

„Sześćdziesiąt czy dzieść piędć upatkuf tłumacza” – czyli nieistniejąca stylizacja w polskich przekładach literatury angielskiej

Na pozór wydawać by się mogło, że decyzje dotyczące strategii przekładu tekstów, których materia językowa odbiega w sposób wysoce zauważalny od języka standardowego, nie powinny nastroczać większych trudności. Tłumacząc tekst przynależący w sposób niewątpliwy do literatury pięknej, musimy przyjąć założenie, że autor oryginału w sposób świadomy i celowy zastosował konkretne zabiegi stylizujące, pragnąc wywołać u czytelnika określone wrażenia, jak również stworzyć właściwą atmosferę. Dlatego spłaszczenie tekstu przekładu poprzez standaryzację oryginału sprowadza całość do aspektu informacyjnego, stawiając pod znakiem zapytania sensowność zabiegów zastosowanych przez autora.

Powyższe stwierdzenia wydają się absolutnymi truizmami, jednak praktyka translatorska pokazuje, że oczywistość nie jest wcale tak oczywista, jak można by było sądzić.

Teoretycy i praktycy przekładu nierzadko przedstawiają rozliczne uzasadnienia przyjętej przez siebie strategii neutralizacji (lub standaryzacji) tłumaczonego tekstu. Karolina Dębska przytacza kilka takich sytuacji:

„Brak odpowiednika danej odmiany językowej lub inne konwencje używania dialektów w języku docelowym. Neutralizacja jest wręcz zalecana w przypadku, gdy dialekt pełni wyłącznie funkcję lokalizacyjną, a także gdy cała książka jest napisana jednolitym niestandardowym językiem. (...) Czasami tłumacze stosują tę metodę, gdy ryzyko wywołania niepożądanych asocjacji jest poważniejsze niż straty wywołane przez zneutralizowanie elementów niestandardowych”¹.

Powyższe tezy mogą okazać się trudne do obrony, gdyż brak odpowiednika danej odmiany językowej nie uzasadnia przyjęcia strategii całkowitej neutralizacji tekstu. Jak zauważa Dębska, „zneutralizowanie języka charakterystycznego dla danego regionu lub grupy społecznej sprawia więc, że ludzie używający tej odmiany tracą tożsamość, stają się niewidoczni w tłumaczeniu”². Trudno również znaleźć przekonujące uzasadnienie dla neutralizacji w przypadku, gdy cała książka jest napisana językiem niestandardowym. Skoro autor zadał sobie trud stylizacji języka, to tłumacz nie powinien tego faktu ignorować. Już Alexander Fraser Tytler w swoim słynnym dziele *Essay on the Principles of Translation* z roku 1794 pisał:

¹ K. Dębska, *Tekst polifoniczny jako przedmiot tłumaczenia literackiego*, rozprawa doktorska, Wydział Lingwistyki Stosowanej Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010, s. 86.

² Ibidem, s. 87.

„Wynika z tego zatem, że:

I. Przekład stanowić powinien kompletny zapis idei w oryginale zawartych.

II. Styl i sposób pisania takie same być powinny, jak w oryginale.

III. Przekład lekkością równą oryginałowi odznaczać się powinien”³.

Warto przytoczyć *in extenso* myśl autora, gdy opisuje szerzej drugą zasadę:

„Następną kwestię wagi ogromnej dla wiernego odtworzenia sensów i znaczeń przez autora zamierzonych stanowi upodobnienie stylu i sposobu pisania do stylu dzieła oryginalnego. Ten wymóg dobrego przekładu, mimo iż mniej od pierwszego istotny, trudniejszym jest do zrealizowania, albowiem umiejętności niezbędne do trafnego wycucia i udatnej imitacji różnych rodzajów stylu i sposobów pisania znacznie do większej rzadkości niż zwykła zdolność zrozumienia zamierzeń autora należą. Dobry tłumacz od razu musi umieć odkryć prawdziwy charakter stylu tłumaczonego przezeń autora. Precyzyjnie ustalić potrzebuje, do jakiej przynależy klasy – czy jest to styl poważny, wniosty, lekki, żywy, kwiecisty i ozdobny, czy też prosty i niewyszukany. Te właśnie charakterystyczne cechy z równą wyrazistością w przekładzie, co w oryginale widocznymi być muszą. Jeśliby zaś tłumacz w tej materii zawiódł i wyczulenia owego by mu zabrakło, to nawet jeśli w całkowitości sens przekładanego autora pojmie, to i tak przedstawi go w zniekształconej formie i przyoblecze w strój sprzeczny z jego charakterem”⁴.

Jak stwierdza cytowany przez Dębską Lewicką, każde zastosowanie elementu substandardowego „może być określane tylko w odniesieniu do standardu”, jest jednak znaczące „i wskazuje na szczególną intencję autora”⁵. Są to uwagi niezwykle istotne z punktu widzenia praktyki przekładowej. Po pierwsze, wszystkie przypadki użycia form podstandardowych i niestandardowych oraz stopień ich niestandardowości należy odnosić do standardowej odmiany języka. Im większa odległość między tymi odmianami, tym wyrazistsze zabiegi stylizacyjne musi stosować tłumacz. Po drugie zaś – co w zasadzie można uznać za kwestię dość oczywistą – starania takie w dziele oryginalnym świadczą o „szczególnej intencji autora”, której znaczenia tłumacz nie powinien lekceważyć.

Przekładając teksty niestandardowe, musimy zwrócić uwagę na jeszcze jedną istotną sprawę, a jest nią stopień trudności w odbiorze tekstu oryginalnego przez rodowitych użytkowników języka. Rzecz jasna, określenie tego stopnia wymaga pewnych badań, lecz są one niezbędne, jeśli tłumaczenie ma wiernie oddać zamysł autora. Jeżeli oryginał jest tekstem wymagającym używania glosariusza przez jego czytelników, to tłumacz zdecydowanie nie powinien swojego przekładu standaryzować.

Sytuacja taka ma miejsce w przypadku fragmentów powieści Emily Brontë *Wichrowe wzgórza*, a konkretnie wypowiedzi jednego z bohaterów – Josepha. Zastosowania przez autorkę zapisu dialektu z Yorkshire nie można uznać za lingwistyczny wybryk, nad którym tłumacz może przejść do porządku dziennego. Otóż sposób wystawiania się Josepha stanowi element charakterystyki postaci. Jest to człowiek nieugięty, kłótlivy i trudny,

³ A.F. Tytler, *Esej o zasadach sztuki przekładowczej*, przełożył, wstępem i przypisami opatrzył K.F. Rudolf, Gdańsk (w opracowaniu).

⁴ Ibidem.

⁵ K. Dębska, op.cit., s. 89.

a „trudność” jego charakteru została przez autorkę podkreślona „trudnością” w odbiorze jego wypowiedzi. We wstępie do wydania tej książki z roku 2008 napisano:

„Próbki dialektu z Yorkshire – zwłaszcza w ustach zjadliwie ewangelickiego Josepha (...) niewątpliwie wprawiły w konsternację pierwszych czytelników, którzy czytali te fragmenty bez pomocy opracowanych przez redakcję glosariuszy”⁶.

We wstępie do innego wydania – tym razem z roku 2009 – zwrócono uwagę na staranność zastosowanego przez autorkę zabiegu. Pisząc o postaci Josepha, stwierdza się tam: „Pomimo jego nieprzyjemniej natury i pełnego frazesów moralizatorstwa trzeba przyznać, że język zastosowany przez Emily dowodzi, że jest ona mistrzynią dialektu”⁷. I nieco dalej: „Uwagi i monologi Josepha stanowią bez wątpienia najbardziej sugestywny przykład użycia mowy wiejskiej w literaturze angielskiej”⁸.

Nie może też umknąć uwadze to, że autorka zastosowała ten zabieg w okresie, gdy stanowiło to dużo większe *novum* niż dziś. Dialekt z Yorkshire w takim zapisie nie jest – i nie był wówczas – prosty w odbiorze nawet dla czytelników angielskich. Zatem jeśli w zamierzeniu Emily Brontë Joseph miał być trudny w odbiorze, to standaryzacja i stylistyczne spłaszczenie jego wypowiedzi skutkuje spłaszczeniem tej postaci i zakłamaniem intencji autorki.

Z drugiej strony jednak można podnieść kwestię zrozumiałości tych właśnie fragmentów tekstu, która w opinii części krytyków i tłumaczy może wydać się istotniejsza od stylizacji językowej. Względy tego rodzaju widać w podejściu siostry Emily. W liście do wydawcy W.S. Williamsa z 29 września 1850 roku Charlotte Brontë pisała o zamiarze ponownego wydania *Wichrowych wzgórz*, w którym język używany przez Josepha powinien zostać zapisany nieco bardziej zrozumiałą angielszczyzną:

„Uważam, że zapis monologów starego sługi, Josepha, powinien zostać zmodyfikowany. Wprawdzie dla osoby pochodzącej z Yorkshire ten zapis miejscowego dialektu jest niewątpliwie wierny, ale jednak dla mieszkańca południa będzie on całkowicie niezrozumiały, przez co traci on jedną z najbardziej wyrazistych postaci w tej książce”⁹.

Spójrzmy jednak, jak wyglądała taka modyfikacja w wykonaniu Charlotty – pierwszy fragment jest fragmentem oryginalnym, a drugi – zmodyfikowanym:

„»Maister Hindley!« shouted our chaplain. »Maister, coom hither! Miss Cathy’s riven th’ back off ‘Th’ Helmet **uh** Salvation,’ un’ Heathcliff’s pawsed his fit **intuh** t’ first part **uh** ‘T’ Brooad Way to Destruction!’ It’s fair **flaysome** that ye let ‘em **goa** on this gait. Ech! th’ owd man **ud uh** laced ‘em properly–**bud** he’s goan!«”

„»Maister Hindley!« shouted our chaplain. »Maister, coom hither! Miss Cathy’s riven th’ back off ‘Th’ Helmet **o’** Salvation,’ un’ Heathcliff’s pawsed his fit **into** t’ first part **o’** ‘T’ Brooad Way to Destruction!’ It’s fair **flay-/some** that ye let ‘em **go** on this gait. Ech! th’ owd man **wad ha’** laced ‘em properly–**but** he’s goan!«”.

⁶ E. Brontë, *Wuthering Heights*, Oxford 2008, [Google Books, dostęp: 3.01.2014]

⁷ Idem, *Wuthering Heights*, New York 2009, s. 39.

⁸ Ibidem, s. 40.

⁹ I. Brinton, *Brontë’s Wuthering Heights*, London 2011, s. 98–99.

Wbrew temu, czego można by się było spodziewać, wprowadzone zmiany są minimalne. Gdyby czytelnik nieprzygotowany i nieuprzedzony o modyfikacjach otrzymał tekst Charlotty, mógłby sądzić, że ma przed sobą raczej tekst sprzed poprawek. Jak zauważa Irene Wiltshire, zmiany wprowadzone w nowym wydaniu są głównie fonologiczne i sugerują bardziej standardową wymowę typową dla mieszkańców południa Anglii niż dla mówiących dialektem mieszkańców północy¹⁰. Inny, nieco dłuższy fragment, również przytaczany przez Wiltshire, jest przykładem pewnej niekonsekwencji Charlotty (pierwszy przedstawiamy fragment oryginalny, a potem wersję zmodyfikowaną):

„Running after t’ lads, as usual!’ croaked Joseph, catching an opportunity from our hesitation to thrust in his evil tongue. ‘If I **wur** yah, maister, **Aw’d** just slam t’ boards i’ their faces all on ‘em, gentle and simple! Never a day ut yah’re off, but yon cat **uh** Linton comes sneaking hither; and Miss Nelly, shoo’s a fine lass! shoo sits watching for ye i’ t’ kitchen; and as yah’re in at one door, he’s out at t’ other; Und, then, wer grand lady goes a coorting uf hor side! It’s bonny behaviour, lurking amang t’ fields, after twelve **ut’** night, wi’ that fahl, flaysome divil of a gipsy, Heathcliff! They think **Aw’m** blind; but I’m noan: nowt ut t’ soart!–**Aw** seed young Linton boath coming and going, and **Aw** seed yah’ [directing his discourse to me], ‘yah gooid fur nowt, slattenly witch! nip up and bolt **intuh th’ hahs**, t’ minute yah heard t’ maister’s horse-fit clatter up t’ road”.

„Running after t’ lads, as usual!’ croaked Joseph, catching an opportunity from our hesitation to thrust in his evil tongue. ‘If I **war** yah, maister, **I’d** just slam t’ boards i’ their faces all on ‘em, gentle and simple! Never a day ut yah’re off, but yon cat **o’** Linton comes sneaking hither; and Miss Nelly, shoo’s a fine lass! shoo sits watching for ye i’ t’ kitchen; and as yah’re in at one door, he’s out at t’ other; Und, then, wer grand lady goes a coorting uf hor side! It’s bonny behaviour, lurking amang t’ fields, after twelve **ot’** night, wi’ that fahl, flaysome divil of a gipsy, Heathcliff! They think **I’m** blind; but I’m noan: nowt ut t’ soart!–**I** seed young Linton boath coming and going, and **I** seed yah’ [directing his discourse to me], yah gooid fur nowt, slattenly witch! nip up and bolt **into th’ house**, t’ minute yah heard t’ maister’s horse-fit clatter up t’ road”.

Charlotte dokonała wprawdzie niewielkich zmian fonetycznych – podobnie jak w poprzednim fragmencie – pozostawiła jednak wiele wyrazów, mogących sprawiać problemy osobom nieznającym dialektu z Yorkshire, nie zmieniła niestandardowej formy *seed*, a także nie wprowadziła żadnych zmian leksykalnych¹¹. Zasadniczo fragmenty te nie różnią się od siebie tak bardzo. Niezwykle interesujące jest zatem to, że nawet ta wersja, uproszczona przez Charlottę dla dobra czytelników, w bardzo małym stopniu różni się od wersji Emily. Właściwie na pierwszy rzut oka różnic tych nie widać, a ich dostrzeżenie wymaga wnikliwej lektury. Warto w tym miejscu spojrzeć na dowolny fragment oryginału Emily Brontë i zestawić go z wersją uwspółcześioną:

„Nelly,« he said, »**we’s hae a crowner’s ‘quest enow, at ahr folks’**. One **on ‘em ‘a’most getten** his finger cut off **wi’ hauding t’ other fro’ stickin’ hisseln loike a cawlf**. That’s **maister, yeah know, ‘at ‘s soa up o’** going **tuh t’** grand **‘sizes**. He’s **noan** feared

¹⁰ I. Wiltshire, *Speech in Wuthering Heights: Joseph’s dialect and Charlotte’s emendations* [w:] *Brontë Studies*, Vol. 30, March 2005, s. 23–24.

¹¹ *Ibidem*, s. 25.

o' t' bench o' judges, **norther** Paul, **nur** Peter, **nur** John, **nur** Matthew, **nor noan on 'em**, not he! He fair likes—he **langs** to set his brazened face **agean 'em**! And **yon bonny lad** Heathcliff, **yah** mind, he's a rare '**un**. He can **girn** a laugh as **well's onybody** at a **raight devil's** jest. Does he **niver** say **nowt** of his fine living **amang** us, when he goes to **t'** Grange? This is **t'** way **on't**—up at sun-down: dice, brandy, **cloised** shutters, **und can'le-light** till next day at noon: then, **t'fooil** gangs banning und raving to his **cham'er**, **makking dacent fowks dig thur** fingers **i' thur lugs fur varry** shame; **un'** the knave, why he can **caint** his brass, **un'** ate, **un'** sleep, **un'** off to his neighbour's to gossip **wi' t'** wife. **I' course**, he tells Dame Catherine how her **fathur's gold** runs into his pocket, and her **fathur's** son gallops down **t'** broad road, while he flees **afore to oppen t' pikes!**¹².

„Nelly,« he said, »we shall have a coroner's inquest soon, at our place. One of them almost got his finger cut off with stopping the other from sticking himself like a calf. That's the master, you know, that is so set on going to the Grand Assizes [courts]. He's not worried about the bench of judges, neither Paul, nor Peter, nor John, nor Matthew, not any of them. He doesn't care—he longs to set his defiant face against them! And that bonny lad Heathcliff, you know, he's a rare one. He can grin and laugh as well as anybody at a right devil's jest. Does he never say anything of his fine living amongst us when he goes to the Grange? This is the way it is: up at sundown, dice, brandy, closed shutters, and candlelight till next day at noon: then the fool goes cursing and raving to his chamber, making decent folk put their fingers in their ears for the very shame; and the knave, he can count his money, and eat and sleep, and off to his neighbour's to gossip with his wife. Of course, he tells Catherine how her father's gold runs into his pocket, and her father's son gallops down the road to ruin, while he goes ahead to open the gates!«¹³.

W porównaniu z uproszczeniami Charlotty powyższa wersja różni się w sposób diametralny od oryginału, choć rzecz jasna, oddaje jedynie aspekty znaczeniowe tekstu.

Jak zauważa Wiltshire, drobiazgowo analizując warstwę językową powieści, Emily Brontë przykłada ogromną wagę do zróżnicowania językowego wypowiedzi bohaterów, w których najdrobniejsze niuanse mają znaczenie:

„W *Wichrowych wzgórzach* autorka stosuje dialekt regionalny w celu przedstawienia określonych klas społecznych i sposobu ich zachowania. Każdy z głównych bohaterów mówi w inny, odrębny sposób, klasyfikujący go w określonej grupie społecznej»¹⁴.

Mimo to próba wiernego oddania dialektu w powieści jest zabiegiem z wielu względów dość ryzykownym, choćby w związku ze skojarzeniami, jakie wybrany ekwiwalent budzi u odbiorcy przekładu. Ponadto tłumacz nie jest bynajmniej zmuszony do stworzenia bardzo jednorodnego i konsekwentnego ekwiwalentu, gdyż nawet oryginał nie może się tym poszczycić. Badaczka Kirsten Nath zwraca uwagę na przypadki niekonsekwencji występujące w zapisie dialektu, jakim posługuje się Joseph. Wyjaśnia jednak,

¹² <http://www.gutenberg.org/files/768/768-h/768-h.htm> [dostęp: 3.01.2014].

¹³ E. Brontë, *Wuthering Heights*, Oxford 2008, [Google Books, dostęp: 3.01.2014].

¹⁴ I. Wiltshire, op. cit., s. 19.

że to „może być zjawiskiem przypadkowym, a może też obrazować niekonsekwencję i przypadkowość nieodłączną od dialektu i mowy niższych warstw społecznych”¹⁵.

Przy okazji omawiania konkretnych strategii translatorskich wiążących się z przekładem tekstów niestandardowych niejednokrotnie mówi się o braniu pod uwagę tradycji literackiej języka docelowego. W przypadku tradycji polskiej trzeba niestety mówić o niemal powszechnym standaryzowaniu tekstów gwarowych. Tradycja zapisu gwar, dialektów – nie mówiąc już o wymowie niestandardowej – praktycznie nie istnieje. Podporządkowanie się takim „regułem” nie pozwala na wprowadzenie elementu obcości, niszcząc w zarodku wszelkie stylistyczne nowatorstwo. Na tę kwestię zwracała uwagę Monika Adamczyk-Garbowska:

„Trudnym problemem (...) dla tłumacza (...) są dialekty i slangi. Często nie można oddać charakteru danej mowy ze względu na brak kulturowego odpowiednika w języku przekładu – np. problem ze znalezieniem ekwiwalentu języka amerykańskich Murzynów w wypadku polskich tłumaczeń literatury amerykańskiej. W takich przypadkach tłumacz najczęściej szuka rozwiązań pośrednich, stosując lekką stylizację”¹⁶.

Niestety w wielu przypadkach tłumacze nie silą się nawet na najbliższą stylizację, całkowicie neutralizując tekst oryginalny.

Tak właśnie stało się w przypadku polskiego przekładu powieści Emily Brontë *Wichrowe wzgórze*. Pierwsze polskie tłumaczenie, autorstwa Janiny Sujkowskiej, ukazało się w 1929 roku pod tytułem *Szatańska miłość*. Po wojnie wznawiano je, choć już pod tytułem *Wichrowe wzgórze*. Drugi przekład – Hanny Pasierskiej – ukazał się w roku 2009. W tym samym czasie wydano trzecie tłumaczenie, dokonane przez Piotra Grzesika. Spójrzmy na pierwszy z brzegu fragment przemowy Josepha (pogrubioną czcionką zaznaczono elementy niestandardowe):

„**Aw** wonder how **yah** can **faishion** to stand **thear i'** idleness **un war**, when all on **'ems goan** out! **Bud yah're a nowt**, and it's no use talking–**yah'll niver** mend **o'yer** ill ways, but **goa raight to t' divil**, like **yer** mother **afore ye!**”¹⁷.

„Że też będzie tu stać i próżnować, kiedy tamci poszli do roboty. Szkoda godać! I tak nic z lenia nie będzie! Diabli wezmą, jak matkę wzięli!” (przekład Janiny Sujkowskiej)¹⁸.

„Ciekawość, jak możesz się tak próżniaczyć i gorzej jeszcze, gdy wszyscy się trudzą przy robociel! Ladaco; słów mi brak na ciebie... nigdy się nie zmienisz i nie zawrócisz ze złej drogi, tylko pójdziesz prosto do diabła, jak twoja matka przed tobą!” (przekład Hanny Pasierskiej)¹⁹.

Gdy spojrzymy na tekst oryginalny, zauważymy, że niewątpliwie angielszczyzna Josepha różni się znacząco od języka standardowego. W tych trzech liniijkach znajdziemy ponad dwadzieścia wyrażeń niestandardowych należących do dialektu z Yorkshire.

¹⁵ K. Nath, *Yorkshire Dialect in the 19th Century Fiction and 20th Century Reality. A Study of Dialectal Change with the Example of Emily Brontë's Wuthering Heights and the Survey of English Dialects*, Hamburg 2005, s. 6.

¹⁶ M. Adamczyk-Garbowska, *Polskie tłumaczenia angielskiej literatury dziecięcej. Problemy krytyki przekładu*, Wrocław 1988, s. 33.

¹⁷ <http://www.gutenberg.org/files/768/768-h/768-h.htm> [dostęp: 3.01.2014].

¹⁸ E. Brontë, *Wichrowe wzgórze*, Warszawa 2004.

¹⁹ Eadem, *Wichrowe wzgórze*, Warszawa 2013, s. 19.

Tymczasem pierwsze polskie tłumaczenia nie zawierają żadnych wyrażeń gwarowych i praktycznie niczego, co odbiegałoby od normy językowej – gdyż trudno do takowych zaliczyć słowa „próżniaczyć” czy „ladaco”. Próbę takiej stylizacji podjął dopiero Piotr Grzesik w najnowszym przekładzie *Wichrowych wzgórz*, w którym zastosował czystą gwara góralską:

„Dziwię się jak wy tyz mozezie tak se tu darmo stoć, kiej uoni sycsy pošli hań! Ale wyście som do nicego, skoda godoć – nigdy się nie zmienicie, pódziecie prościutyńko do pykta – jak waso matko psed womi!”²⁰.

Zabieg taki można nazwać dość kontrowersyjnym, choć jednocześnie na tle opublikowanych dotąd przekładów trzeba stwierdzić, że jest to pierwsza próba sprawienia, by Joseph brzmiał inaczej niż pozostali bohaterowie, a używany przezeń język różnił się od formy standardowej. Niewątpliwie jednak bohater został tutaj przeniesiony z Yorkshire w polskie Tatry i swoją gwara wywołuje u polskiego czytelnika dość zaskakujące skojarzenia.

W poniższym fragmencie widzimy rozmowę Lockwooda z Josephem. Brak stylizacji jest tym bardziej uderzający, że mamy wyraźną różnicę między językiem obu interlokutorów, która w dwóch polskich przekładach całkowicie ginie:

„Vinegar-faced Joseph projected his head from a round window of the barn.

‘What are **ye** for?’ he shouted. **‘T’ maister’s** down **i’ t’ fowld**. Go round by **th’** end **o’ th’ laith**, if **ye went to spake** to him.’

‘Is there nobody inside to open the door?’ I halloed, responsively.

‘There’s **nobbut t’ missis**; and **shoo’ll** not **oppen ‘t an ye mak’ yer flaysome dins till neeght**.’

‘Why? Cannot you tell her whom I am, eh, Joseph?’

‘**Nor-ne me! I’ll hae no hend wi’t**,’ muttered the head, vanishing”²¹.

„Z okrągłego okienka stodoly wyrzała kwaśna gęba Józefa.

– Czego tam? – wrzasnął. – Pan poszedł do owczarni. Trzeba obejść naokoło, jeżeli chcecie z nim gadać.

– Czy nikogo nie ma w domu, że nie otwierają?

– Jest pani, ale ona nie otworzy, choćbyście się tłukli do ciemnej nocy.

– Może byście jej powiedzieli, Józefie, kto przyszedł?

– Jeszcze czego? Nie moja rzecz – mruknął stary, chowając głowę” (przekład Janiny Sujkowskiej)²².

„Joseph wystawił skwaszoną jak ocet twarz przez okrągłe okno stodoly:

– Czego pan tu szuka? – wrzasnął. – Pan Heathcliff jest w zagrodzie dla owiec. Trzeba iść naokoło, jak pan chce z nim rozmawiać.

– Nie ma nikogo w domu, żeby mi otworzył? – zawołałem w odpowiedzi.

²⁰ <http://emilybronte.republika.pl/index2.htm> [dostęp: 3.01.2014].

²¹ <http://www.gutenberg.org/files/768/768-h/768-h.htm> [dostęp: 3.01.2014].

²² E. Brontë, *Wichrowe wzgórza*, Warszawa 2004.

– Nikogo prócz pani, a ona nie odemknie, choćby pan wrzeszczał jak obdzierany ze skóry do samej nocy.

– Dlaczego? Nie możecie jej powiedzieć, kim jestem? Co, Josephie?

– Ani mowy! Nie przytożę do tego ręki – burknęła głowa i znikła” (przekład Hanny Pasierskiej)²³.

Warto też zestawić ze sobą oryginalny tekst powieści z jej całkowicie współczesną wersją, co pozwala naocznie przekonać się, w jak dużym stopniu język Josepha różni się od standardowej angielszczyzny:

[wersja Emily Brontë]

„**Yon lad** gets **war und war!**’ observed he on re-entering. ‘He’s left **th**’ gate at **t**’ full swing, and Miss’s pony has trodden **dahn** two **rigs o**’ corn, and plattered through, raight **o’er** into **t**’ meadow! **Hahsomdiver**, **t**’ **maister** **’ull** play **t**’ devil **to-morn**, and he’ll do **weel**. He’s patience **ittseln wi’ sich** careless, **offald craters**—patience **ittseln** he is! **Bud** he’ll not be **soa allus-yah’s** see, all on **ye!** **Yah mun’n’t** drive him out of his **heead** for **nowt!**’

‘Have you found Heathcliff, you ass?’ interrupted Catherine. ‘Have you been looking for him, as I ordered?’

‘I **sud** more **likker** look for **th**’ horse,’ he replied. ‘It **’ud** be to more sense. **Bud** I can look for norther horse **nur** man of a **neeght loike** this—as black as **t**’ **chimbley!** **und** Heathcliff’s **noan t’ chap** to **coom** at my whistle—happen he’ll be less hard **o’** hearing **wi’ ye!**”²⁴.

[wersja współczesna]

„‘That lad gets worse and worse!’ observed he on re-entering. ‘He’s left the gate fully open, and Miss’s pony has trodden down two fields of corn, and blundered through, right over into the meadow! However, the master will complain badly in the morning, and he’ll do well. He is patience itself with such careless, worthless creatures—patience itself, he is! But he’ll not be so always—you’ll see, all of you! You mustn’t upset him for nothing!’

‘Have you found Heathcliff, you ass?’ interrupted Catherine. ‘Have you been looking for him, as I ordered?’

‘I would much rather look for the horse,’ he replied. ‘It would make more sense. But I can look for neither horse nor man on a night like this—as black as the chimney! and Heathcliff’s not the kind of boy to come at my whistle—it’s likely he will be less hard of hearing with you!’”²⁵.

Przyjrzyjmy się wybranym propozycjom przekładu powyższego fragmentu, powstałym podczas warsztatów translatorskich „Gwary, dialekty i formy niestandardowe w przekładzie”. Ich autorami są absolwenci oraz obecni studenci translatoryki Uniwersytetu Gdańskiego:

„– Te **chopak** robi sie **cora** gorszy! – powiedział, wchodząc ponownie. – Bramę **roztwarto** na **łościęz** zostawił i kuc panienki dwa pola zboża stratował i prosto na **łąkie polaz!** Pan będzie rano narzekał i **susznie**, że będzie narzekał. Z natury to **łon** bardzo cierpliwy **je** do takich niefrasobliwców, nic nie wartych istot – no czyściuteńka cierpliwość! **łale toć łon** nie będzie taki zawsze – **łobaczyta**, wszyscy **łobaczyta!** Nie **możeta** go takim byle czym roźsierznać!

²³ E. Bronte, *Wichrowe wzgórza*, Warszawa 2013, s. 93.

²⁴ <http://www.gutenberg.org/files/768/768-h/768-h.htm> [dostęp: 3.01.2014].

²⁵ J. Bartmiński, *Etnografia Lubelszczyzny – charakterystyka językowa Lubelszczyzny*, Teatr NN, http://teatrn.pl/leksykon/node/3258/charakterystyka_j%CC%99zykowa_lubelszczyzny?quicktabs_1=0 [dostęp: 4.12.2013].

– Ej, ty, stary osłe, znalazłeś Heathcliffa? – przerwała Catherine. – Szukałeś go, jak ci kazałam?
– Dużo bardziej bym tropić **kunia** wolał. – To by z **sensym** było. **Łale** w **tako** noc jak ta, nie **mogie** szukać ni **kunia**, ni człowieka – ciemno **je** choć **łoko** wykol! A Heathcliff to nie taki **chop**, co przybiegnie na moje zawołanie – już szybciej na panienki wezwanie da się znaleźć!” (przekład Marty Aleksandrowicz-Woityna).

„– **Tyn chopak** to coraz gorszy – powiedział, wracając do środka. – Brame **łostawił łotwartom** na **łóścierz**, panienki kucyk się przewiozł po polu pszenicy, aż go na **łonke** poniosło. A jak, pan **bendzie nikontent** z rana. I racja. Dusza to pan jest, do rany przytóż jak chodzi o **ta- kych** parszywych, **nibaczących** typków, mówie, do rany przytóż. **Łale** w **kuńcu ni wyczymie, szsycy obaczycie!** **Ni** wolno pana wnerwiać **była** czym!

– Znalazłeś Heathcliffa, pacanie? – przerwała Catherine – Szukałeś go w ogóle, tak jak ci kazałam?

– Ja to bym **bardziej** szkapę poszukał – odparł – **wiencyj** dobrego z tego **bendzie**. **Ino** że w **takom** noc to **łani** szkapę, **łani** człeka ni obaczysz – **cimno** choć oko wykol. A Heathcliff to **ni** z tych co na **pirsze** wołanie **przybiegnom**. Pewno **bardziej** panienki **posucha**” (przekład Miłosza Woityny).

„– **Toć** to pacholę **ino** gorsze i gorsze! – zauważył, kiedy powrócił. – **Ostawił** bramę całkiem **łotwartą** tak, że pani **kón** dwa pola kukurydzy zdeptał i wpadł z nich prościutko na **łonkę!** **Juści** pan z rana jął narzekać **niezgorzej**. Cierpliwy on ci jest **ku** takim **niełostrożnym** i **nico** wartym stworzeniom, **dyć** cierpliwy! Ale **ni** zawsze będzie taki, **kiej** teraz, mówię ja **waju** wszystkim! **Juści** go niczym nie frasujcie, **kiej** by mu **niedrukjo** nie było!

– Czy znalazłeś, durniu, Heathcliffa? – przerwała mu Catherine. – Szukałeś go, jak poleciłam?

– **Jeno** ja bym wolał za **kóniem** szukać – odparł. – **Ino** w tym więcej **pomyślunku** jest. Tylko no w **takom ciemnice kiej** w kominie jakim **ni** ja to **bende kónia** ni człowieka szukał! A Heathcliff **toć** nie chłop, co by to na moje wołanie **baczył** – zaś na pani, **miarkuję**, mniej byłby hardy!” (przekład Anny Żbikowskiej).

Przyjrzyjmy się jeszcze poniższemu fragmentowi, będącemu monologiem Josepha:

„Running after **t’** lads, as **usuald!**’ croaked Joseph, catching an opportunity from our hesitation to thrust in his evil tongue. ‘If I **war yah, maister**, I’d just slam **t’** boards **i’** their faces all on **’em**, gentle and simple! Never a day **ut yah’re** off, but **yon cat o’** Linton comes sneaking hither; and Miss Nelly, **shoo’s** a fine lass! **shoo** sits watching for **ye i’ t’** kitchen; and as **yah’re** in at one door, he’s out at **t’other**; and, then, **wer** grand lady goes **a-courting** of her side! It’s bonny behaviour, lurking **amang t’** fields, after twelve **o’ t’** night, **wi’** that **fahl, flaysome divil** of a gipsy, Heathcliff! They think I’m blind; but I’m **noan: nowt ut t’ soart!**—I **seed** young Linton **boath** coming and going, and I **seed yah’** [directing his discourse to me], **’yah gooid fur nowt**, slatternly witch! nip up and bolt into **th’** house, **t’** minute **yah** heard **t’ maister’s** horse-fit clatter up **t’ road**”.

„Running after the lads as usual!’ croaked Joseph, catching an opportunity from our hesitation to thrust in his evil tongue. ‘If I were you, master, I’d just slam the doors in their faces, all of them,

simple as that! Never a day goes by when you're away, but that son of Linton comes sneaking here; and Miss Nelly, she's a fine one! she sits there watching for you in the kitchen; and as you come in at one door, he's out at the other; and then our grand lady goes a-courting herself! It's fine behaviour, lurking in the fields, after twelve at night, with that foul, frightening devil of a gypsy, Heathcliff! They think I'm blind; but I'm not: nothing of the sort!—I saw young Linton both coming and going, and I saw you' [directing his discourse to me], 'you good for nothing, slovenly witch! run up and into the house, the minute you heard the master's horse coming up the road'".

„– Za **chopami** latała jak zwykle! – wykorzystując moment naszego zawahania, Joseph zachrypiat jadowicie. – **Kiej** bym na pana miejscu był, już ja bym **czaskał** im drzwiami przed nosem, wszystkim, jak leci! Nie zna pan dnia ni godziny, jak pan **z dom** wyjdzie, a młody **łod** Lintonów szast-prast wśliźnie sie **tutej**, a panienska Nelly, ta to **je** dopiero chędogo dziewucha, będzie wypatrywać pana w kuchni, pan **do dom** jednymi **dźwiami przyńdzie**, a ten drugimi czmychnie; a nasza jaśnie panienska już sie **łumizgiwać** pocznie! A bo to ładnie tak sie włóczyć po polach po północy z tym cygańskim wyrodkiem Heathcliffem! **Łoni myślo**, że ja ślepy, ale **dzie** tam, już ja **wsio wiżu! Toć jam wiział** młodego Lintona i jak przytaził i jak **se** wychodził; i **ciebiem wiział** – zwrócił sie do mnie – ty nic niewarta babo jago, jak wbiegłaś do domu ich ostrzec, gdy usłyszałaś tętent pańskiego **kunia** na drodze” (przekład Marty Aleksandrowicz-Wojtyny).

„– Gania za **chopami** jak zawsze! – zaskrzeczał Joseph, wykorzystując moment wahania, żeby wtrącić swoje podłe trzy grosze. – **Jabym** to ja był, panie, to ja bym **czasnoł** im **dźwiami** przed nosem, **ino szystkim**, bez gadania! **Ni** ma dnia, jak pana **ni** ma, żeby tyń syn Lintonowy **ni zakradał siem** tu. A **panieńka** Nelly to też niezłe ziółko, siedzi ta w **ty** kuchni, wypatruje czy pan aby **ni** wraca. A jak pan chodzi jednymi **dźwiami**, to **tamtyn** drugimi **spierniczo**. A **naszo wielko** pani to **ino kokieterjom siem** para. **Pienkne** to zachowania, przy **ksien-życu** na polu **siem** chować z tym psim cygańskim synem, Heathcliffem zawszonym! Oni **myślom**, że ja ślepiec, **gupie** capy, **gupie! Widział ja**, jak młody Linton w te i wewte tu lata. I ciebie **tyz** ja widział – zwrócił się tutaj do mnie – do niczego **siem ni** nadajesz **siem**, zafajdana **jendzo! Tyż ino łazęgujesz**, a do domu nazad, jak **syszysz** pańskom szkape na drodze” (przekład Miłosza Wojtyny).

„– Gonić za **tom** hołotą **kiej** zwykle! – zachrypiat Joseph, wykorzystując nasze zawahanie, by móc rozplątać swój cięty język. – Na twoim miejscu, panie, **zaczasnąłbym** im wszystkim drzwi przed gębami, ot co! Toż to dnia nie ma, **kiej** pan poza **chałupom**, **coby** się ten syn Lintona tu nie zakradał; a pani Nelly, ona ci to **dopiro** ziółko! **Ino se** tu siedzi **w ta kuchnia** i pilnuje, a **kiej** pan wchodzi jednymi drzwiami, on, hop, wylazi drugimi, zaś ona, **wilka** damulka, idzie się umizgiwać! Wyborna to **akcyjna**, czaic się w polach po godzinie **pónoc** z tym paskudnym, przerażającym diabłem cygańskim, Heathcliffem! **Juści** oni miarkują, że ja ślepiec, ale nic z takich, jam nie ślepy! **Widział to ja** młodego Lintona, **kiej** przychodzi i odchodzi i ciebie też **żem widział** [zwraca się do mnie], za grosza z ciebie pożytku, **flondro** ty jedna i wiedźmo! **Pędzaj no** do domu, **kiej** tylko posłyszysz **kónia** pana, co **łulicom** nadchodzi” (przekład Anny Żbikowskiej).

W przekładach tego rodzaju tekstów absolutnie nie chodzi o konsekwentną rekonstrukcję konkretnej polskiej gwary, lecz raczej o zaznaczenie za pomocą niejednorodnych nawet elementów inności języka danego bohatera oraz jego oddalenia od mowy neutralnej i standardowej. Idealne zastosowanie określonej gwary miałyby się tutaj z celem, gdyż nikt poza językoznawcą nie doceniłby takiego wysiłku, a niewielu czytelników potrafiłoby przypisać ten dialekt do konkretnego regionu Polski. Poza tym, na drodze skrajnej domestykacji, taki zabieg umiejscawiałby dzieło w zupełnie odmiennym kontekście kulturowym. Strategia przyjęta w powyższych fragmentach polega na połączeniu leksykalizmów charakterystycznych dla mowy wiejskiej (na przykład „kiej-by”, „tyż” lub „ino”) z fonetycznym zapisem występujących tam uproszczeń. Przykładowo głoski nosowe tracą w wygłosie głębię nosowości („myśło” zamiast „myślą”). Ta tendencja do zaniku rezonansu nosowego samogłoski „ą” znajdującej się na końcu wyrazów występuje typowo we wschodniolubelskim dialekcie kresowym. We fragmentach tych znajdziemy uproszczenia grup spółgłoskowych („czaskał” i „zaczasnąłbym” zamiast „trzaskał” i „zatrasznałbym”, „gupie” zamiast „głupie” czy „jabym” zamiast „jakbym”) oraz zwięźlenie połączeń o+N w u+N (forma „kunia” zamiast „konia”) charakterystyczne dla gwar z regionu Lubelszczyzny. Znajdziemy tu również – typowe na przykład dla gwary śląskiej – formy „łoni” zamiast „oni” czy też „łod” zamiast „od”, choć jednocześnie zapis ten można potraktować jako labializację nagłosowego „o” („uoko”, „uokno”) występującą w dialektach małopolskich.

W związku z powyższym można tutaj podnieść zastrzeżenie dotyczące niejednorodności zastosowanych rozwiązań, jednak najistotniejszą rzeczą jest nie tyle homogeniczność środków, ile ostateczny efekt, czyli wywołanie u czytelnika wrażenia niestandardowości i gwarowości, które nie występuje w najmniejszym nawet stopniu w przekładach Sujkowskiej i Pasierskiej.

Drugim z kolei tekstem, którym się zajmiemy, będzie *Pożądanie w cieniu więzów* Eugene’a O’Neilla. Jak zauważyli krytycy, w sztukach tego pisarza język bywa istotniejszy od treści²⁶. Wcześniej gwary i dialekty pojawiały się w dramacie amerykańskim, choć głównie w przypadku postaci komicznych²⁷, natomiast O’Neill wprowadził je do swoich utworów jako pełnowartościowy środek artystyczny. Dzięki oddaleniu się od języka standardowego (tzw. General American lub Standard Middle Class American English) zapewnił swoim sztukom autentyczność i wyrazistość. Pisząc o *Pożądaniu w cieniu więzów*, Chothia zauważa istotną cechę jego języka – O’Neill, walcząc z niemożnością wypowiedzenia się, odkrył polifonię, sprawiając zarazem, że sama niemożność wypowiedzenia zostaje podkreślona przez ciągłe używanie stereotypowych określeń lub wyrażeń, które uwydatniają ograniczenie wypowiedzi bohaterów²⁸. Bohaterowie sztuki *Desire under the Elms* postępują językiem, który bywa trudny w odbiorze nawet dla samych

²⁶ J. Chothia, *Eugene O’Neill and real realism* [w:] *The New Penguin Guide to English Literature*, ed. Boris Ford, vol. 9., *American Literature*, London 1988, s. 450.

²⁷ *Ibidem*, s. 451.

²⁸ *Ibidem*, s. 452.

Amerykanów. „Zrozumienia całości bynajmniej nie ułatwia fakt, że autor stosuje dziwaczny zapis oraz niezrozumiały żargon”²⁹. Dámaso Rodríguez, reżyser tej sztuki, stwierdził, że jest ona frapująca i jednocześnie przerażająca: „Gdy spojrzymy na tekst, wydaje się, że jest napisany w jakimś obcym języku”³⁰. Podobnych komentarzy dotyczących współczesnego odbioru dramatu O’Neilla nie brakuje. Oryginał miejscami zdaje się mieć niewiele wspólnego z tą angielszczyzną, którą spotykamy zazwyczaj na kartach książek.

„Omawiając *Pożądanie w cieniu więzów*, nie możemy nie poruszyć kwestii dialektu. O’Neill, przywiązany do tradycji irlandzkiego dramaturga-naturalisty J.M. Synge’a, uchwycił w swoich dialogach mowę zwykłych ludzi, zapisując ją fonetycznie, żeby aktorzy mogli dokładnie wiedzieć, jak mają wymawiać poszczególne słowa. Większość z nich nie przypomina angielszczyzny (...). Ortografia ma również niewiele wspólnego z angielskim, a gramatyka i składnia są – mówiąc oględnie – nieco wymuszone. Gdy jednak czytamy tekst na głos, słowa zaczynają nabierać sensu, ponieważ b r z m i q właściwie i po chwili nawet niewyćwiczony czytelnik zaczyna brzmieć jak farmer z Nowej Anglii”³¹.

Zdarzały się jeszcze ostrzejsze stwierdzenia:

„Dialog dramatyczny w *Pożądaniu w cieniu więzów* odzwierciedla dialekt Amerykanów zamieszkujących tereny wiejskie. Przedstawiona przez autora wersja tego dialektu jest trudna w czytaniu oraz mało zrozumiała, ponieważ pełno tam skrótów i źle zbudowanych zdań. Niektóre słowa uległy tak daleko idącemu zniekształceniu, że niełatwo je zidentyfikować, a same zdania są niejasne”³².

Jednak sytuacja nie jest aż tak dramatyczna, jak to się nierzadko przedstawia; po kilku stronach, kiedy przywyknie się do zastosowanego przez autora zapisu, tekst staje się całkiem zrozumiały. Spójrzmy na następujący fragment:

„Listen, Abbie. When I come here fifty odd year ago – I was jest twenty an’ the strongest an’ hardest ye ever seen – ten times as strong an’ fifty times as hard as Eben. Waal – this place was nothin’ but fields o’ stones. Folks laughed when I tuk it. They couldn’t know what I knowed. When ye kin make corn sprout out o’ stones, God’s livin’ in yew! They wa’n’t strong enuf fur that! They reckoned God was easy. They laughed. They don’t laugh no more. Some died hereabouts. Some went West an’ died. They’re all under Grodnu – fur follerin’ arter an easy God. God hain’t easy. (He shakes his head slowly.) An’ I growed hard. Folks kept allus sayin’ he’s a hard man like ‘twas sinful t’ be hard, so’s at last I said back at ‘em: Waal then, by thunder, ye’ll git me hard an’ see how ye like it! (then suddenly) But I give in t’ weakness once. ‘Twas arter I’d been here two year. I got weak – despairful – they was so many stones. They was a party leavin’, givin’ up, goin’ West. I jined ‘em”.

Tekst nietrudno zrozumieć: *tuk* to fonetyczny zapis formy czasu przeszłego czasownika *take*, czyli *took*, *wa’n’t* to *weren’t*, *enuf* to znowu fonetyczny zapis wyrazu *enough*.

²⁹ J. Marshall, *Audience Guide*, http://www.americancentury.org/ag_desire_under_elms.pdf [dostęp: 10.11.2013].

³⁰ L. Heffley, „*Desire Under the Elms*”: *An Emotional, Visceral Ride*, Glendale News Press, http://articles.glendalenewspress.com/2011-12-09/entertainment/tn-gnp-1211-play-review-desire-under-elms_1_ephraim-cabot-play-review-dialect-coach [dostęp: 10.11.2013].

³¹ S.F. Bloom, *Student Companion to Eugene O’Neill*, Westport 2007, s. 96–97.

³² S.M. Mahfouz, *Studies in Literature and Language*, Vol. 1 No. 3, 2010, s. 9.

Choć fraza *fur follerin arter* może wydawać się niezrozumiała, to kontekst natychmiast wszystko wyjaśnia: chodzi o wyrażenie *for following after*. *Allus to always, a I jined them* znaczy *I joined them*. Poza tym znajdziemy jeszcze *an* zamiast *and*, opuszczenie końcowej głoski „g” w takich wyrazach, jak *nothin*, *follerin* czy *sayin*. Zatem tekst jest zrozumiały przy pewnym poziomie koncentracji, lecz chwilami dość istotnie różni się od angielszczyzny standardowej.

Na problem stylizacji tekstu oraz kwestię zaznaczenia jego odmienności zwracano również uwagę w przypadku wystawiania sztuki O’Neilla w teatrze. Wspomniany już Dámaso Rodriguez, pragnąc zachować charakter utworu, zatrudnił specjalistę od akcentów, który ćwiczył z aktorami. Powiedział też: „Nie wiemy, jak ten akcent brzmiał w jego głowie, lecz moim zdaniem zbliża on tę sztukę do jej greckich korzeni i sprawia, że bohaterowie stają się odległymi postaciami, zupełnie z innego świata”³³.

Okazuje się jednak, że zachowanie specyfiki językowej może okazać się czasami decyzją dość ryzykowną ze względu na skojarzenia kulturowe. Jack Marshall pisał:

„Akcent rodzi też inne problemy. Skrajnie wschodni akcent z Maine, którego używają bohaterowie *Pożądania w cieniu wiązów* O’Neilla jest niezwykle sztywny i może w poważnym stopniu ograniczyć głosowe środki wyrazu pozostające do dyspozycji aktora. Ponadto jest to akcent, który dzisiaj widzowie utożsamiają z bohaterami komediowymi, reklamami stacji telewizyjnej *Pepperidge Farm* oraz reklamami paluszków rybnych firmy *Gorton* – co raczej nie pomaga w odbiorze tej tragedii O’Neilla – jednej z najbardziej niepokojących i pełnych przemocy sztuk tego autora”³⁴.

Jednak problemy tego rodzaju nie dotyczą kwestii przekładu. Bohaterowie sztuki są zakorzenieni w określonym środowisku geograficznym i społecznym, a wyrazem tego zakorzenienia jest właśnie używany przez nich język. Pomimo tego, że oddanie w przekładzie umiejscowienia geograficznego jest zadaniem niemożliwym, to osadzenie społeczne bohaterów dość łatwo zobrazować, stosując jakkolwiek rodzaj stylizacji rustykalnej. Jednym z rozwiązań może być w tym wypadku lekkie złagodzenie dialektu, choć nie całkowita rezygnacja z niego:

„Ignorowanie akcentów i dialektów sprawia, że bohaterowie przestają być zakotwiczeni w określonym miejscu i grupie etnicznej. (...) »Akcent«, powiedział Alec Guinness w wywiadzie telewizyjnym nagrany na krótko przed śmiercią, »ma nam coś powiedzieć o danej postaci, a zarazem nie powinien przeszkadzać ani widzom, ani aktorom«”³⁵.

Spójrzmy na pierwszy z brzegu fragment sztuki (pogrubioną czcionką zaznaczono wszystkie elementy niestandardowe):

„SIMEON – Dunno. He **druv** off in the buggy, all spick **an’** span, with the mare all **breshed an’** shiny, **druv** off **clackin’** his tongue **an’ wavin’** his whip. I remember it right well. I was **fin-ishin’ plowin’**, it was spring **an’** May **an’** sunset, **an’** gold in the West, **an’** he **druv** off into it. **I yells “Whar ye goin’, Paw?” an’** he hauls up by the stone wall a jiffy. His old snake’s eyes **was glitterin’** in the sun like he’d been **drinkin’** a jugful **an’** he says with a mule’s grin: “**Don’t ye** run away till I come back!

³³ L. Heffley, op. cit.

³⁴ J. Marshall, op. cit.

³⁵ Ibidem.

PETER – **Wonder if he knowed we was wantin’ fur Cali-forni-a?**”.

Tymczasem w polskim przekładzie Kazimierza Piotrowskiego nie znajdziemy śladu jakiegokolwiek stylizacji:

„SYMEON: Bo ja wiem? Pojechał bryczką wyszorowaną na glanc, klacz lśniła od czystości, a on tylko cmokał i trząsał batem. Dobrze pamiętam. Kończyłem orać, była wiosna, maj, słońce zachodziło, zachód się złocił, pojechał w stronę tego złota. Wołam: »Gdzie jedziesz, tato?« Zatrzymał się na chwilę przy kamiennym murze. Oczy starej gadziny błyszczą w słońcu, jakby wypił dzban do dna, uśmiecha się jak muł i powiada: »Tylko mi nie ucieknijcie, zanim tu wrócę!«.

PIOTR: Chyba nie wiedział, że się wybieramy do Kalifornii?”⁵⁶.

Oczywiście – podobnie jak w przypadku języka *Wichrowych wzgórz* – pełna konsekwencja w odtwarzaniu rzeczywistego dialektu nie jest wskazana, gdyż, jak pisze Dowling, „dialogi Cabotów (...) nie mają stanowić repliki języka dawnej Nowej Anglii. O’Neill próbował raczej, jak twierdził, »napisać syntetyczny dialog, który, w pewnym sensie, powinien być wydestylowaną esencją Nowej Anglii«”⁵⁷.

Przyjrzyjmy się dłuższemu fragmentowi sztuki:

„SIMEON – (suddenly turns to Eben) **Looky** here! **Ye’d** oughtn’t **t’** said that, Eben. PETER – ‘Twa’n’t righteous.

EBEN – What?

SIMEON – **Ye** prayed he’d died.

EBEN – **Waal** – don’t **yew** pray it? (a pause)

PETER – He’s our Paw.

EBEN – (violently) Not mine!

SIMEON – (dryly) **Ye’d not let no one** else say that about yer Maw! Ha! (He gives one abrupt sardonic guffaw. Peter grins.)

EBEN – (very pale) I meant – **I hain’t his’n – I hain’t** like him – he **hain’t** me!

PETER – (dryly) Wait till **ye’ve growed** his age!

EBEN – (intensely) I’m Maw – every drop **o’** blood! (A pause. They stare at him with indifferent curiosity.)

PETER – (reminiscently) She was good **t’** Sim **’n’** me. A good Step-maw’s **scurse**.

SIMEON – She was good **t’** everyone.

EBEN – (greatly moved, gets to his feet and makes an awkward bow to each of them – stammering) **I be** thankful **t’ ye**. I’m her – her heir. (He sits down in confusion.)

PETER – (after a pause – judiciously) She was good even **t’** him.

EBEN – (fiercely) **An’ fur** thanks he killed her!

SIMEON – (after a pause) **No one never kills nobody**. It’s **allus** somethin’. That’s the murderer”.

Tak natomiast wygląda przekład Kazimierza Piotrowskiego:

„SYMEON (nagle zwraca się do Ebena) Słuchaj no, Eben! Nie powinieś tak mówić!

PIOTR To nieładnie.

⁵⁶ E. O’Neill, *Teatr*, wybór i przekład K. Piotrowski, Warszawa 1973, s. 154–155.

⁵⁷ R.M. Dowling, *Critical Companion to Eugene O’Neill*, New York 2009, s. 115.

EBEN Co?

SYMEON Prosiłeś Boga, żeby stary umarł.

EBEN A co – czy wy nie modlicie się o to samo?

Pauza.

PIOTR On jest twoim tatą.

EBEN (*gwałtownie*) Moim nie!

SYMEON (*oschle*) Nikomu nie dałbyś tak mówić o swojej mamie! Ha!

Parsknął krótkim, urwanym, szyderczym śmiechem. Piotr uśmiecha się.

EBEN (*blady jak płótno*) Chciałem powiedzieć... że nie jestem jego synem... że się w niego nie wdałem... on jest inny!

PIOTR (*oschle*) Poczekaj, aż dożyjesz jego wieku!

EBEN (*z naciskiem*) Wdałeś się w mamę, kropka w kropkę.

Milczenie. Patrzą na niego z obojętnym zaciekawieniem.

PIOTR (*wspomina*) Dobra była dla Syma i dla mnie. Dobrą macochę mało kto widział.

SYMEON Była dobra dla wszystkich.

EBEN (*głęboko wzruszony, wstaje i po kolei kłania się niezgrabnie braciom. Zaczyna się*) Dziękuję wam pięknie. Jestem jej... jej dziedzicem.

Siada zmieszany.

PIOTR (*po chwili – wyrokuje*) Była dobra nawet dla niego.

EBEN (*gwałtownie*) I z wdzięczności wpędził ją do grobu.

SYMEON (*po chwili*) Nikt sam nikogo nie zabija. Zawsze zabija się czymś. I to jest prawdziwy morderca”.

Widać wyraźnie, że w wersji polskiej bohaterowie sztuki postępują się neutralnym językiem literackim, całkowicie poprawnym i pozbawionym jakichkolwiek elementów stylizowanych.

Poniższe przekłady powstały w ramach warsztatów translatorskich prowadzonych w Katedrze Translatyki Uniwersytetu Gdańskiego – zadaniem studentów było skupienie się na próbach oddania niestandardowości tekstu oryginalnego:

Wersja pierwsza:

„SIMEON (*nagle zwraca się do EBENA*) **Paczajcie** no! Nie **cza** ci było tego mówić, Eben.

PETER **Toż** to nie godzi się.

EBEN Czego?

SIMEON Tyś się modlił, **coby** on **zembrzał**.

EBEN No, a **wysta** to się niby nigdy o to nie **modliły?** (*milczenie*).

PETER **Toż** to nasz Tatulo.

EBEN (*gwałtownie*) Nie mój!

SIMEON (*z poważną miną*) Ejże! O swojej Matuli żadnemu nie dałbyś czego takiego **prawić!** (*Parsknął urwanym, sardonicznym śmiechem. PETER uśmiecha się szeroko*).

EBEN (*bardzo blady*) **Naczy się**, jam nie jego i... jam nie jak on... on inny niż ja!

PETER (*ironicznie*) Poczekajże, **kiej** sam bedziesz taki stary piernik!

EBEN (*mocno*) Jam jak Matula. **Krwia** z krwi! (*Milczenie. Patrzą na niego z obojętnym zaciekawieniem*).

PETER (*wspomina*) **Dych** dobra była **la** mie i Sima. Dobra macocha jak mało kiedy.

SIMEON **La szyskich** była dobra.

EBEN (*głęboko poruszony, wstaje i kłania się nieporadnie każdemu z braci, zacina się*) Z serca wam dziękuję. Jam z niej... jam po niej dziedziczył. (*zmieszany siada*).

PETER (*po chwili milczenia, wyrokuję*) Nawet i **la** niego dobra była.

EBEN (*gwaltownie*) **Wienc** zabił **jo** w podziencie!

SIMEON (*po chwili milczenia*) Nikt tu nikogo nie zabił. **Czeba** czymś kogoś zabić, żeby to było morderstwo" (przekład Luizy Bielińskiej).

Wersja druga:

„SIMEON (*odwracając się gwaltownie w stronę EBENA*): No **paczta** państwo! Nie lza **byo** tego **mówieć**, Eben.

PETER: **Niejesto paradno, coby** tak robić.

EBEN: Co **takjego?**

SIMEON: Modłyś **odprawioł**, by jemu **siem** zmarło.

EBEN: Ano... to wy **siem** o to nie **modlita?** (*chwila ciszy*).

PETER: **Ón so ffój Ociec!**

EBEN (*gwaltownie*): **Moi nje!**

SIMEON (*z chłodem w głosie*): **Sambyś** za żywota nie zezwolił, **coby** kto **inszy** tak o **tfojj** Mamuśce **gadot!** Ha! (*Wydaje z siebie pojedynczy ryk sardonicznego śmiechu. PETER uśmiecha się szeroko*).

EBEN (*bardzo błady*): **Chodzio** mi – nic **sńjego** we mnie – **nieestem** taki jak **ón** – a **ón nieest** jak **jo!**

PETER (*sucho*): **Czekojno** ty, **asz bedziesz** mieć na karku **tyli** co **ón kszyszaków!**

EBEN (*z pasją*): **Jo mom szysko** po Mamuśce – **każdo kropli** krwi! (*Chwila ciszy. Pozostali patrzą na niego z umiarkowanym zaciekawieniem*).

PETER (*nostalgicznie*): **Szczliwa** to i **óna** nam **bya**, SIMEONowy i **mni**. A **szczliwa** macocha to **je** wcale **niczensta** rzecz.

SIMEON: **Óna** to dla **kaszdego** dobra **jeno bya**.

EBEN (*bardzo wzruszony, wstaje na równe nogi i przed każdym z nich wykonuje niezgrabny ukłon – jąka się*): **Wdzięcznym** wam. Bo ze **mni jes** jej dź–dziedzic. (*Zmieszany siada*).

PETER (*po krótkiej przerwie, oszczędzająco*): Nawet dla **ńjego** dobra **bya**.

EBEN (*z pasją*): A **ón** jom w **podziencie** ubił!

SIMEON (*po chwili*): **Zawždy** nie **jes** tak, że to jeden ktoś drugiego ubija. **Zawždy** musi być **jakoś** rzecz, co to **mordujii**" (przekład Dominiki Górnownic).

W powyższych przekładach widać wyraźną próbę stylizacji rustykalnej. Pierwsza wersja zawiera zapis uproszczeń wymowy, polegających w dużej mierze na opuszczaniu niektórych dźwięków, jak na przykład „paczajcie” zamiast „patrzajcie”, „naczy się” zamiast „znaczy się” czy też „la szyskich” zamiast „dla wszystkich”. Pojawiają się również formy

charakterystyczne dla mowy mieszkańców wsi, jak choćby „wišta”, „kiej” lub „dych”. Inną strategią jest fonetyczny zapis wymowy pewnych wyrazów, mający bardziej znaczenie wizualne, jak zapis „wienc” zamiast „więc”.

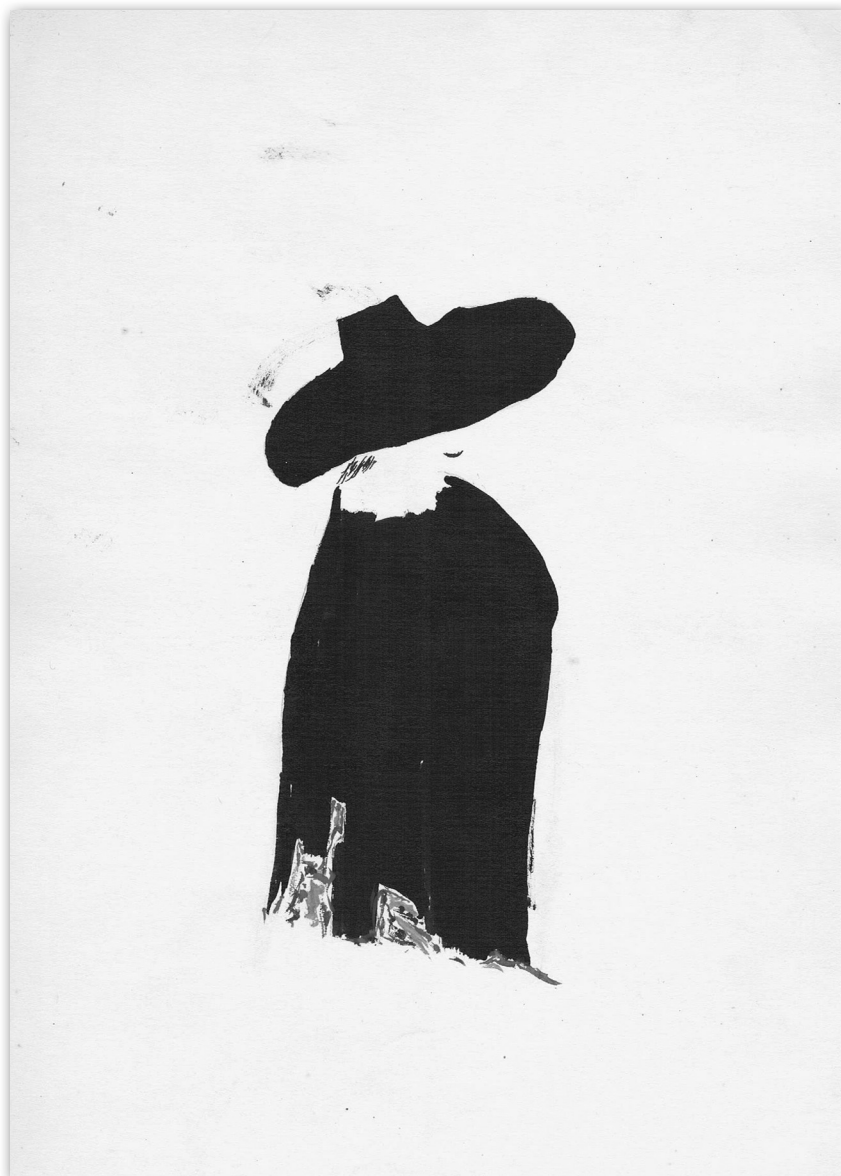
Wersja druga w jeszcze większym stopniu stawia na niestandardowość i dziwność języka. Jedną z bardziej interesujących cech tego przekładu jest próba fonetycznego zapisu wymowy niestarannej „chodzio mi” („chodziło mi”), „nieestem” („nie jestem”), „szysko” („wszystko”), „bya” („była”) czy też „jes” („jest”), co można uznać za próbę oddania analogicznego mechanizmu w języku angielskim polegającego na opuszczaniu niektórych głosek – *make ‘em pay* (*make them pay*), *wa’n’t* (*wasn’t*), *him ‘n’ my Maw* (*him and my Maw*). Kolejną ciekawą strategią stanowi niestandardowość wizualna, to znaczy niestandardowy zapis wyrazów, których niestandardowość ginie przy głośnym czytaniu dla słuchacza, a zaskakuje jedynie osobę czytającą – „tfój”, „wdziencznym” lub „w podziencie”.

Jak widać, zabiegi stylistyczne sygnalizujące „inność” języka użytego przez autora oryginału dają się w taki czy inny sposób odtworzyć w przekładzie. Rzecz jasna niestandardowy język używany przez bohaterów nie musi – a nawet nie może – stanowić repliki języka rzeczywistego, a zasady rządzące mową danej postaci powinny być maksymalnie spójne i konsekwentnie stosowane. Zatem zadaniem tłumacza jest kodyfikacja na użytek własny spójnych norm częściowo oddzielnych zarówno od norm rzeczywistego języka standardowego, jak i od norm rzeczywistych języków niestandardowych. Nierzadko wymaga to rozwiązań mocno nieoczekiwanych i zaskakujących, a czasami nawet mocno szokujących. Jednakże praca tłumacza polega na takich właśnie odważnych i często szaleńczych próbach oddania tego, co na pierwszy rzut oka wydaje się niemożliwe do oddania.

Summary

An Absent Stylization of English Literature in Polish Translation

The article addresses the issue of the difficulties connected with translations of polyphonic texts, especially those containing examples of rustic dialects. It appears that even though the authors of the original works go to extraordinary lengths to create/recreate dialectal forms and are rigorously consistent in this respect, translators generally ignore their efforts and produce a bland rendering, absolutely free from any nonstandard forms whatsoever. This is precisely the case with the analyzed translations of Emily Brontë’s *Wuthering Heights* and Eugene O’Neill’s *Desire under the Elms*. However, the alternative translations produced by graduates and undergraduates prove conclusively that it is perfectly feasible to find equivalents for the rustic speech of the protagonists thus creating the atmosphere corresponding to that of the original.



Piotr Mitzner, *Czarodziej Merlin*