

## O tłumaczeniu literatury prostej

„Czysty przypadek, dotychczasowe czytanie, zmienne sądy badaczy i czytelników mogą sprawić, że nieuczęszczana ścieżka zniknie z pola widzenia. W nowożytnej krytyce literackiej jest to historia dość powszechna. Rzadko zdarza się, by ktokolwiek miał ochotę wrócić na rozstaje i ruszyć inną drogą. (...) Mukałowśki uważał, że dzieło poetyckie, postrzegane pod kątem estetycznym, może dać odbiorcy przyjemność. Dzieje się tak, chociaż reakcje na dzieło oraz w pewien sposób dzieło samo w sobie ulegają zmianie. Nieumiejętność ofiarowania przyjemności unicestwia połączenie, bo właśnie przyjemność jest źródłem reakcji na dzieło. Nieumiejętność poddania się przemianie niszczy dzieło poetyckie, niszcząc przyjemność, która wynika wyłącznie z nowości, z defamiliaryzacji zaplanowanej przez twórcę i poddanej wpływowi czasu. (...) Z całym przekonaniem chciałbym zwrócić uwagę na pewien mało oczywisty warunek: nie ma kanonu bez przyjemności”<sup>1</sup>.

Frank Kermode tłumaczy zasady znikania utworów z uczęszczanego przez czytelników pola literatury, odnosząc się do postrzegania nowości (udziwnienia) jako definiującej cechy tekstu artystycznego. Reguły formowania kanonu opiera więc, podobnie jak Harold Bloom<sup>2</sup>, na zasadach estetycznych. Wskazuje również na nieodwracalność pewnych procesów historycznoliterackich, która często równa się usunięciu z pola widzenia tych zjawisk, które od momentu pojawienia się nie zdobyły zainteresowania czytelników, to znaczy nie uwiódły ich urokiem nowości. W takim razie każdy niezasymlowany utwór literacki skazuje się na niebyt, ale argument Kermodé’a dotyczący zmieniających się reakcji na dzieło pozwala przypuszczać, że dany utwór, wydobyty z nieistnienia, ma szansę wywołać reakcje odmienne od tych, które zaważyły na jego losie. Nowość tekstu literackiego widziana przez pryzmat wszystkiego, co napisano przed nim, jest rzecz jasna kwestią sporną<sup>3</sup>, lecz umiejscowienie danego utworu w innym kontekście kulturowym otwiera

<sup>1</sup> F. Kermode, *Pleasure and Change: The Aesthetics of Canon*, Oxford 2004, s. 18, 20.

<sup>2</sup> H. Bloom, *The Western Canon*, London 1995, s. 1–12. Bloom uważa, że „jednym z wyróżników oryginalności, która może wprowadzić dane dzieło literackie w obręb kanonu, jest udziwnienie, które albo nie poddaje się asymilacji, albo staje się tak oczywiste, że przestajemy zauważać idiosynkrazje, na których się opiera. Dante to najlepszy przykład pierwszego zjawiska, a Szekspir – przytłaczający wręcz przykład drugiego” – Bloom, *ibidem*, s. 4. Bloom dodaje jednak, że „udziwnienie może spełniać swoją funkcję bez wywoływania drastycznego szoku, lecz cierpki posmak oryginalności zawsze daje o sobie znać w chwili przyjsia na świat utworu, który ma przełamać opór tradycji i dołączyć do kanonu”, H. Bloom, *ibidem*, s. 6.

<sup>3</sup> Octavio Paz w eseju *On Translation* zwraca uwagę na umowność tego założenia: „Każdy tekst jest wyjątkowy i jest przekładem innego tekstu jednocześnie. Żaden tekst nie jest całkowicie oryginalny, ponieważ sam język jest przekładem. Przede wszystkim przekładem świata niewerbalnego. Co więcej, każdy znak i każde zdanie są przekładem innego znaku i innego zdania. Takie rozumowanie można bez trudu odwrócić i z równą mocą stwierdzić, że każdy tekst jest oryginalny, ponieważ przekład wprowadza różnicę. Do pewnego stopnia każdy przekład jest twórczy i stanowi oryginalny tekst”. O. Paz, *On Translation*, „UNESCO Courier”, XXVIII, 2, 1975; s. 36–40. W krytyce i teorii przekładu często pojawia się terapeutyczny wniosek na temat niemożliwości identycznej reprodukcji dzieła literackiego w innym kontekście kulturowym. Opowiadanie *Pierre Menard* Jorge Luisa Borgesa uchodzi za klasyczny przykład popierający tę – opartą na założeniach idealistycznych – tezę.

przed nim szansę na ponowne istnienie, to jest wywołanie efektu defamiliaryzacji i ofiarowanie przyjemności czytelnikowi<sup>4</sup>. Przyjemność widziana przez Mukařovskiego i formalistów w obcowaniu z nowym, uduchowionym, wynika przecież z przełamania konwencji i odejścia od tego, co oczywiste, łatwe, oczekiwane. Mówiąc inaczej, przyjemność, nośność tekstu, decydująca o jego literackości, to nic innego jak trudność.

Wyprowadzona analogicznie bardziej oczywista prawda na temat przekładu literatury wymaga innych obostrzeń. Nie ma przekładu bez przyjemności<sup>5</sup>. Przyjemność ta zależy od relacji między nowością (na przykład idiome, który wprowadza różnicę czerpaną z języka oryginału) a stałością (np. pewnym rozpoznawalnym idiome języka docelowego). Tekst redukujący różnicę nie jest przekładem, bo nie daje przyjemności nowego. Jest domestykacją (na przykład spolszczeniem), jeśli przedstawia świat literacki tak, by wrażenie estetyczno-komunikacyjne wynikające z lektury było wrażeniem potwierdzenia modeli komunikacji i idiomów znanych wcześniej z języka docelowego. Tekst usuwający element stały nie jest przekładem, bo nie daje przyjemności przewartościowania idiomu znanego w języku docelowym. Jest niekomunikatywny – „unicestwia połączenie” – ponieważ korzysta z nielicznych reguł systemu docelowego lub nie korzysta z nich wcale. Aspekt czasowy (wystawienie na działanie czasu i zmianę norm) tylko komplikuje sprawę, zwracając nas ku problemowi aktualności tekstu tłumaczenia. Przyjemność tego, co nowe, nie trwa wiecznie.

Kanonizacja literatury to problem złożony<sup>6</sup>, lecz na kwestię przekładu literackiego wpływa w sposób jednocześnie istotny i dość oczywisty. Ponieważ podstawowym celem przekładu jest dodanie nowego tekstu do grupy tekstów istniejących w języku docelowym (jako nowe rozumieć oczywiście także kolejne tłumaczenia utworów przełożonych wcześniej), trajektoria wyborów dokonywanych przez tłumaczy i wydawców przypomina trajektorię, o której mówi Kermode. Przypadek, moda i dotychczasowa historia zamykają i otwierają ścieżki lektury. W sferze przekładu wybór lektury (tekstu do tłumaczenia) nieodmiennie łączy się jednak z obietnicą przyjemności, która wynika z faktu dodania czegoś wartościowego<sup>7</sup>. O tym, jak karkołomne to zadanie, świadczą zarówno same tłumaczenia (które przyjemność dają lub nie), jak i rozwój dyscyplin – teorii i krytyki przekładu.

---

<sup>4</sup> Tego typu powrót nie oznaczałby jednak wejścia w obręb kanonu, który w tym rozumieniu jest synonimiczny z nieprzerwanym trwaniem w centrum uwagi. Bloom mówi o nielicznych utworach, które niezależnie od czasu wywołują efekt nowości – H. Bloom, op. cit., s. 26. Wypowiada się też na temat społecznych aspektów formowania się kanonu. „Istotną kwestią jest śmiertelność i nieśmiertelność utworów literackich. Te, które należą do kanonu, przetrwały bój społeczny, który nie ma nic wspólnego z walką klas. Z walki między tekstami wynika wartość estetyczna – dla czytelnika, dla języka, dla szkoły, dla sporów społecznych. (...) Wartość estetyczna wiąże się z kwestią pamięci, a więc (jak zauważył Nietzsche) z bólem, który trzeba sobie zadać, by poświęcić łatwiejsze przyjemności dla tych, które wymagają większego trudu” (H. Bloom, op. cit., s. 38).

<sup>5</sup> O doskonałości, pełni, absolutnej interpretacji jako podstawach przekładu pisze Ryszard Engelking („Tłumacz musi rozumieć wszystko”), zwracając uwagę na rolę niedopowiedzeń, które w przekładzie muszą pozostać. – R. Engelking, *Przyjemności i kłopoty tłumacza*, „Literatura na Świecie” 2003, nr 1/2, s. 144–151, s. 144.

<sup>6</sup> Wśród wielu zagadnień związanych z kanonem na pierwszy plan wysuwają się trzy aspekty ważne dla przekładu literatury: problem popularności (zainteresowania czytelników), edukacji (systemowej promocji grupy tekstów) i sprzedaży (finansowe aspekty wynikające z powyższych).

<sup>7</sup> R. Engelking, op. cit., s. 4.

W monumentalnej pracy *The Western Canon* Harold Bloom rozważa proces formowania się kanonu literatury zachodniej i odnosi się do innego doświadczenia lektury – trudnej przyjemności.

„Starożytny sprawdzian na kanoniczność tekstu jest dziś bardziej aktualny niż kiedykolwiek – utwór nie kwalifikuje się do kanonu, jeśli nie wymaga wielokrotnej lektury. (...) Wbrew temu, co twierdzą niektórzy paryżanie, wartościowy tekst nie ma sprawiać przyjemności, lecz wyraźną przykrość albo raczej trudną przyjemność, której słabszy tekst nie jest w stanie zapewnić”<sup>8</sup>.

W przekładzie literatury trudność urasta do rangi głównego tematu<sup>9</sup>, a pokonanie jej jest źródłem przyjemności tak dla tłumacza, jak czytelnika. Metafory, którymi nasyciona jest krytyka i teoria tłumaczenia, potwierdzają to założenie, odnosząc się do walki, zwycięstwa, znoju, antagonizmu, a nawet erotyki<sup>10</sup>. Trud czynności, która sama jest z gruntu pragmatyczna<sup>11</sup>, w debatach krytyków i filozofów przekładu nabiera cech mesjanistycznych<sup>12</sup>. Nic więc dziwnego, że w wypowiedziach tłumaczy, samozwańcych „czytelników idealnych”, próżno szukać jakiegokolwiek wzmianki o tym, jak łatwo przekłada się niektóre fragmenty Joyce’a, że praca nad Proustem szła jak po maśle, a rytm Flauberta tłumaczył się sam. Przekład tekstu uchodzącego za mało złożony jest niewarty wzmianki. Nie ma więc krytyki przekładu bez dwóch tematów – trudności i obietnicy rozkoszy. W dyskusji o przekładzie przykrość, czyli trud lektury oryginału, jest niemal synonimiczna z obietnicą podwójnej przyjemności, którą zapewnia przekład – rozkoszy po stronie tłumacza z dokonanego dzieła oraz rozkoszy czytelnika z poznania nowego. Trudność ma również odzwierciedlenie w koncepcji nieprzekładalności (*untranslatability*)<sup>13</sup>, która jest tyleż wymowna<sup>14</sup>,

<sup>8</sup> H. Bloom, op. cit., s. 30.

<sup>9</sup> Trudność dotyczy wszystkich aspektów dekodowania oryginału (zrozumienia) i kodowania go na nowo (w języku docelowym). Szczegółową listę problemów podaje Edward Balcerzan: E. Balcerzan, *Tłumaczenie jako „wojna światów”*. W *kręgu translatoryki i komparatystyki*, Poznań 2011, s. 134–135. David Malcolm i Wolfgang Görtschacher przytomnie sprowadzają je do następującego mianownika: „Przekład literatury zawsze stawia przed tłumaczem te same problemy: leksyka, składnia, dźwięk, odniesienia kulturowe”. W. Görtschacher i D. Malcolm, *O tłumaczeniu poezji Ilse Aichinger na angielski*, w „Tekstualia” 2014, nr 1 (36), s. 97.

<sup>10</sup> O tej tendencji świadczą choćby same tytuły prac krytyczno-teoretycznych, wśród których o „problemach” mówi się równie często jak o „szuce”. Warto zwrócić uwagę na kilka istotnych pozycji: R. Engelking, *Przyjemności i kłopoty tłumacza*, „Literatura na Świecie” 2003, nr 1/2, s. 144–151; R. Zimand, *Tłumacz-zdrajca i tłumaczenie-zdrada*, „Teksty” 1975, nr 6, s. 56–71; *Topika erotyczna w przekładzie*, pod red. Piotra Fastry, Katowice, 1994; H. Grynberg, *Przekleństwo przekładu albo jak się grzebie literaturę*, „Kwartalnik Artystyczny”, 2002, nr 2, s. 87–102; J. O. Gasset, *The Misery and the Splendour of Translation*, tłum. E. Gamble Miller [w:] *Translation Studies Reader*, ed. Lawrence Venuti, London 2004, s. 49–64.

<sup>11</sup> Jiri Levi pisze o strategii kompromisu (maksimum efektu – minimum wysiłku), która wyznacza pragmatyczny wymiar pracy nad przekładem – zob. S. Bassnett, *Translation Studies*, New York 2002, s. 44.

<sup>12</sup> Zob. W. Benjamin, *Zadanie tłumacza*, tłum. A. Lipszyc, „Literatura na Świecie”, 2011, nr 5/6, s. 27–41; A. Lipszyc, *O nieprzekładalności przekładu*, „Literatura na Świecie”, 2011, nr 5/6, s. 69–89.

<sup>13</sup> Zob. S. Bassnett, op.cit., s. 39–44.

<sup>14</sup> O fetyszacji pojęcia nieprzetłumaczalności w popularnym dyskursie może świadczyć chociażby interesująca notatka internetowa, która ukazała w 2004 roku na stronie BBC. Oliver Conway donosi w niej, że według badań ponad tysiąca językoznawców najtrudniejszym słowem do przełożenia na język obcy jest słowo „ilunga”. W języku Tschiluba, którym posługują się plemiona w południowo-wschodniej Republice Konga, oznacza ono „osobę, która zdolna jest wybaczyć każdą krzywdę za pierwszym razem, za drugim znieść ją spokojnie, ale nigdy nie wybaczy tej samej krzywdy po raz trzeci”. O. Conway, *Congo Word Most Untranslatable*, 22 June 2004, BBC News Online, <http://news.bbc.co.uk/2/hi/africa/3830521.stm>, dostęp: 10.10.2013.

ile niepraktyczna<sup>15</sup>. Choć zdarzają się przewrotne ujęcia<sup>16</sup>, zadanie tłumacza pod pewnym względem wygląda zawsze tak samo – zawiera trudności, ale zakłada możliwość powodzenia. Bez tego kompromisu nie ma przekładu.

Co takiego twierdzi pewien paryżanin? Pisze o dychotomii, bez której nie byłoby przyjemności – o rozdźwięku mowy znanej, kanonicznej, i mowy dzikiej, nieokiełznanej.

„Dwa brzegi: uczony, układny, plaża-plagiat (bo system językowy kopiuje się tu w jego stanie kanonicznym, wyuczonym przez szkoły, codzienność, literaturę, kulturę); i ten drugi brzeg: płynny, pusty (gotowy przyjąć dowolne kontury), który zawsze będzie miejscem, gdzie czeka się na śmierć mowy. Oba brzegi, *ich reżyserowany kompromis*, są konieczne. Ani kultura, ani jej destrukcja nie są erotyczne: erotyczna staje się szczelina między jedną i drugą”<sup>17</sup>.

Erotyzm prostej literatury, którą zajmujemy się w dalszej części artykułu, jest szczególny. Literatura ta – choć pod wieloma względami wydaje się zależna od norm i konwencji, wierna narracyjnym i pozatekstowym stereotypom – nie tylko w sposób kategoriyczny zdradza modele tekstowe i pozatekstowe, lecz także uwodzi brakiem przepychu, ascezą środków i semantyczną „pustką”, która domaga się zasiedlenia przez dopowiedzenie, lecz nieustannie tego dopowiedzenia odmawia.

Urodzony w 1875, zmarły w 1953 roku, T.F. Powys był pisarzem osobnym nie tylko dlatego, że większość życia spędził na dobrowolnym wygnaniu w jednym z najstabilniej zaludnionych obszarów Anglii – hrabstwie Dorset na południowym wybrzeżu. Miejscowościom, w których żył między 1904 a 1953 rokiem – Chaldon Herring i Mappowder (obie poniżej 200 mieszkańców) – do splendoru odległych o raptem 40 kilometrów kurortów Poole i Bournemouth jest tak samo daleko, jak utworom Powysa do kanonu brytyjskiego opowiadania. Odniesienie do geografii jest zasadne z dwóch powodów. Po pierwsze, wskazuje na koloryt lokalny fikcyjnego świata; po drugie, obrazowo przedstawia marginalną pozycję, jaką zajmuje Powys w literaturze. Chociaż większość jego prac powstała w latach dwudziestych i trzydziestych, związek tych utworów ze współczesnymi im zjawiskami literackimi jest znikomy. Jak zresztą porównać rzeczy tak odmienne? Z jednej strony wyrosła na gruncie antywiktoriańskim i antyrealistycznym, elitarna z założenia, a kanoniczna dziś twórczość modernistów (bo przecież to właśnie modernizm dominuje nad innymi zjawiskami tego czasu<sup>18</sup>), z troską zajmująca się problemem przedstawienia świadomości, odrzucająca oczywiste fabuły, rejestrująca przemiany społeczne i „bardziej prawdziwie”<sup>19</sup> reagująca na psychiczno-intelektualną kondycję współczesnego człowieka wystawionego na działanie masowych procesów produkcji, na zawrotne

<sup>15</sup> „Nieprzekładalność”, synonim trudności, jest z założenia tak samo oowna jak cecha przeciwna. Założenie, że tekst jest w pełni przetłumaczalny, jest z gruntu błędne – nie wiadomo, co miałyby oznaczać. Można więc stwierdzić, że pragmatyczna rola pojęcia „nieprzetłumaczalności” jest żadna (pomijając przypadki, w których określenie służy wyjaśnieniu indolencji własnej tłumacza).

<sup>16</sup> Monika Adamczyk-Garbowska w artykule *Barańczak jako tłumacz, czyli pochwała lenistwa* („Akcent” 1995, nr 2, s. 181–187) przytacza słowa jednego z tytanów przekładu, Stanisława Barańczaka, który (zapewne z przekąsem) wyznaje, że jest „szalonym leniem” (s. 181).

<sup>17</sup> R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, tłum. A. Lewańska, Warszawa 1997, s. 12.

<sup>18</sup> Powysowi daleko również do piszących w tym samym okresie kontynuatorów tradycji realistycznej w opowiadaniu brytyjskim, na przykład Grahama Greena, Franka O’Connora czy Victora Sawdona Pritchetta.

<sup>19</sup> A. Hunter, *The Cambridge Introduction to the Short Story in English*, Cambridge 2007, s. 45.

tempo miejskiego życia, na zagrożenia materializmu. Z drugiej strony ostentacyjnie niezainteresowane nowoczesnością, krótkie, powtarzalne, apsyhologiczne, silnie sfabularyzowane opowiadania autorstwa kogoś, kto z miasta uciekł szybko, a życie literackie kraju, jak również eleganckie towarzystwo w ogóle tolerował z wielkim trudem<sup>20</sup> (choć trzeba zwrócić uwagę, że Chaldon Herring stało się na pewien czas „najbardziej literacką” wsią na Wyspach – w latach dwudziestych oprócz Theodora, brata Llewelina i jego żony, amerykańskiej powieściopisarki Alyse Gregory, mieszkali tam Sylvia Townsend Warner i poetka Valentine Ackland; z kolei wydawcy David Garnett i Charles Prentice oraz opiekunka artystów Ottoline Morrell regularnie odwiedzali dom Powysów<sup>21</sup>). Detal biograficzny byłby bez znaczenia, gdyby wyrażał wartości sprzeczne wobec tych, które zawiera fikcja. Jednak w przypadku Powysa historia osobista, przedstawiona w nielicznych świadectwach, naprowadza nas na dość jednolity obraz pisarza i jego dzieła. Obraz ten jest prosty – bazuje na wyraźnych idiosynkrazjach. Jeśli można wnioskować na temat biografii i dzieła jednocześnie, to u Powysa da się zauważyć trzy punkty zbiegu. Mizantropia, religia i monotonia, dominujące w życiu<sup>22</sup>, zajmują też centralne miejsce w większości spośród ponad setki opowiadań<sup>23</sup>. Na szczęście to jedyny prosty wniosek, który da się wysnuć na temat wykorzystania tych motywów.

Choć ze względu na stałość tematyczną opowiadania te wydają się uderzająco podobne, nie sposób przypisać im spójnej filozofii ani dołączyć do nurtu literackiego. Mimo pesymistycznego, katastroficznego wydzwiku, opowiadaniom Powysa daleko do dekadencji *fin de siecle’u*. Nie ma w nich (na pierwszy rzut oka) śladów nowoczesności<sup>24</sup>, a wszystko, co mogłoby uchodzić za „pochlebstwa realizmu”<sup>25</sup>, dogorywa w zgłiszczach ironicznej hiperboli. Niełatwo określić, do jakiego stopnia indywidualizm utworów Powysa doprowadził do ich historycznoliterackiego niebytu. Być może marginalność tych prac, jak również wielu innych wartościowych utworów, wynika z hermetycznej (niezmiennej, niepokrewnej) struktury i nieprzystawalności do pozatekstowych punktów odniesienia. Problem odmienności (różnicy) w opowiadaniach Powysa można rozumieć na kilka sposobów.

<sup>20</sup> Ciekawą biografię Powysa przedstawia J. Lawrence Mitchell w książce *T.F. Powys: Aspects of a Life*, Bishopstone 2005.

<sup>21</sup> C. Harman, <http://www.powys-lannion.net/Powys/PowysRev/Chldn-23.htm>, dostęp: 19.11.2013.

<sup>22</sup> Joy Wilson twierdzi, że Powys „starł się trzymać jak najdalej od świata. Na każdą, nawet najmniejszą wyprawę do miasta wyruszał z wyraźną niechęcią. W tej postawie nie było nic z eskapizmu. Chodziło raczej o troskę o własne środowisko, odpowiednio dla twórczości”. J. Wilson, *T.F. Powys. The Moods of God [w:] Essays on T. F. Powys*, ed. Father Brocard Sewell, Aylesford 1964, s. 32.

<sup>23</sup> „Powys to pisarz wsi. Nie ma tu [w opowiadaniach – M.W.] dziennikarstwa, nie ma sentymentalizmu, nie ma »spoleczeństwa«. Tło opowieści niemal bez wyjątku stanowią krajobrazy hrabstwa, które od osiemnastego wieku zmieniło się mniej niż jakakolwiek inna część kraju – hrabstwo Dorset. W umyśle autora krajobrazy te uległy jednak przekształceniu. Nie ma mowy o geograficznej wierności. (...) Cała panorama jest wytworem wyobraźni”, píše Charles Prentice w przedmowie do zbioru *God’s Eyes A-Twinkle*, London, 1947, s. IX–X. Z kolei Henry Coombes dostrzega grę przeciwieństw: „Słońce i wszystko wiąże się z przyjemnością i szczęściem, oraz grób i wszystko wiąże się ze smutkiem, żałością i okropieństwem – oto świat jego myśli i utworów. Jest to świat śmierci w blasku dnia i życia w zimnym grobie jednocześnie”. H. Coombes, *T.F. Powys*, London, 1960, s. 8. Biograf dostrzega również aspekt monotonii: „Trudno znaleźć kogokolwiek, kto wiódłby życie bardziej odległe od ekscytujących wydarzeń niż życie T.F. Powysa” – H. Coombes, *ibidem*.

<sup>24</sup> „Jego styl nie ma nic wspólnego z jakimkolwiek nowoczesnym pisarzem”. C. Prentice, *op. cit.*, s. xi.

<sup>25</sup> D. Malcolm, *The British and Irish Short Story Handbook*, Oxford 2012, s. 154.

Po pierwsze, różnice między jednym a drugim opowiadaniem są znikome; teksty te wykazują uderzające podobieństwa strukturalne i tematyczne, które przy przekładzie należy wziąć pod uwagę, odtwarzając sieć wzajemnych zależności. Na przestrzeni ponad 30 lat Powys pisał ciągle tak samo. W większości przypadków mamy do czynienia z narracjami w trzeciej osobie<sup>26</sup>, w których narrator sprawia wrażenie wszechwiedzącego. Powtarzają się sekwencje elementów: początek opowiadania najczęściej stanowi zwięzły fragment odnarratorski, który w formie krótkiej definicji przedstawia pewien aspekt charakteru jednej z postaci. Po definicji następuje sekwencja narracyjna potwierdzająca tezę charakterologiczną przez odniesienie do niezmiennych zasad codzienności, które rządzą życiem postaci. Cecha przekłada się na czynności i zachowania. Stałość reguł świata uwypuklają określenia czasu, których jest tu całe mnóstwo – okoliczniki czasu „always”, „never”, „ever”, „usually” wzmacniają niemal każde stwierdzenie na temat postaci lub miejsca akcji<sup>27</sup>. Nacisk na powtarzalność w sekwencji, która przedstawia przykładowe zachowania i zdarzenia, oznacza, że większość zdarzeń wymienionych w ekspozycji nie ma właściwie statusu wydarzenia *per se* – nie wprowadza zmiany stanu. Wykonywane nieustannie te same czynności stanowią podstawę dla następującego później wydarzenia kluczowego, które wprowadza fabularną wariację. Efekt jest oczywisty. Stan utrwalony zostaje zniszczony, następuje zmiana sytuacji. Zmiana ta jest nagła, dotyczy podstawowej cechy postaci i burzy prawa rządzące jej życiem lub prawa świata przedstawionego; mówiąc inaczej, w przeciwieństwie do zdarzeń-czynności przedstawionych w ekspozycji, zmianę właściwą najczęściej cechuje wysoka wydarzeniowość<sup>28</sup>. Alternacja norm tekstowych to podstawowy proces, który zachodzi w sekwencji zdarzeń. Zakończenie utworu nie ma zazwyczaj funkcji podsumowującej, przeciwnie, przeważnie dominują zakończenia otwarte, które nie rozstrzygają wątpliwości przedstawionych wcześniej. Opowiadania Powysa są silnie sfabularyzowane (wysoce narracyjne), lecz ich fabuły mają charakter uderzająco prosty – bazują wyłącznie na zmianie stanu początkowego w stan końcowy. Nic ponadto.

Absolutny, na pierwszy rzut oka niedorzeczny redukcjonizm cechuje również przedstawienie postaci. Nie ma mowy o reprezentacji świadomości w formach typowych

<sup>26</sup> Wśród około stu opowiadań, z którymi miałem kontakt, tylko w jednym pojawia się narrator pierwszoosobowy pierwszego poziomu. Co ciekawe, dzieje się tak w tekście otwierającym pierwszy zbiór – *The House with the Echo* z 1928 roku.

<sup>27</sup> Chcąc zachować zgodność formalną w przekładzie (a w tekstach tak minimalistycznych może być to konieczne), należałoby zadbać o podawaną z przesadną skrupulatnością informację o tym, jak regularne są poszczególne działania postaci. Jest to możliwe do pewnego stopnia – o ile nietrudno przełożyć znaczenie (coś dzieje się czasami, często, zawsze, nigdy), przekład formalnych powtórzeń (na przykład to samo słowo padające w kilku miejscach) buduje efekt echa w oryginale, lecz po polsku może ociera się o stylistyczną niepoprawność. Rzecz jest o tyle trudna, że narracje Powysa nieustannie wykorzystują powtórzenia retoryczne, na przykład ponownie definiują nawyk danej postaci w ten sam sposób, choć kontekst (pozornie) nie uległ zmianie. Wzmocnienie prostego argumentu wielokrotnym powtórzeniem to oczywiście element tekstowej przesady, ekstremalnego uwypuklenia prostoty.

<sup>28</sup> Wydarzeniowość i wydarzenie (ang. *event* – wydarzenie, stąd *eventfulness*) należy rozumieć w sensie narratologicznym – jako cechę definiującą tekstu narracyjnego. O tym, czy zmiana stanu jest wydarzeniem, czy nie, zdaniem Wolfa Schmidta decyduje siedem czynników: rzeczywistość, wynikowość, ważność, nieprzewidywalność, trwałość, nieodwracalność, niepowtarzalność – W. Schmidt, *Narratology – An Introduction*, Berlin 2010, s. 8–12. Czynniki te należy mieć na uwadze, formułując przekład wypowiedzi dotyczących wydarzeń.

dla literatury nowoczesnej. Charakteryzacji u Powysa bliżej do form znanych z baśni lub bajki. Nacisk na jednowymiarowość postaci jest wszechobecny. Również sposób mówienia o nich jest niemal bez wyjątku taki sam. Konsekwentne mówienie o postaciach tak, jakby nie spełniały innej funkcji poza funkcją podmiotu zdania, które ich dotyczy, to uderzająca cecha większości (choć jak widać na przykładzie *No Room* i *The House with the Echo* – nie wszystkich) utworów. Brak zainteresowania życiem wewnętrznym i procesami myślowymi idzie w parze z zaledwie skrótowym przedstawieniem wyglądu. (Co ciekawe, szczegóły na temat życia rodzinno-społecznego postaci pojawiają się – w formie lakonicznych definicji – dość regularnie. Czyżby dało się je sprowadzić do tej samej zasady powtórzenia, która rządzi innymi tematami?) Pozornie rola opisu jest minimalna (nie ma tu mowy o noszącym cechy nadmiaru „efekcie rzeczywistości” Barthes’a), lecz w sensie ścisłym niektóre fragmenty narracyjne (przedstawiające czynności, wydarzenia, które potwierdzają reguły świata tekstowego) pełnią funkcję opisową, nie narracyjną<sup>29</sup>. Postać jako taka jest wyłącznie nośnikiem cechy, która – przez nieustanne, obsesyjne utrwalanie – przyczynia się do fabularnego przewrotu. Stałość ma najczęściej znamiona obsesji – trwanie prowadzi do katastrofy.

Spektrum tematyczne jest wąskie. Większość opowiadań dotyczy miłości, śmierci, religii, popędów i trwania właśnie. Cechy postaci przedstawiane w minimalistycznych definicjach oscylują między pragnieniami ciała (obżarstwo, alkoholizm, rozwiąźłość), idiosynkrazjami ducha (socjopatia, egocentryzm, patologiczna nieśmiałość) a niedomaganiem umysłu (debilizm, sny na jawie, megalomania). Narratorów interesuje znane im życie wsi i ludzi prostych – rolników, gospodyń domowych, grabarzy, wiejskiego kleru, ogrodników, kościelnych, pasterzy i mało rozgarniętych posiadaczy ziemskich. Możliwości społeczne, intelektualne i finansowe, którymi dysponują postaci, są bliskie zeru. Próba osadzenia antybohaterów Powysa w kategoriach, które Northrop Frye przedstawił w pracy *Anatomia krytyki*, przynosi ciekawe efekty. Większość to postaci o najniższej mocy sprawczej (*powers of action*<sup>30</sup>); zróżnicowanie postaw jest jednak dość znaczne – pojawiają się *alazons* (postaci dumne, przekonane o własnej wielkości); *eirons* (przekonani o własnej marności), *bomolochoi* („wprowadzający nastrój karnawalistyczny”<sup>31</sup>) oraz *agroikoi* (proste postaci, które redukują tenże nastrój). Niezależnie od ich funkcji w obrębie fabuły ogromna większość postaci Powysa to ludzie przegrani, skazani na powielanie błędów. Podobnie pesymistyczny wydzźwięk ma przedstawienie miejsca

<sup>29</sup> Zob. M. Bał, *Narratologia: wprowadzenie do teorii narracji*, tłumaczenie grupowe pod red. naukową E. Kraskowskiej i E. Rajewskiej, Kraków 2012, s. 31–46.

<sup>30</sup> Monika Bokinić tłumaczy to wyrażenie jako „zdolność bohatera do działania”, Zob. N. Frye, *Anatomia krytyki*, tłum. M. Bokinić, Gdańsk 2012, s. 41. Jestem przekonany, że zdolność, o której pisze Frye, dotyczy nie tyle samego działania, ile jego efektów, to znaczy sprawczego potencjału postaci. Nie chodzi o czynność, lecz o jej skutki i wpływ na fikcyjny świat przedstawiony.

<sup>31</sup> N. Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton 2000, s. 175. W przekładzie Moniki Bokinić rola tych postaci „raczej polega na wzmacnianiu nastroju świętowania niż wpływanu na fabułę” (*bomolochoi*) i „odmowie świętowania” (*agroikoi*), N. Frye, *Anatomia krytyki*, op. cit., s. 197, 198. Fragmenty z pracy Frye’a podaję we własnym tłumaczeniu, aby zwrócić uwagę na aspekt estetyczny, który w obrębie danego utworu budują postaci z trzeciej i czwartej grupy. W przekładzie Bokinić wyrażenie „nastrój świętowania” zaciemnia znaczenie postaci tego typu dla estetyki karnawalistycznej poszczególnych utworów.

akcji – zazwyczaj mamy do czynienia z odosobnionymi przestrzeniami, które w oczach reszty świata nie są warte nawet odrobiny uwagi. Lokacje powtarzają się z opowiadania na opowiadanie. Nazwy miejscowości nie przywodzą na myśl pozatekstowej rzeczywistości, budują odrębność fikcyjnych systemów normatywnych. Antysielanka to dominujący model kontekstu geograficzno-społecznego, który wzmacnia efekt semantyczny całości, potęguje monotonię i pesymistyczny obraz świata.

Język opowiadań Powysa wydaje się uderzająco prosty. Syntaktyczny minimalizm, oszczędność leksykalna, wysoka referencyjność określa to cechy, które łatwo zauważyć. Narratorzy wyraźnie polegają na neutralnym słownictwie, przy czym preferują słowa krótkie. William Hunter przedstawia fragment prozy Powysa, w którym 82 spośród 99 słów to monosylaby<sup>32</sup>. Z kolei w dialogach występują dwa rodzaje mowy niestandardowej – pojawia się rodzaj wiejskiego dialektu, który trudno łączyć z jednym określonym regionem<sup>33</sup>, oraz język wysoki, przynależny niektórym przybyszom spoza ubogiej, Powysowskiej krainy obejmującej wsie Tandol, Madder, Little Dodder, Dodderdown i Halfpeny Morey. Rozróżnienie to wyraźnie wzmacnia rozdźwięk między statusem społecznym poszczególnych postaci.

Zasady organizujące teksty Powysa są niezmiennie tylko do pewnego stopnia, a prostota w większości przypadków okazuje się pozorną. Autor pracuje na podobnym materiale, lecz nic nie decyduje o charakterze tych utworów tak bardzo, jak zasada powtórzenia i różnicy. Podstawowym mechanizmem jest tu bowiem nie stałość, a zmiana właśnie. Przełamanie struktur i znaczeń, które zostały ustalone przed zdarzeniem kluczowym, to reguła, która rządzi niemal każdym opowiadaniem Powysa. Nie chodzi przy tym wyłącznie o zmianę w sekwencji wydarzeń, ale również o problemy charakteryzacji, tematyki i języka, które są zakodowane w utworach w sposób implikowany<sup>34</sup>. O ile zaprzeczenie przedstawionemu obrazowi postaci wynikające z fabularnego przewrotu nie powinno

<sup>32</sup> W. Hunter, *The Novels and Stories of T. F. Powys*, Cambridge 1930, s. 11.

<sup>33</sup> „If the poor silly maid bain't got no husband,' said Tim, 'do 'ee ask her if she'll take I for woon; do 'ee say that I love she more than meself, an' that I'll marry she for better or worse, be she wise or silly«, T.F. Powys, *The House with the Echo*, s. 167. Biorąc pod uwagę daleko idącą niezależność świata przedstawionego od norm świata pozatekstowego, problem przekładu dialektu wydaje się relatywnie prosty – ponieważ dialekt ten nie ma odzwierciedlenia w rzeczywistym języku, a tekst nie podkreśla w żaden sposób związków świata fikcyjnego z rzeczywistym, zastosowanie mowy stylizowanej u postaci (nigdy w mowie narratora) służy jedynie podkreśleniu jej odmienności od innych postaci i od samego narratora. Problem należy więc rozwiązać według zasady pragmatycznej – stosując ekwiwalent syntetyczny, bazujący na uproszczeniu form poprawnych języka docelowego w połączeniu z zastosowaniem form uznawanych za niepoprawne, regionalne lub typowe dla użytkowników niewykształconych. O podobnym zagadnieniu pisze Krzysztof Filip Rudolf w tym numerze.

<sup>34</sup> Implikowany charakter komunikatu rozumiem tu za Aleksandrą Okopień-Sławińską: „Każde użycie języka odpowiada jakiemuś społecznemu doświadczeniu. Tym samym implikowana informacja o sposobach używania języka w danym tekście świadczy o jego nadawcy jako realizatorze pewnej praktyki społecznej. Praktyka owa obejmuje rozmaite zachowania językowe, które pozwalają zidentyfikować status mówiącego nie tylko w terminach ściśle socjologicznych, wskazujących na jego przynależność środowiskową, zawodową, klasową itp., ale i we wszystkich innych terminach charakteryzujących rozmaite grupy użytkowników mowy, na przykład w terminach psychologicznych (mowa ludzi nerwowych, inteligentnych, rozkojarzonych, apodyktycznych) czy nawet fizjologicznych (mowa ludzi zmęczonych, jękających się, pijanych, afaktyków itp.)” – A. Okopień-Sławińska, *Semantyka wypowiedzi poetyckiej*. Kraków 2001, s. 105. Implikacja pozornie prostego komunikatu (który w oczach odbiorcy wewnątrz narracji ma swoją wartość eksplicytną, a ujawnia kod implicytny w lekturze czytelnika implikowanego) to podstawowe narzędzie „udziwnienia”, którym posługuje się Powys.



stanowiąc ogromnej trudności dla tłumacza, ponieważ odnosi się do wartości uniwersalnych (walka o status, realizacja marzeń, pogoń za pieniądzem, uczucia, popędy), o tyle problem stylistyki tekstu wymaga uważnej analizy.

William Hunter uważa, że „styl [Powysa] jest mylący. W najlepszych momentach jest nadzwyczaj złożony, choć zachowuje pozory prostoty. Dzięki maksymalnej koncentracji tekstu autor osiąga wspaniałe efekty. Każde słowo pojawia się z jakiegoś powodu”<sup>35</sup>. Ian Robinson potwierdza to przekonanie:

„Jego dojrzała proza ma wyraźnie indywidualny charakter. Wystarczy spojrzeć na paradoksalne połączenie anglosaskiej prostoty słownictwa z umiłowaniem parataksy i wtrąceń. (...) Zrezygnował z nawiasów tam, gdzie powinny sygnalizować wtrącenia. Redaktor jego prac stał przed trudnym zadaniem – gdzie zakończyć zdanie, gdzie wykorzystać średnik lub dywiz, gdzie poprawiać przecinki. (...) Powys dzielił tekst na akapity w sposób, który każdego wydawcę przyprawiłby o palpację. Czynił tak szczególnie w miejscach kluczowych, budując efekt dramatyczny. Dzięki temu prosta, dosadna proza Powysa miejscami przypomina *vers libre*”<sup>36</sup>.

Pozorna prostota, czyli dominanta stylistyczna utworów, którymi się tu zajmujemy, funkcjonuje w oparciu o następujące aspekty języka: (1) oszczędność leksykalną, (2) paralelizm składniowy, (3) hipotaksę i parataksę, (4) długość wypowiedzenia, (5) wykorzystanie dialektu.

Jak wspominałem, w opowiadaniach Powysa dużą rolę odgrywają konflikty norm. W większości utworów informacja o systemie normatywnym, który zostanie postawiony pod znakiem zapytania, pojawia się już w ekspozycji. Wiele zależy więc od zdań otwierających poszczególne opowiadania. Ich siła retoryczna wynika z minimalnej długości i przejrzystej konstrukcji, która kluczową rolę przypisuje podmiotowi zdania, prawie zawsze ustawionemu na pierwszym miejscu w wypowiedzeniu. Mało słów (które w większości są krótkie i anglosaskiego pochodzenia<sup>37</sup>) i replikacja struktury składniowej – te banalne reguły mają zastosowanie w ogromnej większości utworów i przynoszą podobny rezultat: komunikat przybiera formę definicji. W zbiorze *The House with the Echo* z 1928 roku, który ustala stylistyczne i tematyczne znaki szczególne twórczości

<sup>35</sup> W. Hunter, op. cit., s. 11.

<sup>36</sup> I. Robinson, *The Text – an Afterword* [w:] T.F. Powys, *Father Adam*, Denton 1990, s. 115–116. Robinson zwraca uwagę na wtrącenia, wprowadzane bez użycia nawiasów. Przykładów tego zabiegu nie brakuje. W opowiadaniu *I Came as a Bride* czytamy: „It was a night in winter when a cloud that resembled, both in colour and in kind, the mud of the lanes and fields of the village, as cold as the frozen air could make it, hung down over Walberton, out of which was squeezed by the black hands of the night great drops of rain. As there was a moon, through the night was so gloomy, it was not altogether dark and, before going to bed, Mr. Cobb extinguished the dining-room lamp, stayed for a moment by the window and looked out”. [Ktoregoś zimowego wieczoru nad Walberton zawisła lodowata od podmuchów wiatru, barwą i usposobieniem przypominająca błoto z wiejskich ścieżek i pół chmura, z której wkrótce czarne dłonie nocy wycisnęły wielką ulewę. Choć noc była mroczna, księżyc dawał trochę światła, dlatego pan Cobb, zgasiwszy przed snem lampę w jadalni, przystanął przy oknie i spojrzął w dal]. T. F. Powys, op.cit., s. 73.

<sup>37</sup> Jeśli w opowiadaniu Powysa napięcie fabularne sięga zenitu, to narrator wyraża się o nim powściągliwie. W kluczowych momentach ogranicza się do stwierżeń: „Duffy jęknął” (s. 25), „Pan Herrick napił się jeszcze” (s. 43), „George Packer i William Tollar spojrzeli na siebie” (s. 62), „Zakaszła owca” (s. 126); „Grzmot po blyskawicy” (s. 153). Zdawkowość wypowiedzi rozładowuje napięcie, w ironiczny sposób podważając postrzeganie wydarzenia jako centralnego składnika tekstu narracyjnego.

Powysa<sup>38</sup>, tylko siedem z dwudziestu sześciu opowiadań rozpoczyna się od zdania, które nie spełnia drugiej zasady<sup>39</sup>. Przykładów dominującego modelu jest mnóstwo: „Pan Duffy był dumny ze swojego nazwiska” (*Squire Duffy*); „Józef Turvey z Norbury nigdy nie rzucił się w oczy” (*Nor Iron Bars*); „Pastor Robert Herrick dał się lubić” (*W nudnym Devonshire*); „Pan James Candy pragnął być dobroczyńcą rodzaju ludzkiego” (*The Lonely Lady*); „Johna Toppa spotkała w życiu jedna ciekawa rzecz poza śmiercią – nagroda w konkursie. Nagrodą była świnia” (*Seven’s*); „Pan Hayball to sama dobroć” (*The Badger Hunters*); „Pan Dendy miał kilka niezłych krów i parę dobrych świń” (*The Buckett and the Rope*). Nieszczerólnie wyrafinowany zabieg upraszcza komunikat i podkreśla temat codzienności, wokół którego utkane są proste fabuły Powysa. Co więcej, tak proste otwarcie wyznacza silny punkt początkowy dla narracyjnych procesów retorycznych<sup>40</sup>, które albo podważają zasadność definicji wyrażonej w pierwszym zdaniu, albo przedstawiają jej katastrofalne następstwa. Mówiąc o początkach utworów, musimy zwrócić uwagę na wykorzystanie parataksy. W opowiadaniach *The Dewpond* oraz *The Two Horns* parataksa buduje efekt humorystyczny. W pierwszym niejednoznaczna opozycja wyrażona w zestawieniu – „Pastor John Gasser był wierzący. Był też człowiekiem”<sup>41</sup> – okazuje się zapowiedzią głównego tematu tekstu, który dotyczy zarówno omylności kleru, jak i kwestii wiary w zjawiska nadprzyrodzone. W drugim opowiadaniu (w którym obsesyjne trwanie przy jednym postanowieniu okazuje się przyczyną katastrofy) już na początku czytamy: „Doktor Snowball mieszkał w Bollen. Mieszkał tam od zawsze. Innymi słowy, mieszkał tam od ponad dwudziestu lat”<sup>42</sup>. Czyli, jak się wkrótce okazuje, sporo za długo. Paradoksalne, często tautologiczne stwierdzenia, w które obfitują fragmenty charakterystyki postaci, z jednej strony podważają rzetelność narratora i jego kompetencję językową, a z drugiej wskazują

<sup>38</sup> Obsesyjne stosowanie tych samych zabiegów to wyróżnik opowiadań Powysa niezależnie od czasu ich powstania. Podobne schematy pojawiają się zarówno w utworach wydanych w 1928 roku, w opowiadaniach opublikowanych osiemnaście lat później (*Bottle’s Path*, 1946), jak i przedstawionych pośmiernie tekstach zebranych (*Father Adam* – 1990, *Mock’s Curse* – 1995, *The Sixpenny Strumpet* – 1997).

<sup>39</sup> Większość z tych, które nie wykorzystują minimalistycznego modelu „podmiot-orzeczenie-dopełnienie” stosuje inny charakterystyczny dla Powysa zabieg – przedstawienie życiowej prawdy w formie aforyzmu, na przykład „When two proud people live in the same village there are sure to be differences of opinion between them” [Jeśli w tej samej wsi mieszka dwoje dumnych ludzi, różnicy zdań nie sposób uniknąć] – *Lady Louisa and the Wallflowers*.

<sup>40</sup> Tekst narracyjny traktuję tu (za Jamesem Phelanem, Peterem Rabinowitzem, Aleksandrą Okopień-Sławińską, Edwardem Balcerzanem i Michałem Głowińskim) jako komunikat, który funkcjonuje między nadawcą a odbiorcą. W takim ujęciu materiał tekstowy współlistnieje z ogółem norm pozatekstowych dostępnych odbiorcy (odbiorcy wewnątrz diegezy, czytelnikowi implikowanemu lub czytelnikowi z krwi i kości) w procesie interpretacji. Interpretując komunikat (czytając), odbiorca podejmuje decyzje w oparciu o różne systemy norm. Zob. J. Phelan, *Experiencing Fiction: Judgements, Progression and the Rhetorical Theory of Narrative*, Columbus, 2007; P. Rabinowitz, *Before Reading: Narrative Conventions and the Politics of Interpretation*, Columbus, 1998; A. Okopień-Sławińska, op. cit.; E. Balcerzan, *Perspektywy poetyki odbioru* [w:] *Problemy socjologii literatury*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław 1971, s. 79–97; M. Głowiński, *Style odbioru: szkice o komunikacji literackiej*, Kraków 1977. Patrząc na twórczość Powysa z punktu widzenia retoryki narracji, musimy zwrócić uwagę na rolę prostoty w tworzeniu pozorów. Esencją retorycznej struktury opowiadań, o których tu mowa, jest konfrontacja różnych – tekstowych i pozatekstowych – systemów normatywnych w procesie interpretacji. Innymi słowy, w postępującym w czasie odbiorze komunikatu czytelnik Powysa rewiduje początkowe sądy na temat prostoty, w miarę, jak materiał tekstowy się komplikuje.

<sup>41</sup> “The Reverend John Gasser was a believer; he was also a man” (T.F. Powys, *Bottle’s Path*, op. cit., s. 203).

<sup>42</sup> „Dr. Snowball live at Bollen. He had live there for ever; that is to say, he had live there for more than twenty years”. Zob. T. F. Powys, *The House with the Echo*, op. cit., s. 144.

na oczywiste kontrasty, między którymi rozpięta jest twórczość Powysa – na przykład między religijną ortodoksją a nieformalnym, niesystematycznym indywidualizmem wyznaniowym albo między determinizmem a indeterminizmem w postrzeganiu losów jednostki.

Stylistyczna prostota okazuje się pozorną nawet na tak podstawowym poziomie jak długość zdania. Pod tym względem w opowiadaniach da się zauważyć silną rozbieżność: krótkie, minimalistyczne zdanie-jądro nierzadko sąsiaduje z długim, wielokrotnie złożonym wypowiedzeniem. Wariacja ma nie tylko wpływ na przejrzystość i rytm tekstu, lecz także dodaje mu ironicznego wydźwięku. Spójrzmy na poniższe fragmenty opowiadania *In Dull Devonshire* (*W nudnym hrabstwie Devon*):

(1) „The Rev. Robert Herrick was an amiable man”; (2) „When Mr. Herrick prayed for anything else than that all the people in the world should love one another, it was always that this wicked globe should be changed, in the twinkling of an eye, into a fine ripe cider apple, and allowed to lie under his orchard trees until November came in, and then be squeezed out in a cider press and pass into the three huge casks in his cellar, that held no less than three hundred gallons apiece”<sup>45</sup>.

Sąsiadując ze sobą w obrębie tej samej strony (oddziela je krótki akapit), dwa wypowiedzenia wskazują na dwa rodzaje błędu narratora. Po pierwsze, na błąd epistemologiczny (narrator wierzy w możliwość pełnego opisanie postaci w obrębie jednego zdania); po drugie, błąd interpretacyjny (narrator nie zdaje sobie sprawy z przywar pastora). Rozróżnienie tych dwóch problemów przez czytelnika implikowanego jest możliwe wyłącznie dzięki stylistycznej dysproporcji. Gdy mowa jest o modlitwach pana Herricka, staje się jasne, że nie mają one wiele wspólnego z dogmatami wiary. Ironiczny wydźwięk nie byłby tak wyraźny, gdyby drugie zdanie podzielić na pół. Zastosowanie wypowiedzeń o drastycznie odmiennym poziomie skomplikowania wzmacnia niejednorodność stylistyczną, która objawia się także w zastosowaniu wiejskiego dialektu w mowie postaci. Kontrast między głosami narratorów, którzy posługują się poprawną angielszczyzną, a nieosadzonym w konkretnym kontekście geograficznym dialektem w wypowiedziach bohaterów decyduje o literackości opowiadań i pozwala zakwalifikować narratorów Powysa do szczególnej grupy (mogłyby znaleźć się w niej głosy z Guya de Maupassanta, Johana Petera Hebla, Mikołaja Leskowa, Jana Nerudy, Alfreda Edgara Copparda czy Johna Bergera) opisane przez Waltera Benjamina w eseju *Der Ehrzähler*<sup>44</sup>.

<sup>45</sup> Ibidem, s. 35. „Pastor Robert Herrick to dusza-człowiek”, „Jeśli modlił się kiedykolwiek o coś innego niż wieczna miłość wszystkich ludzi, błagał, by ten podły świat zmienił się w mgnieniu oka w wielkie dojrzałe jabłko winne, z którego – po tym, jak jabłko poleży w sadzie pana Herricka aż do listopada – prasa do owoców wycisnie ostatnie soki prosto do ustawionych w piwnicy trzech drewnianych beczek, po trzysta galonów każda”.

<sup>44</sup> Narratorów tego typu łączy status liminalny – bycie na krawędzi istnienia, przychodzenie z zewnątrz i jednocześnie chylenie się do wewnątrz świata, o którym mówią w opowiadanych historiach. Choć jest w nich coś jeszcze – nieaktualność, niedzisiejszość – właśnie z dzisiejszej perspektywy narratorzy Powysa wydają się jeszcze bardziej zbliżeni do Benjaminowskiego „opowiadacza” o podwójnym rodowodzie. „Narrator: choć nazwa ta brzmi znajomo – żywych przykładów jego działania wcale sobie nie uprzytamniamy”, rozpoczyna swój esej Benjamin. „Wśród tych [beziemiennych narratorów] istnieją dwie, wielorako przenikające się grupy. Także figura narratora zyskuje pełny materialny wymiar tylko u tego, kto je obydwie uobecnia. »Kto podróżuje, ma o czym opowiadać« – mówi lud i wyobraża sobie narratora-gawędziarza jako kogoś, kto przychodzi z daleka. Z nie mniejszą jednak ochotą słucha się tego, kto, odżywiając się dobrze, pozostawał w kraju i zna krążące w nim opowieści i przekazy”. W. Benjamin, *Narrator [w:] Anioł historii: eseje, szkice, fragmenty*, tłum. K. Krzemieniowa, H. Orłowski, J. Sikorski, Poznań 1996, s. 241–269, s. 241, 242.

Spójrzmy, jakie trudności stawiają przed tłumaczem dwa opowiadania Powysa – *The House with the Echo* (*Dom i echo*) oraz *No Room* (*Ciasno*). Oba pochodzą ze zbioru z 1928 roku; pierwsze otwiera tom, drugie go zamyka. Rama tematyczna, którą na pozostałe teksty zarzucają te dwa reprezentatywne utwory, w centrum stawia temat śmierci. W obu opowiadaniach pojawia się podobny problem leksykalny, od którego zależy eksplicytność tematycznej dominacji Tanatosa. Oszczędność, lakoniczność stylu Powysa (oraz mały rozmiar utworów: w wydaniu oryginalnym oba teksty liczą zaledwie po 7 stron małego formatu) wymaga, by tam, gdzie kluczowa wypowiedź jest zdawkowa (np. replika w dialogu ujawniająca konflikt lub jego rozwiązanie), tę zdawkowość zachować. Z tym założeniem w pamięci spójrzmy na zakończenia utworów. Rygor zwięzłości, który funkcjonuje w oryginale, należy zachować w obu opowiadaniach przez zastosowanie lakonicznej repliki.

Kiedy narrator *Domu i echa* podczas końcowej wizyty u przyjaciela woła: „Theodore! Theodore!”, nie otrzymuje odpowiedzi. Gdy chwilę później pyta: „Is Mr. Dove dead?”, echo odpowiada: „Dead”<sup>45</sup>. Skąd ta niekonsekwencja? To kluczowy dylemat interpretacyjny, lecz dla przekładu jest istotny przede wszystkim pod względem technicznym. Choć osobliwe, echo pozostaje echem i powtarza tylko ostatni człon pytania. Stąd konieczność utrzymania paralelizmu przy możliwie silnym ekwiwalencie semantycznym. Ostateczność repliki – „Dead”, responded the echo – jest w sposób banalny wielopoziomowa, oznajmia koniec życia postaci, a zatem koniec przyjaźni oraz koniec opowiadania.

Podobny problem pojawia się w opowiadaniu zamykającym zbiór. Tytułowe wyrażenie („no room” – „brak miejsca”, „miejsc brak”, „ciasno” itp.) pojawia się tutaj kilkukrotnie i za każdym razem dotyczy sytuacji organizacyjnej na wiejskim cmentarzu, a w ostatnim zdaniu wyraża poczucie końca i schyłku oraz, w pewien sposób, wyraźną odmowę – dalszego trwania, kolejnych perypetii. Ma także związek z postrzeganiem śmierci jako przenosin do nowego „mieszkania”. Jednocześnie wymóg zgodności wymusza paralelizm we wszystkich miejscach, gdzie występuje wyrażenie „no room”. Ze względu na deklinacyjną naturę polszczyzny zadanie to nie należy do prostych.

Założenia dotyczące „oszczędności” leksykalnej mogą stanowić pewną trudność dla tłumacza. O ile monosylabiczny charakter wielu wyrazów z oryginału to cecha, której nie sposób oddać w polszczyźnie, o tyle rygor liczebnej oszczędności może przynieść ciekawe rezultaty. Naturalną konsekwencją dążenia do zwięzłości komunikatu jest poszukiwanie ekwiwalentów w proporcji „jeden do jednego”, to znaczy zbliżenie się do zasad przekładu słowo w słowo na tyle, na ile wymaga tego oddanie najistotniejszych elementów semantycznych oryginału. Problem ekwiwalencji występuje w wypowiedzi definiującej postać narratora w pierwszym opowiadaniu: „I have an inane friendliness to mould and to all those who touch and handle this primeval substance”<sup>46</sup>. Problem ekwiwalentu dotyczy rzeczownika „mould”. Już to jedno słowo zawiera zalążek tematów

---

<sup>45</sup> T.F. Powys, *The House with the Echo*, op. cit, s. 7.

<sup>46</sup> *Ibidem*, s. 1.

dominujących w całej twórczości Powysa: śmierci, ubóstwa, przemijania, degeneracji, żywołów, obrzydliwości<sup>47</sup>. Kiedy weźmie się pod uwagę, że *The House with the Echo* to pierwsze opowiadanie pierwszego zbioru opowiadań Powysa, a jednocześnie jedno z niewielu, w którym autor korzysta z narratora pierwszosobowego, rola znaczeń, które powtarzają się w późniejszych utworach, jest fundamentalna. Co więcej, w sytuacjach takich, jak ta należy pamiętać, że nowelistyka Powysa odrzuca abstrakcję na rzecz języka o silnej funkcji referencyjnej. Nie ma mowy o mglistych, nienamacalnych punktach odniesienia. Dlatego też wybór ekwiwalentu, w którym zbiega się najwięcej znaczeń kluczowych, wydaje się rozwiązaniem najbardziej odpowiednim. Idealnie byłoby, gdyby słowo to wywoływało u czytelnika przekładu swego rodzaju zdziwienie.

Podobnie prostoliniijny (w stojących za nim założeniach tekstowych) problem stawia przed tłumaczem zgrabna puenta, która podsumowuje mizantropiczną wypowiedź na temat „tak zwanych wyższych sfer”.

„For many years before I knew my friend, I had ceased to speak to the so-called ladies and gentlemen. I would pass this kind of folk sometimes upon the road, but whenever I happened to look at their feet I knew them to be altogether without interest. A word in season”<sup>48</sup>.

A *word in season*, zgrabnie kończy wątek narrator, wprowadzając dwuznaczność. Nie wiemy, czy wyraża w ten sposób zadowolenie z trafnego doboru określenia (słowa wypowiedziane w odpowiednim momencie), czy zaznacza, że rzadko rozmawia z elegantami. Na niedopowiedzenie o, być może, erotycznym zabarwieniu należy zwrócić uwagę we fragmentach, w których mowa o Jane, córce pana Dove’a.

„Have you ever passed from a wind-beaten heath road where the rain hisses, into a warm room, where a girl, who know how to be kind to a traveller, sits at the tea-table? (...) One felt one could kiss Jane without a reproof. There was no acted modesty about her”<sup>49</sup>.

Podtekst w tym fragmencie jest niezwykle istotny dla fabularnego rozstrzygnięcia, w którym niejasność przyczyn odgrywa kluczową rolę. Ponieważ narrator nie wyjaśnia zniknięcia przyjaciela, próba interpretacji zagadki musi wziąć pod uwagę wszystkie miej-

---

<sup>47</sup> *Oxford English Dictionary* podaje następujące definicje słowa „mould”: I. Luźna, pokruszona ziemia (...) Również: grudki ziemi II. † Niepochlebnie o ziemi (włościach); III. Ziemia w grobie. Także w wyrażeniu „to bring to mould”: pochować; IV. Górna warstwa gleby uprawnej, bogata w minerały, bogata w próchnicę; V. Ziemia, proch, jako składnik ludzkiego ciała; VI. „man of mould”: człowiek śmiertelny. VII. Proch, w który ludzkie ciało obraca się po śmierci; prochy zmarłych; VIII. Grzybnia, która powstaje na powierzchni warzyw lub produktów mięsnych, które pozostają długo w ciepłych, wilgotnych warunkach.

<sup>48</sup> T.F. Powys, *The House with the Echo*, op. cit., s. 2. Już w pierwszym zdaniu tego fragmentu daje o sobie znać wyraźny rytm jambienny. W tym samym opowiadaniu występuje również przykład nienachalnego konsonansu: „makes a mark of a nail in the mud” (ibidem, s. 1, „w błocie zostawi ślad gwoźdźcia”) „twisted thorn trees” (ibidem, s. 2, „krępe krzewy kolczastego głogu”). Choć w twórczości Powysa nie sposób doszukiwać się konsekwentnie realizowanej strategii fonosemantycznej, w dźwiękowej warstwie opowiadań nie brakuje konsonansów i asonansów, rymów niepełnych i dźwięków echa, które prostota składni i leksyki wyraźnie wypukła. W tej sferze przekład powinien zmierzać do jak największej naturalności. Dbając o rytm, powinniśmy dbać o zwięzłość, wybierając te związki wyrazowe, które korzystają z krótkich form deklinacyjnych, na przykład „dziewczyna, która zna potrzeby wędrowca” zamiast silniejszego (w kontekście erotycznego wydźwięku tekstu) „kóra wie, jak dogodzić wędrowcowi”.

<sup>49</sup> „Czy kiedykolwiek podczas spaceru smaganą wiatrem drogą przez wrzosowiska zaproszono was do przytulnego domu, gdzie do stołu zasiada z wami dziewczyna, która zna potrzeby wędrowca? (...) Czuło się, że można ją pocałować bez przygany. Nie udawała skromnej”.

sca niedookreślenia. Czy odejście ojca i córki ma związek z romantycznymi zapędami narratora? Sednem problemu jest jego nierozstrzygalność. Niedopowiedzenie, ironia, paradoks – oto subtelne cechy literatury Powysa, które decydują o przyjemnościach uważnej lektury. Dbając o nie, tłumacz ma obowiązek powstrzymać się przed elucydacją, a jednocześnie możliwie wiernie oddać wszystkie aspekty oryginalnego komunikatu.

Kolejny aspekt, na który należy zwrócić uwagę w obu opowiadaniach, to neutralne zabarwienie większości wypowiedzi, ważne nie tylko ze względu na ogólne wrażenie, które sprawia lektura prozy Powysa, ale również ze względu na efekt ironiczny (np. w sytuacjach, gdy narrator wypowiada się bezstronnie o problemach i postaciach wyraźnie zasługujących na przyganę). Ponieważ narratorzy Powysa w większości przypadków dbają o pozory obiektywizmu, również w przekładzie ostrze ironii, którym opowiadania te potrafią błysnąć w zaskakujących momentach, powinno kryć się pod warstwą neutralnych wypowiedzi. Półśmiech narratora da się zauważyć w następującym opisie postaci wikarego:

„And when Mr. Dibben from Weyminster, with the long face and longer trousers of a curate at St. Luke's, came to do a month's duty at Tadnol, and told Mr. Truggin disrespectfully that dead bodies ought to be planted in rows like broad beans, the sexton sniffed with disapproval”<sup>50</sup>.

„Kiedy pan Dibben z Weyminster, człowiek o długiej twarzy i długich spodniach wikarego z kościoła św. Łukasza, przybył do Tadnol na miesięczną praktykę i pewnego dnia powiedział bez cienia szacunku, że zmarłych należy kłaść w ziemi jeden za drugim jak ziarna bobu, kościelny prychnął urażony”.

Wykorzystanie standardowego wyrażenia w sposób odbiegający od uzusu (zamiast porównania postaci do wikarego narrator informuje czytelnika, że to jedna i ta sama osoba; fragment ten brzmi osobliwie już w oryginale) to doskonały przykład przewrotnej strategii Powysa. W opowiadaniu *No Room* problem zabarwienia dotyczy również różnicy między zróżnicowaną mową poszczególnych postaci (dialekt mieszkańców Tadnol, standardowa angielszczyzna wikarego) i standardową mową narratora. Bez oddania stylizacji w przekładzie konflikt norm, który tak wyraźnie zarysowuje się między zinstytucjonalizowaną religią Kościoła a osobistymi wierzeniami Truggina, traci wymiar lokalny.

Wszystkie powyższe problemy lektury i przekładu opowiadań Powysa sprowadzają się właściwie do jednej zasady: zadziwiającej prostoty. Podsumujmy więc dotychczasowe obserwacje na temat zjawiska, które w dyskusjach nad przekładem nie pojawia się często.

Aby wypowiedź miała charakter literacki, koniecznie musi zadziwiać. Zdziwienie wywołane na poziomie estetycznym to podstawa sądu smaku (przyjemności), która decyduje o tym, czy ową wypowiedź uznamy za wartościową, czy nie. Źródłem przyjemnej nowości może być „trudna” estetyka komunikatu (np. skomplikowana struktura, szerokie spektrum tematyczne lub osobliwe wykorzystanie środków językowych). Trudność, w wystawnych szatach ulubionego toposu krytyki, poddaje się działaniu czasu i zmieniających się norm społecznych i literackich. Często zdarza się więc, że to, co dziś jest trudne i nowe, jutro dołącza do długiej listy przebrzmiałych literatur. Przekład literatury odgrywa ważną rolę

<sup>50</sup> Ibidem, s. 231.

w procesie aktualizacji kryteriów tego, co standardowe, ponieważ zestawia nowość (lub jej przeciwieństwo, zupełną normę) oryginału z kontekstem docelowym (a zatem osobnym systemem norm, w którym nowość ma szansę zaistnieć). Czynność przekładu, zmierzając do przeniesienia przyjemności oryginalnej, w mniej lub bardziej oczywisty sposób koncentruje się na tym, co trudne (nowe) – na dominancie semantyczno-semiotycznej, na nośniku nowości, na wszystkich elementach, które decydują o tym, że dana wypowiedź artystyczna jest warta translacji.

W takim rozumieniu najbardziej ekscytującym obowiązkiem przekładu jest praca nad materiałem, który w danym utworze jest trudny. Dyskusja o radzeniu sobie z trudnościami, którą zajmują się krytyka i teoria przekładu, to nic innego jak debata nad znaczeniami, które powstały we współlistnieniu dwóch tekstów. Dyskusja ta wyznacza reguły radzenia sobie z trudnym materiałem. Przykład twórczości T.F. Powysa pozwala spojrzeć na problem trudności w nieco inny sposób. Jakimi regułami rządzi się przekład tekstu, który wykorzystuje środki językowe i literackie według przewrotnego planu, wyraźnie obstawiając przy tym, co oczywiste i proste (łatwe, nie nowe) i jednocześnie, w sposób implicytny, poddając je niebanalnym, wieloznacznym transformacjom? Jak traktować tę podwójną jakość? Trudno o wyraźne uogólnienie, lecz kilka praktycznych wniosków na temat przekładu literatury prostej można przedstawić następująco: 1) ekonomia leksykalna przekładu, czyli rezygnacja zarówno z ornamentyki, jak i naddatku, który „lepiej się czyta”, pozwala obronić się przed pokusą elucydacji znaczeń; 2) możliwie pełna ekwiwalencja na poziomie słowa (odniesienie do wszystkich znaczeń kluczowych zawartych w pojedynczej jednostce leksykalnej), przy zachowaniu koniecznych niedopowiedzeń, pozwala osiągnąć efekt retorycznej ambiwalencji, na którym oparte jest opowiadanie proste; 3) wymóg stylistyczny dotyczący zabarwienia i intensywności jednostek leksykalnych (troska o jednostki nacechowane emocjonalnie, dialekt i mowę wysoką) musi iść w parze ze świadomością proporcji między słownictwem i rejestrem neutralnym a zabarwionym, niestandardowym; 4) należy zmierzać do ekwiwalencji strukturalnej, odtwarzając sieci powtórzeń intra- i intertekstowych (wewnątrz jednego utworu i na przestrzeni wielu tekstów).

Powyższe zasady, wyprowadzone na podstawie przekładu krótkiej prozy T.F. Powysa, dotyczą przekładu opowiadania jako krótkiej, pod wieloma względami minimalistycznej formy literackiej w ogóle. Czy umiarkowana popularność tej formy na polskim rynku wydawniczym wiąże się z problemami przekładu? Z pewnością tak, choć można przypuszczać, że jest to jeden z mniej istotnych czynników. Bardziej prawdopodobne, że chodzi o inny rodzaj przyjemności płynącej z lektury krótkiej prozy, odmienną od rozkoszy powieści i wyzwania estetycznych wiersza (nie wspominając o wycofującym się z naszej kultury języku dramatu<sup>51</sup>). Zwięzłość, prostota formy ma wpływ na jej efekt retoryczny.

---

<sup>51</sup> Zob. stwierdzenie zgonu dramatu poetyckiego przedstawione przez Virginie Woolf w eseju *The Narrow Bridge of Art* [w:] *Modernism: An Anthology*, ed. Lawrence Rainey, Oxford 2005, s. 903–909, s. 904.

Choć nie brakuje opinii, że krótka proza różni się od długiej nie tylko rozmiarem<sup>52</sup>, trudno bezsprzecznie wskazać konkretne różnice. Jedna jest oczywista – czas trwania aktu lektury. Na myśl przychodzi też druga różnica, choć trudno traktować ją w sposób naukowy – przyjemność wynikająca z pełni emocjonalnego doświadczenia (ważnego spełnienia aktu w krótkim czasie). Na tym polu przekład i lektura to doświadczenia zbliżone – oba stawiają podobne wyzwania. W kontakcie z twórczością autora takiego, jak Theodore Francis Powys doświadczamy nowości na wiele sposobów: w lekturze tekstu niezróżnicowanego stylistycznie odkrywając minimalne odstępstwa od schematu, obserwując niezależność (obojętność) utworów wobec ich mniej lub bardziej bezpośredniego kontekstu literackiego, a także przeżywając nieistnienie autora i jego twórczości w jakkolwiek rozumianym głównym nurcie kulturowym. Czyż Powys nie tkwi w szczelinie, poza kulturą, a jednak w punkcie styku? Na granicy lektury, niedaleko od tego, co czytane, a mimo to w cieniu, niebycie? Nie zaryzykuję wiele, twierdząc, że skazane na margines czytelnicznej uwagi opowiadanie Powysa to przedziwna odmiana po dziesiątkach utworów o większej renomie, które zajmują nas na co dzień. Jak dobrze dobrane słowo w trudnej do objęcia *logorei*.

### Summary On Translating Simple Literature

The article confronts the problem of difficulty – one of dominant tropes in the discourse of translation studies – in a subversive way, that is, by attending to difficulties that the translator faces in contact with textual material whose dominant artistic feature is apparent simplicity. The argumentation, taking as the example the short story oeuvre of a non-canonical writer, Theodore Francis Powys, focuses on such issues as the translation of syntactic and lexical simplicity, of underspecification, lacunae and understatement. The author proposes a commonsensical rule of translational moderation – withdrawal from any addition to the syntactic or phonosemantic structure of the original.

---

<sup>52</sup> Zob. *The Art. Of Brevity: Excursions in Short Fiction Theory and Analysis*, ed. Per Winther et al., Columbia 2004; S. Lohafer, *Coming to Terms with the Short Story*, Baton Rouge 1983, s. 1–18; A.M. Wright, *On Defining the Short Story*, [w:] *Short Story at the Crossroads*, ed. S. Lohafer, J.E. Clarey, Baton Rouge 1989, s. 46–56; D. Malcolm *The British and Irish Short Story Handbook*, London 2012, s. 35–39.