

Antropologiczny wymiar translatologii

Przegląd polskich prac przekładoznawczych ostatnich dwudziestu-trzydziestu lat pozwala na obserwację, iż żadna z nich nie prezentuje „syntezy sztuki tłumaczenia”¹. Z jednej strony dostępne liczne monografie i tomy zbiorowe poświęcone przekładowi artystycznemu dotyczą tylko pewnych fragmentów tego obszaru badań: tłumaczenia wybranych zjawisk literackich, twórczości pojedynczych autorów, zastosowania niektórych kategorii literaturoznawczych w przekładzie², z drugiej strony kompendia podejmujące próbę naszkicowania – choćby skrótowego – całościowej teorii translacji pisane są z pozycji językoznawczych³: według Małgorzaty Tryuk polska translatoryka „nigdy nie przebyła do końca etapu lingwistycznego”⁴. Niekiedy też przekład sytuowany jest w ramach teorii komunikacji⁵. Łączy te prace jedno: brak (na ogół) refleksji, iż przekład artystyczny to szczególna działalność kulturotwórcza, a w jego opisie wypada stosować pojęcia uwzględniające specyfikę dzieła literackiego – tekstu, który podlega prawom języka i konwencji gatunkowych, a jednocześnie zasady te nieustannie łamie. To właśnie odstępstwa od tzw. normy decydują o oryginalności dzieła, przysparzając zarazem trudności w przekładzie.

Ową lukę w polskiej translatologii – efekt rozproszenia badań nad przekładem literackim oraz lingwistycznego ukierunkowania podręczników i kompendiów – z powodzeniem zapełniają książki Marii Kryszto-

¹ A. Legeżyńska, *Przekład: pewniki, spory i pytania w translatologii*, [w:] W. Bolecki, R. Nycz (red.), *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, Warszawa 2002, s. 285-305, tu s. 302.

² Np. seria *Przekład Artystyczny* (przemianowana później na *Studia o Przekładzie*) pod red. Piotra Fasta.

³ Np. J. Piękos, *Podstawy przekładoznawstwa. Od teorii do praktyki*, Kraków 2003, także pionierska skądinąd *Mała encyklopedia przekładoznawstwa* pod red. U. Dąbskiej-Prokop, Częstochowa 2000.

⁴ M. Tryuk, *Ile teorii przekładu w polskich tekstach translatorycznych?*, [w:] A. Kułka-Wojtasik (red.), *Translatio i literatura*, Warszawa 2011, s. 327-340, tu s. 340.

⁵ Zob. K. Hejwowski, *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*, Warszawa 2004.

fiak, poznańskiej germanistki, skandynawistki i tłumaczki: *Przekład literacki we współczesnej translatoryce* (1996), *Przekład literacki a translato-logia* (1999), a ostatnio kompendium *Translatologiczna teoria i pragmatyka przekładu artystycznego*. Prace te prezentują jedyną jak dotąd na gruncie polskim całościową, spójną koncepcję przekładu poetyckiego: jego istoty i specyfiki, metod krytyki i naukowego opisu, usytuowania w ramach różnych nurtów literaturoznawstwa, kulturoznawstwa, filozofii, medioznawstwa itp., a przede wszystkim kompetencji tłumacza. W ostatniej książce *Translatologiczna teoria i pragmatyka przekładu artystycznego* koncepcja M. Krysztofiak ukazuje się w nowym kształcie, poszerzonym o przemyślenia autorki inspirowane kierunkami i dokonaniem translato-logii niemieckiej, anglosaskiej i skandynawskiej po roku 2000 oraz oparte na materiale najświeższych tłumaczeń literackich (Dorota Masłowska, Janusz Głowacki, najnowsze przekłady literatury światowej, np. baśni Andersena).

Autorka, umieszczając swą refleksję w kontekście literaturoznawstwa ogólnego i porównawczego, podkreśla jednak, że translato-logia jest odrębną, prężnie rozwijającą się subdyscypliną neofilologii. Kierunek i dynamika jej rozwoju są skorelowane ze wzrostem znaczenia komunikacji międzykulturowej we współczesnym zglobalizowanym świecie, w którym tłumaczenie staje się jednym z najważniejszych narzędzi porozumienia, a jego powodzenie zależy od kompetencji tłumacza. Dlatego w odróżnieniu od innych prac translato-logicznych, skupiających się na przekodowaniu między językami, „bohaterem” książki M. Krysztofiak jest tłumacz, zaś wątkiem przewodnim rozważań – przekonanie o jego kulturotwórczej roli. Tłumacz z jednej strony pośredniczy w dialogu kultur, negocjuje wspólne znaczenie ponad barierami językowymi, z drugiej zaś musi mieć świadomość lokalnej odrębności. Specyficzne, niepowtarzalne cechy literatury tworzonej w danym języku – często małym, ginącym, zagrożonym przez globalną kulturę anglojęzyczną – są wartością, którą należy chronić i zachować w translatorskim dialogu z Innym. Towarzyszy temu przekonanie o konieczności kształcenia odpowiedzialnych, wrażliwych adeptów sztuki tłumaczenia, gotowych do pełnienia swoistej misji: działalności, którą Goethe w ramach swojej idei literatury światowej (*Weltliteratur*) pojmował jako wymianę najcenniejszych wytworów myśli ludzkiej, służącej wzajemnemu zrozumieniu, tolerancji dla różnorodności, poszanowaniu kulturowej odrębności innych narodów. Dziś już nie tylko talent, ale też profesjonalne przygotowanie umożliwia tłumaczom takie wykonywanie zawodu, które polega nie na produkcji tekstów na potrzeby chwilowych wymagań rynku, ale na tworzeniu autentycznych wartości literackich. Dlatego M. Krysztofiak adresuje swoją książkę przede wszystkim do (neo)filologów i studentów zainteresowanych prze-

kładem literackim, zaś jej celem jest „skonstruowanie modelu, który mógłby mieć zastosowanie w kształceniu tłumaczy literackich” (s. 5). Przekład literacki obejmuje przy tym nie tylko teksty poetyckie *sensu stricto*, ale także „utwory o znamionach estetycznych emitowane przez inne media, jak teatr, opera, kino, radio czy telewizja” (s. 6.).

Książka podzielona jest na dziewięć rozdziałów o różnej objętości (zasadnicza część to najobszerniejsze rozdziały drugi i trzeci), prezentujących teoretyczne podstawy i praktyczne zasady pracy nad przekładem artystycznym, problemy oceny i krytyki przekładu oraz dydaktyczne aspekty kształcenia tłumaczy literackich. Celem praktycznym – ćwiczeniom z analizy porównawczej – służy obszerny aneks, zawierający fragmenty tekstów reprezentujących wszystkie rodzaje literackie (epikę, lirykę i dramat) z różnych epok: oryginały i przekłady w różnych kombinacjach językowych (polski, niemiecki, angielski, francuski, duński, norweski, szwedzki), co pozwala pracować z nimi w ramach różnych filologii. Materiały te zostały tak dobrane, aby można było uwzględnić w ich analizie aspekty, kategorie i narzędzia badawcze zaproponowane przez autorkę w zasadniczej części książki. Warto też zwrócić uwagę na osobną bibliografię z zakresu teorii przekładu artystycznego, uwzględniającą pozycje wydane do roku 2011.

W rozdziale pierwszym („Współczesna translatologia wobec estetyki i pragmatyki przekładu”) naszkicowano historię refleksji translatologicznej w odniesieniu do przekładu artystycznego. Czytelnik znajdzie tu panoramę aktualnego stanu badań w Polsce i na świecie: polskie ośrodki badawcze zajmujące się przekładem literackim, najważniejsze antologie, serie naukowe i czasopisma tematyczne. Rozdział porządkuje problematykę i ułatwia orientację w niejednorodnym krajobrazie polskiej translatologii. M. Krysztofiak omawia różne konteksty i perspektywy refleksji nad przekładem artystycznym, jakie rozwijały się głównie w kręgu niemieckojęzycznym od lat sześćdziesiątych: kontekst komparatystyczno-hermeneutyczny oraz filozoficzny i kulturowo-socjologiczny (przy czym kierunki te, choć zreferowane w odrębnych podrozdziałach, nie zawsze dają się wyraźnie rozgraniczyć). Autorka przywołuje poglądy takich prekursorów i obecnych przedstawicieli podejścia komparatystycznego w translatologii, jak: Rolf Klopfer, Jiří Levý, Peter V. Zima, George Steiner, a także semiotyk ze szkoły moskiewsko-tartuskiej Peeter Torop. Sporo uwagi poświęca Derridzie i jego inspiracji poglądami Waltera Benjamina. Poznańska badaczka omawia dwa najważniejsze projekty badań porównawczych nad przekładem artystycznym, zapoczątkowane w latach osiemdziesiątych: tzw. *Manipulation School* oraz projekt z Getyngi (*Göttinger Sonderforschungsbereich „Die literarische Übersetzung”*), który nadał kształt obecnej translatologii o korzeniach komparatystycz-

nych, opartej na antropologii kulturowej i estetyce mediów. W ramach filozoficznego podejścia do przekładu autorka omawia inspiracje myślą Husserla, Ingardena, Gadamera, Ricoeura, Wittgensteina, Heideggera i Rorty'ego; problematyka translacji sytuowana jest tu w ogólnej teorii komunikacji Niklasa Luhmanna (s. 28). Hermeneutyka stawia w centrum uwagi osobę tłumacza interpretującego oryginał, a jednocześnie podlegającego różnym czynnikom (historycznym, literackim, społecznym, ideologicznym itd.). Przekład to także wyzwanie etyczne: tłumacze uczestniczą – choćby i nieświadomie – w kształtowaniu dyskursu publicznego. M. Krysztofiak przywołuje tu „socjologiczny” nurt w nauce o przekładzie, którego kluczowym pojęciem jest tzw. kultura translacji (*Translationskultur*) – termin zaproponowany przez austriackiego badacza Ericha Prunča, oparty na kategoriach Pierre'a Bourdieu (pole, habitus), wyznaczających miejsce, normy i sposoby działania tłumacza w przestrzeni publicznej. Ten kierunek, dodatkowo inspirowany zwrotem postkolonialnym, traktuje przekład jako „produkt usytuowany w przestrzeni mechanizmów władzy” (s. 31), a więc podlegający ideologicznym wpływom i manipulacjom. Translatolodzy czerpiący z socjologii i etnografii postkolonialnej (Arjun Appadurai) sprzeciwiają się wizji przekładu jako budowaniu mostów, unifikacji i wygładzaniu różnic międzykulturowych, mentalnych, językowych i estetycznych; przeciwnie, podkreślają, że translacja to proces naznaczony konfliktami nie do przewyciężenia.

Podejście socjologiczno-antropologiczne nie uwzględnia jednak w pełni estetycznej specyfiki przekładu literackiego. M. Krysztofiak proponuje uczynić pragmatykę interdyscyplinarnym wspólnym mianownikiem nurtu lingwistycznego i literaturoznawczego w badaniach nad przekładem. Nie wszystkie „integracyjne” modele translatologiczne dostarczają adekwatnych narzędzi opisu przekładu artystycznego: koncepcja *integrated approach* Mary Snell-Hornby czy też ujęcia kognitywistyczne zacierają różnicę między tłumaczeniem tekstów użytkowych i poetyckich. Wśród wypowiedzi lingwistów o przekładzie (również literackim) najtrafniejsze wydają się te operujące pojęciem pragmatyki: propozycje polskich badaczy, takich jak Krzysztof Lipiński, Krystyna Pisarkowa czy Tomasz P. Krzeszowski. To właśnie pragmatyka pozwala uwzględnić w opisie przekładu kontekst pozajęzykowy i pozatekstowy: użycia języka w danej sytuacji, w kulturze i rzeczywistości, odmiennych dla oryginału i tłumaczenia. W przypadku dzieła literackiego (pierwowzoru i wersji obcojęzycznej) aspekt pragmatyczny obejmuje szeroko rozumiane funkcjonowanie w literackim polisystemie: usytuowanie na tle epoki historycznoliterackiej, kontekst kulturowy, okoliczności powstania dzieła czy też problemy odbioru. Pragmatyka kieruje uwagę w stronę refleksji „o znaczeniu przestrzeni między tekstami różnych kultur i tłumaczeniami, o kulturze

i przestrzeni pamięci” (s. 34). Wydaje się, że pamięć, różnie rozumiana, może być kolejnym ważnym kontekstem badań nad przekładem⁶. Nowe perspektywy badawcze wyznaczają się w konsekwencji zwrotu kulturowego (czy raczej: translacyjnego) wyobrażenie „kultury jako przekładu” (Homi Bhabha). Paradygmat ten każe odejść od esencjalistycznego ujęcia kultury jako tworu stałego, zamkniętego, o ustalonych nieodwołalnie granicach i tożsamości. Wskazuje raczej na jej prowizoryczność, otwarcie na zmiany i modyfikacje pod wpływem prób zrozumienia innej kultury – również za sprawą przekładu. Kultura i translacja to zatem zjawiska dynamiczne: procesy, transgresje, metamorfozy. W ramach tego paradygmatu kategoria przekładu nabiera znaczeń metaforycznych, wśród których jej tradycyjny literaturoznawczy sens (jako tłumaczenie dzieła literackiego) usuwa się na plan dalszy. Dlatego też M. Krysztofiak jedynie sygnalizuje możliwości, jakie otwiera w przekładoznawstwie „zwrot translacyjny”, sama natomiast opiera swój model na solidnych podstawach literaturoznawstwa porównawczego i wspomnianej już pragmatyki.

Rozdział drugi „Dzieło i przekład” przynosi omówienie tych aspektów dzieła literackiego (poetologicznych, językowych i kulturowych), które są szczególnie podatne na transformacje w przekładzie i wyznaczają granice przekładalności utworu. Na przykładzie wierszy Ingeborg Bachmann przetłumaczonych na polski badaczka pokazuje, jak poetologiczno-językowa tożsamość austriackiej poetki, wyrastająca z refleksji filozoficznej (Wittgensteinowskiej krytyki języka), ulega deformacji w tłumaczeniu, które próbuje w sposób logiczno-przyczynowy „wyjaśnić” zaszyfrowane w słowach fenomeny z pogranicza języka i egzystencji. W przekładzie, skoncentrowanym na „dekoracji słownej” (s. 43), indywidualna poetyka Bachmann (elipsy, oszczędne konstrukcje językowe) nie jest rozpoznawalna.

Omawiając fenomen czasu w tłumaczeniu tekstów fikcyjnych, M. Krysztofiak skupia się na problemie, jakim jest trwanie (Heideggerowskie *Sein*) oryginału (jedyne, niepowtarzalnego i niezmiennego) w jego kulturze, przeciwstawione byciu (*Dasein*) przekładu, skazanego na istnienie w serii i tymczasowość. Ponadczasowa wartość i autentyczność cechuje tylko przekład tzw. kongenialny, nawiązujący do kategorii powtórzenia według Kierkegaarda: to „równowartościowy obraz kultury”, jaki realizuje na przykład Mickiewicz w swoich tłumaczeniach Schillera, które są „powtórzeniami fenomenów estetyki i kultury” (s. 45-46). Takie

⁶ Pamięć można tu rozumieć metaforycznie: „pamięć tekstu” jako jego intertekstualność (zob. R. Lachmann, *Mnemotechnika i symulakrum*, [w:] M. Saryusz-Wolska (red.), *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, Kraków 2009, s. 285-321, tu s. 308) albo jako pamięć kulturową.

zjawisko, kiedy dwaj artyści niemal równolegle kształtują teksty i normy swego języka i kultury, to jednak w historii literatury i przekładu rzadkość. Jak dowodzi autorka, bliskość czasowa tłumaczenia i oryginału nie gwarantuje stworzenia w akcie translacji utworu „genialnie równoległego”, czyli „równoważnego w światopoglądzie literackim”; częściej mamy do czynienia z „artystycznie perfekcyjną kopią” (na przykład przekłady dramatów Szekspira pióra Augusta Wilhelma Schlegla). Analogicznie, przynależność oryginału do kanonu arcydzieł w języku wyjściowym nie oznacza, że dzieło utrzyma tę pozycję w przekładzie, znacznie częściej przekłady odgrywają rolę „utworów sekundarnych” w polisystemie docelowym, czyli tła dla dzieł prymarnych – kanonicznych.

Fenomen czasu w przekładzie dotyczy nie tylko opozycji „wiecznie młodego” oryginału i „starzejącego się” przekładu, to również praktyczny dylemat, jak oddać w tłumaczeniu język dzieła z dawnej epoki. M. Krysztofiak zdecydowanie opowiada się za modernizacją – po to, aby zachować komunikatywność w języku docelowym. Takie rozwiązanie szczególnie wskazane jest na potrzeby teatru: dzisiejsze udane adaptacje klasyków dramatu (Ajschylosa, Sofoklesa, Szekspira) niejednokrotnie zawdzięczają swój sukces nowoczesnym tłumaczeniom, przedkładającym oddziaływanie sceniczne ponad straty estetyczne. O ile bowiem archaizacja w przekładzie na przykład Szekspira może nie razić w lekturze, o tyle w inscenizacji konieczne jest nawiązanie żywego kontaktu z widzem. Zbyt daleko posunięta stylizacja tekstu, niezrozumiałość archaicznych sformułowań, podobnie jak wszelkie nadmiernie wyrafinowane środki estetyczne mogą w teatrze udaremnić komunikację (s. 45, 63). M. Krysztofiak zwraca też uwagę na nierównoczesność rozwoju języka literackiego i tradycji teatralnej w różnych kręgach językowych, co powoduje, że na przykład polscy tłumacze są niejako skazani na uwspółcześnianie Szekspira, ponieważ w polszczyźnie XVI-XVII wieku nie wykształcił się kanon językowy pozwalający przekonująco odtworzyć wartości artystyczne jego dramatów. W kwestii innowacji językowych tłumacz zawsze stoi zresztą na gorszej pozycji niż autor oryginału, niejednokrotnie wzbogacający swój język ojczysty o elementy własnego idiolektu. Inwencja słowotwórcza i stylistyczna tłumacza, podyktowana kształtem estetycznym oryginału, rzadko zyskuje uznanie czytelników docelowych. W odróżnieniu od twórcy oryginału tłumacz – w powszechnym mniemaniu autor drugiej kategorii – nigdy nie uzyska statusu klasyka mowy ojczystej (s. 46-47). Ponadto jest on niejako zakładnikiem serii translatorskiej. Na dowód autorka znów przywołuje *casus* tłumaczenia na potrzeby teatru. Tłumacz klasycznego dramatu staje w obliczu konfliktu między potrzebą innowacyjności, rozwiązań polemicznych wobec rozstrzygnięć poprzedników a koniecznością respektowania tradycji teatralnej. To właśnie na scenie dochodzi do ka-

nonizowania pewnych fraz, na przykład słynnych Szekspirowskich wersetów „Niech z bólu ryczy ranny łoś...” przełożonych w XIX wieku przez Józefa Paszkowskiego, dziś ostatecznie spolszczonych i „nietykalnych”. Dlatego tłumacz klasyki teatru jest w szczególnym stopniu zobligowany do otwartości na intertekstualny dialog w postaci nawiązań do tradycji translatorskiej. Jej nierespektowanie, na przykład w przekładach Stanisława Barańczaka, może mieć skutki dość nieoczekiwane, chociażby brak możliwości rozpoznania w lekturze *Dziadów* Mickiewicza nawiązań szekspirowskich (s. 65).

Inny aspekt oryginału, niezwykle podatny na translatorskie przekształcenia, to obraz kultury przekazywany przez tłumacza. Przekład bowiem to nie tylko rekonstrukcja językowa obcego dzieła, ale w pierwszym rzędzie międzykulturowy transfer obrazu świata (ten wątek wielokrotnie powraca w omawianej książce). Na przykładzie z literatury najnowszej (powieści *Wszystko jest iluminacją* amerykańskiego pisarza Jonathana Safrana Foera, której bohaterem jest tłumacz) M. Krysztofiak pokazuje, że nawet niedoskonałe operacje językowe nie są przeszkodą w przekazie tradycji, emocji i wartości symbolicznych. Warunkiem jest istnienie pokrewieństwa duchowego między członkami różnych społeczności językowych – więzi, która poetów wielokulturowych (Celana, Rilkego) skłaniała do przekładania twórców o analogicznym światopoglądzie kulturowym i estetycznym. Obraz świata jest przy tym zakodowany w języku, szczególnie w tzw. słowach kluczach – znakach kulturowych o symbolicznej treści, czasem błędnie utożsamianych z realiami. Poznańska badaczka dzieli owe słowa na klasyczne symbole kultury (np. polskie szlachta, cham, zgoda), współczesne słowa kultury (np. budka z piwem w prozie Doroty Masłowskiej) oraz słowa kultury o innowacyjnej mocy sprawczej (wykreowane przez konkretnego pisarza i z nim kojarzone, np. Gombrowiczowska gęba). Zadaniem tłumacza jest właściwe rozpoznanie „kluczowej” roli takiego słowa oraz zakonotowanych w nim obrazów świata i symboliki kulturowej, a następnie umiejętne transfer tych wartości, bez przekłamań i zniekształceń. Problem pojawia się wtedy, gdy słowo można przełożyć na poziomie denotacji (np. zgoda), ale w języku docelowym odpowiednik nie jest nacechowany kulturowo bądź też niesie ze sobą odmienne konotacje. Trudno też przełożyć współczesne słowa kultury odwołujące się do desygnatów, które przestały istnieć (budka z piwem). Z kolei autorskie słowa innowacje, jakkolwiek odtworzone w przekładzie, nie odsyłają do twórczości ani stylu konkretnego pisarza i stają się dla docelowego odbiorcy niedostrzegalne. Skoro więc rzeczywistość zaszyfrowana w słowach kluczach ma charakter nie tyle realny, ile aluzyjny, to tłumaczenie musi zmierzać do „przechowania obrazu kultury wyjściowej w tradycji i kształcie symbolicznym, czytelnym w kulturze docelowej” (s. 55).

Z problemem światopoglądu i obrazów kultury wiąże się też kwestia stereotypów, nieświadomie kształtujących nasz obraz świata. Stereotypy to wprawdzie obrazy językowe, jednak mają znaczenie kulturowe i wymiar pragmatyczny: nakierowane na określonego adresata, mają u niego wywołać z góry zaprogramowane emocje i reakcje. W tekście literackim autor może się identyfikować ze stereotypowym wyobrażeniem, może je też traktować ironicznie lub dekonstruować. Rolą tłumacza jest dostrzeżenie, rozszyfrowanie i przekaz dyskursu, w jaki wprzęgnięty jest stereotyp w przekładanym utworze. Zadanie to niełatwe, wymagające nie tyle znajomości języka, ile wrażliwości i kompetencji kulturowo-historycznej, zwłaszcza jeśli dialog między kulturami (np. polską i niemiecką) uwarunkowany jest skomplikowaną historią i polityką. Najtrudniejsze zaś dla tłumacza są stereotypy z założenia nieprzekładalne kulturowo, choć w pełni przetłumaczalne na poziomie językowym – na przykład niemieckie określenie *polnische Wirtschaft* (s. 77).

Pisząc o obrazach świata i stereotypach, M. Krysztofiak zwraca też uwagę na znaczenie kultury i polityki przekładu – działalność instytucji, które powinny dostrzegać i doceniać rolę tłumacza, jego odpowiedzialność za znaczenia konstrukcji językowych, szczególnie w społecznościach wielu kultur. Tymczasem miarą wartości przekładu bywa dziś nie tyle wartość estetyczna tekstu czy trafność przekazu wizji kultury, ile poprawność polityczna oraz szybkie tempo „produkcji”, gwarantujące sukces rynkowy. Dlatego w przemyślanej polityce kulturalnej należałoby stwarzać tłumaczom takie warunki pracy, aby ich teksty były wydarzeniami kultury i kreowały autentyczne wartości literackie.

Rozdział trzeci „O kodach translatorskich, przekładalności i zakresie transformacji” zawiera wykład autorskiej koncepcji translatologicznej M. Krysztofiak, znanej z jej poprzednich prac i od dawna wykorzystywanej z powodzeniem przez wielu polskich badaczy przekładu literackiego. W omawianej książce koncepcja ta egzemplifikowana jest wieloma nowymi przykładami (dodam: obszernie cytowanymi, w przypadku krótszych utworów *in extenso* – z korzyścią dla jasności wyводу), zaczerpniętymi z tłumaczeń literackich dawnych i najnowszych. Polega ona na wyróżnieniu i klasyfikacji tzw. kodów komunikacyjnych (leksykalno-semantycznego, kulturowego i estetycznego) pod kątem przekładu. Kody te obecne są w każdym utworze literackim, a różni je stopień zaangażowania w kształt artystyczny dzieła. Harmonijny przekaz wszystkich trzech kodów w tekście docelowym decyduje o wartości przekładu, same zaś kody wyznaczają granice przekładalności. Kod leksykalno-semantyczny miewa fundamentalne znaczenie dla wymowy ideowej dzieła, którą może zafałszować proste leksykalne zastąpienie wyrazu jego słownikowym odpowiednikiem. Autorka ilustruje tę prawidłowość przykładami m.in.

z powieści Grassa *Der Butt* (flądra, w niemieckim ryba rodzaju męskiego, musiała stać się polskim turbotem), polskich i niemieckich tłumaczeń powieści Haška o Szwejku, z poezji Huchela czy też z pełnej neologizmów twórczości Witkacego.

Kod kulturowy danej społeczności przejawia się w jej sposobie myślenia, w specyficznych reakcjach i zachowaniach, organizacji przestrzeni (urbanistyce, architekturze), w sferze akustyki (muzyka, intonacja, wymowa) oraz w sposobie relacjonowania rzeczywistości, przekładającym się na teksty literackie: narrację, symbolikę i słownictwo (wspomniane słowa klucze). Liczne przykłady z literatury środkowoeuropejskiej uzmysławiają, iż poszczególne słowa (np. z dziedziny polskiej tytulatury w *Zemście* Fredry czy też z nazewnictwa instytucji monarchii austro-węgierskiej) należy czytać nie jako wyizolowane leksemy, lecz jako „znaki kulturowe, wskazujące na wspólne doświadczenie historyczne” (s. 140). M. Krysztofiak pokazuje wiele translatorskich przekodowań między kanonami kultury typowej dla różnych społeczności europejskich (kod kultury szlacheckiej w Polsce, mieszczańskiej w Niemczech, chłopskiej w Danii). Wiążą się one z transformacjami światopoglądowymi (mimowolnymi lub celowymi), kiedy na przykład utwory pochodzące z kultury kształtowanej przez religię protestancką zostają przełożone na kod kultury katolickiej: to *casus* polskich tłumaczeń baśni Andersena i braci Grimm czy też „antykatolickiego” eposu Goethego *Reineke Fuchs*. Dawniej autorzy i tłumacze na ogół nie zdawali sobie sprawy z faktu umiejscowienia dzieła w określonym kodzie kulturowym. Dziś jest inaczej: chociażby pisarz Janusz Głowacki celowo tak zaprojektował kod kulturowy swojej sztuki *Antygona w Nowym Jorku*, aby można ją było przełożyć i zinscenizować dla dowolnej publiczności zachodnioeuropejskiej obeznanej z tradycją antyku.

Najwięcej miejsca poświęca autorka kodowi estetycznemu i strategiom przekładu różnych jego elementów, warunkujących funkcję poetycką dzieła: tropów stylistycznych, metafor, gry słów. Omawia problem oddania w przekładzie polifonii tekstu, przejawiającej się zarówno w intertekstualnych nawiązaniach obecnych w oryginale, jak i w zróżnicowaniu stylów języka (dialekty, socjolekty, archaizacja). Osobne zagadnienie to przekład metrum – rozumiany nie tyle jako mechaniczne odtworzenie w innym języku określonego schematu wersyfikacyjnego, ile jako przekaz poetyckiego oddziaływania: rytmu i nastroju, co pokazano na przykładach *Pana Tadeusza* i liryki Trakla. Warstwa akustyczna tekstu nabiera szczególnej wagi w tłumaczeniu utworów, które mają być wykorzystane jako podkład literacki dzieła muzycznego. W przypadku tekstów piosenek, librett operowych, musicali tak samo istotne jak przekazanie treści jest zachowanie rytmu – tak, aby tekst tłumaczony można było swobod-

nie zaśpiewać do tej samej melodii co oryginał. Historia muzyki zna przypadki, kiedy przekład, nawet odbiegający znaczeniem od oryginału, ulega kanonizacji dlatego, że pasuje do melodii: np. Schillerowski tekst *Ody do radości* w finale *IX symfonii* Beethovena, przełożony przez Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, doskonale wpisuje się w muzyczny schemat oryginału – mimo licznych odstępstw semantycznych. Natomiast na granicy przekładalności sytuują się utwory, w których treść ideową zakodowano w warstwie brzmieniowej: tzw. liryka akustyczna (*Lautdichtung*), z założenia niekomunikatywna leksykalnie (s. 141). Poznańska badaczka odnosi się tu do problemu (nie)przekładalności – zagadnienia, którego nie sposób uniknąć, pisząc translatoologiczne kompendium. M. Krysztofiak przychyła się do zdania Krzysztofa Lipińskiego, który zamiast o nieprzetłumaczalności woli mówić o stratach, jakie ponosi oryginał w procesie translacji. Straty te będą tym większe, im bardziej niekonwencjonalny pod względem językowym, gatunkowym i estetycznym jest tekst wyjściowy; tłumacze Gombrowicza, Witkacego, Mrożka muszą się tu wykazać szczególną innowacyjnością. Autorka zauważa dwa zjawiska: z jednej strony w językach europejskich, mimo podobieństw w strukturze gramatycznej i sposobie myślenia, zapisane są na tyle odmienne kody kulturowe, że adekwatny przekład, na przykład Fredry na niemiecki czy Kafki na polski, jest bardzo trudny. Nieprzekładalność ma tu charakter nie tyle językowy, ile właśnie kulturowy i polega na wyeliminowaniu u odbiorców przekładu konotacji oczywistych dla czytelników oryginału. Z drugiej strony istnieje środkowoeuropejska wspólnota odczuwania, znacznie ułatwiająca tłumaczenie: „wspólnota doświadczeń historycznych odbija się, przynajmniej częściowo, w świadomości zbiorowej, a co za tym idzie – również i w układzie znaków kulturowych; przetransponowanie ich w ramach środkowoeuropejskich kodów kulturowych z jednego języka na drugi nie prowadzi do głębokich zakłóceń w przekazie informacji, nawet wówczas, kiedy różne są konwencje literackie” (s. 140). Dlatego łatwiejszy jest przekład autorów Europy Środkowej w ramach tej samej formacji kulturowej niż ich transpozycja na przykład w krąg odległej mentalnie kultury skandynawskiej.

Rozdziały czwarty („O krytyce przekładu w kontekście zmienności dyskursu kulturowego”) oraz piąty („Recepcja i (nowe) parametry oceny tłumaczenia”) podejmują problem zadań krytyki przekładu, rzadko poruszany w translatoologii. Autorka postuluje, by krytyka przekładu korzystała z osiągnięć teorii literatury – tak samo, jak krytycy literaccy wypowiadający się o tłumaczeniach powinni odwoływać się do strategii i instrumentów badawczych wypracowanych w przekładoznawstwie. Krytyk przekładu to „trzeci autor”, znajdujący twórczość komentowanego pisarza w wersji obcojęzycznej i sygnalizujący czytelnikom, czy dany przekład

umożliwia „równie satysfakcjonującą lekturę jak w oryginale” (s. 144). Najwytrawniejsi krytycy przekładu rekrutują się spośród komparatystów, krytyków literackich czytających daną literaturę w języku wyjściowym oraz pisarzy, którzy sami tłumaczą innych autorów. Profesjonalna krytyka przekładu – w Polsce wciąż rzadko spotykana – powinna być, zdaniem autorki, przedmiotem studiów neofilologicznych. M. Krysztofiak przywołuje różne modele i postulaty krytyki przekładu wypracowane przez teoretyków światowych. Łączy je „przekonanie o możliwości istnienia kompetentnej krytyki przekładu wyłącznie w kontekście teorii tłumaczenia” (s. 148), estetyki recepcji i krytyki literackiej, różni – kwestia, czy przekład należy rozpatrywać jako zjawisko niezależne od systemu kultury docelowej, czy też jego integralny element. Wbrew powszechnej praktyce, w której rola krytyka sprowadza się do wytykania tłumaczowi błędów i uchybień językowych, profesjonalny krytyk przekładu powinien raczej być wyczulony na ewentualne translatorskie ingerencje w światopogląd dzieła, o których zobowiązany jest informować docelową publiczność literacką. Krytyka może pełnić ważną funkcję społeczną, jeśli komentator potrafi wskazać transformacje i przekłamania tłumacza w kontekście historycznych przemian dyskursu w kulturze wyjściowej i docelowej (przykład negatywny to opaczna recepcja wierszy Grassa o Polsce, których ironicznej wymowy nie dostrzegli krytycy). Krytyka przekładu może nie tylko korygować utrwalony w tłumaczeniach wizerunek danego dzieła czy autora obcojęzycznego, ale też pozytywnie oddziaływać na kształt tłumaczeń oraz inspirować nowe inicjatywy translatorskie. Przykładem baśnie Andersena, które przez lata funkcjonowały w Polsce w zmanipulowanych estetycznie i światopoglądowo tłumaczeniach z niemieckiego i dopiero pod wpływem krytyki doczekały się adekwatnego przekładu bezpośrednio z oryginału. Jak pisze autorka, na krytykach przekładu spoczywa niełatwy obowiązek „obrony dzieła przed niekompetencją lub manipulacją tłumaczy” (s. 156), wykraczający poza tradycyjne zadania krytyki literackiej.

M. Krysztofiak omawia też konkretne propozycje kryteriów ewaluacji przekładu (s. 167-169), zastrzegając jednak, iż nie da się sporządzić ich uniwersalnego katalogu, lecz każdy przypadek (dzieło, język, autor) należy rozpatrywać oddzielnie i na jego potrzeby formułować szczegółowe parametry. Zwraca uwagę na trudną sytuację krytyka oceniającego nowy przekład arcydzieła literatury światowej. Kolejna wersja takiego utworu – jego nowa interpretacja – powinna być poparta szczególnym aktem hermeneutycznym: lekturą, która „niczym palimpsest powin[n]a zawierać wszelkie warstwy dawnego i nowego rozumienia tekstu, dotychczasowych tłumaczeń i nowych uwarunkowań kulturowych, społecznych czy językowych” (s. 163), a wszystko po to, aby nowy przekład nie eliminował

wersji już istniejących (nawet jeśli jest wobec nich polemiczny), ale prowadził z nimi dialog.

Modelową analizę przekładu dzieła przedstawia autorka w rozdziale szóstym („Analiza translologiczna na przykładzie tłumaczenia aforyzmów”). W ramach komentarza literaturoznawczo-translologicznego charakteryzuje gatunek i poetykę aforyzmu. Na podstawie tłumaczeń aforyzmów m.in. Stanisława Jerzego Leca (na niemiecki) oraz wybranych autorów austriackich (na polski) pokazuje transformacje leksykalno-semantyczne, estetyczne i kulturowe wynikające m.in. z odmiennego poczucia absurdu w różnych kulturach; dowodzi, że przekład aforyzmów „nie jest zwykłym odtwarzaniem tekstu w języku docelowym, a bardziej tworzeniem zbliżonego parametrami semantycznymi i estetycznymi utworu w innym środowisku językowym i kulturowym” (s. 177). Zaskoczeniem może być krytyka przekładu aforyzmów dokonanej przez Karla Dedeciusa – uznanego przecież tłumacza literatury polskiej. M. Krysztofiak obserwuje jednak, że Dedecius tłumaczy aforyzmy różnych polskich autorów (od Aleksandra Świętochowskiego do Sławomira Mrożka) według tej samej strategii. Inaczej mówiąc, są to przede wszystkim aforyzmy Dedeciusa, naznaczone jego indywidualnym stylem i zebrane w jednej antologii. A więc tłumacz dokonuje (nieuprawnionej) unifikacji tekstów w pierwowzorze różnych, sugerując niemieckim czytelnikom, że wszystkie polskie aforyzmy są do siebie podobne. Inaczej postąpili polscy wydawcy zbioru aforyzmów austriackich pt. *Mądrość mówi przyciszonym głosem*. Przekład powierzyli różnym tłumaczom, jednak zgodnie z regułą jeden autor – ten sam tłumacz. W związku z tym powstaje wrażenie różnorodności stylistycznej i światopoglądowej. Tłumaczeniem rządzi zasada wielości indywidualnych koncepcji przekładowych, nie zaś ogólnej strategii translatorskiej – z góry zaprogramowanej, zakładającej powtarzalność procedur. Wypływa stąd wniosek (powracający też w rozdziale o dydaktyce przekładu artystycznego), że koncepcja powinna mieć prymat nad strategią translatorską.

Krótkie, bo kilkustronicowe zaledwie rozdziały siódmy („Uwarunkowania kompetencji translatorskich”) i ósmy („Dydaktyka przekładu artystycznego, czyli o podstawach translatorskiego konstruowania tekstu”) mogą służyć jako teoretyczna podstawa postulowanej przez autorkę dydaktyki przekładu. Tłumacz literacki jest przede wszystkim filologiem, zatem musi mieć wiedzę i umiejętności w zakresie lingwistyki kontrastywnej, tekstologii i komparatystyki literackiej, wiedzę specjalistyczną, musi też sprawnie prowadzić badania źródłowe. Kompetencje tłumacza literackiego nie ograniczają się jednak do wiedzy czy też biegłości technicznej, którą można – lepiej lub gorzej – wyćwiczyć. Obejmują też – to oczywisty wniosek, jaki nasuwają przeprowadzone analizy przekładów –

szczególną wrażliwość na estetykę słowa, kompetencje interkulturowe i komunikatywność. Obraz tłumacza idealnego dopełniają – mówiąc nieco górnolotnie – przymioty ducha oraz postawy społeczne i etyczne, tak mocno akcentowane w translatoologii po zwrocie kulturowym. Chodzi o świadomość kulturowej różnorodności, gotowość do akceptacji Innego oraz uwidocznienia w przekładzie tego, co odmienne, socjokulturową wrażliwość, empatię i chęć uczestnictwa w dialogu kultur.

Pożyteczne w dydaktyce mogą się okazać elementy retoryki, pomocne w formułowaniu koncepcji tłumaczenia, która według autorki powinna być punktem wyjścia w pracy nad przekładem. „Translatorskie czytanie i konstruowanie tekstu” (s. 189) warto oprzeć na kategoriach retoryki związanych z opisem i analizą (*rhetorica docens*), a także z użyciem środków przekonywania (*rhetorica utens*). Tłumacz powinien uświadomić sobie, na którym z poziomów dzieła (*inventio, dispositio, elocutio, memoria, pronuntiatio, actio*) ma podążać za oryginałem, na których zaś uruchomić własną kreatywność; winien dostrzegać związki między tymi poziomami (*elocutio i action*) i wiedzieć, gdzie potencjalnie może się pojawić najwięcej transformacji przekładowych. Mimo swej użyteczności same kategorie retoryczne jako drogowskaz w translatorskiej lekturze nie gwarantują udanego przekładu. Jakość tekstu docelowego zależy przede wszystkim od indywidualnej wrażliwości estetycznej tłumacza – od tego, w jaki sposób po lekturze pierwowzoru potrafi on wyobrazić sobie jego zaistnienie w innej kulturze i języku (s. 191).

Rozdział dziewiąty „Tłumacz – dekodek tekstu czy świadomości?” przynosi krótkie podsumowanie, skupiające się na kulturotwórczej roli tłumacza, co do której zgadzają się wszystkie translatoologiczne kierunki i szkoły. Jak przypomina poznańska badaczka, przekłady – nawet te niedoskonałe, anachroniczne czy pełne językowych stereotypów – niejednokrotnie tak wrosły w docelowy polisystem literacki, że trudno sobie bez nich wyobrazić kulturę narodową. W szczególnych sytuacjach, z braku rodzimych tekstów zaspokajających określone potrzeby i oczekiwania publiczności literackiej, funkcję tę spełnia właśnie przekład. Tak było w powojennych Niemczech, gdzie przejmowano nieskażone piętnem nazizmu wzory ze współczesnej literatury amerykańskiej (w RFN) i rosyjskiej (w NRD). Podobnie w Polsce po okresie socrealizmu modelami prymarnymi stały się tłumaczenia prozy Hemingwaya, inspirujące m.in. Hłaskę – przy czym polscy pisarze naśladowali styl tłumacza, Bronisława Zielińskiego, nie zaś bezpośrednio oryginał. I nawet jeśli pisarze rodzimi deklarują inspirację twórczością np. Grassa, Sartre’a czy twórców iberoamerykańskich, to w istocie „zapożyczają się” u ich tłumaczy – Sławomira Błauta, Juliana Rogozińskiego czy Zofii Chądzyńskiej. Jak pisze M. Krysztofiak, miarą oceny dokonań tłumacza powinien być właśnie ich wkład

w kształtowanie kultury docelowej. Pamiętać należy, że w świecie współczesnym tłumacz transferuje nie tylko teksty, ale przede wszystkim „obrazy kultury, warstwy świadomości i mentalne projekcje” (s. 196). Dobrze, że sami pisarze (np. Ryszard Kapuściński) coraz częściej doceniają swoich tłumaczy, dzięki którym mogą zaistnieć w obcojęzycznych kręgach czytelniczych. Pozytywny jest fakt, że postać tłumacza – artysty marginalizowanego przez stulecia praktyki i dziesięciolecia teorii translatorskiej – zaczyna być dostrzegana w dyskursie naukowym⁷. Książka M. Krysztofiak jest tego znakomitym przykładem. Choć z założenia komparatystyczna, nieangażująca instrumentarium nowomodnych zwrotów, to ukazuje głęboko antropologiczny wymiar translatologii, skupiając uwagę właśnie na tłumaczu – człowieku, jego twórczej osobowości, postrzeganiu świata, wrażliwości na Innego.

Ta właśnie nowatorska, literaturoznawczo-antropologiczna perspektywa, w połączeniu z szerokim spektrum omawianych problemów nawiązującym do najbardziej wartościowych, aktualnych i przyszłościowych wątków światowego przekładoznawstwa, stanowi o zaletach omawianej książki. Dla teoretyków będzie ona niezastąpionym przewodnikiem po meandrach współczesnej translatologii. Praktyków i adeptów sztuki translatorskiej uwrażliwi na kulturowe uwarunkowania przekładu, przekazując jednocześnie pozytywny sygnał, że tłumacz to postać niezbędna w każdej kulturze.

Katarzyna Lukas

⁷ A ostatnio także w beletryście; przykładem liczne powieści, w których bohaterem jest tłumacz (częściej tłumaczka); zob. K. Kaindl, *Zwischen Fiktion und Wirklichkeit: TranslatorInnen im Spannungsfeld von Wissenschaft, Literatur und sozialer Realität*, [w:] L. Schippel (Hrsg.), *Translationskultur – ein innovatives und produktives Konzept*, Berlin 2008, s. 307-333 oraz tenże, *Von Fahrmännern, Drachen und Killern: Zur fiktionalen Identität von TranslatorInnen und ihrer theoretischen Fundierung*, [w:] B. Sommerfeld, K. Kęsicka (Hrsg.), *Identitätskonstruktionen in fiktionalen und nicht-fiktionalen Texten. Übersetzung und Rezeption*, Frankfurt a.M. 2010, s. 53-72.