

Szok nieporównywalnego? Szkic z krytyki (muzykologicznego) przekładu

ABSTRACT. Anna Chęćka, *Szok nieporównywalnego? Szkic z krytyki (muzykologicznego) przekładu* [The shock of the incomparable? A sketch from (musicological) translation criticism]. „Przestrzenie Teorii” 42. Poznań 2024, Adam Mickiewicz University Press, pp. 309–326. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2024.42.15>.

The paper addresses the problems of potentials and limitations of translation criticism and recalls several dominant strategies in contemporary translation studies. Starting from the dispute between the Polish translator of Scruton's *The Aesthetics of Music* and its reviewers published in the journal *Music* (2024/3) the author of the text conducts an argument on the differences between unreflective translation and conscious and committed interpretation, touching on the issue of the translator's responsibility for his work. The author compares the translator to the performer of a musical piece, who, when going on stage, runs the risk of misrepresenting the meaning of the score and every accidentally played false sound. The article also includes an analysis of the charges leveled against the translator by reviewers and attempts to polemicize both the translator's and his critics' arguments.

KEYWORDS: translation, interpretation, aesthetics, musicology, philosophy of music

*“What is translation? On a platter
A poet's pale and glaring head,
A parrot's screech, a monkey's chatter
And profanation of the dead”.*
V. Nabokov, *On Translating E. Onegin*

Czy tłumaczenie tekstu literackiego może być doświadczeniem porównywalnym do wykonywania utworu muzycznego przez wirtuoza, który jest pierwszym odbiorcą interpretowanego dzieła? Odpowiedź na to pytanie jest twierdząca, o ile traktujemy przekład jako interpretację, uwewnętrznienie cudzego tekstu i próbę pośredniczenia między twórcą a odbiorcą. Sprawa komplikuje się, gdy nie mamy do czynienia z literaturą piękną, ale z esejem filozoficznym albo tekstem akademickim, co prawda bogatym w wartości poznawcze, ale pozbawionym wartości artystycznych. Wśród rozpraw akademickich i esejów filozoficznych zdarzają się jednak małe i większe dzieła sztuki, a ich tłumacze mają szansę błysnąć wirtuozerią i artyzmem – więc rzecz nie jest tak prosta, jak mogłoby się z pozoru wydawać.

Niejedną książkę akademicką można porównać do zgrabnie skomponowanej formy sonatowej, fugi czy etiudy, a stąd już blisko do uzasadnionych pytań o warsztatowo sprawne wykonanie czy klarowność wielogłosowej, skomplikowanej struktury. Można też szukać analogii w nieco innej sferze: czystego brzmienia. Wirtuoz i autor przekładu mogą udzielić dziełu swojej wrażliwości na brzmienie tak, by urzekąło czysto zmysłowo, jako uczta dla uszu i wyobraźni. Można jednak ogłuchnąć na te walory i kazać odbiorcom gimnastykować umysł, zapominając o tym, że logicznie zaprojektowana fraza (czy to słowna, czy muzyczna) może uwodzić już na poziomie brzmienia. Takich podobieństw między interpretacją muzyka-wykonawcy i tłumacza można znaleźć wiele. Szczególnie istotne jest tutaj jedno z nich: tłumacz jako interpretator cudzego tekstu wystawia się, podobnie jak wirtuoz, na krytykę.

W niniejszym artykule interesuje mnie szczególnie przypadek krytyki przekładu, która na polskim gruncie właściwie nie istnieje, a jeśli się pojawia, przypomina raczej proste porównanie tekstu wyjściowego z tekstem przekładu w celu wyłowienia znaczeniowych przeinaczeń. Nie jest więc krytyką ani interpretacją, ale raczej tropieniem nieścisłości – i w tym sensie nie dorasta do literackiej krytyki przekładu. Kolejną kwestią wartą uwagi jest samo rozumienie zadania tłumacza, którego podejmuje się, powiedzmy, muzykolog chcący wzbogacić polskiego czytelnika o doświadczenie obcojęzycznej książki ważnej dla humanistyki światowej. Czy chcemy widzieć w nim artystę, czy raczej rzemieślnika, który po prostu rzetelnie wykonuje swoje zdanie? A może nie powinniśmy się godzić w tym pytaniu na alternatywę, ale domagać się koniunkcji, by w tłumaczu dostrzegać nie tylko solidnego rzemieślnika, lecz także artystę, nawet jeśli publiczność doceniająca te wysiłki miałaby być nieliczna?

Problem wcale nie jest niszowy, skoro tygodnik „The Economist” całkiem poważnie troszczy się o losy tłumaczy, obawiając się, że „zadanie tłumacza” przestanie być niebawem aktualne¹. Sztuczna inteligencja coraz sprawniej przekłada nie tylko teksty nieartystyczne, lecz nawet eseistykę i poezję. Jedyna nadzieja w tym, że algorytmom przynajmniej jeszcze przez jakiś czas będzie brakowało artyzmu.

Czy warto więc poświęcać uwagę przekładowi pewnej muzykologicznej książki, ważnej zaledwie dla kilkudziesięciu, może kilkuset osób w polskim środowisku melomanów, studentów i wykładowców szkół artystycznych? Do tego elitarnego grona potencjalnych czytelników owej książki zaliczyć by jeszcze można kilku refleksyjnych artystów, którzy chcieliby wzbogacić repertuar muzycznych lektur o pracę cenionego uczonego i zacytować ją w je-

¹ Mam tu na myśli artykuł *The Babel Wish* opublikowany w rubryce *Science and Technology*. Cf. „The Economist” 2024, December 14th–20th, s. 63–64.

zyku polskim. Choć adresatów tych wysiłków jest niewielu, to przyjmijmy, że jeszcze warto dyskutować o (być może zanikającej) potrzebie tłumaczenia, którą odczuwa, powiedzmy, muzykolog czy historyk sztuki dobrze znający swoją dyscyplinę. I nie będąc profesjonalnym tłumaczem, podejmuje się przekładu książki z własnej dziedziny. Zanim zastąpi go sztuczna inteligencja, poświęca kilka lat życia na pracę nad trudną w odbiorze obcojęzyczną pracą naukową. Jeśli uda mu się wskrzesić w języku przekładu ducha oryginału, pewnie ucieszy się z tego garstka zainteresowanych czytelników. Ale czy coś się wydarzy, jeśli tłumacz nie sprostą zadaniu? Czy wokół jego porażki będzie się toczyła jakaś rzeczowa, a na dodatek konstruktywna dyskusja, której celem będzie podniesienie poziomu przyszłych przekładów niszowych, ale ważnych dla humanistyki dzieł? A może lepiej uznać, że nic się nie stało, skoro podobne problemy błędą wobec jazgotu doczesności, w której tkwimy?

Bezpośrednim impulsem do refleksji nad „doświadczeniem tłumaczenia” była polemika między autorami recenzji przekładu *Estetyki muzyki* Rogera Scrutona a jej tłumaczem opublikowana w jednym z ostatnich numerów czasopisma „Muzyka” (2024/3), wydawanego przez Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk. Sięgają po nie przede wszystkim muzykolodzy i teoretycy muzyki po to, by czytać o wysublimowanej i zazwyczaj dalekiej od środowiskowych sporów sztuce muzycznej. Opublikowany na łamach „Muzyki” artykuł Krzysztofa Guzczalskiego i Marcina Trzęsioka *Scruton a sprawa polska* chciałabym móc nazwać „krytyką przekładu”, skoro ukazał się jako opatrzony numerami ORCID artykuł recenzyjny. Rodzi się bowiem pytanie: czy dzięki lekturze dialogu pomiędzy krytykami a tłumaczem *Estetyki muzyki* czytelnik naukowego czasopisma uczestniczy w merytorycznej dyskusji, której celem jest dbałość o wysoki poziom przekładów dzieł ważnych nie tylko dla polskich muzykologów, lecz także całej humanistyki?

Logos i ethos

Jeśli dobrze wsłuchamy się w etymologiczne różnice między „tłumaczeniem” a „przekładem”, dostrzeżemy zapewne, jak chciał tego Stanisław Barańczak, że „tłumaczenie” jest interpretacją, rozumieniem, rozstrzygnięciem ostatecznego kształtu tekstu w języku docelowym. W przypadku „przekładu” można natomiast mówić o mechanicznym, niemal bezrefleksyjnym przepisywaniu czy też przenoszeniu tekstu z języka oryginału do języka docelowego².

² „Język polski używa obocznie słów «tłumaczenie» i «przekład», jakby zakładając, że są równoznaczne, ale sama etymologia tych dwóch słów wskazuje na różnicę pomiędzy nimi. Analogiczna opozycja istnieje zresztą w łacinie”. Vide S. Barańczak, *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dołączeniem małej antologii przekładów*, Poznań 1992, s. 15.

Na tym etapie pracy można się łatwo pomylić i zaszerwować czytelnikowi „przekładańca”, który przeinacza, spłyca oryginał. Można drażnić jeszcze głębiej, wykazując, że autor przekładu niekiedy po barbarzyńsku wdziera się do oryginału i bierze z niego tylko to, z czym mu wygodnie iść dalej, by kreować swój autorski świat³. W ramach małej dygresji warto zastanowić się nad tym, czy podobnie zachowuje się wykonawca muzyki klasycznej jako tłumacz sensów partytury. Wystarczy wyobrazić sobie pianistę o cechach osobowości narcystycznej, który zmienia zapis nutowy, bo „wie lepiej” od kompozytora i prezentuje się, powiedzmy, na konkursie wykonawczym jako „buntownik z wyboru”. Nawet jeśli jego wizjonerstwo nie zawsze równa się barbarzyństwu i jest zwykłą młodzieńczą zuchwałością, to istotny jest tutaj zupełny brak pokory wobec tekstu muzycznego. Zdarza się też, że taka osobowość świadomie lekceważy nie tylko tekst kompozytora, lecz także regulamin konkursu. Niekiedy z regulaminu wynika np., że podczas występu kandydatom nie wolno powtarzać ekspozycji w sonacie Chopina. Jednak nasz wyobrażony wykonawca „wie lepiej” i czyni to, by dzięki temu zaprezentować swój wizjonerski pomysł interpretacyjny. Historia konkursów chopinowskich zna wielu takich uczestników, którzy ignorując regulamin albo ingerując w sferę znaczeń muzycznych tekstu kompozytora (*logos*), balansowali na granicy artystycznej rzetelności (*ethos*) z lepszym lub gorszym skutkiem, by wymienić choćby takie nazwiska, jak legendarny Ivo Pogorelich (1975), a w późniejszych edycjach Evgeny Bozhanov (2010) czy Georgij Osokins (2015, 2021). Co interesujące, gdy w 2010 roku kontrowersje wzbudzał zbyt ekstrawertyczny i improwizatorski temperament Bozhanova, gorszono się także amatorskim i niechlujnym poziomem gry Francuza Guillaume’a Massona. Bozhanov był zatem barbarzyńcą, który wznosił się ponad przyjęty styl wykonawczy, a Masson nawet do profesjonalnego poziomu nie dorastał. Jakie były osobiste motywacje obu artystów, nie dowiemy się nigdy, ale w pewien sposób przypominają oni tłumaczy ignorujących idiomy i swobodnie manipulujących frazeologizmami.

Sugestii Barańczaka, by nie traktować „tłumaczenia” i „przekładu” jako synonimów, w praktyce nie da się utrzymać. Także terminy „przekładoznawstwo”, „teoria przekładu” i „poetyka przekładu” bywają w Polsce używane zamiennie, zaś krytycy przekładu zajmują się zazwyczaj tym, co stanowi sedno Barańczakowego tłumaczenia: interpretacją. Rzadziej zdarzają się krytyki skupione wyłącznie na tropieniu nieścisłości filologicznych.

³ G. Steiner pisze o etapie inwazji, który „uobecnia Hegłowską zasadę zakładającą agresywny charakter poznania wraz z przywłaszczeniem i z konieczności, z przekształceniem przedmiotu percepcji”. Cf. *idem, Przekład jako conditio humana*, [w:] *Przekładając nieprzekładalne. O wierności*, red. O. i W. Kubińscy, Gdańsk 2007, s. 29.

Tłumacze jako „przekładający nieprzekładalne” próbują zazwyczaj coś „ocalić w tłumaczeniu”: czasami główną troską jest otoczony przedmiot pracy translatorskiej, czyli dzieło oryginalne, czasami zaś podmiot – autor przekładu. Wbrew życzeniu Barańczaka pisze się zatem o „przekładzie” nawet w przypadku translacji poetyckiej, gdzie gra toczy się o najwyższe wartości artystyczne i estetyczne.

Pozwolę sobie uszanować intuicję autora *Ocalonego w tłumaczeniu* i podzielię wysiłki tłumacza na to, co dokonuje się w obszarze *transfery* czy *translatum*, oraz to, co jest interpretacją i krytycznym rozumieniem tekstu pierwotnego. Pouczająco brzmią w tym kontekście słowa Jerzego Brzozowskiego, który w książce *Stanąć po stronie tłumacza* ubolewa: „mimo zwiększającego się zainteresowania problematyką przekładu zarówno w praktyce dydaktycznej współczesnych uniwersytetów, jak i w badaniach naukowych w tych ostatnich dominuje postawa tropienia błędów tłumacza”⁴. Trudniejsze od tropienia błędów wydaje się zastosowanie paradygmatu opisowego, po którym może dopiero nastąpić próba wartościowania przekładu w kontekście jego przydatności dla określonej grupy czytelników – powiedzmy, muzykologów.

Na poziomie *transfery* resp. *translatum* warto też przypomnieć o przejściu od wymiaru *logos* do *ethos*, które również dotyczy każdej ze stron transferu wartości (tłumacza i krytyków), bo odwołuje się do pewnej postawy, a nie tylko władzy słowa⁵. Michał Paweł Markowski wspomina w tym kontekście o czymś w rodzaju ascezy i reguł rozdysponowania wrażliwości interpretatora. Oczywiście łatwiej jest rozliczać z tej ascezy tłumacza, trudniej krytyka – choć i po jego stronie poza „chirurgiczną precyzją” spodziewać się można świadomości, że poprzez radykalne cięcia „ryzykuje siebie” (jego bezkompromisowość można odczytać jako złośliwość czy zajadłość).

Władza słowa i przyjemności płynące z odkrywania „lepszosci” swojego rozumienia górują jednak nawet nad tym ryzykiem, podobnie jak niepokojąca, może nie tyle „zwierzęca”, co wyciszona „uczona zajadłość”, z którą krytyk zabiera się do preparowania tekstu. Nie bez powodu wplatam w tę wypowiedź tytuły tomików wierszy Stanisława Barańczaka: poety, genialnego tłumacza i wybitnego krytyka przekładu, uroczego człowieka, który oceniając cudze wysiłki translatorskie, bywał w krytyce ironiczny i bezwzględny⁶.

⁴ J. Brzozowski, *Stanąć po stronie tłumacza. Zarys poetyki opisowej przekładu*, Kraków 2011, s. 8.

⁵ Pisze o tym szerzej Anna Turczyn w artykule *Przekład jako interpretacja, czyli jak krytyka przekładu porządkuje interpretacje literaturoznawców*, „Przekładaniec” 2023, nr 46, s. 161–177.

⁶ Cf. S. Barańczak, *Chirurgiczna precyzja. Elegie i piosenki z lat 1995–1997*, Kraków 1998; *idem*, *Zwierzęca zajadłość i inne wiersze*, Kraków 2016.

Pisząc o ryzyku, mam na myśli ujawnienie wyciszonego, ale niepokojącego instynktu, który budzi się w czytelniku cudzego tłumaczenia (redaktora, a także krytyku), gdy odkrywa, najczęściej z satysfakcją, że „wie lepiej”. Nie różnicuję teraz wcale, czy to odkrycie dotyczy oczywistego błędu, czy nieznamośności idiomu, kontekstu kulturowego, a może braku wrażliwego na brzmienie polszczyzny ucha. Najczęściej krytyk nie podejrzewałby, że tłumacz (powiedzmy, ceniony wcześniej kolega) może nie wiedzieć „czegoś tak oczywistego”. Kto redagował kiedykolwiek cudzy tekst, prawdopodobnie rozpoznaje w tym opisie siebie i swoje oburzenie. Trzeba w takiej sytuacji powstrzymać się od złośliwości (nie każdy redaktor potrafi to zrobić – łatwiej zanotować w komentarzach kąśliwą uwagę), zasygnalizować kłopot i liczyć na to, że autor/tłumacz zrozumie nasz komunikat i doceni dobre intencje.

Jeżeli tłumacz komunikuje się z redaktorem, ufa mu i zakłada swoją omyłność, sprawa najczęściej ma pozytywny finał. Jeżeli jednak „wie lepiej”, wysiłki redaktora trafiają w próżnię. Tłumacz musi potem powiedzieć, że jako autor przekładu bierze pełną odpowiedzialność za swoje dzieło.

Nie zamierzam z chirurgiczną precyzją, jaką zademonstrowali autorzy recenzji, odnosić się do *Estetyki muzyki*. Zamiast tego formułuję kilka refleksji i postulatów, które odnoszą się do zadania tłumacza i współpracy między ludźmi dbającymi o ostateczny kształt książki. Kolejne książki zaplanowane w serii PWM można ocalić tylko zespołowo: poprzez dobrą komunikację między ludźmi, wzajemne zaufanie – i, rzecz jasna, rzetelność edytorskiego oraz translatorskiego rzemiosła. Pokora wobec „zadania tłumacza”⁷ jest tu osobnym zagadnieniem, które także spróbuję naszkicować.

Translatorska wojna światów

Lektura opublikowanych ostatnio w „Muzyce” recenzji i replik pozwala zauważyć, że autorzy tych pierwszych skupiają się na etapie *transfero*, oceniają jego adekwatność/nieadekwatność względem oryginału, szukają błędów na poziomie leksykalno-etymologicznym, zaś odmawiają *Estetyce muzyki* walorów interpretacji, która jest ostatecznym zadaniem tłumacza. Nie sugerują może barbarzyństwa, zawłaszczania i beczeszczenia tekstu, ale ton ich recenzji jest zdominowany przez poważną troskę o przeinaczenie źródłowego sensu.

⁷ Zdaniem Waltera Benjamina to zadanie zasadniczo polega na tym, by „odnaleźć taką intencję skierowaną na docelowy język przekładu, która sprawi, że w języku tym rozbrzmi echo oryginału”. Cf. Walter Benjamin, *Zadanie tłumacza*, przeł. A. Lipszyc, „Literatura na Świecie” 2011, nr 5/6, s. 27–41, s. 35.

Z kolei autor repliki podkreśla, że zależało mu na przygotowaniu książki Scrutona tak, by trafiła ona pod muzykologiczne strzechy. Tłumacz wpisuje więc swoje zadanie w zorientowany na produkt **paradygmat opisowy**, upowszechniany przez Antoine’a Bermana i Jamesa Holmesa⁸.

Pozwolę sobie jeszcze wyróżnić dwa inne modele dające się wyłonić z literaturoznawczo-translatorских rozważań. Wynikają one jednak z zupełnie innego porządku myślenia, który nazwałabym egzystencjalnym. Pierwszy reprezentowałby na nasz użytek Tomasz Swoboda, który główny akcent kładzie na przedmiocie przekładu, czyli tekście wyjściowym i jego poprawnym filologicznie rozumieniu⁹. To ono może uchronić tłumacza przed zbyt fantazyjną interpretacją. Drugi model proponuje Michał Paweł Markowski, dla którego naczelnym ogniwem przekładu jest podmiotowe „ja” i „sobą-pisanie” tłumacza.

Swoboda domaga się od tłumacza filologicznie poprawnej rekonstrukcji, bowiem bez niej istnieje potężne zagrożenie mijania się z prawdą, fałszowania sensu. Można zatem powiedzieć, że ta strategia sprzyja autorom recenzji *Estetyki muzyki*, choć nie do końca, bo ostatecznie autor tego modelu rozumie błędy, a więc i w jakimś sensie rozgrzesza tłumaczy z pomyłek.

Jak pisze Anna Turczyn:

Swoboda „pokazuje błąd tłumacza w kontekście, wyjaśniając w ten sposób prawdopodobne źródło translatorskiej pomyłki. W rezultacie uświadamia, że refleksja tłumacza rozwinęła się w innym kierunku, niż mógł to zakładać autor tekstu. Częściej jest skłonny twierdzić, iż przekładowca zbyt dużo czasu poświęcił rozmyślaniom, zbyt mało filologii i dlatego zwiodła go interpretacja”¹⁰.

Tak czy inaczej jest to życzliwa lekcja, strategia rozumiejąca i zupełnie pozbawiona złośliwości, zapewne wypływająca z bogatego i głębokiego doświadczenia (tak literaturoznawczego, jak i tłumaczeniowego) Tomasza Swobody.

Strategia Michała Pawła Markowskiego sprzyja każdemu tłumaczowi, bo zakłada jego omyłność; godzi się przy tym na krytykę:

Być tłumaczem – konkluduje Anna Turczyn, komentując myśl Markowskiego – oznacza zgodzić się na swoją niewystarczalność, niedostateczność, nieumiejętność itp. wobec wymagań tekstu. Przyjąć to męczeństwo świadomie. W przypadku Mar-

⁸ Cf. A. Berman, *Pour une critique des traductions: John Donne*, Paris 1994; J. Holmes, *The Name and Nature of Translation Studies*, [w:] *idem, Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Amsterdam 1998.

⁹ T. Swoboda, *Powtórzenie i różnica. Szkice z krytyki przekładu*, Gdańsk 2014.

¹⁰ A. Turczyn, *op. cit.*, s. 175.

kowskiego tłumacz musi wziąć odpowiedzialność jako podmiot – sprawca błędów i pomyłek. Z tej odpowiedzialności zostanie rozliczony¹¹.

Wszystkie zarzuty, które można byłoby postawić *Estetyce muzyki* czy jakiegokolwiek innej wcześniejszej lub przyszłej książce z serii „Biblioteka Res Facta Nova”, dałoby się zatem przeświecić w duchu tych dwóch strategii tłumaczeniowych. I to jest w moim odczuciu zadanie każdego czujnego czytelnika tłumaczenia, o ile czyta w duchu „krytyki przekładu”.

Posłużę się w tym miejscu myślą Edwarda Balcerzana, który zauważa:

Ilećroć sprawcę przekładu krytykujemy za wstydlive błędy lub niepojęte decyzje, tylećroć podlegamy przeświadczeniu, że tekst obcojęzycznego pierwowzoru musiał być wypowiedzią w pełni racjonalną, całkowicie w swej strukturze komunikatywną, pozwalającą się bez zakłóceń odczytać i od początku do końca zrozumieć. Tylko przy takim założeniu może mieć rację bytu kategoria błędu, a wraz z nią surowa ocena translatorskiej niekompetencji, która wzbudza nasz gniew lub szyderstwo¹².

Kult autorstwa, dodaje Balcerzan, osiągnął w świadomości translatorskiej wyżyny zawrotne, które pozwalają krytykom bezkarnie poniżać tłumacza i widzieć w nim właśnie „sprawcę” winnego przeoczeń, potknięć, niewiedzy¹³. Gdy rzecz dotyczy literatury pięknej, wojna między tłumaczem a krytykiem toczy się o coś niezwykle osobistego: o konstytucję własnych światów przedstawionych (którym zagrażają wadliwe światy „podstawione”). Namietności polemiczne nasycone jawną agresją nie były więc niczym nadzwyczajnym między poetami a tłumaczami: Stanisławem Barańczakiem a Maciejem Słomczyńskim, Julianem Tuwimem a Adamem Ważykiem.

Tymczasem w polemice między Krzysztofem Guczalskim, Marcinem Trzęsiakiem i Zbigniewem Skowronem nie ma cienia poezji, bo i recenzowany przekład książki Scrutona właściwie nijak ma się do kwestii artyzmu. Pytanie o przeżycie estetyczne podczas lektury jest jednak zawsze uzasadnione, zwłaszcza że może mieć ono nie tylko pozytywny, lecz także negatywny charakter. Dałoby się być może wykazać, że czytelnik polskojęzyczny nie doświadcza dzieła Scrutona w tym przekładzie inaczej niż negatywnie. Właściwie dopiero po takim negatywnym doświadczeniu całej książki można by z przekonaniem stwierdzić, że jest to myśl pogmatwana, niejasna i źle oddana w polszczyźnie. Wyobraźmy sobie zatem dwa przykłady takiej negatywnej konkretyzacji *Estetyki muzyki*. Oto czytelnik nieznający angielskiego, ale kompetentnie oceniający nawet zawile rozprawy filozo-

¹¹ *Ibidem*.

¹² E. Balcerzan, *Tłumaczenie jako wojna światów*, [w:] *Przekładając nieprzekładalne...*, ed. cit., s. 43.

¹³ *Ibidem*.

ficzne, mógłby odnieść wrażenie, że ta konkretna książka jest wewnętrznie sprzeczna, i w związku z tym miałby prawo wnioskować, że to вина przekładu. Podobnie osoba znająca świetnie anglojęzyczną książkę Scrutona, wielokrotnie cytująca ją w swoich publikacjach, mogłaby – odnosząc się do całości – ogłosić, że tekstu wyjściowego i przekładu po prostu nie da się ze sobą porównać. Lecz nie wygląda na to, by autorzy recenzji doznali takiego właśnie „szoku nieporównywalnego” w odniesieniu do całości książki¹⁴.

Co interesujące, na „szok nieporównywalnego” nie powołuje się także tłumacz, który mógłby przyjąć taką właśnie linię obrony i słusznie wskazywać na niemożność wytwarzania równoznaczności w swoim tłumaczeniu. Nie wspomina o żadnej źródłowej obcości doświadczonej w kontakcie z tekstem wyjściowym ani nawet o jakimkolwiek kłopotcie w konstruowaniu tego, co porównywalne, lub doświadczaniu jakiegoś „fałdu” w tym, co myślane i zapisane. Tłumacz nie wspomina *explicite* o podejmowanym ryzyku, fundamentalnej trudności, która wypływa z konieczności służenia dwóm panom: czytelnikowi i jego pragnieniu przyswojenia oraz obcemu i jego dziełu¹⁵.

Autor repliki nie obala poszczególnych zarzutów; właściwie nawet nie do wszystkich się odnosi – co pozostawia w czytelniku czasopisma naukowego merytoryczny niedosyt. Należałoby przypomnieć, że to „sprawa polska” albo raczej sprawa środowiskowa, ważna dla muzykologów, może także dla filozofów muzyki, a na pewno także dla melomanów, którzy czekają na serię książek „Biblioteka Res Facta Nova”.

Answerability

Wróćmy jednak do doświadczenia całości dzieła i spytajmy, jak prezentuje się książka Scrutona w oryginale. Oczywiście trudno na to pytanie odpowiedzieć, nie będąc Anglosasem, ale spróbujmy. *The Aesthetics of Music* to praca analitycznego filozofa, którego myśl bywa powikłana, meandryczna, lecz na pewno nie poetycka. Nie ma w niej retorycznych niedopowiedzeń. „Meandryczność” narracji jest jednak okolicznością łagodzącą dla zagubienia tłumacza, o ile nie godzimy się na to, by przekreślać cały jego wysiłek na poziomie tak translacji, jak i zbudowania interpretacji całości. Jeśli uzna-

¹⁴ O „szoku nieporównywalnego” wspomina Marcel Détienne w zupełnie innym kontekście radykalnego doświadczenia obcości (cf. *idem*, *Comparer incomparable*, Paris 2000), jednak pozwalam sobie na przetransponowanie tego niezwykle celnego sformułowania na grunt zmagania z lekturą przekładu.

¹⁵ W taki sposób pisze o udrękach tłumaczenia Paul Ricœur, wspominając Franza Rosenzweiga. Cf. P. Ricœur, *Radości i udręki tłumaczenia*, przeł. T. Swoboda, [w:] *O tłumaczeniu*, Gdańsk 2008.

my, że tekst wyjściowy może momentami irytować czytelnika anglosaskiego swoją niekomunikatywnością, to i polski tłumacz może zostać z grzechu niezrozumienia przynajmniej częściowo rozgrzeszony.

Z repliki Zbigniewa Skowrona wynika, że jako autor tłumaczenia czuje się interpretatorem, który świadomie pewnych poprawek i sugestii nie przyjął, konsekwentnie dążył też do stworzenia własnego, spójnego dla muzykologa kształtu *Estetyki muzyki* Scrutona. Może warto podkreślić, że tłumacz nie jest tylko pośrednikiem udzielającym nam dostępu do cudzego dzieła. Sam jest przecież autorem, którego wytwór został naznaczony osobowością tłumacza. Może się więc zdarzyć, że czytając przekład, rozpoznajemy tłumacza, jego sposób myślenia nałożony na myślenie autora dzieła, a momentami nawet nad nim dominujący – jak w przypadku książek Pascala Quignarda przekładanych przez Krzysztofa Rutkowskiego, które trudno pomylić, powiedzmy, z przekładami Tadeusza Komendanta. Zdarza się przecież, że tłumacz wdzierając się w subtelność cudzej myśli zbyt brutalnie. I za to ponosi odpowiedzialność wobec nas i wobec autora dzieła.

Nie mam tu na myśli tylko pasywnego ponoszenia odpowiedzialności, ale raczej *answerability* – aktywne niesienie własnej „odpowiedzi” na dzieło. To owoc autorskiej pracy konkretnej osoby, skoro „przekład jest dziełem, a tłumacze są autorami”, by zacytować bohatera *Anomalii* Hervé Le Telliera¹⁶. Tłumaczenie nie jest tylko podążaniem za autorem; czasami to niewygodne odsłanianie siebie, swojej nadinterpretacji czy nieadekwatnej interpretacji – ze wszystkimi tego konsekwencjami. Może w ramach *answerability* warto uświadomić sobie przywołane we wstępie podobieństwo między wykonawcą cudzej muzyki na scenie a autorem przekładu cudzego tekstu. Jako tłumacze także wychodzimy na scenę: fałszując, nie trafiając w dźwięki lub gusta, ryzykując wygwizdanie.

Ostatecznie odpowiedzialność za tekst zawsze ponosi autor przekładu. To on ma też ostatnie słowo co do kształtu tekstu w każdym szczególe. Może chce publikować z błędami, ma prawo nie godzić się na poprawki redaktora, nawet jeśli redaktor poprawia oczywiste błędy językowe. Gdy jednak książka spotyka się z negatywnym odbiorem środowiska naukowego, autor przekładu nie może przerzucać odpowiedzialności za tekst na inne osoby.

Krytyka przekładu, podobnie jak krytyka muzyczna, nie musi wcale oznaczać nadużywania władzy słowa, chociaż wiadomo, że realizacja zadania krytyka wymaga bardzo dużej kontroli nad własną władzą sądzenia i słowną wirtuozerią.

Gdy mamy przed sobą – w komputerze lub w postaci wydruku – niedoskonały sposób cudzego rozumienia, łatwiej nam wzbijać się na wyżyny

¹⁶ H. Le Tellier, *Anomalie*, przeł. B. Geppert, Warszawa 2021, s. 173.

słownej precyzji niż wtedy, gdy jako tłumacze sami szukamy myśli poprzedzającej to, co jest napisane. „Dopiero tłumacząc – wyznaje Tadeusz Komendant – redukując to, co napisane, do stanu poprzedzającej tekst myśli, aby oddać to samo w innym języku, najlepiej rozumie się teksty”¹⁷.

Zadanie tłumacza

Wyobraźmy sobie hipotetyczną sytuację A: tłumaczenie powierzono osobie docenianej w środowisku i szanowanej za dorobek w tej samej lub pokrewnej dyscyplinie, z której wywodzi się tłumaczona książka. Nasz tłumacz ma w swoim dorobku wiele przekładów. Nie jest co prawda zawodowo związany z translatoryką, ale jego znajomość własnej dyscypliny pozwala wydawcy zakładać, że przygotuje przekład w oparciu o utrwaloną w tej dyscyplinie mapę pojęciową, o wyczuleniu na pokusy w rodzaju: „wiem lepiej i wiem to na pewno” nie wspominając.

W hipotetycznej sytuacji B mamy do czynienia z filologiem, autorem tłumaczeń wielu tekstów literackich i filozoficznych, którego poproszono o przetłumaczenie książki z obszaru muzykologii. Zdarzają mu się błędy, które muzykolog, a nawet niejeden meloman uznałby za zupełnie podstawowe (powiedzmy, nieodróżnianie partity od partytury).

W sytuacji A tłumacz nie konsultuje się z nikim z zewnątrz. Uwagi redaktora językowego, który sprawdza zdanie po zdaniu przekład z oryginałem, traktuje jako sugestie młodszego, może zbyt dociekliwego kolegi lub ewentualnie materiał do refleksji, lecz w żadnym razie nie jako imperatyw czy wskazywanie oczywistych błędów. Redakcja naukowa wydaje mu się wręcz zbyteczna; sam jest naukowo kompetentny, a więc naniesione uwagi traktuje wybiórczo, tylko częściowo je akceptując. Ani redaktor językowy, ani naukowy nie wiedzą ostatecznie, czy i które z ich uwag tłumacz przyjął, a które odrzucił.

W sytuacji B tłumacz ma wsparcie w redaktorze naukowym, ale mimo wszystko szuka pomocy jeszcze dalej, na zewnątrz: osobiście prosi o konsultację osoby, które mogą dostrzec przeoczone lub przeinaczone przez tłumacza (i redaktora) detale. Gdy te osoby wprowadzają do tekstu poprawki, tłumacz pilnuje, by na pewno zostały przez niego właściwie zrozumiane, a więc konsultuje się z autorami poprawek jeszcze na etapie składu książki. Sytuacja B ma nam uświadomić, że całkiem naturalne jest poszukiwanie wsparcia ze strony wielu specjalistów. W przypadku takiej książki jak *Estetyka muzyki* Scrutona trudno byłoby orzec, co jest ważniejsze: ekwiwalencja na poziomie

¹⁷ T. Komendant, *Władze dyskursu. Michel Foucault w poszukiwaniu siebie*, Warszawa 1994, s. 220.

terminologii (filozoficznej) czy sprawności językowe i tłumaczeniowe, które pozwalają utrzymać ekwiwalencję dynamiczną i naturalność języka. Czy zatem sam filozof (i odpowiednio sam muzykolog lub filolog) poradzi sobie z tymi wszystkimi problemami bez wsparcia innych specjalistów? Skoro walczymy o umuzykalnienie polskiej humanistyki, zapewnimy sobie nawzajem wsparcie, a z niepowodzeń wyciągnijmy pożyteczne wnioski.

Jeśli publikacja recenzji oraz repliki w czasopiśmie „Muzyka” miała być krzewieniem w nauce o sztuce dobrych praktyk krytyki przekładu, to warto byłoby zadbać o precyzyjną metodologię, aby uniknąć wrażenia, że śledzimy środowiskowy, nasycony negatywnymi emocjami spór. Czego taka wymiana poglądów powinna unikać? Nie jestem przekładoznawczynią, jednak jako przedstawicielka nauk humanistycznych śledzę dyskusje o tłumaczeniach w „Literaturze na Świecie” czy „Przekładańcu”. Spróbuję zatem zaryzykować próbę niepełnej analizy tego, czego czytelnik „Muzyki” dowiedział się z opublikowanych w tym czasopiśmie tekstów o *Estetyce muzyki* Scrutona.

Krytyka przekładu?

W artykule *Scruton a sprawa polska* pojawia się wiele określeń, które merytorycznie niewiele wnoszą do dyskusji nad przekładem.

Oto ich nieuporządkowana lista: „błąd”, „przeinacza”, „mankament”, „niefrasobliwe”, „fatalne”, „zniesztalać”, „usterki”, „myląca”, „niedokładności”, „poważne błędy zniesztalające”¹⁸.

Autorzy chętnie posługują się ogólnym pojęciem błędu, ale nie tłumaczą, jak rozumieją ten termin i jakiego typu błędy zostały przez tłumacza popełnione. Co prawda znane jest pojęcie błędu językowego, ale tak ogólny termin bywa używany raczej w innych kontekstach. Skoro pojawia się w krytyce przekładu, należałoby sprecyzować, czy faktycznie chodzi o błąd językowy, a jeśli tak, to jakiego typu.

Podobne wątpliwości rodzi „usterka” jako wyraz potoczny. W tekście przekładoznawczym wydaje się kolokwializmem, podobnie jak „zagęszczenie usterek” czy „przeinaczenia”. Ta uwaga jest tym bardziej istotna, że autorzy krytyki deklarują, iż zamierzają przedstawić kwestię błędów w sposób „możliwie obiektywny”.

Trudno jest powiedzieć coś **obiektywnie** o przekładzie, ignorując dotychczasowe badania, metodologię i podstawowe terminy przekładoznawcze.

¹⁸ Cf. K. Guczalski, M. Trzęsiok, *Roger Scruton a sprawa polska*, „Muzyka” 2024, 69 nr 3(274), s. 165–180.

Idźmy jednak dalej, bowiem autorom recenzji znowu „rzuca się w oczy jakiś błąd, często dość poważny”¹⁹. Co to znaczy „poważny błąd” i kto ocenia tę powagę? To również nienaukowe, nieprecyzyjne sformułowania; dlaczego jakiś błąd jest poważniejszy niż inny? I jak zmierzyć, zbadać tę powagę? Czytamy też o błędnie przełożonych ciągach zdań. Domyślamy się, że czytelnik ma rozumieć te potoczne sformułowania intuicyjnie.

Niejasna jest wreszcie deklaracja autorów krytyki: „zaczynamy od przekładu, żeby uprzednia znajomość tekstu angielskiego nie wpływała na rozumienie tłumaczenia”. Czym jest „przekład” – procesem czy produktem? Zgadujemy, że pisząc o tekście angielskim, autorzy mają na myśli tekst wyjściowy, lecz wyrażają się potocznie i nieprecyzyjnie. Czym jest „uprzednia znajomość tekstu”? Autorzy nie przedstawiają nam przecież tekstu. Czym jest ów „tekst”? Ponownie wraca problem różnicy lub tożsamości „przekładu” i „tłumaczenia”, a wraz z nim pytanie: czy „tłumaczenie” to zdaniem autorów proces, czy produkt?

Autorzy sugerują, że tekst został przez tłumacza zmieniony, a my chcielibyśmy wiedzieć, czy myślą oni o zmianach na poziomie semantycznym, składniowym, gramatycznym, intertekstualnym, czy może o poziomie gry z czytelnikiem. A może tekst zmieniono w wyniku jakiejś konkretnej strategii translatorskiej?

Kolejną kwestią jest to, że autorzy często używają wyrazu „sens” – ale nie jest jasne, jak go rozumieją. Co w związku z tym znaczą sformułowania: „zafałszowanie sensu”, „sens nieco uproszczony” albo „sens zdania”? Czy w każdym przypadku autorzy recenzji mają na myśli semantykę?

Podobnie trzeba zapytać, czym są „przegląd przeinaczeń” i „techniczny sens”, bowiem w terminologii przekładoznawczej takich sformułowań nie spotykamy. Nie wiemy też, co autorzy mają na myśli, kiedy wskazują na „fragment najbardziej złożony”, który „unaocznia skalę i częstość błędów”²⁰. Zapytajmy, pod jakim względem ów fragment jest złożony. Autorzy postrzegają pewien fragment jako złożony, lecz czytelnicy recenzji muszą się domyślać, że to być może złożona struktura składniowa wymaga refleksji ze względu na semantykę i nagromadzenie pojęć. Czym są wreszcie „skala i częstość błędów”, które mamy rozumieć na podstawie „złożonego fragmentu”? I na koniec jeszcze jeden przykład nieprecyzyjnego wskazania problemu, o którym autorzy chcieliby pisać: „Tymczasem z przekładu Skowrona wynika, jakoby Scrutonowi nie chodziło o brzmienie, lecz o treść wypowiedzi”²¹. „Treść” to w tym kontekście również niejasne określenie. Prawdopodobnie autorzy mieli na myśli semantykę, lecz nie wyrazili tego jasno.

¹⁹ *Ibidem*, s. 167.

²⁰ *Ibidem*, s. 170.

²¹ *Ibidem*, s. 171.

Tłumacz odpowiada recenzentom, wpisując się w anachroniczny dyskurs sprowadzający analizę przekładu do śledzenia błędów lub ataku, który trzeba odeprzeć („autor zarzuca mi”, „zarzucają mi przeinaczenie”, „mój adwersarz mija się z prawdą”, „karkołomny zarzut Trzęsioka traci rację bytu”)²².

Szkoda, że odpowiedź na recenzję jest tak silnie nacechowaną emocjonalnie obroną własnego przekładu i wskazywaniem na mocną rację po swojej stronie. Skoro we współczesnym myśleniu o przekładzie dominuje różnica, nie zaś tożsamość, to lepiej byłoby dyskutować o wielości interpretacji. Krytycy umożliwili to tłumaczowi, skoro – jak sam zauważa w replice – „znaczną część swej «recenzji» poświęcił Marcin Trzęsiok własnym propozycjom przekładu wybranych fragmentów pierwszego rozdziału monografii Scrutona”. Zaraz potem jednak dodaje: „Niestety, generalnie rzecz biorąc, nie budzą one mojego entuzjazmu”²³.

Dlaczego tłumacz i recenzenci w ogóle nie odwołują się do pojęć ekwiwalencji, adekwatności, ale do „entuzjazmu” lub „fatalności”?

Przyjrzyjmy się jeszcze dyskusji dotyczącej przekładu wyrazu *man*. Obie wersje przekładu (‘pan’ i ‘człowiek’) mają uzasadnienie. Dlaczego jednak zamiast merytorycznie odnieść się do obu propozycji, tłumacz i recenzenci odwołują się do swoich emocjonalnie nacechowanych, subiektywnych i oceniających stwierdzeń? (Tłumacz pisze: „Trzęsiok proponuje neutralne i brzmiące pretensjonalnie słowo *pan*”)²⁴. Tłumacz konsekwentnie idzie tym tropem, bowiem używa negatywnie nacechowanych określeń: „Gorzej jest, kiedy Trzęsiok prezentuje swą inwencję translatorską w całych zdaniach”²⁵.

Co znaczy „gorzej” w merytorycznej dyskusji? Na jakim poziomie jest „gorzej” lub „źle”?

Zbigniew Skowron kontynuuje: „autor «recenzji» rozwija w tym miejscu skrzydła swej językowej inwencji, której jakość obniża się wraz z jego kolejnymi propozycjami”²⁶. Co to znaczy, że „obniża się jakość językowej inwencji”? Albo czym jest w terminologii przekładoznawczej inne określenie zastosowane w replice: „ciężkie tłumaczenie”²⁷? Czy istnieje także „lekkie tłumaczenie”?

Brak merytorycznego odniesienia do uwag z recenzji jest podstawowym problemem tej repliki. Pojawia się w niej za to wiele zastrzeżeń do pracy opiekuna serii, które nie mają nic wspólnego z dyskusją naukową.

²² Z. Skowron, *A znowuż Scruton... Odpowiedź na „recenzję” Marcina Trzęsioka i Krzysztofa Guczalskiego*, „Muzyka” 2024, 69, nr 3(274), s. 181–186.

²³ *Ibidem*, s. 183.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*, s. 182.

Po czasopiśmie „Muzyka” spodziewać by się można raczej sporu o wartości estetyczne i artystyczne. W zamian za to pojawia się niesmak natury etycznej. Dlaczego tłumacz stawia pod znakiem zapytania rzetelność (uczciwość?) krytyki, a sam nie odnosi się rzetelnie do uwag, a jedynie wybiórczo je komentuje (stosując metodę *pars pro toto*)?

Gdy mowa o nieprofesjonalnym i nieodpowiedzialnym działaniu osoby X, w grę wchodzi zarzuty personalne, które – podobnie jak powoływanie się na autorytety – nie mają nic wspólnego z merytoryczną dyskusją toczoną na łamach naukowego czasopisma. To wszystko sprawia, że nie można wpisać owego dialogu w ramy krytyki przekładu ani uznawać go za próbę nawiązania dyskusji przekładoznawczej.

Aby nie kończyć tego wątku w tonacji minorowej, sięgnijmy jeszcze do jednej myśli wyrażonej w recenzji i przetransponujmy ją, na przekór Autorom, do tonacji majorowej. Otóż artykułują oni obawę o to, że Zbigniew Skowron zmarnował jednorazową szansę na udany przekład, bowiem „*Estetyka muzyki*” raczej nie otrzyma już drugiej szansy zaistnienia w polszczyźnie²⁸. Do takiego wniosku skłaniają Autorów, jak sądzę, znajomość realiów rynku wydawniczego i trudności w otrzymywaniu dotacji na książki naukowe. I taka pewnie jest rzeczywistość, chociaż chciałoby się w tym momencie żywić nadzieję na spełnienie wizji Paula Ricœura, który głosi, że „to w ponownym tłumaczeniu najlepiej dostrzegalny jest popęd do tłumaczenia, podsycany przez niezadowolenie z istniejących przekładów”²⁹.

Może jednak istnieje szansa na wydanie drugie, poprawione? Przy takim obrocie spraw tłumacz byłby podobny do wykonawcy utworu muzycznego, który w kolejnych interpretacjach dokonuje korekty wcześniejszego, niepełnego rozumienia dzieła muzycznego. A jeśli inny tłumacz podjąłby się nowego przekładu, podobieństwo między przekładem tekstu literackiego i wykonaniem utworu muzycznego byłoby jeszcze wyrazistsze.

Zakończenie: macierzanka vs. maciejka

Sięgnijmy do *Małego, lecz maksymalistycznego manifestu translologicznego* Barańczaka, w którym autor stwierdza, że istnieje bezsporna granica między przekładami dobrymi i złymi, choć zawsze wyznaczamy ją w ramach przyjętych kryteriów. Jeżeli zatem kryteria stanowią przeinaczanie sensu wyrazów, niszczenie zwrotów, wyrażen idiomatycznych, ukrytych sieci znaczeniowych, sieci elementów rodzimych lub ich egzotyzacja czy inne tendencje deformujące (Antoine Berman wymienia ich aż dwanaście),

²⁸ K. Guczalski, M. Trzęsiok, *op. cit.*, s. 179.

²⁹ P. Ricœur, *op. cit.*, s. 36.

to możemy uznać przekład X nie tylko za gorszy od tego, który potencjalnie zaproponowaliby nam jego krytycy, lecz wręcz za jawnie zły.

Można jednak wyobrazić sobie obrońcę, który powie, że szczegółowe wytykanie tłumaczowi treściowych uchybień świadczy o tym, iż krytyk zza drzew nie widzi lasu i nie stać go na refleksję nad ogólniejszą – nie tylko treściową – semantyką przekładu. Ta strategia oczywiście nie jest w pełni skuteczna wobec rozprawy akademickiej, jaką stanowi książka z dziedziny estetyki muzycznej, napisana bez erudycyjnych popisów, wieloznaczności i intertekstualnych nawiązań. Zadziałałaby jednak nieźle w przypadku krytyki przekładu książki pełnej metafor i niedopowiedzeń.

Barańczak dostrzega, że krytykę przekładu zaczynano niejednokrotnie od niewłaściwego końca: porównując najpierw „tekst przekładu z tekstem oryginału pod względem wierności treściowej, wyłapując z łatwą satysfakcją wszystkie przypadki nieścisłych ekwiwalentów słownych, niewłaściwie zrozumianych idiomów, odmienności obrazów itd.”³⁰.

Autor *Małego manifestu* nie rozumie krytyka, który uważa za skandal zamianę „maciejki” na „macierzankę”, skoro ten błąd rzeczowy umożliwił tłumaczowi zachowanie rymu, który inaczej przepadłby w przekładzie. W przypadku naszej lektury z zakresu estetyki muzycznej trudno byłoby mówić o estetycznych albo artystycznych korzyściach, które tłumacz mógłby widzieć w przeinaczaniu semantyki tekstu wyjściowego. Można jednak bronić jego strategii w duchu funkcjonalnej użyteczności książki – np. w danym środowisku czytelników. Rzecz i tak sprowadza się do tego, że tylko on, autor przekładu, ponosi za kształt całości odpowiedzialność. I tylko on może nam wyjaśnić, dlaczego woli macierzankę od maciejki. Gdyby chcieć na upartego szukać tłumaczowi adwokata, pewnie znalazłby się taki, który wyczuwa przewagę macierzanki nad maciejką właśnie w ramach funkcjonalnej użyteczności książki.

Inna rada brzmi tak: przyjmijmy od tłumacza jego osobisty klucz do całokształtu sensów książki i sprawdźmy, czy ta całość jest koherentna, stylistycznie spójna, czy stawia opór w lekturze przy założeniu, że nie sprawdzamy jej zdanie po zdaniu z tekstem wyjściowym (oryginałem), ale po prostu ją czytamy. Tutaj powraca problem satysfakcji estetycznej, jaką się miewa lub też nie, obcując z tekstem przekładu. I czy to się nam krytykom podoba, czy nie, poza semantyczną wiernością i zdradą liczy się właśnie potoczność tekstu, z którym obcuje polskojęzyczny czytelnik. Istnienie rzeczowych błędów i niezgodności z oryginałem nie musi oznaczać chropowatości myśli. Książka, w której pachnie maciejka, a nie macierzanka, nie

³⁰ S. Barańczak, *Mały, lecz maksymalistyczny manifest translatologiczny*, [w:] *idem, Ocalone w tłumaczeniu*, ed. cit., s. 35.

musi nadawać się do wyrzucenia. Problem jest wtedy, gdy nic nie pachnie, a tekst wyjściowy sugeruje, że jednak powinno.

Podziękowanie

Pragnę podziękować kilku osobom, które podzieliły się ze mną uwagami o praktyce krytyki przekładu. Dziękuję przede wszystkim przekładoznawczyni, filozofce, językoznawczyni i tłumaczce prof. dr hab. Hannie Makurat-Snuzik, filozofce i anglistce dr Iwonie Szydłowskiej oraz tłumaczce i literaturoznawczyni prof. dr hab. Oldze Kubińskiej. Polecily mi one wiele lektur, których nie zdołałam przytoczyć w powyższym artykule. Jednak mając świadomość powagi wyzwań, przed jakimi stoimy jako aktualni i potencjalni tłumacze czy redaktorzy przekładów książek w serii „Biblioteki Res Facta Nova” PWM, pozwalam sobie wymienić tutaj kilka z nich po to, by uświadomić nam (filozofom, muzykologom, teoretykom, filologom) konieczność pogłębiania wrażliwości na problemy przekładu, zwłaszcza zaś na powiązane z nim wyzwania natury etycznej.

Chesterman A., *Reflections on Translation Theory, Selected Papers 1993–2014*, Amsterdam 2017.

Lambert J., *Translation Ethics*, Abingdon 2023.

Snell-Hornby M., *The Turns of Translation Studies. New Paradigms or Shifting Viewpoints?*, Amsterdam 2006.

BIBLIOGRAFIA

Balcerzan E., *Tłumaczenie jako wojna światów*, [w:] *Przekładając nieprzekładalne. O wierności*, red. O. i W. Kubińscy, Gdańsk 2007, s. 43.

Barańczak S., *Chirurgiczna precyzja. Elegie i piosenki z lat 1995–1997*, Kraków 1998.

Barańczak S., *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dołączeniem małej antologii przekładów*, Poznań 1992.

Barańczak S., *Zwierzęca zajadłość i inne wiersze*, Kraków 2016.

Benjamin W., *Zadanie tłumacza*, przeł. A. Lipszyc, „Literatura na Świecie” 2011, nr 5/6, s. 27–41.

Berman A., *Pour une critique des traductions: John Donne*, Paris 1994.

Brzozowski J., *Stanąć po stronie tłumacza. Zarys poetyki opisowej przekładu*, Kraków 2011.

Guczalski K., Trzęsiok M., *Roger Scruton a sprawa polska*, „Muzyka” 2024, 69, nr 3(274), s. 165–180.

Holmes J., *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Amsterdam 1998.

- Komendant T., *Władze dyskursu. Michel Foucault w poszukiwaniu siebie*, Warszawa 1994.
- Ricœur P., *Radości i udręki tłumaczenia*, przeł. T. Swoboda, Gdańsk 2008.
- Skowron Z., *A znowuż Scruton... Odpowiedź na „recenzję” Marcina Trzęsioka i Krzysztofa Guczalskiego*, „Muzyka” 2024, 69, nr 3(274), s. 181–186.
- Steiner G., *Przekład jako conditio humana*, [w:] *Przekładając nieprzekładalne. O wierności*, red. O. i W. Kubiński, Gdańsk 2007, s. 29.
- Swoboda T., *Powtórzenie i różnica. Szkice z krytyki przekładu*, Gdańsk 2014.
- Tellier H. Le, *Anomalia*, przeł. B. Geppert, Warszawa 2021.
- Turczyn A., *Przekład jako interpretacja, czyli jak krytyka przekładu porządkuje interpretacje literaturoznawców*, „Przekładaniec” 2023, nr 46, s. 161–177.

Anna Chęćka – dr hab., profesor w Instytucie Filozofii UG. Kieruje Zakładem Estetyki i Filozofii Kultury. Poza filozofią jest zawodowo związana z muzyką (ukończyła studia pianistyczne, publikuje jako krytyk muzyczny). Autorka książek: *Dysonanse krytyki* (Gdańsk 2008), *Ucho i umysł. Szkice o doświadczaniu muzyki* (Gdańsk 2012), *A jak Apollo. Biografia Alfreda Cortoty* (Warszawa 2019) i *Śluch metafizyczny* (Warszawa 2020). Ta ostatnia książka została przetłumaczona na język angielski i wydana przez NIFC jako *Metaphysical Hearing* (Warszawa 2021). ORCID 0000-0002-9340-7672. Adres e-mail: <anna.checka@ug.edu.pl>.

Anna Chęćka – PhD, is a professor at the Institute of Philosophy, University of Gdańsk. She heads the Department of Aesthetics and Philosophy of Culture. Apart from philosophy, she is professionally involved in music (she graduated from piano studies and publishes as a music critic). Author of the books: *Dysonanse krytyki* (Gdańsk 2008), *Ucho i umysł* (Gdańsk 2012), *A jak Apollo* (Warsaw 2019) and *Śluch metafizyczny* (Warsaw 2020). The latter book has been translated into English and published by NIFC as *Metaphysical Hearing* (Warsaw 2021). ORCID 0000-0002-9340-7672. E-mail address: <anna.checka@ug.edu.pl>.