

EDWARD BALCERZAN

Zwoływanie wyobraźni

1.

Znawca sekretów przekładu literackiego, teoretyk, historyk, krytyk, w równej mierze tłumacz zainteresowany refleksją nad własną oraz cudzą działalnością translatorską, mają do dyspozycji cztery leksykony. Cztery, rzecz by można, pojemniki z instrumentami służącymi rozmowie o sztuce przekładu.

Pierwszy jest **słownikiem terminów specjalistycznych**, takich jak oryginał, adaptacja, przekład polemiczny, seria translatorska, kalka, ekwiwalent.

Drugi stanowi **zbiór wyrazów i wyrażeń metaforycznych**, przydatnych nie tyle w drobiazgowej klasyfikacji podobieństw i różnic między oryginałem a przekładem, ile w obrazowym przedstawieniu istoty pracy i roli tłumacza – przez wskazywanie analogii do bytów oraz zdarzeń z innych (nieraz jakże odległych!) dziedzin życia. Tak więc przenoszenie utworu literackiego z języka do języka bywa nazywane przebijaniem postaci literackich w cudzoziemskie barwy, czyli stroje (Wespazjan Kochowski). Albo użytkowaniem ozdobnych dywanów – odwróconych spodem do góry (Cervantes). Albo procederem podobnym do produkowania kopii malarskich (Artur Schopenhauer). Albo przeprawą (Karl Dedecius). Albo transfuzją (John Dryden, Jan Śpiewak). Albo negocjacją (Umberto Eco) itd.¹

Pierwszy i drugi zbiór nazw – instrumentów poznawczych (metafora bywa także formą poznania) zawdzięczają swoje bytowanie faktom translatorskim; zostały one przez te fakty wygenerowane; nie byłoby ich w języku, gdyby w przestrzeni kultury nie istniał fenomen przekładu. Zarazem ich potencjały są ograniczone, ich asortymenty – dalece niewystarczające dla wypowiedzi o problemach sztuki tłumaczenia,

¹ Zob. E. Balcerzan, E. Rajewska, *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–2005. Antologia*, Poznań 2007.

Nieodzowną pomocą dla badacza przekładu jest trzeci leksykon, zawierający **terminologię zapożyczoną** z sąsiednich dziedzin wiedzy, zwłaszcza nauki o języku i o literaturze, ale także z filozofii, antropologii, teologii, socjologii, psychologii, cybernetyki, ba: matematyki! Archaizm, autor, chwyt, wers, duch, substancja, dominanta, introspekcja, publiczność literacka, homologia, sprzężenie zwrotne... Ustalenie pochodzenia poszczególnych pojęć, przypisanie ich pod tym względem do ściśle określonych dziedzin wiedzy bywa kłopotliwe, gdyż nierzadko są to pojęcia wędrowne, obsługujące kilka dyscyplin jednocześnie; podstawowym kryterium pozostają ich definicje, a dokładniej – to, na jakim gruncie, w obrębie której z dyscyplin zostały zdefiniowane ich znaczenia. Niekiedy nadzieje związane z poznawczymi atrakcjami terminologii pochodzącej z danej dziedziny są traktowane jako sygnał badawczego zwrotu; przy czym od jakiegoś czasu owe specjalizacje inne, zadłużając się w translatoologii, rozpoznają własne poczytania jako „zwrot przekładoznawczy”.

I wreszcie czwarty leksykon, który składa się z **wyrazów i wyrażen potocznych**. Świat, granica, odwaga, gra, niebezpieczeństwo, zazdrość, zdrada... Niektóre z haseł tego leksykonu mają eksplikacje naukowe, a jednocześnie funkcjonują w kodach niespecjalistycznych. I w tym słowniku przynależność poszczególnych haseł do nomenklatury naukowej lub do komunikacji potocznej zależy od charakteru definicji (lub jej braku).

Trzy wskazane wyżej leksykony różnią się zasadniczo od czwartego. Podlegają one (niemal bezustannym) inspekcjom, rewizjom, transformacjom. Modyfikowane są, niekiedy zmieniane, albo anihilowane ich zakresy, zawartości, funkcje.

Jeden przykład. W specjalistycznym leksykonie translatoologicznym tradycyjny „oryginał” bywa coraz częściej nazywany „tekstem źródłowym” lub „tekstem wyjściowym”. Nowa nazwa jest bardziej precyzyjna. Gdy mówiliśmy o oryginale, braliśmy pod uwagę autorską, jedyną, niepowtarzalną postać fenotypu danego utworu, który podlegał translokacji językowej oraz kulturowej. A przecież nie każdy tekst poddawany takiej translokacji zasługuje na nazwanie go oryginałem, gdyż nie każdy wyróżnia się oryginalnością: tłumaczone są także tłumaczenia (przekład z drugiej ręki, z trzeciej, albo i z czwartej), teksty bezimienne, powtarzalne (folklor), dzieła przekładopodobne (trawestacje, adaptacje, pastisze). Trudno je nazywać oryginałami; gdy zostają poddane translacji, wszystkie bez wyjątku stają się tekstami wyjściowymi (źródłowymi).

Zdarza się, że rewizje terminologiczne w specjalistycznym leksykonie przekładoznawczym prowadzą nie do wymiany, ale

do próby wyeliminowania jakiegoś pojęcia z obiegu. Od pewnego czasu terminem usuwanym z leksykonu translatologii jest – faworyzowany w licznych teoriach wcześniejszych – „ekwiwalent”, między innymi z uwagi na trudność w ustaleniu warunków nieodzownych dla tego, by dany tekst lub fragment tekstu opracowanego przez tłumacza mógł być rozpoznany jako tekst/fragment ekwiwalentny wobec odpowiedniego tekstu/fragmentu dzieła wyjściowego.

Rewizjom poddawane są również metafory, które „wiedzą”, czym jest tłumaczenie². Z metaforą literacką nie polemizujemy, gdyż należy ona do zamkniętego świata danego utworu lub do konstelacji utworów z tego samego kręgu, stylu, kierunku, gatunku. Natomiast z metaforą funkcjonującą w obrębie metajęzyka znawcy mamy prawo polemizować. Wolno nam zatem – na przykład – nie zgadzać się z przyrównaniem pracy tłumacza do pracy kopisty: z uwagi na to, że w tłumaczeniu zmienia się materiał (językowy); natomiast zarówno pierwotwórca dzieła malarzkiego, jak i kopista wypowiadają się w tym samym tworzywie.

Zauważmy też, że podobnie jak pojęć naukowych, tak metafor translatorskich z sezonu na sezon przybywa. Jedną z nowszych propozycji jest idea irracjonalnego podobieństwa procesu translacji do seansu spirytystycznego, w którym wywołuje się – czy przywołuje – ducha autora dzieła wyjściowego (Luigi Marinelli).

Wśród metafor nie brakuje wizji makabrycznych. W nurtach badań postkolonialnych pojawiają się metafory przekładu – trawienne, „kanibalistyczne”, nawet „wampiryczne”; proces przekładu bywa tu określany jako pożeranie kultury kolonizatorów przez kolonizowanych tubylców; utrzymuje się, że tłumacz – niezależnie od tego, jaką reprezentuje kulturę – żywi się tekstem obcojęzycznym. Dziwne, że amatorom takiej metafory nie przychodzi do głowy, jaka substancja bywa „docelowym” rezultatem procesów trawiennych³...

Liczne rewizje i reorientacje dzieją się także w słowniku pojęć zapożyczonych. Dość przypomnieć sobie spór o życie lub śmierć autora, o istnienie/nieistnienie struktury, o nieprawdę/prawdę historyczną, niezależną/zależną od typu narracji itd.

² Zob. E. Balcerzan, *Metafory, które „wiedzą”, czym jest tłumaczenie*, w: idem, *Tłumaczenie jako „wojna światów”*. W kręgu translatologii i komparatystyki, Poznań 2011, s. 212–229.

³ Korzystam z udostępnionego mi przez Tamarę Brzostowską–Tereszkiewicz hasła *Somatyczne metafory przekładu*, opracowanego przez nią w ramach (kierowanego przez Włodzimierza Boleckiego) projektu *Sensualność w kulturze polskiej*.

Analogicznym interwencjom i przecenom nie podlega komunikacja potoczna, traktowana jako rezerwuar wyrazów i wyrażeń, którymi znawcy przekładu nie tylko się posługują, ale w których mogą nieraz upatrywać szansy przeobrażeń własnej dyscypliny. Ani translologia, ani inne dziedziny wiedzy nie mają podstaw, by kwestionować znaczenia słów mowy potocznej. Językoznawcy? Też nie dysponują taką władzą, ich reakcje na żywioły *langage* są dalekie od fundamentalizmu, a ich wstrzemięźliwe porady poprawnościowe dotyczą głównie form gramatycznych. Jeżeli translologia (podobnie jak socjologia, psychologia czy historiozofia) posługuje się wyrazami i wyrażeniami potocznymi, to nie po to, by w ich semantykę interweniować, ale po to, by znajdować dla siebie korzyści w ich różnorodności oraz wielofunkcyjności semantycznej.

Jednym z tego rodzaju wyrazów – utrwalonych i różnicujących się w żywej mowie, a nieobojętnych dla wszelakiej działalności duchowej człowieka, artystycznej, paraartystycznej i nieartystycznej, ważnej zatem również w opisaniu działalności tłumacza – jest **wyobraźnia**.

2.

Proszę sobie wyobrazić. Wyobraź sobie (w dawniej polszczyźnie także: wystaw sobie). To jest niewyobrażalne. To przekracza granice ludzkiej wyobraźni. Itp.

Zadomowiona w mowie oraz w świadomości ogółu kategoria wyobraźni jest rozumiana potocznie jako jedna z form aktywności psychicznej człowieka, aktywności w procesach wykorzystywania oraz przetwarzania życiowego doświadczenia. Celem staje się tu kreacja subiektywnie nowych, względnie odgraniczonych **całości mentalnych**, mających charakter obrazów, inscenizacji zdarzeniowych, kombinacji idei, konfiguracji znaków oraz znaczeń. Owe mentalne całości odznaczają się tym, że nigdy wcześniej w takiej postaci nie uobecniały się danej jednostce; mówiąc prosto – z „czymś takim” nigdy przedtem dany człowiek się nie zetknął. Cele owych mentalnych całości są rozmaite. Mogą być hipotezami na temat zdarzeń, w których prawdopodobnie będziemy uczestniczyli w przyszłości. W takim ukierunkowaniu twory wyobraźni mają cel instrumentalny, rzecz by można – treningowy, podpowiadają, jak powinniśmy się najracjonalniej zachować w przewidywanych sytuacjach (zwłaszcza konfliktowych). Obrazy mentalne bywają również projekcjami fantazji tyłuż intymnych, co i nierealnych, do których nie ma wątpliwości, że należą tylko i wyłącznie do naszej prywatnej baśni, ukrywanej

„przed ciekawskim okiem”. Dzieją się one w osobliwej terażniejszości – wewnętrznej, wirtualnej, równoległej do terażniejszości empirycznej. Czasoprzestrzeń nie tylko przyszła i terażniejsza, ale także przeszła bywa wypełniana obrazami wyimaginowanymi. Chodzi zarówno o przeszłość wyobrażoną w granicach biografii czy rodowodu jednostki, jak i, niekiedy, o dawność zupełnie zamierzchłą.

O impulsach aktywizujących pracę wyobraźni wypada powiedzieć to samo, co Julian Przyboś mówił o genezie liryki: nie ma takiego zdarzenia, faktu, detalu, zjawiska, o którym mielibyśmy prawo sądzić, że nie może spowodować wiersza lirycznego.

3.

„Wyobraź sobie, że” ...

Takie życzenie konstituuje ramę modalną utworu literackiego. Jest potencjalnym otwarciem lektury, a zarazem bezustannie ponawianym paktem porozumienia między autorem wewnętrznym utworu i czytelnikiem.

Wyobraź sobie, że „słońce pali, a ziemia idzie w popiół prawie” ...

Wyobraź sobie, że „próchno się w gwiazdy rozlata” ...

Wyobraź sobie, że „ogary poszły w las” ...

Wyobraź sobie, że „migocą złote pomarańcze/ w odludnym czarnym salonie” ...

Wyobraź sobie, że „Genezy Kapen nie znosił niewoli w żadnej formie” ...

Wyobraź sobie, że „chcą od mojego pisania nabrania życia otoczenia” ...

Wyobraźnia literacka różnicuje się w procesie komunikacyjnym – jest wyobraźnią podmiotowo nacechowaną, imaginacją zawsze czyjaś, fantazjowaniem w ramach określonej roli: autora, współautora, czytelnika, znawcy, wykonawcy, cenzora, dystrybutora... Gdy – badając sztukę przekładu – mamy do czynienia z literackim dziełem nieoryginalnym, posiadającym swój pierwowzór w innym języku, repertuar ról utworu wyjściowego zostaje zachowany i – wzbogacony o **rolę tłumacza**, a skoro tak, to jednocześnie podwojony. Czytelnik, znawca, wykonawca, cenzor, dystrybutor dzieł literackich itd. mają **modelowo** te same przywileje oraz powinności w przestrzeni macierzystej danego utworu, co i w kulturze docelowej. Ale treści tych ról, ich ideologie artystyczne, wpisane w nie oczekiwania oraz kompetencje, bywają odmienne, a nierzadko sprzeczne.

Wszystkie role komunikacji literackiej, prymarne i sekundarne, aktywne już to w odniesieniu do literatury oryginalnej, już to – przekładowej, łączy ich autokomunikacyjny charakter, a razem autokomunikacyjna heterogeniczność. Autokomunikacja objawia się jako myślenie wewnętrzne, jest rozmową pojedynczego człowieka z samym sobą, stanowi niedostępny dla zewnętrznych świadków dialog między „ja” i „ja”, albo nawet polilog, kiedy to rozmaite energie psychiczne, rozmaite władze umysłu (*facultés intellectuelles*), wyobraźnia, pamięć, intuicja, obserwacja, inteligencja, wiedza itd. odzywają się z nierówną, zmienną mocą, uobecniają się dynamicznie, konkurując o prymat lub dążą do harmonijnej współpracy. Ekspozowane tu pojęcie **autokomunikacji**⁴ – wybrane spośród wielu nazw i metafor odnoszących się do życia psychicznego jednostki – chcę zarekomendować jako najporęczniejsze dla rysującej się w tych rozważaniach problematyki. Nie tylko z uwagi na retorycznie uprawomocnioną symetrię wobec „komunikacji”, ale i z tego względu, że odnosząc się do wszelkich typów aktywności literackiej, autokomunikacja nie wyróżnia żadnej z ról: nadawczej, współnadawczej, wykonawczej, czytelnicznej, badawczej, przeciwnie, pozwala traktować kumulujące się w nich doświadczenia jako „świat” integralny.

Ujęcie autokomunikacyjne ogarnia całość psychicznych pobudeń, wywoływanych w trakcie obcowania z tekstem literackim – u każdego spośród producentów i użytkowników dzieł sztuki słowa; w grę wchodzi tedy utwór rozpatrywany/podpatrywany w dowolnej postaci bytowej, doświadczany jako tekst pisany i napisany, odtwarzany i przetwarzany, przypominany i zapominany, rozumiany i nierozumiany, uświęcany i torturowany, przekładany z języka na język i z kodu na kod.

A przecież i wyobraźnia nie jest czymś jednorodnym; i ona się różnicuje. Znaną filozofom antynomię przyrody stworzonej (*natura naturata*) i przyrody tworzącej (*natura naturans*), antynomię doniosłą w metafizyce Barucha Spinozy, a nieobojętną także

⁴ Owa przestrzeń jednostkowej autokomunikacji stanowi przedmiot zainteresowania całej – w gruncie rzeczy – humanistyki, jest oświetlana z różnych perspektyw – wielu dziedzin naukowych oraz paranaukowych, nie wyłączając samej sztuki słowa, chętnie komentującej własne „losy” w ludzkich umysłach czy imaginacjach. Literaturoznawca w takiej konkurencji może się czuć już to intruzem, już to amatorem – podlegającym manipulacji wpływowych w danej chwili szkół filozofii, antropologii, psychologii, psycholingwistyki, neurologii, lub omamianym przez szczególnie uporczywe obiegowe mity. Gdyby jednak miał porzucić owo „przeludnione” terytorium, kryjąc się w azylu czystej tekstowości, straciłby z pola widzenia (*nomen omen*) podstawowe źródła oraz cele własnego przedmiotu badań. (Zob. J. Lotman, *Uniwersum umysłu. Semiotyczna teoria kultury*, tłum., przedmowa B. Żyłko, Gdańsk 2008, s. 79 i n.).

poetom, na przykład Bolesławowi Leśmianowi, chcę potraktować jako wzór dla zbudowanego na podobnej zasadzie przeciwstawienia **wyobraźni stworzonej – wyobraźni stwarzającej** (to drugie pojęcie zapożyczam od Józefa Czechowicza).

4.

Autor.

Stwierdzenie, że wyobraźnia autorska jest wyobraźnią stwarzającą (czyli: kreującą nowe modele świata, ustanawiającą oryginalne kody artystyczne, projektującą własne koloryty mowy), zrazu wydaje się bezdyskusyjne. „Patrz, jak te myśli dobywam sam z siebie,/ Wcielam w słowa, one lecą, [...] Myśli moje! gwiazdy moje!/ Czucia moje! wichry moje!” – pamiętamy z *Wielkiej Improwizacji* Adama Mickiewicza. Nikt inny oprócz autora nie miałby prawa do takich oznajmień i odczuć. Udział nieskrępowanej, niezdeteminowanej twórczej wyobraźni w obcowaniu z gotowym dziełem literackim – czytelnika, krytyka, tłumacza – nie jest całkowicie niemożliwy, bywa jednak częstokroć, sporadyczny, pomocniczy. Dzieje się tak w sytuacjach, gdy – czytając – wyprzedzamy myślą bieg wydarzeń w świecie dzieła albo domyślamy się nowych konceptów w dynamice artystycznej poznawanego utworu, stwarzając na własny użytek – na moment – jego hipotetyczne ciągi dalsze.

Tłumacz.

Tłumacz w roli czytelnika doznaje tych samych pokus i zapewne mają one wpływ pośredni na jego decyzje translatorskie, skoro pragnie odbiorców przekładu obdarzyć możliwością analogicznych atrakcji. Jest wszelako rzeczą niesłychanie trudną odnalezienie w strukturze przekładu śladu tych emocji, a to z uwagi na ich tymczasowość i ulotność. Jeżeli nasza inwencja odbiorcza zbliża się do inwencji autorskiej, to nie jest z nią w żaden sposób tożsama. Hipotezy czytelniczej wyobraźni są sterowane i kontrolowane przez gotowy tekst, którego (inaczej niż autor) nie możemy zmienić. To autor bowiem, i tylko on, powiada Georges Perec, zawczasu ustanowił warunki (współ)uczestnictwa czytelniczej imaginacji w przebiegu lektury, podobnie jak wytwórca puzzli, który ukrył w nich jeden jedyny obraz, warunkujący sukces użytkownika⁵. W tej perspektywie rola tłumacza sprowadza

⁵ „[...] ostateczna prawda, jaką kryje w sobie puzzel, polega na tym, że nie jest to, wbrew pozorom, samotna rozrywka: każdy gest układającego jest tylko powtórzeniem gestu, jaki twórca puzzla wykonał już przed nim; każdy element, który bierze do ręki, który bada i pięści, odkłada, znów po niego sięga, każda

się do translukacji wyobraźni stworzonej – przemieszczanej między językami.

Z poważniejszym udziałem wyobraźni (stwarzającej) użytkownika utworu – w tym także, a może zwłaszcza, tłumacza – mamy do czynienia tam, gdzie lektura skłania do **interpretacji**. Interpretacja jako rzecz wyobraźni? Okazuje się nieodzowna. W epizodach zagadkowych, w miejscach ciemnych, w powiadomieniach na wół zrozumiałych (rzekłby Wiktor Szklowski), gdy literacka polisemia uobecnia się jako wieloobrazowość czy wielowyobrażeniowość, tłumacz musi pytać własnej wyobraźni, i musi jej *volens nolens* zawierzyć, gdyż w tłumaczonym utworze nie znajdzie jednoznacznej odpowiedzi.

Możliwością nieczęstą, zarazem dowodnie świadczącą o odmienności ról tłumacza i autora, bywają ich bezpośrednie kontakty, pytania i odpowiedzi⁶.

A jednak przypisanie wyobraźni stwarzającej funkcji stałego wyróżnika procesu twórczego autora byłoby nadmiernym uproszczeniem. Trzeba mieć na względzie jej rozmaite stany i gradacje. Nie dość na tym. **Literatura autorska** (nazwijmy ją tak – w opozycji do **literatury przekładowej**) może powstawać poza wyobraźnią, a niekiedy przeciw wyobraźni.

5.

Wróćmy do autora.

Skoro w procesach autokomunikacyjnych, o czym już wspominałem, imaginacja twórcy konkuruje z innymi władzami umysłu⁷, może z nimi wygrywać, ale i przegrywać. Przegrywa przede wszystkim z **obserwacją**, zwłaszcza wtedy, gdy jakiś fragment rzeczywistości zewnętrznej, empirycznej, jest opisywany czy zapisywany na bieżąco, „na żywo”, sprawozdawczo. Dzieje się tak w literackich nurtach diarystycznych, także w niektórych „zano-

kombinacja, której bezskutecznie poszukuje, każdy przeblask intuicji i nadziei, każdy odruch zniechęcenia – jest wynikiem decyzji jego poprzednika, ów bowiem wszystko to dawno już obmyślił, zbałał i wyliczył”. (G. Perec, *Życie. Instrukcja obsługi. Powieści*, tłum. W. Brzozowski, Warszawa 2001, s. 14).

⁶ „Chciałbym przedstawić Wam kilka pytań i wątpliwości, które pojawiały się w ciągu dyskusji z tłumaczami. Niektóre wątpliwości są czysto interpretacyjne, a pozornie nie mają wpływu na tłumaczenie, ale to tylko pozornie, bo tłumacz – w odróżnieniu od «zwykłego» czytelnika – nie może sobie pozwalać na nierozumienie czegokolwiek” – pisał do Bogusławy Latawiec i do mnie Andrea Ceccherelli, włoski tłumacz naszych wierszy.

⁷ Zob. A. Szurek, *Fantazja i wyobraźnia: próby usystematyzowania pojęć w angielskich dyskursach o literaturze od renesansu do romantyzmu*, <http://www.tolkien.com.pl/hobbickanorka/artykuly/wyobr.html>, dostęp: 29 kwietnia 2014.

tach” czy „spacernikach” lirycznych; nie bez kozery korzystam tu z osobliwej, osobistej genologii Mirona Białoszewskiego – jego liczne teksty poetyckie, a nade wszystko *Tajny dziennik*, w wielu miejscach są w znacznym stopniu oddane we władanie obserwacji, obserwacji wspomaganą **pamięcią**. Wyobraźnia w takich zapisach przeszkadza. A jeżeli nie, jeżeli w poetykach diarystycznych – czasem, mimowiednie – „puszcza się wodze fantazji”, oznacza to naruszenie norm gatunku. Z reguły jest to wyobraźnia **słaba, upodrządniona, pomocnicza**.

Inaczej tłumacz.

Tłumacz (w roli tłumacza) z reguły **nie obcuje pisarsko** z rzeczywistością teraźniejszą, daną mu na bieżąco, empirycznie i pozatekstowo. (Wyjątkiem może być tłumaczenie obcojęzycznej ekfrazy, gdy dostępny jest bezpośredniemu oglądowi opisywany w utworze wyjściowym ten sam realny obiekt: malowidło, dzieło architektury itd.).

Im bardziej rzeczywistość przedstawiona przez autora jest odmienna od rzeczywistości doświadczanej przez tłumacza, tym mniejszy jest pożytek z obserwacji. Ilekroć zdarza się, że doświadczana właśnie aktualność biografii tłumacza podpowiada mu jakiś detal, uwrażliwia na jakąś konfigurację zdarzeń – pozwalających się umieścić w świecie tłumaczenia – to są to wyjątki wspierające wszechobecną regułę. Obserwacyjna geneza dzieła poddawanego translacji wymaga od tłumacza takich samych zachowań jak geneza imaginatywna. W jednym i drugim wypadku odzywa się w przykładzie **wyobraźnia odtwarzająca, odtwórcza**.

W pracy tłumacza odgrywa rolę niesłychanie doniosłą inny, szczególny typ obserwacji, a mianowicie **obserwacja lekturowa**. Jej przedmiotem jest tekst obcojęzycznego pierwowzoru, wielokrotnie „podpatrywany”, oglądany w całości i we fragmentach, w porządkach wertykalnych i horyzontalnych. Pisarz oryginalny – w odróżnieniu od tłumacza – bardzo rzadko oddaje się aż tak wnikliwej obserwacji jednego, konkretnego, gotowego tekstu. Nawet pracując nad pastiszem, parodią, trawestacją, ulegając atrakcjom tych i tym podobnych **poetyk wampirycznych**, nie jest zobligowany do obserwacji tak pilnej, a osobliwie tak bezwyjątkowej, jakiej oczekuje się od tłumacza.

6.

Jeszcze autor.

Wyobraźnia stwarzająca autora jest ograniczana także w literaturze pamięciowej, memuarystycznej, *non fiction*, zakładają-

cej nieingerencję zmyślenia. Gdy założenie to zostaje złamane, i rekonstrukcja faktów miesza się z konstrukcjami fikcyjnymi, pojawia się potrzeba ostrzeżenia czytelnika, na przykład za pośrednictwem nazwy „łże-dziennik”.

A tłumacz?

Tego rodzaju gier, prowadzonych między światem pamiętanym a zmyślonym, zawód tłumacza nie przewiduje i nie zna (chyba że zamiast przekładu otrzymujemy ostentacyjny „łże-przekład”). W procesie twórczym tłumacza, niezależnie do rodzaju i gatunku dzieła wyjściowego, źródła pamięciowe nie generują literackich struktur; owe źródła czy, inaczej mówiąc, doświadczenia życiowe są wykorzystywane wybiórczo, w pewnej mierze chaotycznie, astrukturalnie. Dzieje się tak, powtórzmy, dopóty, dopóki tłumacz jest tłumaczem, a tłumaczenie – tłumaczeniem. Momenty łamania tej reguły, przechodzenia z pola powinności translatorskich na pole przywilejów autorskich, pojawiające się w poetykach szeroko pojętego intertekstualizmu, bynajmniej nie przeczą sformułowanej tu normie. One ją sankcjonują. Wszak łamać można tylko to, co istnieje.

Na tym tle wypada zrewidować nasz schemat wyjściowy, w którym domeną twórczości autorskiej miałyby pozostawać nieodmiennie wyobraźnia stwarzająca, podczas gdy w działalności tłumacza dokonywałyby się tylko i wyłącznie trud translacji wyobraźni stworzonej. Inaczej niż autor – tak samo jak czytelnik! – tłumacz nie może sobie pozwolić na zawieszenie pracy wyobraźni (ustępując przed mocami obserwacji czy pamięci), **wyobraźni inspirowanej i kontrolowanej przez tekst tłumaczony**.

Oslabienie takiej kontroli bywa dla przekładu niebezpieczne. Jednym z niebezpieczeństw nagminnych, z lubością eksponowanych w krytyce przekładu, są karkołomne „odsiebizny” tłumacza, który poczuł się „drugim autorem”. Owe „odsiebizny” mogą satysfakcjonować wyznawców dekonstrukcyjnej koncepcji przekładu, w świetle której im większa przepaść między intencją autora a poczynaniami tłumacza, tym mocniejsze potwierdzenie tezy o nieistnieniu w strukturze utworu jakichkolwiek zabezpieczeń przed „absolutną wolnością” odbiorcy. Lecz w odbiorze nienastawionym na dekonstrukcję, zwłaszcza w lekturze porównawczej, dzieła „radosnej twórczości” tłumacza często rodzą mimowolny komizm. Analizując to zjawisko, wskazywałem na analogie między czytaniem przekładów, zdobionych wytworami wyobraźni tłumacza, a śmiesznością zdarzeń komediowych.

Podobnie jak w komedii, tak i w czytaniu wadliwych przekładów śmieszny łatwość kompromisu z nonsensem. Śmieszny oportunizm

prowadzący do akceptacji absurdu. Śmiesz ktoś, kto tłum w sobie naturalny odruch zdziwienia i sam siebie przekonuje (skutecznie), że dziwaczne musi być naturalne. Komediowość staje się tu cechą czytelniczej hipotezy na temat procesu pojednania tłumacza ze światem, w którym, mówiąc najdelikatniej, coś się nie zgadza.

Co sobie myślał tłumacz, pytamy, który przekładając tekst niemiecki, opisujący ściany mieszkania zdobione obrazami – o martwej naturze (*das Stilleben* – dosłownie „życie zaciszne”) napisał: „Ciche życie wisiało na ścianie”⁸.

7.

Autor po raz ostatni.

Odnotujmy jeszcze jeden moment, w którym wyobraźnia stwarzająca – wszechobecna, zdawać by się mogło, w twórczości autorskiej – podlega ograniczeniu, przez *sui generis* uregulowanie sytuacyjne. Nie musi to być dominanta żywiołów skłóconych z fantazją, może to być konflikt między wyobraźniami: indywidualną a zbiorową. W poszczególnych okresach historii literatury, w jej rozmaitych tendencjach, mamy do czynienia z mniej lub bardziej poważnymi ograniczeniami swobód imaginatywnych twórcy. Ogranicza **wyobraźnia kolektywna**. Barok, romantyzm, realizm, ekspresjonizm, awangardyzm, postmodernizm odznaczają się i odróżniają nie tylko głoszonymi ideami, repertuarami tematów, rejestrami słów kluczy, koncepcjami pisarstwa itd., ale i – w stopniu nie mniejszym – **kanonami wyobraźniowymi**. Proces twórczy autora dzieła oryginalnego staje się w tych momentach bezustanną negocjacją między innowacjami fantazji autorskiej a odtwarzaniem kanonu. Osobnicza wyobraźnia stwarzająca spotyka się tu, i boryka, z wyobraźnią stworzoną – przez innych, przez poprzedników i prawodawców sztuki danej epoki oraz danego kierunku.

Tłumacz po raz ostatni.

Jego zadaniem, nieraz ponad siły, okazuje się nie tylko przeniesienie produktów cudzej wyobraźni z języka wyjściowego do języka docelowego, ale rekonstrukcja spotkania, często konfliktowego, indywidualnej wyobraźni autorskiej z wyobraźnią jej epoki. Zadanie to komplikuje się z chwilą, gdy kanony wy-

⁸ E. Balcerzan, *Tłumaczenie jako „wojna światów”*, s. 157. Cytat z Juliana Tuwima, z felietonu *Traduttore – traditore*, za: E. Balcerzan, E. Rajewska, op.cit., s. 152. Felieton Tuwima jest małą antologią mimowolnego translatorskiego komizmu.

obraźni, dominujące w kulturze autora, nie są zbieżne ani z indywidualnym, ani z kolektywnym ukierunkowaniem wyobraźni tłumacza oraz jego epoki.

Tezy sformułowane w tym tekście były przedstawione uczestnikom poznańskiej konferencji *Wyobraźnia w przekładzie*. Zamieszczona tu wersja nie jest powtórzeniem słowo w słowo mojego *Słowa wstępnego*. To i owo rozszerzyłem i doprecyzowałem – z myślą o druku w książce. Odnosi się to między innymi do metafory **zwoływanie wyobraźni**. Pod takim tytułem napisałem dawno temu wiersz, który przez wiele lat pozostawał w krytyce bez echa, gdyż nie zgadzał się z przypisywaną mi przynależnością do poetyckiej szkoły lingwistycznej. W *Zwoływaniu wyobraźni* eksponowałem prymat wrażliwości sensualnej nad mową, która w biografii zarówno jednostki, jak i gatunku *homo sapiens*, pojawia się później. Na początku są wyobrażenia: „wyobrażenie pragnienia zaskrońca/ wyobrażenie skonu jeżyny/ wyobrażenie drewna”. Potem nazwy, deklinacje, interpunkcje. „W moich oczach/ dogasały sasanki zanim/ powiedziałem pierwsze zdanie”⁹.

EDWARD BALCERZAN

Calling in imagination

The term “imagination” has numerous meaning: colloquial, paraliterary, scientific. They all refer to auto-communication, which is a conversation of an individual with him or herself, when our mind faculties: memory, intuition, observation, intelligence, knowledge – and imagination, too – compete for dominance or strive for harmonious cooperation. Similarly to the generally understood imagination, its particular, important species (literary imagination) requires internal classification, because it is always an imagination of role: of the author, the reader, the expert, the performer, the censor, the distributor, or sometimes of the translator. The question of translator’s and author’s status provokes a comparison between author’s and translator’s imagination: they share some qualities, but also have decidedly different ones. The opposition between created nature and creating nature, which is a notion used by Józef Czechowicz, might be helpful in capturing the similarities and

⁹ E. Balcerzan, *Wiersze niewszystkie*, Mikołów 2009. Ten wiersz został zauważony i skomentowany po czterdziestu z górą latach (zob. M. Orliński, *Zwoływanie wyobraźni*, „Akcent” 2010, nr 3).

differences. But this opposition, too, demands a literary and historical context. The author created by the romantic myth seems someone gifted with imagination creating literary worlds, which are limitless, whereas the author of realist works, especially diaries, must give priority to observation, when a piece of external, empirical reality is described and recorded. Baroque, romanticism, realism, expressionism, avant-garde, postmodernism differ in their canons of imagination. The creative process by the author of an original work becomes a negotiation between innovations of authorial fantasy and recreation of the canon. The translator is under much stronger pressure from his or her times, because his or her objectives and tasks are different. Usually, knowledge is enough for a translator: linguistic, historical, literary, common, encyclopaedic, specialised. If knowledge fails, the translator reaches out to imagination as an instrument for interpretation of source text, but this happens only when the text is ambiguous and rich in images. Be it as it may, the quality and range of translator's activity are determined by someone else's imagination, accumulated in the translated work, and present in its rhetorics.

Keywords: auto-communication, literary communication, authorial literature, translation literature, author's imagination, translator's imagination.

Edward Balcerzan – literaturoznawca, badacz, tłumacz, prozaik, poeta, eseista, profesor senior UAM, członek korespondent PAU, doktor honoris causa US. Bada i systematyzuje przeobrażenia polskiej poezji XX w., rytmy jej „strategii lirycznych” i „ideologii artystycznych”, zajmuje się modelami literackości, analizą doktryn badawczych, perspektywami semiotyki kultury (jest autorem projektu genologii multimedialnej), publikuje prace z zakresu historii, krytyki i poetyki przekładu artystycznego.
e-mail: balcelat@amu.edu.pl