ją „*Pani Bovary*” według Marks, „*Kapitał*” według Flauberta). Jeden z najważniejszych utworów literatury powszechnej, widziany przez pryzmat przekładu, mówi wiele o sekretach swoich tłumaczy. Choć Flauberta i Marksa łączono w wielu wypowiedziach krytyczno-historycznych, chciałabym sprawdzić, jakie relacje między nimi możemy dostrzec, przeszukując napiętą sieć znaczeń w przekładzie oraz przyglądając się roli, jaką odegrała pośredniczka, czyli sama Eleonora Marks. Chciałabym przedstawić „biografię przekładu”; historia ta mogłaby stać się podstawą dla rzetelnego filmu o feministycznej fabule: romantycznych podbojach, zdradzonej miłości i samobójstwie. Jednak chodzi mi o coś więcej niż oklepany model fabularny – o miejsce Eleonory Marks w historii przekładu literatury. Będziemy mówić o przekładzie „Marksistowskim” w specyficznym rozumieniu tego słowa – zbliżymy się do teorii przekładu, który sama Eleonora nazywała „sumiennym”.

Chociaż Marks nie tłumaczyła arcydzieła Flauberta na angielski jako pierwsza (bibliografia przygotowana przez D.J. Colewella wskazuje, że wcześniej, bo w 1881 roku, ukazał się przekład M. Sherwood, sygnowany pseudonimem John Sterling, a autorstwo innej, również niedostępnej dziś wersji, przypisywano Juliet Herbert, guwernantce siostrzenicy Flauberta), efekty jej pracy przetrwały próbę czasu jak żadne inne<sup>4</sup>. Od momentu wydania w 1886 roku tłumaczenie Marks służyło za podstawę kolejnych przekładów, między innymi wydanych w Stanach Zjednoczonych wersji Charlesa I. Weira Juniora z 1948 roku (którą później posługiwał się Nabokov), Paula de Mana (w Nortonowskiej edycji z 1965 roku) i Margaret Cohen (z 2004 roku, również w serii Norton)<sup>5</sup>. W krytycznej debacie, jaką wywołał przekład Marks, pytania o styl Flauberta łączono z osobą tłumaczki. Co więcej, bardzo szybko na pierwszy plan wysunęły się kwestie biograficzne – Eleonora, jak Emma Bovary, popełniła samobójstwo z rozpaczy po nieudanym związku<sup>6</sup>.

Tekst Marks zaskłynął dzięki niepochlebnej opinii Vladimira Nabokova, który nazwał go doskonałym przykładem złego tłumaczenia. Pisarz korzystał z edycji Reinharda

<sup>4</sup> Zob. G. Falconer, „*Madame Bovary*” and the Translators [w:] *Significations: Essays in Honour of Henry Schogt*, ed. P. Bhatt, Toronto 1997, s. 41. O przekładzie Juliet Herbert (i staraniach Flauberta zmierzających do wydania go w paryskiej oficynie Michela Lévy’ego) pisze Julian Barnes w recenzji przekładu Davis – *Writer’s Writer and Writer’s Writer*, „*London Review of Books*”, 32: 22, November 18, 2010, s. 7.

<sup>5</sup> Oprócz omawianych tutaj przekładów wśród cenionych tłumaczeń *Pani Bovary* na angielski warto wymienić wersje Margaret Mauldon (Oxford University Press), Geoffreya Walla (Penguin), Gerarda Hopkinsa (Oxford University Press), Alana Russella (Penguin) i Frances Steegmuller (Modern Library).

<sup>6</sup> Zob. F. Evans, *Eleanor Marx and Gustave Flaubert* [w:] *Eleanor Marx (1855–1898)*, ed. J. Stokes, Aldershot 2000; H. Lee-Jahnke, *Eleanor Marx, traductrice militante et miroir d’Emma Bovary* [w:] *Portraits de traductrices*, ed. J. Delisle, Ottawa; D. Merkle, *Madame Bovary*, „*Babel: International Journal of Translation*” 50:2, 2004, s. 98–111; idem, *Gustave Flaubert et Emile Zola devant la censure française et britannique*, niepublikowana rozprawa, Kingston, Queen’s University; G. Falconer, „*Madame Bovary*” and the Translators, op. cit.; S. Simon, *Gender in Translation: Cultural Identity and the Politics of Transmission*, Londyn 1996; S. Rowbotham, *The Daughters of Karl Marx (Family Correspondence 1866–1898)*, Nowy Jork 1982; M. Perrot, *Histoire des femmes en occident: Le XIXe siècle*, Paryż 1991; eadem, *Histoire de la vie privée: De la révolution à la Grande Guerre*, vol. 4, Paryż 1987.

wydanej w 1948 roku pod redakcją Weira Juniora („Niby gdzie?” – Nabokov dopisał to na stronie tytułowej obok uwagi wydawcy: „Wydanie uwspółcześnione i poprawione przez redaktora”). W egzemplarzu ofiarowanym nowojorskiej bibliotece miejskiej autor *Lolity* zaznaczył najbardziej rażące, jego zdaniem, błędy w przekładzie Marks. Wiele z nich dotyczyło wyglądu Emmy. W poprawkach do tekstu oraz w przypisach do rozdziału o *Pani Bovary* w książce *Lectures on Literature* Nabokov – bez ujawniania nazwiska tłumaczk<sup>7</sup> – skrytykował sposób, w jaki Marks przełożyła Flaubertowski *imparfait*, czyli, zdaniem Prousta, wykorzystane po mistrzowsku spoiwo zapewniające spójność czasową utworu.

Jeśli „biografia przekładu” ma wziąć pod uwagę zarzuty Nabokova, to równie istotne wydaje się postępowanie innego tłumacza. Dlaczego w pracy nad edycją dla serii Nortona Paul de Man zdecydował się skorzystać z leciwego przekładu Marks? Najprostsza odpowiedź – bo prawa autorskie wygasły, a wydawca chciał zaoszczędzić czas i pieniądze – nie brzmi zbyt przekonująco, nawet jeśli rzeczywiście ten argument zdecydował o sprawie.

W 1962 roku de Man został, z rekomendacji Meyera Howarda Abramsa, redaktorem nowego wydania *Pani Bovary*, które miało znaleźć się w zapoczątkowanej właśnie serii Nortona. Wschodząca gwiazda krytyki literackiej – taka jak de Man – dawała gwarancję świeżego, błyskotliwego podejścia do ambitnej linii wydawniczej. „Zupełnie nowy przekład oparty na tłumaczeniu Eleonory Marks Aveling” sygnowany przez de Mana pojawił się po trzech latach, w 1965 roku. Ponownie został wydany w 2004 roku w wersji zredagowanej przez Margaret Cohen. Ograniczenia czasowe najwyraźniej uniemożliwiły redaktorce pracę nad własnym przekładem, który – jak wcześniej zapowiadano – miał przełamywać konwencje, wprowadzając tytuł, którego dotąd nie stosowano – *Mrs. Bovary!* Zarówno w wydaniu Cohen, jak i de Mana można dostrzec coś z „oryginalnej” edycji Marks<sup>8</sup>.

Być może tłumaczenie Marks interesowało de Mana ze względu na nazwisko. Pracując na słynnym materiale, wpisał siebie samego w specyficzną genealogię – przez przekład objął pieczę nie tylko nad dorobkiem Flauberta, lecz także, na zasadzie intelektualnego dziedziczenia, nad duchem Karola Marksa i, idąc dalej, całej heglowskiej dialektyki, która stawiała pod znakiem zapytania neofinalistyczne podstawy myślenia de Mana. Niewykluczone, że prace nad *Panią Bovary* – czyli (mimo przymiarek do dzieł Rousseau) jedynym francuskojęzycznym tekstem prozatorskim, w którym de Man figuruje jako tłumacz – pozwoliły mu zrozumieć problematykę przekładu. W swoim ostatnim wykładzie, poświęconym esejowi Waltera Benjamina *Zadanie tłumacza*, myśliciel oddaje się rozważaniom teoretycznym i stwierdza, że przekład ukazuje „cierpienia tego, co bierzemy za naszą własność – cierpienia języka oryginału”<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> V. Nabokov, *Lectures on Literature*, ed. F. Bowers, Nowy Jork 1980, s. 173.

<sup>8</sup> Podobnie funkcjonują przekłady Freuda, które stworzył James Strachey.

<sup>9</sup> P. de Man, *Waltera Benjamina „Zadanie tłumacza”*, tłum. M. Szuster, „Literatura na Świecie”, nr 5–6 2011, s. 56.

Ile de Man dał tłumaczeniu Marks? Niewiele, jeśli wierzyć relacji jego córki, która jest święcie przekonana, że kopia przekładu ze wszystkimi poprawkami zaginęła w drodze z Niemiec. Zniechęcony nieszczęściem de Man miał rzekomo przekazać zadanie swojej żonie Patricii. Wersję tę potwierdzają wspomnienia Neila Hertza, bliskiego przyjaciela i byłego współpracownika de Mana z uniwersytetu Cornell. Jego zdaniem Patricia wykonała większość pracy, a po śmierci męża pisała nawet do wydawcy (na próżno) w sprawie honorarium i uznania jej wkładu na stronie tytułowej kolejnych edycji.

„Wydaje mi się, że Paul zredagował tłumaczenie bardzo uważnie, wkładając w tekst nieco własnej wrażliwości. Być może wpłynął na nie bardziej niż Karol Marks na przekład córki. Ach, ci faceci i ich lojalne panie! Zresztą, kto wie. Pat zmarła w tym roku, więc jej zdania już nie poznamy”<sup>10</sup>.

Traktując przekład Paula jako przywłaszczenie dokonań Patricii, podpisujemy się pod oklepanym stereotypem kobiety-ofiary i dołączamy do powszechnej nagonki na de Mana (swoją drogą to ciekawe, że oskarżenia o antysemityzm skierowane wobec dziennikarskiej pracy de Mana podczas wojny służą dziś za dowód na to, że cała dekonstrukcja to jedynie zorientowana teoretycznie zasłona dymna dla relatywizmu moralnego). Mimo wszystko trudno powstrzymać się od tego typu uproszczeń. Przedmowa de Mana z 1965 roku to akt biernej agresji – autor upiera się, że „tłumaczenie” polegało na gruntownej redakcji tekstu Marks. A przecież wystarczy rzucić okiem na przekład Marks z 1886 roku, żeby przekonać się, że wersja de Mana podąża za nim krok w krok. Z kolei przyglądając się de Manowskiej przedmowie pod kątem wcześniejszego przekładu, dojdziemy do wniosku, że autor wypiera się jakiegokolwiek długu wobec dziewiętnastowiecznej tłumaczki (nie wspominając o własnej żonie). De Man pisze:

„Przedstawiony tu przekład to gruntownie zredagowana wersja tłumaczenia *Pani Bovary* według Eleonory Marks Aveling, córki Karola Marksa. (...) Tekst Marks ma swoje wady i zalety. Warto docenić przede wszystkim wierność w oddaniu rytmu zdania Flauberta. Wielu tłumaczy przedstawiło bardziej idiomatyczne propozycje, które czytało się płynniej. Jednak rzecz w tym, że tekst Flauberta nie jest ani płynny, ani idiomatyczny (poza dialogami). Podążając uważniej za rytmem Flauberta, pani Aveling zbliża się momentami do jego osobliwej, po mistrzowsku konsekwentnej składni”<sup>11</sup>.

W przedmowie uderza kilka kwestii. Po pierwsze, niekonsekwencja w posługiwaniu się nazwiskiem tłumaczki. De Man przechodzi od „Eleonory Marks Aveling” przez „córkę Karola” i „tekst Marks Aveling” do „pani Aveling”. Eleonora padła ofiarą własnej niekonsekwencji, w sposób bardzo dowolny sygnując listy i rękopisy. Bolesnie zdawała sobie sprawę, że jest literackim pomagierem zarówno dla wielkiego ojca, jak i dla męża (najpierw Prospera-Oliviera Lissagaraya, którego książkę *L'Histoire de la Commune de 1871* z 1876 roku przełożyła na angielski w 1886 roku, a potem Edwarda Avelinga). De Man sprowadza ją do tej samej roli w wyrażeniu „podążając uważniej za rytmem Flauberta”, które wyrażenie podkreśla psychologiczną i psychiczną wyższość autora nad tłumaczką. A przecież ten sam los spotkał Patricję de Man. Można by spytać, kto rozpoznał „niezbyt płynny” charakter francuszczyzny Flauberta? Patricia czy Paul? Choć obecnie jasne wydaje się zarówno

<sup>10</sup> Neil Hertz w liście elektronicznym do Emily Apter, 1 marca 2005.

<sup>11</sup> G. Flaubert, *Madame Bovary*, tłum. P. de Man, s. 3.

to, że Patricia de Man wykonała lwią część pracy, jak i to, że de Man przyjął zlecenie przede wszystkim dla pieniędzy, a przekład Eleonory Marks posłużył za wygodną i taną podstawę, de Manowi nie można odmówić racji w jednej istotnej kwestii – to on zauważył, że na „wierności” Eleonory Marks wobec „niezbyt płynnego” stylu Flauberta można dobrze zarobić<sup>12</sup>.

Przekład de Mana przywraca oryginalny układ akapitów, części i rozdziałów (zgodnie z wzorowymi wydaniem Dumesnila, Conarda i Garniera), zachowując przy tym interpunkcję i najważniejsze odstępstwa od oryginału uczynione przez Marks. Czy w kwestii interpunkcji tłumaczka pozwoliła sobie na zbyt dużą swobodę (na przykład wstawiając znaki zapytania tam, gdzie nie ma ich w oryginale), pozostaje kwestią sporną – rękopisy Flauberta słyną z interpunkcyjnej niekonsekwencji, a sam autor – z niechęci do kwestii typograficznych i redakcyjnych<sup>13</sup>. Kiedy porównamy przekład Marks z późniejszą wersją, wydaje się, że de Man uwspółcześnił język, odchudzając wiktoriański styl, usuwając sentymentalizmy i racjonalizując metafory.

„Udało się poprawić kilka rażących nieścisłości i błędów. Zwłaszcza w części II i III całe strony przekładu należało przetłumaczyć na nowo. Często zdarza się, że w medytacyjnych, psychologicznych momentach powieści pani Aveling albo zupełnie myli sens, albo oddaje te i tak niejasne fragmenty w sposób zupełnie niezrozumiały. W pracy tego typu tłumacz czuje się jak chirurg podczas wymagającej operacji: pacjent nie będzie wyglądał jak nowy, ale trzeba dokończyć wszelkich starań, by przynieść mu ulgę. Dzięki nowemu wydaniu czytelnicy zbliżą się do oryginalnego zamysłu Flauberta nieco bardziej niż przy lekturze przekładu Marks Aveling”<sup>14</sup>.

Jako przykład amputacji w dobrej wierze „operacja” de Mana przypomina spartaczoną przez Bovary’ego operację stopy Hipolita (która skutkuje utratą całej nogi). Medyczna metafora być może odnosi się do zawodu wykonywanego przez ojca Flauberta oraz do wyświechtanej już opowieści o tym, że na realistyczny styl autora wpłynęła okolica rodzinnego domu, który przylegał do oddziału chirurgii. Należy jednak zwrócić uwagę na coś innego. W opinii de Mana przekład Marks jest chory tak samo jak tłumaczka – pacjentka histeryczka, istna *détraquée*, gotowa napaść na czytelnika, kiedy ten najmniej się tego spodziewa.

De Man najśroźsze słowa kieruje pod adresem „medytacyjnych, psychologicznych momentów”, czyli osławionych przedstawień subiektywnej świadomości z części II i III. Co ciekawe, to właśnie tu znajdziemy świetne dowody na to, że to przekład samego de Mana toczy ciężka choroba. Kiedy Homais przynosi Emmie wiadomość o śmierci jej teścia, nowina bardzo ją porusza. Wokół panoszy się śmierć i syczy jad żałoby, rodzina płacze, a Emma rozmyśla o ostatniej schadzce z Léonem. W wydaniu z 2004 roku (Marks/de Man/Cohen)

<sup>12</sup> Córką de Mana, Patricia, w 2009 roku przyznała w rozmowie telefonicznej, że kiedy zredagowany przez ojca przekład Marks zaginął (w poczcie lotniczej z Europy do redakcji Nortona), de Man był tak załamany, że przekazał zadanie żonie. Patricia matka pochodziła z rodziny tłumaczek – Mary Elizabeth Wormeley, Katherine Prescott Wormeley i Ariana Randolph Wormeley przełożyły na angielski wiele ważnych utworów literatury francuskiej dziewiętnastego wieku (Lamartine’a, Balzaka, Dumasa, Lautréamonta, Sand, Hugo, Alphonse’a Daudeta i Prospera Mérimée’a) mniej więcej w tym samym czasie, gdy Marks pracowała nad przekładem Pani Bovary.

<sup>13</sup> Zob. list Flauberta do Eugène’a Crepeta – Yann Leclerc, *L’auteur c’est bien moi: Gustave Flaubert ou l’écrivain-manuscript*, „Revue Flaubert” 2, 2002, s. 3.

<sup>14</sup> G. Flaubert, *Madame Bovary*, tłum. P. de Man, s. 3.

czytamy: „She would have liked to stop heating and seeing, in order to keep intact the stillness of her love; but, try as she would, the memory would vanish under the impact of outer sensations”<sup>15</sup>. Moją uwagę od razu przykuło wyrażenie „stillness of her love”. „Stillness” podkreśla bezruch i ciszę, stan zupełnej kinetycznej i dźwiękowej równowagi. Wyrażenie to służy potem za punkt odniesienia w innych fragmentach utworu. Dzieje się tak w scenie, w której Emma ulega Rudolfowi po raz pierwszy. Światło, cień i cisza budują ogromne napięcie: „Tu i ówdzie, dokoła niej, wśród liści na ziemi drżały świetliste plamy, jakby rozsiane pióra przelatujących kolibrów. Cicho było”<sup>16</sup>. Z kolei tam, gdzie mowa jest o „błękitnym bezkresie” miłości, *jouissance* wygląda jak doznanie nieskończonej przestrzeni:

„Wkraczała oto w coś cudownego, gdzie wszystko miało być namiętnością, uniesieniem, szaleństwem: spowijał ją błękitnawy bezkres, wyżyny uczucia lśniły w jej myśli, a życie codzienne jawiło się gdzieś daleko, na samym dole, w cieniu pomiędzy szczytami”<sup>17</sup>.

Łańcuch skojarzeń łączący „spokój miłości” z „błękitnym bezkresem” może być wyrazem pragnienia śmierci. W eseju *Poza zasadą przyjemności* omawiając „popęd powrotu do materii nieożywionej”, Freud pisał, że „celem każdego życia jest śmierć”<sup>18</sup>. Emma poddaje się inercji, synkopie, katalepsji i narkotycznemu upojeniu („Ogarnęło ją jakieś odrętwienie, niby opary opium”<sup>19</sup>). Każdy kolejny stan nasila jeszcze myśli samobójcze.

„Spoglądała dokoła i pragnęła, aby się ziemia zapadła. Czemu z tym nie skończyć? Któż ją powstrzymuje? Jest wolna. Wychyliła się i spojrzała na bruk, powtarzając:

– Śmiało, śmiało!

Świetlista smuga wznosząca się z dołu wprost ku niej ściągała w przepaść ciężar jej ciała. Miała wrażenie, że plac chwieje się i wznosi wzdłuż murów i że podłoga pochyla się jednym końcem jak kołyszący się okręt. Stała tuż przy brzegu, niemal zawisa, otoczona przestworzem. Ogarniał ją błękit nieba; powietrze krążyło w pustej czaszce, że tylko ulec, tylko dać się porwać”<sup>20</sup>.

<sup>15</sup> „Wolałaby stracić wzrok i słuch, a zachować spokój miłości. Jednak cokolwiek uczyni, wspomnienie zniknie pod wpływem zewnętrznych doznań”. Przekład: M.W. Tłumaczenie Micińskiej: „Pragnęła nic nie widzieć, nic nie słyszeć, by nie mącić miłosnego skupienia, które, wbrew jej wysiłkom, rozpraszało się jednak pod naporem doznań zewnętrznych”, s. 289. Przekład Engelkinga: „Chciałaby nic nie słyszeć, nic nie widzieć, aby nie mącić miłosnego skupienia, które, choć tak się starała, słabło w natłoku wrażeń”, s. 245 [przyp. tłum.].

<sup>16</sup> G. Flaubert, *Pani Bovary*, tłum. A. Micińska, s. 195. Przekład Engelkinga: „Wokół niej, tu i tam, na liściach i ziemi, drżały świetne plamki, jakby kolibry pogubiły w locie pióra. W krąg trwała cisza (...)”, s. 158.

<sup>17</sup> Ibidem, s. 196. Przekład Engelkinga: „Wchodziła w cudowną krainę, gdzie wszystko będzie namiętnością, ekstazą, uniesieniem; otaczał ją lazorowy bezkres, myśl wlatywała nad roziskrzone szczyty uczuć, a życie powszednie prześwitywało gdzieś daleko i nisko, w mrocznych dolinach u stóp tych wyżyn”, s. 159. Przekład de Mana: „She was entering upon a marvelous world where all would be passion, ecstacy, delirium. She felt herself surrounded by an endless rapture. A blue space surrounded her and ordinary existence appeared only intermittently between these heights, dark and far away beneath her”. G. Flaubert, *Madame Bovary*, tłum. P. de Man, s. 130.

<sup>18</sup> Z. Freud, *Poza zasadą przyjemności*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 2005, s. 37.

<sup>19</sup> G. Flaubert, *Pani Bovary*, tłum. A. Micińska, s. 288. Przekład Engelkinga: „Ogarniał ją bezwład, otępił niczym dym opium”, s. 244 [przyp. tłum.].

<sup>20</sup> Ibidem, s. 241. Przekład Engelkinga: „Błądziła wokół wzrokiem i chciała, by cały świat runął. Czemu raz z tym nie skończyć? Co ją powstrzymywało? Była przecież wolna. Wychyliła się i wpatrzona w bruk szeptała:

– No, śmiało, śmiało!

Ślup światła, rosnąc od dołu, ciągnął ją w przepaść całym ciężarem ciała. Wydało się jej, że rynek zaczyna falować, ziemia wzbiera i zalewa domy, podłoga przechyla się jak rufa kołyszącego statku. Była na krawędzi, w zawieszaniu, zanurzona w bezkresnej przestrzeni. Ogarnął ją błękit nieba, wir szumiał w próżnej czaszce; starczyło się poddać, pozwolić się objąć; warkot tokarki nie ustawał, jej gniewny głos jakby ją wzywał”, s. 199 [przyp. tłum.].

Emma odnosi wrażenie, że przestrzeń pochłania ją tak, jakby to, co na zewnątrz, zostało przyjęte do środka i zajęło miejsce świadomości. Zdaje się jej, że świat zewnętrzny poddał się subiektywnym doznaniom wewnętrznym. Z jednej strony dominuje stan zawieszenia, jakby czas się zatrzymał w chwili, gdy życie Emmy wisi na włosku. Z drugiej jednak tokarka Bineta pracuje dalej, a z nią cały świat. „Warczenie tokarki nie ustawało”<sup>21</sup>, zagłuszając głosy bliskich i napędzając pragnienie autodestrukcji. „Spokój miłości” nabiera w ten sposób mocy sprawczej, stając się ośrodkiem retorycznego sporu na temat życia i śmierci.

Zajrzałam do oryginału, aby przyjrzeć się, jak Flaubert przedstawia powyższe momenty. Co się okazało? „Spokoju miłości” wcale tam nie ma! Jest coś innego. Coś, a raczej nic – *rien* – uprzedmiotowione, rzeczownikowe: „*Elle aurait voulu ne rien entendre, ne rien voir*”<sup>22</sup>. Gdzie podziłała się ta nicość w przekładach? Tekst Eleonory Marks jest krzepiący: „*She would have liked to hear nothing, to see nothing, so as not to disturb the meditation on her love, that, do what she could, became lost in external sensations*”<sup>23</sup>. Lydia Davis przekłada bardzo podobnie, z tą różnicą, że *recueillement* tłumaczy jako *recollection*, a nie *meditation*<sup>24</sup>. Z kolei Adam Thorpe (przywiczany do słownictwa sprzed 1857 roku), podobnie jak Davis, trzyma się składni oryginału, lecz wybór Davis dotyczący pamięci i doznań zamienia na zorientowane wizualnie przeżycia kontemplacji i wrażenia<sup>25</sup>. U Marks, Davis i Thorpe’a nie ma ani słowa o „spokoju miłości”. Obcy motyw się nie pojawia. „Nicość” zostaje zachowana, wzmacniając jak należy odniesienie do *le néant*<sup>26</sup>. Zniknęły jednak inne znaczenia. „Nicość” u Marks dominuje kosztem pamięci, a przecież Emma wkłada wiele trudu, by „zebrać” (*recueillir*) na nowo wrażenia i wspomnienia. Słowo *meditation* nie pełni tej samej funkcji (co ciekawe, tego samego słowa używa de Man, mówiąc o błędach Marks). Nikt poza Davis<sup>27</sup> nie podejmuje trudu przełożenia frazy „*son amour qui allait se perdant*”, a przecież takie określenie miłości przywodzi na myśl magiczną skórę, która u Balzaka kurczy się razem z życiem postaci zaspokajającej kolejne pragnienia cielesne.

Mimo braków przekład Marks wypada tu lepiej niż bogatszy o nieuzasadniony dodatek tekst de Mana. Okazuje się jednak, że motyw wprowadzony przez de Mana

---

<sup>21</sup> Ibidem.

<sup>22</sup> G. Flaubert, *Madame Bovary*, Paryż 1986, s. 325.

<sup>23</sup> Idem, *Madame Bovary*, tłum. E. Marks Aveling, s. 277.

<sup>24</sup> „*She wished she could hear nothing, see nothing, so as not to disturb the recollection of her love, which was steadily vanishing, no matter what she did, under external sensations*”. G. Flaubert, *Madame Bovary*, tłum. L. Davis, s. 224.

<sup>25</sup> „*She would have liked to hear nothing, see nothing, so as not to disturb the contemplation of her love which would disappear, whatever she did, beneath external impressions*”. G. Flaubert, *Madame Bovary*, tłum. A. Thorpe, Londyn 2011, s. 241.

<sup>26</sup> Pojawia się ono na przykład na początku rozdziału 9, w truizmie o śmierci. („Zazwyczaj po czyjejs śmierci tych, co pozostali, ogarnia osłupienie, tak trudno jest pojąć to nadejście nicości, pogodzić się z nim i uwierzyć w nie”), a także w tyradzie Homais („Nicość nie przeraża filozofa”) – tłum. A. Micińska, s. 365, 370. Przekłady Engelkinga: „Zawsze, gdy ktoś umiera, budzi się zdumienie – tak trudno pojąć ów przypływ nicości i zdecydować się weń uwierzyć”; „Nicość nie przeraża filozofa”, s. 313, 319.

<sup>27</sup> Davis radzi sobie niezle, tłumacząc określenie miłości jako „*steadily vanishing*”.

da o sobie znać później. Najpierw w rozdziale III części III, w scenie miłosnej na łódce, którą Nabokov w swoich marginaliach porównał do czwartej zwrotki *Le Lac* Lamartine'a.

„Z nadejściem nocy odpływali. Łódź sunęła wzdłuż brzegów wysepek. Siedzieli w głębi, milcząc, ukryci w cieniu. Kwadratowe wiosła podzwaniały o żelazne okucia, w ciszy dźwięk ów rozlegał się jak tykanie metronomu, a z tyłu woda pluskając o burty szemrała nieustannie”<sup>28</sup>.

„Spokój” łączy się tu z nasyconą banalem atmosferą miłosnego, seksualnego uniesienia. Łącząc cichość kochanków z zaburzeniem powietrza, Marks podkreśla irytujący zgiełk tła (podobny do warkotu tokarki Bineta)”<sup>29</sup>.

Nabokov wypukla hałas, proponując wyrażenie „ceased its splashy sound”<sup>30</sup>. Z kolei de Man bardziej koncentruje się na rytmie. Unikając motywu cisza-spokój, który pojawia się u Marks, podkreśla milczenie w obliczu dźwięków rzeczy:

„They stayed below, hidden in darkness, without saying a word. The square-tipped oars sounded against the iron oar-locks in the stillness, they seemed to mark time like the beat of a metronome, while the rope that trailed behind never ceased its gentle splash against the water”<sup>31</sup>.

Echa między „square-tipped oars” i „iron oar-locks” mają przypominać uderzenia metronomu. „Spokój” to pauzy między taktami, które znaczą ostatnie godziny szczęścia<sup>32</sup>. Adam Thorpe obstaje przy efekcie metronomu, podkreślając samoczynny ruch łodzi, której poszczególne, precyzyjnie nazwane części „grają” jak instrument w filharmonii: „The square oars rang between the iron tholes, and this marked the silence like the beating of a metronome, while from the stern the hawser would not leave off its soft little splashing as it trailed through the water”<sup>33</sup>.

„Spokój miłości” daje się odczuć w stosunku Emmy do Rouen, w trakcie wyprawy na spotkanie z Léonem.

„Potem ukazywało się nagle całe miasto. Pogrążone we mgle, schodziło amfiteatralnie i rozpościerało się w dali aż za mosty. Za nim biegło puste pole i wznosząc się jednostajnym ruchem, stykało się na widnokręgu z bladym sklepieniem nieba. Cały ów krajobraz, widziany tak z góry, był nieruchomy jak malowidło. W jednym rogu skupiły się okręty na kotwicy, rzeka zataczała półkole u stóp zielonych wzgórz, a podłużne wyspy podobne były do wielkich czarnych ryb, które się zatrzymały. Kominy fabryczne wyrzucały olbrzymie, brunatne pióropusze rozwiewające się na wietrze.

<sup>28</sup> G. Flaubert, *Pani Bovary*, tłum. A. Micińska, s. 293. Przekład Engelkinga: „Odpływali z zapadnięciem nocy. Ciężka łódź trzymała się brzegu wysp. Schodzili pod pokład i milczeli w półmroku. Kanciaste wiosła zgrzytały w żelaznych dulkach; niby tykanie metronomu znaczyły w ciszy tempo, cuma na rufie gładziła toń, cicho popluskując”, s. 248 [przyp. tłum.].

<sup>29</sup> „They sat at the bottom, both hidden by the shade, in silence. The square oars rang in the iron thwarts, and, in the stillness, seemed to mark time, like the beating of a metronome, while at the stern the rudder that trailed behind never ceased its gentle splash against the water”. G. Flaubert, *Madame Bovary*, tłum. E. Marks Aveling, s. 282.

<sup>30</sup> G. Flaubert, *Madame Bovary*, wydanie Nabokova, s. 266.

<sup>31</sup> Idem, *Madame Bovary*, tłum. P. de Man, s. 203.

<sup>32</sup> Tłumaczenie Lydii Davis daje pierwszeństwo ciszy, choć wprowadza aspekt muzyczny w uderzeniach liny o wodę: „They would remain deep inside, the two of them hidden by the darkness, without talking. The square oars would creak between the iron thole pins; and this would mark the silence like the beat of a metronome, while at the stern the mooring rope that trailed behind them never ceased its soft little lapping in the water”, G. Flaubert, *Madame Bovary*, tłum. L. Davis, s. 228.

<sup>33</sup> Idem, *Madame Bovary*, tłum. A. Thorpe, s. 245.



Słychać było warkot hut i jasne sygnaturki kościołów wznoszących się we mgle. Bezlistne drzewa bulwarów tkwiły pośród domów jak liliowe gąszcz, a dachy, mokre od deszczu, połyskiwały na nierównej wysokości zależnie od położenia dzielnicy. Niekiedy silniejszy podmuch unosił chmury w stronę zbocza św. Katarzyny, niby powietrzne fale rozbijające się cicho o nadbrzeżne skały.

Coś oszałamiającego emanowało ku niej z tych nagromadzonych istnień i pierś jej wzbierała wzruszeniem, jakby owe sto dwadzieścia tysięcy serc, bijących tutaj, posyłały jej naraz tchnienie namiętych uczuć, które im przypisywała. Miłość jej potężniała wobec przestrzeni i rozbrzmiewała wrzawa wznoszących się głosów. Przelewała ją na place, parki, ulice, i stary gród normandzki rozpościerał się przed jej oczyma jak niezmierzona stolica, jak Babilon, do którego wjeżdżała<sup>34</sup>.

(...)

O ile scena na łódce w dużej mierze zależała od wrażeń dźwiękowych, o tyle w tym fragmencie „spokój” wiąże się z bezruchem malowanego krajobrazu. Jest to wyraźne odniesienie do poezji romantycznej (*Preludium* Wordswortha) oraz flamandzkiego i brytyjskiego malarstwa. W przekładzie Lydii Davis widać przekonanie, że pejzaż to po prostu krajobraz, który się nie rusza: „The entire landscape had the stillness of a painting”<sup>35</sup>. Z kolei Thorpe tłumaczy: „The landscape had the motionless look of a painting”<sup>36</sup>. Dalej korzysta z przymiotnika „stilled”, podkreślając, że ruch dobiegł końca: „and the island, oblong-shaped, looked like great black fish stilled on the water”<sup>37</sup>. U Flauberta odniesienie do „okrętów na kotwicy” to zapewne pastisz poematu Coleridge’a *Rime of the Ancient Mariner* („As idle as a painted ship upon a painted ocean”). Fragment zwraca uwagę na statki unieruchomione na mieliznach, wyspy odcięte od konfliktów wielkiego świata, śnięte ryby unoszące się na powierzchni wody. Marks bazuje na analogii – wzgórza mają się do wysp jak wyspy do ryb. De Man jest bardziej dokładny w kwestii geometrii („oblong” zamiast „oblique”), lecz poszatkowana składnia Marks („[islands] lay on the water, like large, motionless black fishes”) bliższa jest obrazowej frazie Flauberta („semblaient sur l’eau de grands poissons noir arrêtés”). Homofonia oryginału *arête* (ość) – *arrêté* dodaje dźwiękowego napięcia, które buduje ten mroczny bohomas. Bezbarwny, neutralny ton przekładu de Mana może dziwić („looked like giant fishes lying motionless on the water”). Zamiast kolorów mamy tu niezgrabną aliterację („looked like (...) lying”). Od razu przychodzi na myśl wypowiedzi de Mana o eufonii. Pisząc o analizie sloganu „I like Ike” przedstawionej przez Romana Jakobsona, de Man zastanawia się, w jaki sposób eufonia miesza dosłowne i figuratywne sposoby reprezentacji. Wspomina o „złudnej epistemologii reprezentacji” i „niezliczonych sposobach myślenia ze sobą obrazów i rzeczy”<sup>38</sup>. De Man pyta, co decyduje o literackości literatury, próbując określić cząstkę, w której objawia się figuratywny status języka. W tym samym

<sup>34</sup> G. Flaubert, *Pani Bovary*, tłum. A. Micińska, s. 299.

<sup>35</sup> Idem, *Madame Bovary*, tłum. L. Davis, s. 233.

<sup>36</sup> Idem, *Madame Bovary*, tłum. A. Thorpe, s. 251.

<sup>37</sup> Ibidem.

<sup>38</sup> P. de Man, *Literatura i język. Komentarz, „Twórczość” 2006*, nr 1, s. 86.

tekście zwraca uwagę na niemożność oddzielenia tropów od figur, metafory od metonimii. Dowodzi też, że o języku figuratywnym trafnie mówi „metafora wodna”, którą przedstawił Heinrich Lausberg: „granica między metonimią a metaforą jest płynna”<sup>39</sup>. Następnie podsumowuje argumentację w typowy dla siebie sposób: „Retoryka (...) pociągga za sobą nieustanną groźbę błędnego odczytania”<sup>40</sup>. Ukryte drugie znaczenie we frazie „looked like lying”, umieszczonej w opisie malowniczej sceny na wodzie, wyraża się sprzeciw wobec unieruchomienia języka i życia.

(...)

Wielokrotnie zwracano uwagę, że Gustaw Flaubert i Karol Marks (urodzeni niemal w tym samym czasie, odpowiednio w 1818 i 1821 roku) dzielili pewien kontekst historyczno-społeczny. Żyli w cieniu wydarzeń z 1848 roku, w społeczeństwie burżuazyjnych pozorów, które było świadkiem komercjalizacji dyskursu (w wyniku propagandowej manipulacji prasy przeprowadzonej przez Napoleona III) i równoległego pojawienia się luksusowych pasażów handlowych, które w połowie wieku zagościły na dobre w największych miastach Europy<sup>41</sup>. Rewolucja wybuchła w Paryżu w lutym 1848 roku, raptem dwa tygodnie po tym, jak Marks i Engels wydali *Manifest komunistyczny*, czyli, jak pisze Martin Puchner, „tekst zrodzony z rewolucji, którą miał wywołać”<sup>42</sup>. Chociaż analizie „obyczajów prowincji” Flauberta daleko do politycznego ożywienia, które przetoczyło się przez Europę w połowie stulecia, przedrewolucyjny świat przedstawiony w *Pani Bovary* nasycony jest wrażliwością porewolucyjną. Widać to wyraźnie w nedorzecznym idealizmie Emmy i postępowych, ideologicznych zapędach moralnego hipokryty Homais. Sposób, w jaki Marks mówił o rewolucji w kontekście epokowych zmian, ukazuje nam wyrwany z zawiasów świat, w którym ciągłość historii została przerwana. Jest to, zdaniem wielu krytyków, świat kompatybilny ze światem Flauberta, w którym rządzą estetyczne zasady parodii i ironia historycznego powtórzenia. W recepcji *Pani Bovary* i *Kapitału* da się zauważyć kolejne podobieństwa – oba teksty trudno dopasować do jednego gatunku. Flaubert wywołał oburzenie, manipulując perspektywą (stosując mowę pozornie zależną) i osadzając realizm psychologiczny na silnie ironicznej podbudowie; z kolei Marks przedstawił czytelnikom trudny orzech do zgryzienia, stawiając przed nimi, jak pisał Isaiah Berlin, „amalgamat teorii gospodarczej, historii, socjologii i propagandy, który nie pasuje do żadnej przyjętej kategorii”<sup>43</sup>.

<sup>39</sup> H. Lausberg, *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*, tłum. A. Gorzkowski, Bydgoszcz 2002, s. 327 [cyt. za:] P. de Man, *Literatura i język*, op. cit., s. 85.

<sup>40</sup> P. de Man, *Literatura i język*, op. cit., s. 86.

<sup>41</sup> „Oprócz podobieństw chronologicznych Flauberta i Marksa łączył cel, czyli, jak przyznał Flaubert, utopienie cywilizacji. Choć najprawdopodobniej obaj autorzy się nie znali (nie ma na to dowodów), debata porównawcza jest uzasadniona. Stworzone przez nich kompendia głupoty, zachłanności i patologii, które decydowały o obrazie społeczeństwa tamtych czasów, są uderzająco zbieżne. Intertekstualne podobieństwo jest znaczące; opiera się między innymi na osobliwym, surowym, krytyczno-humorystycznym podejściu do owych kompendiów”. R. Terdiman, *Discourse/Counter-Discourse: The Theory and Practice of Symbolic Resistance in Nineteenth-Century France*, Ithaca 1985, s. 199–200. O podobieństwach między Marksem a Flaubertem pisał Edward Ahearn: „Parcelacja ziemi, wykorzystanie chłopstwa, krwiopijstwo podatkowe wymierzone w klasy niższe, różnorodne kapitalistyczne formy wywłaszczenia to nie tylko tematy, którymi zajmował się Karol Marks, lecz także tło historyczne *Pani Bovary*”, idem, *Marx and Modern Fiction*, New Haven 1989, s. 7.

<sup>42</sup> M. Puchner, *Poetry of the Revolution: Marx, Manifestos, and the Avant-Gardes*, Princeton 2006, s. 33.

<sup>43</sup> I. Berlin, *Karl Marx: His Life and Environment*, Oxford 1963, s. 229.

Nietrudno wyobrazić sobie, w jaki sposób Eleonora Marks mogłaby poddać powieść Flauberta wpływom marksizmu. George Steiner twierdzi, że:

„George Moore odgrywał w tym projekcie niebagatelną rolę, lecz Eleanor Marks czerpała inspirację przede wszystkim z tego, co uznała za radykalną wymowę książki Flauberta. Tu oto znaleźć można było opis statusu kobiet pod dławiącymi rządami burżuazyjnej hipokryzji i kupieckich ideałów. (...) Za czasów Napoleona III książkę oddano pod sąd za nieprzyzwoitość. Eleanor Marks ujrzała w procesie sądowym nieskrywaną próbę politycznego uciszenia artysty, który w wyniku czystej uczciwości stworzonej wizji ukazał bez osłony obłudę i zepsucie życia w okresie Drugiego Cesarstwa. W ten sposób tłumaczka dodała stojącemu przed nią zadaniu programowe »tło«. Podeszła do tekstu niemal wyłącznie poprzez kontekst, przez to, co uznała za wspólną sferę moralno-politycznych intencji”<sup>44</sup>.

Wydaje się, że częścią „programowego tła”, które Marks narzuciła Flaubertowi, jest zainteresowanie fetyszyzmem towarowym. W przedstawieniu drobnych detali pisarz miał, jej zdaniem, podpisywać się pod teorią Karola Marksa. Fragment opisujący urodę mężczyzn zgromadzonych na balu w Vaubyessard, postrzeganych przez Emmę na tle lśniącej porcelany i politurowanych mebli, brzmi jak świetny przykład fetyszyzmu, który, zdaniem Marksa, sprawił, że relacje między ludźmi ustąpiły miejsca relacjom między przedmiotami:

„Fraki ich, lepiej skrojone, zdawały się uszyte z cieńszego sukna; włosy, zaczesane puklami ku skroniom, lśniły wykwintniejszą pomadą. Delikatna ich cera była wykwittem bogactwa; błada, podkreślona jeszcze przez biel porcelany, przez mieniące się atlasy i połysk pięknych, politurowanych mebli, zawdzięczała zdrowy wygląd doborowi starannie przemyślanych potraw”<sup>45</sup>.

Konsekwentnie sprowadzając bogactwo do roli zasobów, Marks podkreśla utajoną w tekście Flauberta krytykę zbytku. Warto zwrócić uwagę, że zarówno Lydia Davis, jak i Adam Thorpe zachowują wyrażenie „the complexion of wealth”. Na stronach całej powieści pragnienie bogactwa rozprzestrzenia się jak nieuleczalna choroba zakaźna. Atlasowe pantofelki Emmy, skrzętnie schowane po balu w komodzie, stanowią odtąd coś więcej niż fetyszystyczne *memento mori* – stają się obiektami przeniesienia: „Serce jej, jak one, otarłszy się o bogactwo, powlekło się czymś, co nie miało się już nigdy zetrzeć”<sup>46</sup>. Allan Russel w wydaniu Penguin z 1952 roku używa określenia „riches”<sup>47</sup>. Wybierając słowo „wealth”, Marks zdaje się przypominać czytelnikom, że przedmioty luksusowe – ubrania, biżuteria, arystokratyczne zbytki – to zamaskowany pieniądź, przekuty

<sup>44</sup> G. Steiner, *Po wieży Babel*, tłum. O. i W. Kubiński, Kraków 2000, s. 507.

<sup>45</sup> G. Flaubert, *Pani Bovary*, tłum. A. Micińska, s. 81. Przekład Engelkinga: „Ich fraki, lepiej skrojone, zdawały się uszyte z miększego sukna, włosy, ujęte u skroni w pukle, namaszczone delikatniejszą pomadą. Mieli cerę żyjących w zbytku, ową bladość, którą podkreśla biel porcelany, błysk atlasu, blask starych mebli, a konserwuje lekka dieta z wyszukanych potraw”, s. 53 [przyp. tłum.].

<sup>46</sup> Ibidem, s. 86. Przekład E. Marks: „Her heart was like these. In its friction against health something had come over it that could not be effaced”, G. Flaubert, *Madame Bovary*, tłum. E. Marx Aveling, s. 56. Przekład Engelkinga: „Jej serce było jak one – dotknięwszy zbytku, pokryło się czymś, co nie miało się nigdy zetrzeć”, s. 57.

<sup>47</sup> „Her heart was like that. Contact with riches left upon it a coating that would never wear off”, G. Flaubert, *Madame Bovary*, tłum. A. Russel, Lonyon 1952, s. 69.

na twardy kapitał<sup>48</sup>. W jej przekładzie opisy luksusu brzmią tak, jakby autor *Pani Bovary* otwarcie popierał teorie ojca tłumaczki.

Utożsamianie twórczości Flauberta z marksizmem byłoby jednak sporą przesadą. Rentier ogłaszający z dumą, że twórczość jest zupełnie nieopłacalna, o klasie robotniczej mówi w *Pani Bovary* bodaj tylko raz – pisząc o niedorozwiniętej córce Emmy, która po śmierci rodziców musi iść do pracy („wzięła ją do siebie ciotka. Jest uboga i posyła ją dla zarobku do przędzalni bawełny”)<sup>49</sup>. W porównaniu do Zoli, braci Goncourtów i Jorisa-Karla Huysmansa, dokumentujących różne aspekty życia robotników, chałupników, służby i prostytutek, codzienność pracy w rzeźni, domu towarowym, pralni, gospodarstwie domowym czy burdelu, Flaubert wygląda jak zwykły kronikarz codziennego znoju kobiety. W opisie balu w Vaubyessard widać wyraźnie, że służbę traktuje się przedmiotowo, a jej funkcja narracyjna jest czysto pomocnicza – autor rzadko dopuszcza ją do głosu. Postać mistrza ceremonii nie ma żadnego kolorytu – wiemy tylko, że nosi jedwabne pończochy i biały żabot; a mięso dla gości podaje „jednym zręcznym ruchem”. Z kolei inny sługa, również zdawkowo opisany, wymienia nazwy potraw przygłuchemu księciu de la Laverdière. Innymi słowy, postaciom w liberii Flaubert przeznaczył miejsce na samym dnie narracyjnej hierarchii<sup>50</sup>.

Pozbawiony marksistowskich sympatii pisarz mimo wszystko mógłby uchodzić za marksistę. Wszystko przez chęć przedstawienia „rzeczywistości”. Przyjmując, że Flaubert dążył do reprezentacji, uwypuklamy materialny wymiar przedstawionych treści oraz ilustracyjną funkcję tekstu. W *Pani Bovary* autor unowocześnił antyczną zasadę *ut pictura poesis* (którą z wielkim namaszczeniem wykorzystał później w *Salambo* z 1862 roku), traktując o problemach współczesnych mu mediów i procesach produkcji mechanicznej. Umiłowanie karykatury i satyrycznego opisu, map, rycin i urządzeń optycznych (okularów, mikroskopów i *lorgnon*), czyli typowych składników kompozycji wizualnej utworu, dodaje powieści historycznego wymiaru i uwypukla fantasmagoryczny wręcz przemarsz towarów przez stronicę *Pani Bovary*. To samo wrażenie buduje ogromne zainteresowanie modą tekstylną. Widać to w filmowej adaptacji autorstwa Claude’a Chabrola, która doskonale odtwarza ubiory z epoki i dostosowuje ich kolorystykę do nastrojów Emmy. Przekład Margaret Cohen z 2004 roku (który trzyma się zredagowanego przez de Mana przekładu Marks i zawiera wiele rycin przedstawiających ówczesny styl) podkreśla, jak istotna

<sup>48</sup> Marks z pewnością rozpoznał etymologiczne pokrewieństwo angielskiego słowa *luxury* (luksus) i francuskiego *luxure* (lubieżność), która daje o sobie znać w bluźnierczej scenie namaszczenia – gdy ksiądz przykładą krucyfiks do ust Emmy. Oryginał: „qui avait gémi d’orgueil et crié dans la luxure” (G. Flaubert, *Madame Bovary*, Paryż 1857, 1986, s. 399); wersja Marks: „that had curled with pride and cred out in lewdness” (s. 356). Tłumaczka przekłada *luxure* jako *lewdness* [lubieżność, wulgarność – przyp. tłum.], a „somptuosités terrestres” jako „worldly pomp”, czyli światowy przepych, którego pragną oczy Emmy (s. 355).

<sup>49</sup> G. Flaubert, *Pani Bovary*, tłum. Micińska, s. 388. Przekład Engelkinga: „Bertę zajęła się więc ciotka. Jest biedna i posyła ją na zarobek do przędzalni bawełny”, s. 337.

<sup>50</sup> Alex Woloch uważa, że miejsce „postaci drugoplanowych leży w punkcie styku między osobą implikowaną a formą narracyjną. (...) Postać drugoplanowa ginie w kipieli całego utworu. Jeśli zapominamy pewne szczegóły na jej temat, to tylko dlatego, że tekst nam tak każe. (...) Mówiąc inaczej, podstawowe znaczenie postaci drugoplanowej widać tam, gdzie postać znika; chodzi o wzrost lub spadek narracyjnego napięcia, które jest rezultatem tego zniknięcia”. A. Woloch, *The One vs. the Many: Minor Characters and the Space of the Protagonist in the Novel*, Princeton 2003, s. 38.

dla realizmu Flauberta jest kwestia ubioru. Wśród rycin pojawia się amazonka w stroju do jazdy konnej (podobnym do tego, który pani Bovary każe sobie obstałować, przygotowując się do wypraw z Rudolfem), dwa ubiory dokerów, przypominające przebranie Emmy z balu maskowego w Rouen; dwie grafiki Achille'a Devérié z zbioru *Les Heures de la Parisienne*, na których widać, co modna kobieta ma na sobie, gdy pisze listy, a co, gdy po upojnej nocy śpi na kanapie. Są też wizerunki dwóch kobiet w strojach bałowych z niemieckiego wydania *La Mode* z 1846 roku. Cohen łączy je z ubiorami, które Emma i inne damy prezentują podczas balu w Vauubyessard: „Bładoszafranową suknię zdobiły trzy bukieciki drobnych różyczek, otoczonych zielenią. (...) Koronki, diamentowe brosze, bransolety z medalionami drżały na gorsach, mieniły się na piersiach, szeleściły na obnażonych ramionach”<sup>51</sup>. Wzbogacony o ilustracje przekład Cohen zmusza do uważniejszego zastanowienia się nad obrazotwórczą siłą literatury.

Cudowne przetworzenie przedmiotów u Flauberta zapowiada pojęcia fetyszyzmu towarowego i wartości wymiennej, które Marks przedstawi w *Kapitale* na przykładzie stołu i płaszcza<sup>52</sup>. Peter Stallybrass pisze:

„W *Kapitale* Marks mówił o płaszczu jako towarze – abstrakcyjnej »formie komórkowej« kapitalizmu. Traktując o wartości tej formy, mówił o wymianie wartości pracy. Jego zdaniem w procesie produkcji towar zyskuje wymiar egzotyczny, nawet wówczas, gdy sam robotnik zredukowany jest do abstrakcji”<sup>53</sup>.

Chociaż Stallybrass upiera się, że płaszczowi Marksa, jak płaszczom robotników na całym świecie, „daleko do abstrakcji”, jednocześnie zwraca uwagę na ważną rolę, jaką w koncepcji towaru jako fetysza odgrywa dematerializacja rzeczy. „Skoro płaszcz jest towarem, to można opisać go przez ekwiwalencję wartości: 20 jardów materiału, 10 funtów herbaty, 40 funtów kawy”<sup>54</sup>. W rozumieniu Stallybrassa, opisany przez Marksa fetyszym towarów „traktuje niematerialność jako cechę charakterystyczną kapitalizmu”<sup>55</sup>. Można też stwierdzić, że zdematerializowany materializm to wyróżnik realistycznej prozy Flauberta. Wydaje się, że *Pani Bovary* to w pewien sposób utwór marksistowski, koncentrujący się na obsesyjnym zainteresowaniu towarami. Ten aspekt utworu zyskał na znaczeniu w angielskim przekładzie Eleonory Marks.

\*\*\*

<sup>51</sup> G. Flaubert, *Pani Bovary*, tłum. A. Micińska, s. 79, 80. Przekład Engelkinga: „Trzy bukieciki przybranych zielenią burgundzkich różyczek ożywiły błady szafran sukni. (...) Bogate koronki, brylantowe brosze, bransolety z medalionem drżały na gorsach, migotały na piersiach, brzęczały na obnażonych rękach”, s. 52.

<sup>52</sup> Co ciekawe, w latach 50. i 60. XIX wieku Marks musiał wielokrotnie oddawać swój własny płaszcz w zastaw, wchodząc do czytelni British Library.

<sup>53</sup> P. Stallybrass, *Marx's Coat* [w:] *Border Fetishisms: Material Objects in Unstable Spaces*, ed. P. Syper, Londyn 1998, s. 202.

<sup>54</sup> Ibidem.

<sup>55</sup> Ibidem. Takie ujęcie sprawy potwierdza William Pietz, twierdząc, że wartość fetysza towarowego pochodzi nie tyle z jego fizycznego istnienia, ile z wartości wymiany i zamaskowanej roli społecznej. W. Pietz, *Fetishism and Materialism* [w:] *Fetishism as Cultural Discourse*, ed. E. Apter & W. Pietz, Ithaca 1993, s. 129.

Trójca Marks-Flaubert-Marks odegrała wielką rolę w przeniesieniu języka, którym francuski realizm mówił o klasach społecznych, luksusie i towarach, na anglojęzyczny grunt. Wydaje się również, że przyczyniła się do postrzegania twórczości artystycznej jako pracy zorientowanej na wynik. Taki wizerunek pracy wskazuje na podobieństwo między Flaubertem, autorem dwóch tysięcy stron wielkiej literatury oraz dwudziestu tysięcy stron notatek i szkiców literackich, a Eleonorą Marks, tłumaczką *Pani Bovary*, *Kapitału*, a także *Historii komuny paryskiej 1871 roku* Prospera-Oliviera Lissagaraya, *Elementów epiki w dramatach Szekspira* Nikolausa Deliusa oraz sztuk teatralnych Ibsena<sup>56</sup>. Widać wyraźnie, że idea „sumiennego” przekładu przedstawiona przez Marks w przedmowie do pierwszych wydań jej tłumaczenia nie ujrzałaby światła dziennego bez kontaktu autor-ki z tekstem Flauberta. Marks pisała w przedmowie:

„Istnieją trzy sposoby przekładu literatury. Z pierwszego korzysta geniusz, na nowo tworząc dzieło w swoim języku. Schlegel zrobił to z tekstami Szekspira, a Baudelaire z Edgarem Allanem Poe. Geniuszy jest niewielu. Ci, którym talentu nie brakuje, rzadko zajmują się niewdzięcznym zadaniem tłumacza. Drugi sposób zna każdy tłumacz najemny. Uzbrojony w słownik, kroczy po terytoriach, na które inni boją się zapuszczać. To on zasłużył na miano, które przypisuje się wszystkim tłumaczom – traduttore. Efekt jego pracy to wypaczenie, a nie prawdziwy przekład. Tłumacz trzeciej kategorii to sumienny robotnik. Nie mógłby, choćby chciał, należeć do pierwszej kategorii. Nie chciałby należeć do drugiej. Daje z siebie wszystko, do zadania podchodzi szczerze i z powagą. Uważam, że należę do trzeciej grupy. Z niedoskonałości mojej pracy nikt nie zdaje sobie sprawy lepiej niż ja sama. Wiem jednak, że przekład ten jest tak wierny, jak to możliwe. Nie ujęłam ani nie dodałam choćby jednego słowa, jednego zdania z oryginału. (...) W przekładzie są błędy, to prawda. Przy Flaubercie tekst wypada blade. Jednak jeśli zachęci czytelników do kontaktu z oryginałem, jeśli przybliży dzieło największego francuskiego powieściopisarza po Balzaku, to będę w pełni zadowolona. Nie zgadzam się z Jamesem Thomsonem, który przekonywał, że »jeśli ktokolwiek podejmie się przekładu [*Pani Bovary*] na angielski, zarówno na tekst, jak i na tłumacza padnie sroga klątwa«. Z przekleństwem czy bez, z pewnością nie żałuję wykonanej pracy. Dałam z siebie wszystko”<sup>57</sup>.

Chociaż Eleonora zaskakująco wyraźnie odcina się od tłumaczy-najemników (których można uznać za proletariat przekładu), odniesienie do robotniczego doświadczenia nie wzięło się znikąd; Marks pracowała nad tłumaczeniem dla pieniędzy, które mogłyby zapewnić jej finansową niezależność, a więc podstawę emancypacji. Postrzeganie przekładu jako pokornej pracy zgadza się niejako ze skromną postawą tłumaczki, która mimo wyraźnych zdolności literackich sama zakwalifikowała się do „klasy” najbardziej niespełnionych pisarzy – czyli tłumaczy właśnie. Z historii, którą tu opowiadam, należy wyciągnąć wnioski. Wizja tłumacza jako obywatela drugiej kategorii oraz tłumaczki-feministki broniącej dewaluujących form pracy to za mało; na podstawie dokonań i komentarzy Eleonory Marks chciałabym wydobyć pewien bardzo szczególny obraz tłumaczenia jako pracy.

<sup>56</sup> P.-M. de Biasi, *Carnets de travail de Gustave Flaubert*, Cher 1988, s. 9; S. Ledger, *Eleanor Marx and Henrik Ibsen* [w:] *Eleanor Marx (1855-1898): Life, Work, Contacts*, ed. J. Stokes, Burlington 2000, s. 53–68.

<sup>57</sup> E. Marks Aveling, *Introduction* [w:] G. Flaubert, *Madame Bovary*, tłum. E. Marks Aveling, op.cit., s. XXI–XXII.

S.S. Prawer twierdzi, że praca literacka należy do konkretnej kategorii wyszczególnionej przez Marksa. Literatura „miała dla Marksa wartość nie tylko dlatego, że opierała się prymitywnemu modelowi myślenia opartemu na zasadzie »towa-konsumpcja«”<sup>58</sup>.

„W kontekście ogólnoliterackim humorystyczny sposób, w jaki Marks stosuje określenia »produktywny« i »beziproduktywny«, ma w sobie coś przedziwnego. Jeśli cechą pracy »produktywnej« jest to, że zwiększa kapitał i przynosi dochód jego posiadaczom, to fakt, że za *Raj utracony* Milton otrzymał raptem 5 funtów, dowodzi jedynie, że autor nie był kapitalistą. (...) Wiadomo, co Marks miał na myśli. Praca poety – przynajmniej w czasach Milтона – nie alienuje o tyle, o ile autor nie przywiązuje wagi do jej rynkowej wartości. Poeta pisze to, co chce, to, co podpowiada mu jego »ja«; zostawia wiersz tym, którzy zamienią go w towar przynoszący zysk. W ten sposób wysiłek poety jest zapowiedzią »krainy wolności«, która interesuje Marksa w słynnej, jakże elokwentnej trzeciej części *Kapitału*”<sup>59</sup>.

(...)

Julian Barnes, pisząc o przygotowanym przez Pierre-Marca de Biasiego krytycznym wydaniu *Carnets de travail* Flauberta, rozwodzi się nad trudami prac badawczych: „Badania nie są dla Flauberta zadaniem pobocznym, lecz głównym. Nie chodzi tylko o »sprawdzenie« szczegółów; to część procesu twórczego”<sup>60</sup>.

Badawczy sposób pisania to „literatura sumienna”; myśląc o niej, zbliżamy teorię przekładu do (ulubionej przez Francuzów) dyscypliny badań nad rękopisami – *la critique génétique* – która zajmuje się analizą ostatecznej, drukowanej wersji tekstu na bazie materiałów wstępnych, szkiców, notatek i manuskryptów<sup>61</sup>. Analiza tego typu świetnie pasuje do Flauberta czy choćby Hölderlina, który słynął z nieustannego korygowania swoich utworów. Jak zauważył J.M. Coetzee:

„W ostatniej fazie twórczości Hölderlin odszedł od wizji pisania jako aktu skróconego, przestrzegając każdy wiersz jako chwilowy przystanek w dłuższej drodze, bazę do dalszej wyprawy w niewypowiedziane. Stąd nawyk operowania na żywej tkance napisanego wcześniej wiersza polega nie tyle na poprawianiu, ile na pisaniu na nowo. Co jest w takiej sytuacji tekstem ostatecznym, a co wariantem – zwłaszcza tam, gdzie ponowną budowę zarzucono w pół drogi? Czy niedokończone rewizje należy uznać za półprodukty, niespełnione projekty? A może szukać w nich, razem z autorem, nowej estetyki fragmentu oraz związanej z nią epistemologii natchnienia, które przychodzi w momencie nagłej jasności umysłu?”<sup>62</sup>.

<sup>58</sup> S.S. Prawer, *Karl Marx and World Literature*, Londyn, 1976, s. 418.

<sup>59</sup> Ibidem, s. 311–312.

<sup>60</sup> Barnes pisze: „Badać materiał znaczy zapisywać nazwy, imiona i nazwiska, które mogą się kiedyś przydać (uważał, że Cahours to świetna nazwa miejsca, Tardival i Vaudichon – doskonałe nazwiska; cieszył się na myśl o prostytutce imieniem Crucifix). To także nieustanna wędrówka po wsiach, chodzenie tak długo, aż znajdzie się dobry klif dla Bouvarda i Pécucheta (wspomina, że w zadaniu tym wiele pomógł mu Maupassant) oraz właściwe *plateau stupide*, w którym można by ulokować fikcyjną miejscowość. Badać to znaczy czytać niewiarygodnie dużo, pochłaniać książki i – jeśli prawidłowo interpretujemy niektóre notatki – skłaniać się ku znienawidzonemu skądinąd wynalazkowi fotografii („która nigdy nie pokazuje tego, co się naprawdę widziało”). J. Barnes, *Something to Declare: Essays on France*, Nowy Jork 2002, s. 243–244.

<sup>61</sup> Można by tu przedstawić potężną bibliografię tej dyscypliny (która, swoją drogą, ma wiele do powiedzenia o samym Flaubercie). Warto wspomnieć przede wszystkim o pracach Jacquesa Neefa, Pierre-Marca de Biasi, Ann Herschberg Pierrot, Yanna Leclerc, Raymonde’a Debray-Genette’a i Jeana Bellemin-Noëla.

<sup>62</sup> J.M. Coetzee, recenzja zbioru wierszy Hölderlina (*Poems and Fragments*) w przekładzie Michaela Hamburgera; „The New York Review of Books” 53: 16, October 2006, s. 70.

Normą nowej estetyki jest prowizoryczność rozwiązań; w przypadku Hölderlina wynika to z działań autora i redaktorów (*généticiens*), opracowujących dzieła po jego śmierci.

Przekład, jak krytyka genetyczna, wpływa na zmianę w gatunkowym postrzeganiu dzieła literackiego. Dzieło staje się *l'oeuvre oeuvrée*, tekstem opracowanym i pracującym. Wizja tekstu związanego z jednym pisarzem upada pod wpływem pracy tłumaczy i redaktorów. Chociaż krytyka tego typu może prowadzić do wzmocnienia lokalnego prestiżu autorów narodowych, metoda badawcza oparta na grupowej transkrypcji, kolacjonowaniu i wielokrotnej weryfikacji oddaje dzieło autora w ręce grupy interpretatorów, która oswoja wielki utwór literacki na drodze opisu. Jacques Derrida pisał o wieloosobowej naturze geniuszu, która „wymaga, byśmy zastanowili się, jak całkowita oryginalność oddala się od centrum społeczności, od ogółu, od gatunkowości gatunku, od tego, co wspólne”<sup>63</sup>. Derrida upiera się przy „gatunkowości gatunków”. W ten sposób przywodzi na myśl pragmatykę gatunkowych badań literackich, która bazuje na rozbiciu jednolitego materiału na zespół wariantów i epitektów tworzących gatunkowe pole literackie. W rozmowie z Derridą Jean-Michel Rabaté łączy kwestię gatunkowości z pojęciem archiwum. W archiwum właśnie rękopisy stają się przedmiotem analizy, przetwarzania danych i badawczego opisu. Stają się zITEMizowane (ITEM [ang. „przedmiot” – przyp. tłum.] to skrót od *L'Institut des textes et manuscrits modernes* – Instytut rękopisów i tekstów nowoczesnych)<sup>64</sup>. Poddany obróbce niewidzialnych redaktorów tekst posiada ich anonimowy *imprimatur*. Tożsamość badacza dochodzi do głosu w zupełnej ciszy, jaką przedstawia nieokreślona, szeroka grupa czytelników docelowych. Podobnie jest z przekładem – tłumacza nie widać na ekranie radaru, interwencja jest niedostrzegalna. A przecież, jak opracowania genetyczne, przekład operuje w sferze literackiej *techné*, w medium i środowisku języka.

Antoine Berman stosuje określenia „medium” i „środowisko”, mówiąc o „zadaniu tłumacza” („Die Aufgabe des Übersetzers”), które Walter Benjamin opisał w przedmowie do swojego przekładu *Tableaux Parisiens* Baudelaire’a. Berman przypomina, że Benjamin traktuje język jako medium o zróżnicowanej gęstości, a proces przekładu – jako poruszanie się między strefami, w których gęstość jest mniejsza lub większa<sup>65</sup>. Berman twierdzi też, że esej Benjaminu należałoby nazwać „Zadanie tłumaczenia”, a nie „Zadanie tłumacza”, ponieważ o samym wykonawcy przekładu nie ma tam ani słowa.

„Przedmowy do tłumaczenia – jakkolwiek ogólne – mówią o przekładzie, który przedstawiają. Takie są reguły gatunku – od przedmowy Wilhelma von Humboldta do *Agamemnona* Ajschylosa, przez tekst Stefana Georgego do *Kwiatów zła*, po wprowadzenie Yvesa Bonnefoya do *Hamleta* lub Henriego Meschonnicca do Biblii. Pisząc przedmowę, tłumacz mówi o swoim przekładzie albo chociaż o utworze, który przełożył. Benjamin nic sobie z tego nie robi. Ta oryginalna postawa

<sup>63</sup> J. Derrida, *Geneses, Genealogies, Genres and Genius: The Secrets of the Archive*, trans. B. Bie Brahic, Nowy Jork 2006, s. 1.

<sup>64</sup> Zob. *Pourquoi la critique génétique? Méthodes, théories*, ed. P.-M. de Biasi et al., Paryż 1998, s. 197.

<sup>65</sup> A. Berman, *L'Age de la traduction: "La tâche du traducteur" de Walter Benjamin, un commentaire [w:] „La traduction-poésie” à Antoine Berman*, ed. M. Broda, Strasburg 1999, s. 17.



jest z pewnością celowa. Widać wyraźnie, że Benjaminowi zależało na stworzeniu nowego dyskursu, nowego sposobu mówienia o tłumaczeniu”<sup>66</sup>.

Odnoszę się do eseju Benjamin, ponieważ przedstawione w nim pojęcie „zadania” pozwala ukazać „sumienność” tekstu Flauberta i przekładu Eleonory Marks w sferze techniki literackiej. Zwłaszcza koncepcja porażki tłumacza wydaje się tu bardzo istotna. Za teorią przekładu Benjamin stoi głębokie poczucie technicznej klęski; właśnie ono sprowadza na ziemię całą koncepcję „zadania”. Berman uważa, że Benjaminowi brakuje zmysłu (*pulsion-de-traduire*), bez którego „prawdziwy” tłumacz nie może się obyć<sup>67</sup>. Tłumaczenie nie przychodziło Benjaminowi łatwo. Własny przekład Baudelaire’a sam ostro skrytykował, chociaż początkowo miał nadzieję stawić w nim czoła dokonaniom Stefana Georgego. Przyznawał potem, że jego wersja nie radzi sobie z metrum oryginału i stylem Baudelaire’a, opartym na „barokowym banale” estetycznym. Berman przytacza list Benjamin do Hugona von Hofmannsthala:

„Doszedłem do wniosku, że każdy przekład, który nie powstał z najwyższych, niecierpiących zwłoki pobudek praktycznych (tłumaczenie Biblii to najlepszy przykład) ani też nie służy badaniom filologicznym, ma w sobie coś z absurdu”<sup>68</sup>.

Berman przypuszcza, że Benjamin musiał od samego początku odczuwać rozdźwięk między teorią a praktyką przekładu:

„Jeśli uznamy, że tłumaczenie wymaga pracy na, powiedzmy, materiale znaczącym, między dyskursem o przekładzie a samym doświadczeniem tłumaczenia powstaje gigantyczna wyrwa. Dlatego dyskurs nie może stać ponad przekładem ani w pełni go opisać. Warto, rzecz jasna, sformułować pewne zasady rządzące tłumaczeniem, lecz nie oczekujemy, że zyskają one status spójnej metodologii. Między regułami a samym aktem przekładu istnieje przestrzeń tajemnicy, w której do głosu dochodzą podmiotowość i podświadomość tłumacza. (...) Dyskurs o przekładzie i sama czynność przekładu to z zasady dwa różne zjawiska”<sup>69</sup>.

Najgorsze przeżycie tłumaczeniowe czekało na Benjamin w pracy nad Proustem (przekładu podjął się w 1926 roku razem z zaprzyjaźnionym Franzem Hesselem). Światło dzienne ujrzały tylko dwa tomy – *W cieniu zakwitających dziewcząt* i *W stronę Guermantes*. Ukończony rękopis przekładu *Sodomy i Gomory* zaginął, a niekompletny tekst *Uwięzionej* został porzucony. Benjamin wyznał Gershomowi Scholemowi, że praca nad Proustem go wykańcza. Sposobem na złagodzenie cierpienia miał być esej *O tłumaczeniu Prousta*. Tekst nigdy nie powstał. Razem z niedokończonym przekładem *Sodomy i Gomory* stanowi monumentalny przykład na to, jak niemożliwe okazuje się zadanie tłumacza. Jest też symbolem teorii przekładu jako zadania. Chociaż przejście od pracy do zadania i od zadania do przekładu kłóci się z próbami Bermana i Benjamin zmierzającymi do zdemetaforyzowania przekładu (Richard Sieburth, tłumacz obu autorów, uważa, że Benjamin „odsuwa przekład od jego etymologicznego zakorzenienia

<sup>66</sup> Ibidem, s. 31–33.

<sup>67</sup> Ibidem, s. 30.

<sup>68</sup> Ibidem.

<sup>69</sup> Ibidem, s. 28.

w metaforze w stronę metonimii<sup>70</sup>), chciałabym zwrócić uwagę, że metafora i metonimia stanowią jedność w przedstawionym przez Bermana zarysie Benjaminowego „zadania tłumacza”. Eksplorując wspólne pole skojarzeniowe słów *Aufgabe* i *Auflösung* („rozwiązanie”, ulubione określenie niemieckich romantyków), Berman sprowadza „zadanie” do następujących metafor:

- w sensie logicznym: rozwiązanie (problemu),
- w sensie chemicznym: rozpuszczenie (substancji chemicznej),
- w sensie matematycznym: rozwiązanie (równania),
- w sensie muzycznym: rozwiązanie (akordu)<sup>71</sup>.

W rozumieniu Bermana przekład, niczym rozpuszczalnik tego, co obce (Novalis pisze: „Poezja rozpuszcza [auflöst] to, co obce”), jest doświadczeniem obcości (*l'épreuve de l'étranger*), testem i sprawdzianem, który wymaga od języka rozwiązania pewnego dysonansu. Koncepcja *Aufgabe* jako *Auflösung* zakłada pracę na materiale rodzimego języka ze świadomością ryzyka kapitulacji przed siłą tego, co obce.

Chcąc przepisać koncepcję Benjamina, Berman skrupulatnie wyjaśnia „zadanie” na wiele sposobów. Kładzie tym samym nacisk na wysiłek intelektualny jako podstawę techniki literackiej. Innymi słowy, wskazuje na pewien paradygmat krytyki literackiej – istotny zarówno dla teorii przekładu, jak i analiz genetycznych – który wynika z założeń Eleonory Marks i losów jej tłumaczenia *Pani Bovary*. W takim rozumieniu zadaniem przekładu jest oddanie tego, co w języku nieprzetłumaczalne, przy jednoczesnej eksploracji zmiennego charakteru tekstu, który traktuje się jako przedmiot materialny i przedmiot obróbki redakcyjnej.

*Pani Bovary* według Marks – czyli marksistowski wymiar utworu Flauberta zakodowany w przekładzie córki Karola Marksa – daje wgląd w język pracy wolnej od transcendentnej, kapitalistycznej logiki ekwiwalencji, wymiany i dodania. Werner Hamacher uważa, że Jacques Derrida właśnie takiego języka poszukiwał w pracy *Spectres de Marx* (*Widma Marksa*). Derridiańska „hauntologia”, zdaniem Hamachera, zakłada, że „język nie należy do tego samego systemu co kapitał i praca. Język nie funkcjonuje jako towar, lecz nabiera cech pracy produktywnej lub reproduktywnej, jeśli forma ekwiwalentu zostaje uogólniona i wypiera kumulatywny charakter kapitału i zadaniowy charakter pracy”<sup>72</sup>.

Teoria języka wolnego od idei kapitału, niewyalienowana forma pracy, przekład jako forma literatury uwolniona od ciężaru, wykorzystanie tych idei do stworzenia „międzynarodówki literackiej” (albo odrestaurowanej koncepcji *Weltliteratur*), która podtrzymałaby międzynarodowy charakter *Manifestu komunistycznego* – powyższe zagadnienia estetyczno-polityczne udało się nam odczytać z przemysłów Eleonory Marks na temat zadania sumiennego tłumacza. Co ciekawe, teoria rzetelnej pracy nad przekładem

<sup>70</sup> R. Sieburth, *Antoine Berman: The Benjamin Seminar and Other Writings on the History and Theory of Translation*, niepublikowany rękopis, s. 321–327.

<sup>71</sup> A. Berman, op. cit., s. 29.

<sup>72</sup> W. Hamacher, *Lingua Amissa: The Messianism of Commodity-Language and Derrida's "Specters of Marx"* [w:] *Ghostly Demarcations: A Symposium on Jacques Derrida's Specters of Marx*, ed. M. Springer, Londyn 1999, s. 192.

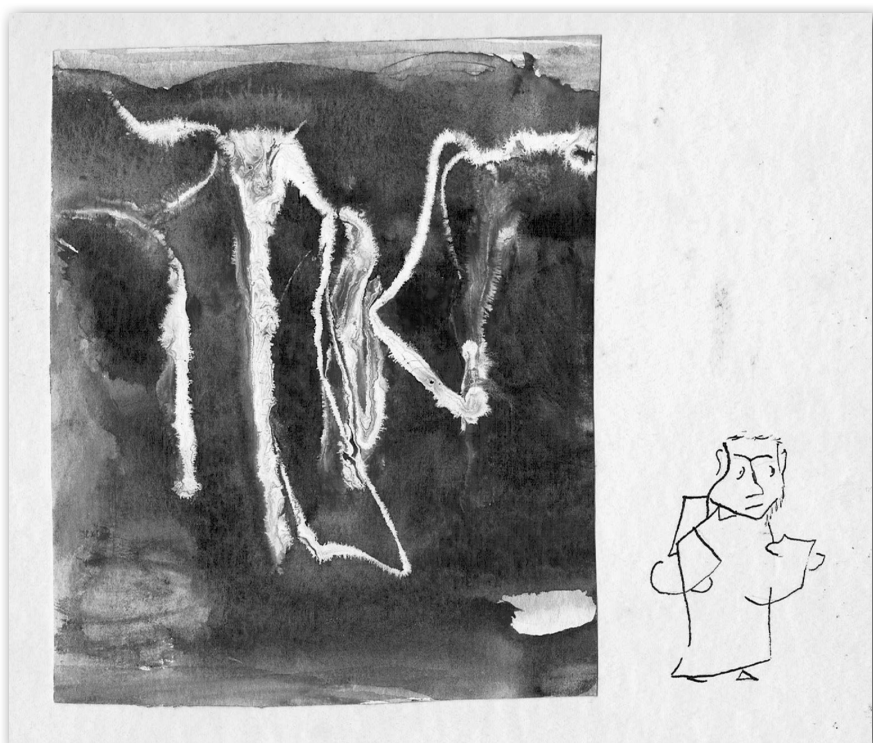
– swoisty testament tłumaczki wpisany w przedmowę do arcydzieła Flauberta – zaginęła w pomroce dziejów, chociaż najnowsze wydanie utworu w serii Nortona wciąż korzysta z przekładu Marks.

### **Summary** ***Madame Bovary and Marks***

In the article professor Emily Apter tells the story of an English translation of Flaubert's *Madame Bovary* – of an influential English rendition prepared by the daughter of Karl Marx, Eleanor. Apter analyses some of the decisions taken by Eleanor Marx, compares them to solutions found by other translators, including Paul de Man and Lydia Davis, and observes how much the ideological work of Karl Marx might have influenced the concept of „diligent translation” that Eleanor followed in her rendition of Flaubert's masterpiece. At the same time the article offers insight into textual detail of the novel, bringing to light some of its scarcely noticed features.



Piotr Mitzner, *Sen drugi*



Piotr Mitzner, *Chodzi, chodzi, roznosi ludziom*