

# PRZEKŁAD DZIEŁA LITERACKIEGO JAKO KONKRETYZACJA

JOANNA KUBASZCZYK

## 1. Wstęp

W wydanej pierwotnie w języku niemieckim w roku 1931 rozprawie *Das literarische Kunstwerk*<sup>1</sup> Roman Ingarden dokonuje fenomenologicznej analizy dzieła literackiego, w której ukazuje jego wielowarstwową budowę. Celem pracy Ingardena jest przedstawienie podstawowej struktury i sposobu istnienia dzieła literackiego i uwolnienie jego pojęcia od różnych „zamąceń”. W sposób szczególny praca jego stanowi odpowiedź na skrajne poglądy, wedle których dzieło sztuki literackiej „Albo przypisywano ... zbyt bliskie pokrewieństwo ze «sztukami naocznościowymi» (przede wszystkim z malarstwem), albo ... usiłowano ... wypuklić zbyt ostro czysto językowy element dzieła literackiego, a zatem odrzucić naoczne czynniki dzieła sztuki literackiej” (7). Przyczyną takich skrajnych stanowisk jest według Ingardena traktowanie dzieła literackiego jako tworu jednowarstwowego i niedostrzeżenie, że konstytutywne dla dzieła jest szereg warstw heterogenicznych. Zdaniem Ingardena w dziele literackim w sposób konieczny występują następujące warstwy:

- 1) Warstwa brzmień słownych i budujących się na nich językowych tworów brzmieniowych wyższego rzędu.
- 2) Warstwa jednostek lub całości znaczeniowych różnego rzędu.

---

<sup>1</sup> Rozprawa ukazała się w języku polskim w 1960 w przekładzie Marii Turowicz, autoryzowanym i uzupełnionym w przypisach przez Ingardena pod tytułem *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*. W niniejszym artykule korzystam z wydania z 1988 roku, w dalszym ciągu rozważań podając w nawiasach wyłącznie odpowiednie numery stron.

3) Warstwa różnorodnych uschematyzowanych wyglądo w i ciągów lub szeregów wyglądo wych.

4) Warstwa przedmiotów przedstawionych w dziele i ich losów.

Warstwy te wzajemnie się warunkują, pozostając w różnorodnych wzajemnych relacjach w stosunku do siebie, warstwa całości znaczeniowych stanowi przy tym „strukturalny szkielet całego dzieła” (52), pełni rolę fundamentalną, nie da się oddzielić pozostałych składników dzieła od tej warstwy.

## 2. Dzieło literackie jako twór schematyczny

Możliwość różnych odczytań dzieła literackiego, a co za tym idzie różnych przekładów ufundowana jest w tym, że jest ono według Ingardena w swej istocie **tworem schematycznym**, że „zawiera «luki», miejsca niedookreślenia, wyglądy uschematyzowane” (409), że pewne jego elementy jak na przykład wyglądy cechuje potencjalność, że trzymane są one „w pogotowiu”. Dopiero dokonująca się w procesie lektury **konkretyzacja** umożliwia przejście zarówno poszczególnych elementów jak i całego dzieła „z czystej gotowości i schematyczności ... w aktualność i konkretność” (409, przyp.), dopiero w procesie konkretyzującej lektury aktualizuje się naoczność dzieła literackiego. Dzięki owej schematyczności możliwe są rozbieżne – a przy tym uzasadnione przez dzieło – interpretacje, translatorskie „wojny światów podstawionych”, jak to metaforycznie określił Edward Balcerzan (2011).

## 3. Podejście teoretyczne i estetyczne do dzieła literackiego

Ingarden (416, przyp.) rozróżnia dwa sposoby dostępu do dzieła literackiego, **teoretyczny, czysto poznawczy i estetyczny**. Ten pierwszy pozwala wprawdzie uchwycić dzieło w jego schematycznej postaci, lecz uniemożliwia estetyczną percepcję i nie pozwala dotrzeć do estetycznego przedmiotu literackiego. Warunkiem uchwycenia dzieła sztuki i żywego obcowania z nim jest przyjęcie przez odbiorcę postawy „estetycznej”, którą fenomenolog nazywa też „widzącą”, jako że taka postawa umożliwia ujrzenie w wyobraźni przedmiotów przedstawionych i zajęcie wobec nich „postawy czystego oglądania” (413). Według Ingardena takie estetyczne obcowanie z dziełem literackim, jego żywy odbiór możliwy jest wyłącznie w jednej z jego konkretyzacji.

Natomiast odbiorca dzieła poznający dzieło w sposób czysto teoretyczny, nie musi dokonywać konkretyzacji dzieła, nie musi przyjmować postawy „widzącej”, stara się on za to jak najwierniej trzymać się tekstu z wszystkimi jego niedopowiedzeniami i potencjalnościami, co wiąże się z tym, że wykrywa on

w tekście poszczególne miejsca niedookreślenia przedmiotów przedstawionych, nie dopełnia ich jednak, nie aktualizuje też wyglądów ani nie usuwa ich uschematyzowania itd.

W odniesieniu do procesu przekładu pojawia się zatem nieuchronnie pytanie, jakie podejście do dzieła literackiego powinno cechować tłumacza, czy teoretyczne czy też estetyczne. Innymi słowy, czy tłumacz może podchodzić do dzieła czysto poznawczo, czy też w odbiór dzieła w procesie przekładu wpisany jest w sposób konieczny odbiór estetyczny związany z ukonkretyzowaniem, wypełnianiem miejsc niedookreślenia, aktualizacją wyglądów i usuwaniem ich uschematyzowania. Zanim spróbujemy udzielić odpowiedzi na to pytanie, należy przedstawić, czym według Ingardena jest konkretyzacja dzieła literackiego.

#### 4. Konkretyzacja

Odbiorowi dzieła literackiego towarzyszy szereg subiektywnych operacji, aktów świadomych i nieświadomych. Należą do nich akty poznawcze, m.in. akty spostrzegania, pozwalające uchwycić znaki słowne, brzmienia słowne czy twory brzmieniowo-językowe wyższego rzędu. Na tych aktach bazują w modelu Ingardena „akty uchwytowania i pomyślenia znaczenia” (410), a na nich akty wyobrazeniowego oglądania przedmiotów przedstawionych. Akty myślenia tekstu stanowią tutaj podstawę oglądania wyobrazeniowego, które jest w nich ugruntowane (por. 411). W tak pojmowanym akcie odbioru czytelnik czy słuchacz nie poprzestaje zatem na zrozumieniu znaczenia. Na zaktualizowanym znaczeniu, czyli takim, jak odbiorca je pomyślał i zrozumiał, opierają się bowiem kolejne operacje kognitywne, czyli operacje wyobrazeniowe. Można zatem powiedzieć, że konkretyzujący odbiór dzieła literackiego przebiega trójstopniowo: percepcja, semantyzacja, imaginacja.

Dzieło literackie jest jednak z reguły tworem strukturalnie bardzo złożonym, stąd zasadnicza niemożność jednoczesnego uchwycenia i przeżywania wszystkich elementów i warstw dzieła z równą kognitywno-emotywną intensywnością. Dlatego tylko niektóre akty i przeżycia, mówi Ingarden, „bywają spełniane przez „ja” centralnie i z pełną aktywnością” (411), pozostałe natomiast mają charakter marginalny czy peryferyjny. Stąd zawsze odbiór dzieła jest odbiorem wybiórczym, częściowym, polegającym na „perspektywicznym skrócie” (412).

W praktyce oznacza to, że czytelnik zasadniczo nie jest w stanie w akcie konkretyzacji dzieła (z)aktualizować wszystkich jego jakości, np. brzmień słownych czy wyglądów. Stąd może on np. odebrać dzieło potencjalnie bardzo obrazowe w sposób zupełnie nienaoczny, bądź nie zauważyć wyszukanej instrumentacji, nie zaktualizować warstwy brzmieniowej, a skupić się tylko na czysto

intelektualnym przesłaniu. Jednak według Ingardena konkretyzacje dzieła nie są czymś całkowicie dowolnym:

... konkretyzacja dzieła literackiego jest wprawdzie uwarunkowana w swym bycie przez odpowiednie przeżycie, ale zarazem posiada swój drugi fundament bytowy w samym dziele literackim, a zarazem w stosunku do doznań uchwytywania jest równie transcendentna (tzn. tworzy w stosunku do przeżyć drugą całość) jak samo dzieło literackie. (414)

Konkretyzację poprzez owo odniesienie obiektywno-subiektywne charakteryzuje zatem podwójna zależność, podwójne związanie: z samym dziełem i z podmiotem je poznającym.

O ile teoretyczne poznanie dzieła nie zakłada w sposób konieczny aktu konkretyzacji, to estetyczne obcowanie z dziełem literackim, jego żywy odbiór, możliwy jest tylko w postaci jednej z jego konkretyzacji. Konkretyzacja na skutek związania subiektywnego nie musi oznaczać przy tym automatycznie sprzeniewierzenia się dziełu, odejścia od niego, lecz może być **aktualizującym unaczynieniem** tego, co w dziele przedstawione jest w sposób schematyczny: „jeśli każde poszczególne dzieło literackie możemy faktycznie uchwycić estetycznie tylko w jednej z jego konkretyzacji, to ta konkretyzacja nie jest pozorem (płaszczykiem), który by zagradzał nam dostęp do samego dzieła, lecz jest czymś, przez co ono samo przejawia się naocznie”, konstatuje Ingarden (415, przyp.).

Jednakże ze względów omówionych powyżej, czyli z powodu ujmowania dzieła przez czytelnika w „perspektywicznym skrócie”, zasadniczo niemożliwa jest konkretyzacja totalna, stąd wybiórczość, eksponowanie pewnych elementów dzieła kosztem innych, a czasami nawet zafałszowanie, które ostatecznie mogą sprawić, że konkretyzacja zaczyna przesłaniać dzieło:

Konkretyzacja zawiera w sobie nie tylko rozmaite elementy, których w dziele efektywnie nie ma, choć są w nim dopuszczalne, lecz wykazuje również często elementy, które są dziełu obce i mniej lub więcej je zasłaniają. Czasem wreszcie jest niepełna i nie zawiera w sobie różnych elementów w samym dziele zawartych (np. przy wszelkim niedokładnym czytaniu!). (416)

Związanie obiektywne konkretyzacji z dziełem oznacza, że dana konkretyzacja nie powinna naruszać według Ingardena „jakości metafizycznych w samym dziele jedynie wstępnie wyznaczonych” (420), a jeżeli skonkretyzowane wyglądy są w różnych konkretyzacjach odmienne, to przedmioty przedstawione muszą dopuszczać w swym naocznym uposażeniu różne style sposobu przejawiania się. W innym bowiem przypadku

... mamy do czynienia z konkretyzacją nowego dzieła, choćby bardzo pokrewnego temu, które miało być ukonkretyzowane w danej lekturze. Jeśli taka nieodpowiednia konkrety-

zacja zostaje uznana faktycznie za konkretyzację dzieła oryginalnego, dochodzi do szczególnego fenomenu zakrycia jednego dzieła przez pewien jego wariant. (419–420)

Porównania poszczególnych konkretyzacji, także w formie prac komparatystycznych, pozwalają wykryć, co jest konstytutywne dla dzieła, a co zostało w akcie konkretyzacji w nieinterpretowane i jest dla niego przypadkowe, jak choćby rozmaite wypełnienia tych samych miejsc niedookreślenia (por. 415–416, przypis).

Proces konkretyzacji obejmuje wszystkie warstwy dzieła literackiego. Aktualizowane są brzmienia słowne i jednostek językowych wyższego rzędu (nawet, gdy przy niemyim czytaniu są one tylko wyobrażone). Konkretyzowane są znaczenia słowne i sensy zdań, np. poprzez różnego rodzaju „aktualizacje momentów potencjalnego zasobu nominalnych znaczeń słów występujących w danym dziele” (418), co może prowadzić do przesunięć w znaczeniu tekstu. Sensy zdań nie pozostają w czystej intencjonalnej potencjalności, lecz są przez czytelnika rzeczywiście pomyślane, tzn. jak pisze Ingarden – „aktualnie domniemane” (418). Wedle Ingardena jednak „Najważniejsza może różnica między dziełem literackim a jego konkretyzacjami występuje w warstwie wygląków.” (418). Ponadto w konkretyzacji szczególnie ważną rolę odgrywa wypełnianie miejsc niedookreślenia, stąd tym dwóm elementom konkretyzacji przyjrzymy się teraz bliżej.

## 5. Warstwa wygląków

Warstwa wygląków wiąże się z postulatem naoczności dzieła literackiego i możliwością jego odbioru nie tylko jako czysto intelektualnego „uchwycenia” sensu lecz jako „bezpośredniego widzenia”. Wedle Ingardena pożądane jest bowiem, by czytelnik oddawał się dziełu sztuki „w bezpośrednim widzeniu (którego nie należy utożsamiać z teoretycznym przedmiotowym uchwyceniem)” (49). Taki naoczny odbiór dzieła literackiego umożliwia czytelnikowi właśnie warstwa wygląków, stąd najważniejszą funkcją wygląków w dziele literackim jest według Ingardena to, „że dzięki nim przedmioty przedstawione mogą się naocznie przejawiać w sposób z góry określony przez samo dzieło literackie” (351). Uschematyzowane wyglądy nie są niczym psychicznym, nie są „wytworem doznawania rozgrywającego się w jakimś psychicznym indywiduum, lecz podstawa ich określenia i ich w pewnym sensie potencjalnego istnienia tkwi w stanach rzeczy wyznaczonych przez zdania, *resp.* w przedmiotach przedstawionych przez owe stany” (336). Uschematyzowane wyglądy dopuszczają podczas lektury różne konkretyzacje, różne zaktualizowane wyglądy, ale „tylko w określonych z góry granicach” (336–7). Z gruntu wykluczone jest także, by czytelnik zaktualizował w pełni wyglądy zamierzone przez autora nawet w przypadku

przedmiotów znanych mu z doświadczenia, stąd takie aktualizacje stanowią tylko pewne przybliżenia:

Wyznaczone schematy wyglądowne zawsze są uzupełniane i wypełniane różnymi szczegółami, które właściwie do nich nie należą, a które czytelnik czerpie z zawartości innych, ongiś doznanych konkretnych wyglądown. Do pewnego stopnia dzieje się to także w wypadku, gdzie przedmioty przedstawione spełniające funkcje odtwarzania wskazują na oryginał znany czytelnikowi z bezpośredniego doświadczenia, gdyż wyglądown tego samego przedmiotu doznane przez różne psychiczne indywidua muszą się zasadniczo pod różnymi względami od siebie różnić. Jest zatem niemożliwe, by czytelnik aktualizował całkiem dokładnie te same wyglądown, które autor dzieła chciał wyznaczyć przez budowę dzieła. (337)

Wedle Ingardena najważniejsze zapewne różnice między dziełem literackim a jego konkretyzacjami dają się zaobserwować w warstwie wyglądown, albowiem wówczas schematy zostają wypełnione przez konkretne elementy:

Utrzymywane jedynie w pogotowiu i schematyczne wyglądown w samym dziele – w konkretyzacjach zyskują pełną konkretność, tak że mogą być spostrzeżeniowe (w wystawieniu w teatrze) lub wyobrażeniowo (przy czytaniu) doznawane. Konkretnie doznane wyglądown wykraczają przy tym nieuchronnie poza schematyczną zawartość wyglądown utrzymywanych w samym dziele w pogotowiu przez to, że schemat zostaje wypełniony (pod różnymi względami) przez konkretne elementy. (418–9)

Ponieważ poszczególne wypełnienia uschematyzowanych wyglądown są rzeczą indywidualną, osobniczą, zależną od aktualnego stanu świadomości czytelnika w danej fazie lektury, konkretyzacje jednego dzieła mogą się różnić od siebie i „prawie niemożliwe jest przewidzieć, jak ukształtuje się pod tym względem pewna określona konkretyzacja” (419).

## 6. Miejsca niedookreślenia

W konkretyzacji może dojść i zwykle dochodzi do usunięcia wielu miejsc niedookreślenia. Występowanie miejsc niedookreślenia wiąże się z tym, że przedmioty przedstawione wyznaczone są głównie przez wyrażenia nominalne występujące w zdaniach, co wiąże się z ich schematycznością. Np. w przypadku nazw ogólnych typu „stół” czy „człowiek”, jak pisze Ingarden, „przynależny do nich przedmiot intencjonalny jest pod względem swego jakościowego uposażenia wyznaczony *explicite* i *actualiter* tylko w jednym momencie swej konstytutywnej natury, tak że np. już niezbędne materialne momenty należące do „bycia człowiekiem” są tylko *implicitie* i *potentialiter* współdomniemane” (319). Innymi słowy, przeważna część własności danego przedmiotu jest „dzięki potencjalnej treści nominalnego znaczenia słowa współdomniemana tylko jako j a k i e k o l -

wiek własności z zakresu możliwych wypadków określonego typu cech, ale zarazem nie są one w swej jakości jednoznacznie ustalone” (320). „Stół” może być np. stołem kwadratowym, owalnym bądź okrągłym. Takich miejsc niedookreślenia jest nieskończenie wiele. Przedmioty przedstawione jawią się natomiast zawsze tylko od strony pozytywnie określonej przez jednostki znaczeniowe (por. 323). Obecność miejsc niedookreślenia pozwala uświadomić sobie według Ingardena m.in. fakt, że niektóre pytania dotyczące cech przedmiotów przedstawionych pozostają bez odpowiedzi (por. 323). W konkretyzacji dzieła natomiast wiele miejsc niedookreślenia znika, nie jest jednak nigdy możliwe ich całkowite usunięcie:

Dzięki przemianom, które dokonują się przy konkretyzacji dzieła w warstwach tworów brzmieniowo-językowych, jednostek znaczeniowych i wyglądów — **dochodzi do usunięcia wielu miejsc niedookreślenia przedmiotów przedstawionych. Dlatego przedmioty przedstawione występują w konkretyzacji nieraz w o wiele pełniejszej postaci, którą posiadają *de facto* w samym dziele.** Ich ukonstytuowanie się jest tu doprowadzone jakby o krok dalej. Zasadniczo jednak w żadnej konkretyzacji nie może dojść do ukończenia ich ukonstytuowania w tym sensie, **by nie pozostało już w przedmiotach przedstawionych żadnego miejsca niedookreślenia.** (421–422, wytl. JK)

## 7. Podejście teoretyczne vs estetyczne do dzieła literackiego a przekład

W tym miejscu musimy powrócić do przytoczonego wcześniej rozróżnienia między teoretycznym, czysto poznawczym i estetycznym podejściem do dzieła literackiego – w tym momencie widząc w nim „pre-tekst” przekładu – i powtórzyć pytanie, czy tłumacz może podchodzić do dzieła czysto poznawczo, czy też w odbiór dzieła w procesie przekładu wpisany jest w sposób konieczny odbiór estetyczny związany z ukonkretyzowaniem, wypełnianiem miejsc niedookreślenia, aktualizacją wyglądów i usuwaniem ich uschematyzowania.

Wedle reprezentowanego przeze mnie stanowiska czysto poznawcze podejście do dzieła literackiego w sytuacji przekładu jest niemożliwe, ponieważ każdy przekład z zasady jest konkretyzacją, co da się udowodnić odwołując się właśnie do warstwy wyglądów i do miejsc niedookreślenia.

Podejście czysto poznawcze jest jednak w dobrym przekładzie nieodzowne, ponieważ tłumacz musi najpierw przeprowadzić poznawczą analizę dzieła. Musi to uczynić m.in. po to, żeby wykryć w tekście poszczególne miejsca niedookreślenia przedmiotów przedstawionych. Powinien się on także starać, jak najwierniej trzymać się tekstu z wszystkimi jego niedopowiedzeniami i potencjalnościami, to znaczy, o ile to możliwe, owe niedopowiedzenia i potencjalności powinny być również zrekonstruowane w przekładzie.

Jednocześnie jednak tłumacz zmuszony jest także do lektury konkretyzującej i często musi usuwać miejsca niedookreślenia, gdyż języki inaczej strukturyzują i interpretują rzeczywistość (np. *Tasse – filiżanka/kubek?*). W celu uzyskania adekwatnego przekładu konieczna wydaje się ponadto w wielu przypadkach aktualizacja wyglądnów, tzn. tłumacz faktycznie musi sobie **wyobrazić**, co tekst (autor tekstu) opisuje, czyli nie może poprzestać na etapie uchwycenia i zrozumienia znaczenia, na etapie semantyzacji.

Poprzez podwójne związanie konkretyzacji z dziełem i osobą, konkretyzacja zawsze zależy od **osobistych doświadczeń, wiedzy, emocjonalności, kognitywnych predyspozycji czytelnika-tłumacza** i tłumacz nie jest w stanie od tego osobistego uposażenia abstrahować.

Tekst okazuje się konkretyzacją także w innym sensie, a mianowicie w takim, że tłumacz (jak pewnie każdy typowy czytelnik) w aktualizacji wyglądnów nie zawsze trzyma się instrukcji tekstowych, bezwiednie, mimowolnie aktualizując wyglądy inne niż te, które wyznaczone są schematycznie przez odpowiednie znaczenia twornów słownych i jednostek znaczeniowych wyższego rzędu.

Powinność czy postulat zachowania wyglądnów uschematyzowanych, niedopowiedzeń i potencjalności oryginału również w przekładzie wiąże się z referowanym przekonaniem Ingardena, że konkretyzacja, by być konkretyzacją danego dzieła literackiego a nie nowego dzieła, nie może go zakrywać, musi mieć w danym dziele literackim swój fundament bytowy, a przedmioty przedstawione powinny **przejawiać się naocznie w sposób z góry określony** przez samo dzieło literackie. Wracamy tu zatem do podwójnego obiektywno-subiektywnego związania konkretyzacji tym razem rozumianej jako przekład<sup>2</sup>. Trzymanie się w konkretyzacji tego, co z góry określone przez oryginał, realizuje postulat „etyczny”<sup>3</sup>, nazywany w pracach translatorycznych zwykle wiernością<sup>4</sup> czy w ujęciu Christiane Nord (2009: 184) lojalnością<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> Wydaje się, że na związanie przekładu z oryginałem nie trzeba wskazywać, albowiem trudno nie zgodzić się z Wernerem Kollerem (2009: 152–3), że „Właściwy» przekład konstituuje się dopiero w ramach konkretnego oryginału i wskutek związku z nim.”

<sup>3</sup> Używając przymiotnika „etyczny” odnoszę się do słów Paul Ricoeur’a (2009: 366), wedle którego „przekład nie tylko wymaga pracy intelektualnej, teoretycznej lub praktycznej, lecz stanowi również problem etyczny. Prowadzić czytelnika do autora, prowadzić autora do czytelnika, narażając się na ryzyko służenia dwóm panom i zdradzenia ich obu, oznacza praktykowanie czegoś, co lubię nazywać g o ś c i n n o ś c i ą j ę z y k o w ą .”

<sup>4</sup> Por. np. Ricoeur (2009: 361): „Uważam, że trzeba wykroczyć poza tę teoretyczną alternatywę «przekładalne *versus* nieprzekładalne» i zastąpić ją inną, tym razem praktyczną alternatywą, wyrastającą z samej praktyki przekładu, a mianowicie «wierność *versus* zdrada», nawet jeśli oznacza to, że praktyka przekładu pozostaje operacją ryzykowną”.

<sup>5</sup> Nord postulując lojalność mówi o odpowiedzialności wobec zleceniodawców i odbiorców tłumaczenia z jednej strony i autora tekstu wyjściowego z drugiej, nie zaś o lojalności wobec samego tekstu. Przyjmujemy jednak, że honorując tekst wyjściowy tłumacz jest lojalny wobec autora.



Dobrego przykładu na opisane tu procesy konkretyzacyjne dostarcza autobiograficzna reminiscencja tłumacza-badacza Edwarda Balcerzana, który w cytowanym autorefleksyjnym fragmencie odwołuje się również do Ingardenowskiej konkretyzacji:

Równoległe do czytania brzmień biegło moje czytanie przedmiotów i obrazów wyłaniających się w trakcie lektury wraz z nazwami rzeczy oraz stanów rzeczy. Wiersz Rosjanina odsłaniał rzeczywistość tak wiarygodną, że podlegałem złudzeniu, iż nie wymaga ona tłumaczenia, a raczej nazwania na nowo, po polsku. Obrazy Pasternaka miały wartość bytów przedślovných, nie poszukiwałem ich w biografii autora, lecz w swojej, a że liryk ten rozumiałem jako poemat dla początkujących w dorosłości, więc z moich młodych lat, licealnych, studenckich, przychodziły konkretyzacje. Przedmioty świeżo malowane – znajdowałem w pamięci znanych mi ulic i parków (szczecińskich, poznańskich), podobnie oświetlenia krajobrazów oraz wnętrz mieszkalnych; tak samo wargi, abażury, bandaże – nie miały w sobie nic z obcości, która zmusza do wysiłku oswojenia. Bandaż na martwym czole był bandażem na czole mego ojca, gdy widziałem go ostatni raz – tuż przed wojskową ceremonią pogrzebową.

Trudno precyzyjnie zdefiniować, co z prywatności tłumacza „przedostaje się” do tekstu tłumaczenia. Procesy konkretyzacyjne w dużej mierze „zużywają się” jako fenomeny autokomunikacji, gromadzą się w pamięci tłumacza. Lecz nie mogą pozostać bez choćby pośredniego, ukrytego wpływu na kształt „świata podstawionego”, a w konsekwencji na kształt przekładu. (Balcerzan 2011: 197)

## 8. Przekład jako konkretyzacja

Pojmowanie przekładu jako konkretyzacji schematycznego oryginału stanowi spójne wyjaśnienie możliwości istnienia obok siebie bardzo różnych przekładów jednego oryginalnego dzieła literackiego, często przekładów, które odbierane są jako bardzo dobre, kongenialne, które jednak mimo to mogą w wielu momentach zasadniczo się od siebie różnić, nawet jeżeli tłumacz hołduje zasadzie wierności czy lojalności. Możliwość różnych przekładów dzieła literackiego ufundowana jest w tym, że jest ono w swej istocie tworem schematycznym i jako takie dopuszcza szereg równoprawnych odczytań:

Gdyby dzieło sztuki, a w szczególności dzieło sztuki literackiej, nie było tworem schematycznym, jak to jest w rzeczywistości, to nie byłoby możliwe, by w rozmaitych czasach mogły istnieć konkretyzacje jednego i tego samego dzieła różniące się radykalnie między sobą, a równocześnie adekwatnie, a przynajmniej w sposób dopuszczalny, oddające swoiste rysy dzieła. (430)

Możliwość różnych odczytań i różnych, czasami rozbieżnych, przekładowych konkretyzacji szczególnie mocno wiąże się z warstwą jednostek lub całości zna-

zeniowych różnego rzędu. Ingarden wskazuje w tym wypadku na możliwość pewnego „lokalnego zabarwienia sensu” znaczeń słownych:

Znaczenia słowne i sensy zdań mogą w konkretyzacji, nawet całkowicie adekwatnym uchwyceniu, spleść się z nie dającymi się sprecyzować i od wypadku do wypadku zmieniającymi się składnikami sensu (jeśli np. niektóre słowa w określonych okolicach posiadają specyficzne lokalne zabarwienie sensu, do pewnego stopnia „nieprzekładalne” w danym języku narodowym). (417)

Na problem ten wskazują nierzadko także teoretycy przekładu, jak choćby Balcerzan (2011: 224), który wskazuje na fakt, że równoważność słów w przekładzie literackim, choćby ze względu na ich konotacje kulturowe, „lokalne rodowody i regionalne biografie słów”, w zasadzie jest pewną utopią.

Rozwarstwienie dzieła i jego polifoniczność oraz odbiór dzieła zawsze w „perspektywicznym skrócie” dostarczają natomiast wyjaśnienia, dlaczego często przekłady mogą się różnić fundamentalnie. Tłumacz bowiem, nie mogąc najczęściej oddać wszystkich walorów dzieła, decyduje się zwykle na szczególne wyeksponowanie jednej z jego warstw, która wydaje mu się dla danego dzieła szczególnie ważką. Jeżeli uzna za najbardziej znamienne dla dzieła warstwę brzmień słownych i budujących się na nich językowych tworów brzmieniowych wyższego rzędu, poświęci często warstwę jednostek lub całości znaczeniowych różnego rzędu, starając się zbudować w przekładzie przede wszystkim odpowiedni zestrój brzmieniowy. Łatwo to zaobserwować w przypadkach istniejących serii translatorskich utworów, w których stylizacja brzmieniowa i środki takie jak onomatopeja, aliteracja, paronomazja, rytm i rym etc. odgrywają pierwszorzędną rolę. Do takich utworów należy m.in. *Lokomotywa* Juliana Tuwima czy *Erkönig* Johanna Wolfganga von Goethe. Możliwa jest oczywiście również sytuacja odwrotna, tzn. skupienie się tłumacza przede wszystkim na warstwie jednostek lub całości znaczeniowych różnego rzędu i zaniedbanie warstwy brzmień słownych i budujących się na nich językowych tworów brzmieniowych wyższego rzędu oraz warstwy różnorodnych uschematyzowanych wyglądown i ciągów lub szeregów wyglądownych. Choć może być ono w poszczególnych przypadkach uzasadnione, to jest ono, jak się wydaje, szczególnie niebezpieczne, albowiem w tym wypadku dzieło literackie może zatracić swe walory literackie, stając się nudną rozprawą czy, jak to określa Ingarden, „papierową gadaniną”.

W przypadku szczególnie plastycznych opisów – nie tylko oczywiście wizualnych – tłumacz skupi się w pierwszym rzędzie na oddaniu w przekładzie tej warstwy, choćby kosztem innych walorów dzieła, rozpoznając oczywiście najpierw jej znaczenie na podstawie przeprowadzonej analizy poznawczej dzieła. Może się w końcu też zdarzyć, że postanowi przede wszystkim oddać w przekładzie warstwę przedmiotów przedstawionych w dziele i ich losów, a pozostałe warstwy podporządkuje tej jednej. Jak się wydaje, ten ostatni wariant najbardziej zubaża

dzieło literackie w przeładzie, ale trudno się też oprzeć wrażeniu, że są tłumacze, którzy skupiają się przede wszystkim, a czasami jedynie, na tej warstwie.

W zależności zatem od tego, którą z warstw tłumacz uzna za dominującą, zależę będą jego kolejne decyzje tłumaczeniowe. To zaś, którą uznaje za dominującą, narzuca mu się z jednej strony intuicyjnie w konkretyzującej lekturze, z drugiej zaś jest, czy powinno być, wynikiem skrupulatnej analizy poznawczej dzieła, wymagającej „chłodnego oka”, dystansu poznawczego.

Podejmując jednak decyzje o pewnej hierarchii warstw<sup>6</sup>, tłumacz powinien dbać nieustannie o to, by powstały w ten sposób przeład-konkretyzacja adekwatnie, a przynajmniej w sposób dopuszczalny, oddawał swoiste rysy dzieła, a nie zakrywał go. Przełady bowiem jako konkretyzacje mogą zasłaniać bądź odsłaniać oryginalne dzieło literackie.

## 9. Metafora zakrycia dzieła literackiego przez konkretyzację

Ingarden wskazywał na fakt, że dokonujące się w procesie konkretyzacji zmiany nie rzadko wychodzą poza granice wyznaczane przez dzieło, na skutek czego dochodzi „do daleko idących odchyłeń od dzieła i do rozmaitych zjawisk zakrywania go w poszczególnych konkretyzacjach” (430). Z takim zakrywaniem dzieła mamy do czynienia również w przeładzie. Szeroko dyskutowanym w literaturze przedmiotu przykładem jest przeład *Winnie-the-Pooh* Alana A. Milne’a autorstwa Ireny Tuwim<sup>7</sup>.

W metaforze **zakrycia dzieła literackiego przez konkretyzację** można dopatrzeć się pewnej zbieżności z teorią przeładu Juliane House (1997), która również używa metafory zakrycia, zasłonięcia: *covert translation*. Nie ma ona jednak na myśli przeładu zafałszowującego dzieło oryginalne, lecz przeład ekwiwalentny funkcjonalnie, osadzający dzieło w nowym kontekście językowo-kulturowym, czyli taki, w którym zastosowany jest filtr kulturowy, związany z przesunięciami (*shifts*) i zmianami parametrów pragmatycznych. Na zjawisko zakrywania dzieła w konkretyzacjach na skutek zmian kulturowych wskazuje również Ingarden, choć w odniesieniu do zmieniającej się w perspektywie czasowej recepcji dzieła oryginalnego, pisząc, że zakrywanie dzieła w poszczególnych konkretyzacjach może być m.in. związane ze zmianami „atmosfery kulturalnej” (430). Zmiany takie mogą wynikać ze zmienionego gustu estetycznego publiczności: „W pewnym okresie czasu jesteśmy szczególnie wrażliwi na określone estetyczne jakości wartościowe, natomiast na inne pozostajemy ślepi.”

<sup>6</sup> Czyli o tym, co jest „dominantą”, jak to określa Barańczak (2004), czy inwariantem, o którym pisze m.in. Koller (1992).

<sup>7</sup> Por. dyskusję dotyczącą tego przykładu w Kozak (2009: 31–38). Jolanta Kozak mówi tu, jak najbardziej słusznie, o „pułapce dowolności” (2009: 31).

(430). Nawet zaś gdy odbiorca – także odbiorca-tłumacz – zauważa je, z reguły preferuje wartości charakterystyczne dla czasów mu współczesnych czy własnej kultury. Dostosowanie się do gustu estetycznego publiczności może zatem być powodem konkretyzacji zasłaniających oryginał również w przekładzie<sup>8</sup>.

Nie dotyczy to wyłącznie gustów estetycznych. Każda epoka bowiem, jak podkreśla Ingarden, „posiada sobie właściwy typ rozumienia uznawanych przez siebie wartości estetycznych i pozaestetycznych, swoje określone predyspozycje do takich właśnie, a nie innych sposobów ujmowania świata w ogóle, a zwłaszcza typów dzieł sztuki.” (430).

Jak sfera wyznawanych wartości może wpłynąć na przekład jako konkretyzację dzieła literackiego pokazują najnowsze feministyczne czy inkluzywne przekłady Biblii. W tym kontekście pamiętać jednak trzeba, że – jak słusznie zauważa Ingarden: „**Falszywa interpretacja dzieła w odpowiednio ukształtowanych konkretyzacjach może dzieło całkowicie zasłonić**” (420, wytl. JK), co odpowiednio odnosi się również do przekładu jako konkretyzacji, który będąc oparty na fałszywej interpretacji – jak to się czasami zdarza – w kulturze docelowej całkowicie zasłania oryginał.

Przeciwieństwem do przekładu zakrywającego jest u House typ przekładu określany jako *overt translation*, co można przełożyć jako przekład jawny, ale też odkryty, odsłaniający, odkrywający. Ten rodzaj przekładu jest doprowadzeniem czytelnika do dzieła, w tym wypadku funkcją przekładu jest wedle House (1997: 29, przekł. JK) „umożliwienie czytelnikom dostępu do funkcji oryginału w jego oryginalnym językowo-kulturowym osadzeniu środkami innego języka”, przekład pozwalający „zobaczyć” oryginał przez obcy język.

Taka odsłaniająca konkretyzacja wymaga jednak wychowania publiczności. Postulat wychowania czytelników – podnoszony przez Ingardena – odnosi się nie tylko do obcojęzycznej publiczności, ale też *mutatis mutandis* do jakże specyficznych czytelników, jakimi są tłumacze: „niezbędne jest odpowiednie wyc h o w a n i e czytelników, ażeby rozwijające się konkretyzacje mogły ucieleśnić w sobie i ukazać *in concreto* w sposób adekwatny dane arcydzieło.” (430).

Przekłady jako konkretyzacje w ogóle, ale też przekłady jako późniejsze konkretyzacje nie muszą być ze względu na zmianę otoczenia kulturalnego, czyli osadzenie w innej kulturze, z zasady gorsze, bardziej oddalone od dzieła, nie muszą go zakrywać, a wręcz przeciwnie mogą być „coraz pełniejszymi i adekwatniejszymi ujawnieniami się dzieła” (429), ponadto zmiany mogą dotyczyć „momentów nie wyznaczonych jednoznacznie przez samo dzieło” (429).

Kolejne przekłady-konkretyzacje mogą też powielać „fałszywe odczytania” przekładów wcześniejszych, na co wskazuje również Ingarden w odniesieniu do konkretyzacji w ogóle, pisząc, że „nowe konkretyzacje ... mogą nosić na sobie

<sup>8</sup> Np. eliminacja zdrobnień w przekładzie na język niemiecki.

wszelkie ślady owej pierwszej, nieadekwatnej konkretyzacji” (429), która wynika z tego, że czytelnik (także czytelnik-tłumacz) jest do dzieła nastawiony z góry „w pewien, niezupełnie odpowiedni sposób” (429). Taki ciąg nieadekwatnych konkretyzacji przerywa często dopiero „zmiana pierwotnego nastawienia czy to dzięki zewnętrznym okolicznościom, czy też dzięki temu, że w jakimś sprzyjającym momencie jesteśmy szczególnie wrażliwi na właściwości dzieła i zyskujemy lepsze jego zrozumienie” (429). W przekładzie chodzić może np. o błędną interpretację leksykalną, nieuchwycenie ironii czy inne prowadzące na manowce interpretacji implicytnej informacji pragmatycznej etc. Można by tutaj znowu znaleźć liczne przykłady takich fałszywych interpretacji w seriach przekładowych<sup>9</sup>.

Zasami w procesie przekładu przesunięcia znaczeniowe i zmiany idą tak daleko, że trudno już mówić o przekładzie *sensu stricte* i należy raczej przyjąć, że mamy do czynienia z adaptacją. Do takich odstępstw może dojść także w przypadku innych zasłaniających konkretyzacji:

Jeśli splecione z sobą komponenty sensu pociągają za sobą odchylenia lub znaczniejsze przekształcenia sensu zdania, przy czym oczywiście nie może być już mowy o adekwatnym uchwyceniu warstwy znaczeniowej dzieła, to dochodzi – jak zazwyczaj niezbyt trafnie mówimy – do „zmiany” całego dzieła. Faktycznie chodzi tu albo o pewne przesunięcie w znaczeniu tekstu zasłaniające samo dzieło lub o świadome wytworzenie nowego dzieła, mniej lub więcej pokrewnego pierwotnemu. (418)

Jak się wydaje, słuszne jest, by w takiej sytuacji założyć za Ingardenem, iż w tym przypadku również w procesie przekładu powstaje nowe dzieło, choć pokrewnie oryginalowi. Odpowiednie oznaczenie tego faktu w przypadku przekładu spełniałoby wymóg lojalności nie tylko wobec autora, który przecież nie jest autorem zmienionego dzieła, ale też czytelnika, który chciałby wiedzieć, że utwór, który czyta w języku przekładu jest tylko inspirowany utworem oryginalnym.

W stwierdzeniu, na ile przekład-konkretyzacja zasłania oryginał, a na ile tylko konkretyzuje i aktualizuje to, co dzieło oryginalnym było potencjalnie zawarte, ważną rolę odgrywa krytyka przekładu, krytyk-badacz biorący na swój warsztat zarówno jeden przekład jak i serię przekładową może przez porównanie samych konkretyzacji między sobą oraz poszczególnych konkretyzacji z dziełem oryginalnym, przyjmując czysto poznawczą teoretyczną postawę wobec dzieła i przekładu wykazać, co w nim odbiega od tego, co jest wyznaczone przez samo dzieło oryginalne. Porównania poszczególnych przekładów-konkretyzacji umożliwiają wykrycie tego, co dla dzieła oryginalnego jest konstytutywne, a co jest przypadkowe i zostało w akcie przekładowej konkretyzacji w dzieło winterpretowane, np. w jaki sposób zostały wypełnione te same miejsca niedookreślenia.

<sup>9</sup> O jednej z tego rodzaju „translatorskich komedii pomyłek” pisze np. Jolanta Kozak (2009) w rozdziale *Kapelusz czyli szafot czyli mównica czyli niezła myśl*.

## 10. Przekład jako sekundarny twór schematyczny

Kiedy przekład jest gotowy i trafia do rąk czytelników, ci traktują go tak jak oryginał, jest on dla nich w pewnym sensie oryginałem, reprezentując go. Również w tym przypadku, ogólna uwaga Ingardena, odnosząca się do wszelkich konkretyzacji, potwierdza się w odniesieniu do przekładu:

Niemniej po dokonaniu ukonkretnienia dzieła zwracamy się w ostatecznym wyniku nie ku konkretyzacji jako takiej, lecz ku samemu ukonkretnionemu dziełu, i nie uświadamiamy sobie jego różności od poszczególnych konkretyzacji. (416)

Występuje jednak szereg różnic między konkretyzacją dzieła literackiego podczas lektury czy wystawiania go na scenie a przekładem. Przede wszystkim w procesie przekładu tłumacz nie poprzestaje na operacjach percepcji, semantyzacji i imaginacji (asemiozy), lecz nastąpić musi następnie operacja rewerbalizacji (semiozy) dzieła literackiego jako „przedmiotu wyobrazeniowego”, czyli uznakowania w innym języku. Na skutek tego przekład w sensie gotowego produktu sam w sobie jest sekundarnym tworem schematycznym, tzn.:

- występują w nim miejsca niedookreślenia (czasami inne niż w dziele oryginalnym),
- wyglądy są nadal uschematyzowane, potencjalne, utrzymywane w pogotowiu,
- mogą się one jednak na skutek konkretyzacji czytelnika-tłumacza istotnie różnić w swej potencjalności od wyglądów trzymanyh w pogotowiu przez dzieło pierwotne.

## 11. Przykład 1: Konkretyzacja zakrywająca. Różnica w warstwie wyglądów uschematyzowanych między oryginałem a przekładem

Powiedzieliśmy, że odbiór dzieła literackiego realizuje się poprzez różnego rodzaju akty świadomościowe. Przykład pierwszy ilustruje sytuację, w której konkretyzacja znacząco odbiega od sensu wyznaczonego przez znaczenia poszczególnych słów oraz całego zdania oryginału. Trudno jednak założyć, że błąd wynika z niezrozumienia tekstu w sensie nieznajomości poszczególnych leksemów użytych w zdaniu i ich znaczeń oraz nieumiejętności ich zdekodowania. Tłumacza najprawdopodobniej zwiodła tutaj wyobraźnia, podsuwając mu samostne, mimowolne wyobrażenie. Gdy mowa jest zatem o przekładzie jako konkretyzacji i roli wyobraźni tłumacza istotne jest, by odróżniać wyobrażenia mimowolne od stymulowanych i sterowanych wolitywnie, kierowanych przez tekst

i jego instrukcje. Mimowolne wyobrażenia czytelnika-tłumacza, opierające się na pewnych skojarzeniach indywidualnych, mogą różnić się bowiem zasadniczo od wyobrażeń zamierzonych/założonych przez autora tekstu. Czytelnik-tłumacz dokonuje wtedy wprawdzie konkretyzacji oryginalnego dzieła literackiego, jest to jednak konkretyzacja bezwiednie, mimowolnie, a nawet wbrewwolnie zakrywająca. W omawianym fragmencie tłumacz najprawdopodobniej poszedł za mimowolnym skojarzeniem główki kapusty ze słonecznikiem, odpowiadającym jej mniej więcej wielkością, wyobrazenie to nie zostało **skorygowane** przez wyobrazenie sterowane wolitywnie (maki wielkości główki kapusty), stąd istotna rozbieżność w warstwie jednostek znaczeniowych, wyglądom uschematyzowanych i przedmiotów przedstawionych między oryginałem i przekładem:

Das neue Kleid hält die Mutter immer noch in der zitternden Hand. Wenn sie es verkaufen will, muß sie das bald tun, denn **solche kohlkopfgroßen Mohnblumen** trägt man nur ein Jahr und nie wieder. (E. Jelinek, *Die Klavierspielerin*, s. 12)

Nową sukienkę wciąż jeszcze matka trzyma w drżącej dłoni. Jeśli Erika chce ją sprzedać, to musi to zrobić jak najszybciej, bo **takie słoneczniki wielkości główki kapusty** nosi się tylko jednego roku i nigdy potem. (E. Jelinek, *Pianistka*, s. 11)

Ten krótki przykład pokazuje, jak istotna jest w przekładzie **dyscyplina wyobraźni**. Mówiąc o dyscyplinie wyobraźni mam na myśli **wyobrażanie ukierunkowane, poddane semantycznym instrukcjom tekstu**. Oznacza ona, że tłumacz musi korygować wywołane ewentualnie konkretyzującą lekturą tekstu wyobrażenia samoistne, mimowolne, które mu się nasuwają na zasadzie wolnych skojarzeń i w zamian tego stymulować wyobrażenia odpowiadające w miarę ściśle instrukcjom tekstowym, tzn. musi on procesem wyobraźni sterować wolitywnie i konfrontować swoje spontaniczne wyobrażenia z wyobrażeniami (wtórnymi) wynikającymi z logicznej analizy znaczeń poszczególnych jednostek tekstu. W tym wypadku konkretyzacja zakrywająca powinna być skorygowana przez analizę poznawczą.

## **12. Przykład 2: Miejsce niedookreślenia; konkretyzacja zakrywająca na skutek braku aktualizacji uschematyzowanego wyglądu. Różnica w warstwie wyglądom uschematyzowanych między oryginałem a przekładem**

Kolejny przykład, zaczerpnięty z powieści Patricka Süskinda *Das Parfum (Pachnidło)*, to dynamiczna i pełna ekspresji scena porodu na targowisku przy Rue aux Fers. Zawiera ona miejsca niedookreślenia, które istotne są dla przekładu, bowiem wyrażenie przyimkowe *an einer Fischbude* nie precyzuje, w którym

miejscu dokładnie stała bohaterka opisywanej sceny. By adekwatnie przełożyć ten fragment, tłumacz musi sobie wyobrazić na podstawie dalszego opisu, co się wydarzyło i gdzie stała matka Grenouille.

Gdy porównamy oba teksty, zauważymy, że wyglądy uschematyzowane w niemieckim oryginale i polskim przekładzie różnią się znacznie. W oryginale matka protagonisty stoi przy straganie z rybami. Gdy zaczyna się poród, kuca pod ladą, a nie za ladą, co ma wpływ na dalsze kształtowanie obrazu. Po porodzie traci przytomność, przewraca się na bok i wytacza się (czy dokładniej wypada) spod stołu na środek ulicy, stając się w ten sposób widoczna dla gawiedzi, która zaczyna ją otaczać. W przekładzie widzimy obraz zgoła odmienny i raczej niezrozumiały, bo skoro legła pod straganem, to dlaczego na środku ulicy, czy stragan stał na środku ulicy, mógłby zapytać dociekliwy czytelnik?

Czytając ten fragment przekładu, można odnieść wrażenie, że tłumaczce zabrakło wyobraźni, że nie zaktualizowała ona w wyobraźni obrazu opisanego przez Süskinda. Ponieważ nie wyobraziła sobie odpowiednio sceny przedstawionej w oryginale, pominęła też w przekładzie, że kobieta przewróciła się na bok, bo byłoby to na płaszczyźnie obrazu zupełnie niespójne. I bez tego jednak opis wykreowany w przekładzie jest niedorzeczny:

Grenouilles Mutter stand, als die Wehen einsetzten, **an einer Fischbude** in der Rue aux Fers und schuppte Weißlinge (...). (...). Und als die Wehen einsetzten, **hockte sie sich unter ihren Schlachttisch** und gebar dort, wie schon vier Mal zuvor und nabelte mit dem Fischmesser das neugeborene Ding ab. Dann aber (...) wurde sie ohnmächtig, **kippte zur Seite, fiel unter dem Tisch hervor mitten auf die Straße** und blieb dort liegen, das Messer in der Hand. (P. Süskind, *Das Parfum*, ss. 7–8)

Gdy zaczęły się bóle, matka Grenouille'a stała za straganem rybnym przy ulicy aux Fers i skrobała ukleje (...). (...). I kiedy zaczęły się bóle parte, **przykucnęła za blatem** do oprawiania ryb i tam, podobnie jak cztery razy przedtem, urodziła i nożem od ryb odcięła pępowinę. Potem jednak (...) straciła przytomność, **osunęła się na ziemię i legła pod straganem, na środku ulicy**, z nożem w garści. (P. Süskind, *Pachnidło*, s. 8)

Przykład ten jest moim zdaniem argumentem za tezą, że w procesie przekładu ważna jest także wizualizacja, że w przypadku, gdy w tekście występują wyglądy uschematyzowane, akt rozumienia sensu musi być dopełniony przez akt wyobraźni. W innym przypadku przekład jako konkretyzacja różni się od oryginału w warstwie jednostek znaczeniowych, wyglądków uschematyzowanych i przedmiotów przedstawionych oraz ich losów.

W sytuacjach, jak przedstawiona powyżej, gdzie występują miejsca niedookreślenia, które wymagają w przekładzie odpowiedniego dopełnienia, tłumacz musi stworzyć na użytek konkretyzacji-przekładu „hipotezę ukrytej całości”, na co zwraca uwagę Edward Balcerzan:

Jeżeli w obcojęzycznym pierwowzorze układy znaczeń, a w ślad za nimi porządki obrazów i zdarzeń pozostają w stanie nieokreśloności – twórca przekładu nie ma innego wyjścia, jak



tylko zdecydować się na własną „hipotezę ukrytej całości”, czyli sobie samemu opowiedzieć dosłownie to, co nie zostało w oryginale dosłownie nazwane i z ukrycia sterowało wyborem właśnie tych a nie innych jednostek języka. Hipoteza tłumacza ... nie jest tożsama ze światem przedstawionym przekładu. Stanowi instrument tłumacza, szkic, brudnopis (myślōpis), konstytuuje byt niesuwerenny, który, w odróżnieniu od świata przedstawionego, proponuję nazwać translatorskim światem podstawionym. (Balcerzan 2011: 189)

Jak się wydaje, w omawianym fragmencie tłumaczka zaniechała właśnie stworzenia takiej „hipotezy ukrytej całości”.

### 13. Podsumowanie

Z powyższych rozważań możemy wyciągnąć następujące wnioski:

– W procesie przekładu istotne jest zarówno podejście teoretyczne (analiza poznawcza), jak i estetyczne („widzące”). W pracy nad przekładem oba podejścia mogą się przy tym wielokrotnie przeplatać.

– Każdy przekład tekstu literackiego jest ze swej natury konkretyzacją, ponieważ jest od-czytaniem.

– Moment unaocznienia okazuje się być fundamentalny dla procesu przekładu literackiego.

– Przekład różni od innych konkretyzacji to, że sam jest on wtórnym, zreweralizowanym, wielowarstwowym tworem schematycznym, tzn. w tekście przekładu dochodzi do ukonstytuowania się nowych wyglądów i nowych miejsc niedookreślenia. Mogą być to uschematyzowane wyglądy, które jako konkretyzacje zasłaniają bądź odsłaniają oryginalne dzieło literackie.

– Przekład, by być konkretyzacją danego dzieła literackiego a nie nowym dziełem, nie powinien go zakrywać, dlatego musi mieć w danym dziele literackim swój fundament, a przedmioty przedstawione powinny przejawiać się nacznie w sposób z góry określony przez oryginał.

– Trzymanie się w przekładzie-konkretyzacji tego, co z góry określone przez oryginał, realizuje postulat „etyczny”.

– Nie ma dwóch takich samych konkretyzacji, stąd na skutek związania subiektywnego nigdy nie będzie także dwóch takich samych przekładów.

### Bibliografia

- Balcerzan, E. 2011. *Tłumaczenie jako wojna światów. W kręgu translatologii i komparatystyki*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Barańczak, S. 2004. *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dodatkiem małej antologii przekładów-problemów*. Wyd. III, poprawione i znacznie rozszerzone. Kraków: Wydawnictwo a5.

- House, J. 1997. *Translation quality assessment: a model revisited*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Ingarden, R. 1988. *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*. Warszawa: PWN.
- Jelinek, E. 2005. *Die Klavierspielerin*. Reinberg bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Jelinek, E. 2004. *Pianistka*. Przeł. Ryszard Turczyn. Warszawa: Wydawnictwo WAB.
- Koller, W. 2009. „Przekład literacki z perspektywy językoznawstwa. Czynniki warunkujące przekład na przykładzie tekstu Henryka Ibsena”. W zbiorze: Heydel, M. i P. Bukowski. (red.). *Współczesne teorie przekładu. Antologia*. Kraków: Znak. 145–172.
- Kozak, J. 2009. *Przekład literacki jako metafora. Między logos a lexis*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Nord, C. 2009. „Wprowadzenie do tłumaczenia funkcjonalnego”. W zbiorze: Heydel, M. i P. Bukowski. (red.). *Współczesne teorie przekładu. Antologia*. Kraków: Znak. 175–191.
- Ricoeur, P. 2009. „Paradygmat przekładu”. W zbiorze: Heydel, M. i P. Bukowski. (red.). *Współczesne teorie przekładu. Antologia*. Kraków: Znak. 359–370.
- Süskind, P. 1985. *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders*. Zürich: Diogenes.
- Süskind, P. 1996. *Pachnidło. Historia pewnego mordercy*. Przeł. Małgorzata Łukasiewicz. Warszawa: Świat Książki.