

Ewa Makarczyk-Schuster*

Johannes Gutenberg-Universität Mainz, Niemcy

Karlheinz Schuster*

Johannes Gutenberg-Universität Mainz, Niemcy

Tłumacz i tłumaczenie. Kilka nienaukowych uwag o osobie i sposobie pracy tłumacza literackiego¹

Poniższe spostrzeżenia dotyczące pracy tłumacza literackiego nakreślą, w luźnej kolejności i w odniesieniu do wybranych przykładów, kilka pól problemowych w procesie przekładu literackiego. Pierwsze zagadnienie, które nie zostało wystarczająco uwzględnione przez dotychczasowe teorie przekładu, dotyczy osobowości i sytuacji wyjściowej tłumacza. Natomiast w drugiej części artykułu mowa będzie o obszarze pracy przekładowej, który przez wielu tłumaczy jest po prostu pomijany: tłumaczenie (mówiących) imion i nazwisk bohaterów literackich. Trzecia część koncentruje się na granicznym obszarze przekładu, a mianowicie na tłumaczeniu tego, co nieprzetłumaczalne. Nie chcąc we wstępie zbyt wiele zdradzać, przejdźmy do meritum.

Osobowość i sytuacja wyjściowa tłumacza

Pewna część problemów, które mogą wystąpić podczas przekładu literackiego, wynika z osobowości tłumacza. Nie chodzi tu o oczywiste sytuacje związane z tym, że tłumacz nie może sprostać danemu przekładowi, że nie rozumie częściowo lub w całości danego tekstu, zrozumie go niewłaściwie

* Autorzy hobbistycznie zajmują się tłumaczeniami literatury pięknej, oprócz kilku współczesnych sztuk teatralnych przełożyli z polskiego na niemiecki wszystkie dramaty sceniczne Stanisława Ignacego Witkiewicza (Witkacego). Za przekład sztuk Witkacego otrzymali w 2010 roku nagrodę Związku Autorów i Kompozytorów Scenicznych ZAiKS.

¹ Przekład z niemieckiego: Barbara Kowalski

lub że nie będzie umiał oddać go w swoim języku ojczystym. Punktem wyjścia naszych przemyśleń ma być raczej pytanie: dlaczego tłumacz wpada na pomysł przełożenia danego dzieła literackiego? Można tu wymienić naturalnie wiele mniej lub bardziej szlachetnych pobudek (pragnienie wzbogacenia się z całą pewnością do nich nie należy i zapewne nigdy należeć nie będzie). Decydująca przyczyna jest jednak najprawdopodobniej taka: tłumacz sam chciałby stworzyć dzieło literackie, ale nie jest w stanie. Uderzająco niewielu tłumaczy jest aktywnych jako kreatywni pisarze (a jeżeli raz tego spróbowali, to najczęściej nie odnieśli sukcesu). Zmarły w 2007 roku Hans Wollschläger, który trafnie i wyśmienicie przełożył na niemiecki uchodzącą za nieprzetłumaczalną powieść Jamesa Joyce'a *Ulysses*, może posłużyć w tym przypadku za dobry przykład. Jego wielokrotne próby stworzenia czegoś własnego nie okazały się wprawdzie całkowitą porażką, ale autor nie zyskał dzięki nim szczególnej rangi wśród współczesnych niemieckich pisarzy.

Trudno również znaleźć naprawdę twórczego pisarza, który poważnie i regularnie zajmowałby się tłumaczeniami. Uchodzący za wyjątek Heinrich Böll, któremu przypisuje się niemieckie tłumaczenie powieści Jerome D. Salinger'a *The catcher in the Rye* (niemiecki: *Der Fänger im Roggen*), z dwóch powodów nie stanowi wyjątku od reguły: po pierwsze, przekład ten był jednorazowym przypadkiem, gdyż Böll nie uprawiał regularnie przekładu literackiego – po drugie zaś, Böll wcale sam nie przetłumaczył powieści Salinger'a, a jedynie przerobił istniejące już tłumaczenie.

Trzeba więc długo szukać, by znaleźć tłumacza ze znaczącymi literackimi dokonania i autora, który odniósł sukces jako tłumacz. Już sam fakt, że wyjątki tak bardzo rzucają się w oczy, świadczy o rzadkości tego fenomenu. (Na obszarze niemieckojęzycznym warto przypomnieć przekłady dzieł Szekspira dokonane przez Augusta Wilhelma Schlegla i Johanna Ludwika Tiecka).

Sztuka przekładu daje tłumaczowi możliwość zdobycia choćby cząstki literackiej nieśmiertelności. I właśnie w tym punkcie zaczynają się trudności. Trzeba być niezwykle aroganckim, by twierdzić, że jest się w stanie dokonać trafnego przekładu Szekspira, Dantego, Cervantesa na niemiecki, polski czy chiński. Nie powinno się bowiem wychodzić z założenia, że przedsięwzięcie to faktycznie się powiedzie. Jeśli jednak tłumaczenie okaże się udane, powstaje pytanie, dlaczego ten cud potencji językowej pojawia się w przypadku przekładu dzieł innych osób, a nie wspomaga własnej literackiej produktywności. No, chyba że tłumacz posiada talent jednostronny, czyli umie tworzyć olśniewające sformułowania, ale nie dysponuje zdolnością znalezienia tego, z czego mógłby utkać ich treść.

W tej sytuacji dobre tłumaczenie najprawdopodobniej nie dojdzie do skutku. Fakt ten zostaje często niezauważony, ponieważ tylko niewielu czytelników umie naprawdę ocenić adekwatność przekładu. Natomiast ci, którzy to potrafią, sięgają najczęściej od razu po oryginał i tym bar-

dziej nie podejmują się sprawdzenia jakości przekładu. Pochwały, którymi dane tłumaczenie jest nagradzane, dotyczą na ogół całościowego rezultatu, a mniej – konkretnej pracy przekładowej. Innymi słowy: przeciętny lub też wykształcony czytelnik tekstów w języku docelowym umie ocenić wysoką jakość przetłumaczonej lektury, nie zważając na to, że odbiega ona dalece od oryginału. (Zwykle sprawdzenie, czy tłumaczenie „się zgadza”, nie jest wcale jednoznaczne ze sprawdzeniem jego poziomu i trafności). Z czystym sumieniem wychodzimy z założenia, że od określonego, ponadprzeciętnego poziomu oryginału tłumacz nie jest w stanie mu sprostać.

Z drugiej strony, prawdziwe ryzyko dla tłumacza pojawia się wtedy, gdy oryginał cechuje się, chociaż w części, przeciętnym poziomem językowym lub jeżeli tekst tłumaczony okazuje się wręcz poniżej przeciętnej. Nawet jeśli autor akurat nie był w formie lub jeśli językowe obniżenie lotów jest zamierzonym zabiegiem literackim – tłumaczowi grozi niebezpieczeństwo, że owa gorsza jakość zostanie zepchnięta na karb jego *własnej translator-skiej niemożności*, a nie autora oryginału. Poza tym niski poziom językowy jest pewnego rodzaju obrazą ambicji tłumacza, który nieprzerwanie szuka okazji, by dowieść swego językowego mistrzostwa. Mówiąc krótko: tłumacz ulega pokusie, by zaniedbać swój podstawowy obowiązek, jakim jest adekwatność przekładu i spróbować stać się lepszym niż oryginał. Jako osobliwy można określić w tym kontekście fakt, że nieznanym jest przypadek dzieła literackiego, które dopiero w przekładzie otrzymało pełnię swej formy, którego oryginał był więc przeciętny, a dopiero tłumaczenie zyskało sławę. Uzupełniając tę refleksję, trzeba dodać, że mielibyśmy tym samym do czynienia z „niedokładnym” tłumaczeniem, co wydaje się jednak bez znaczenia, ponieważ zysk dla literatury byłby w tym wypadku ważniejszy niż naruszenie kodeksu tłumacza.

Sprawą niejednoznaczna jest również praca tzw. teamów tłumaczeniowych. Idealny tłumacz musiałby znać zarówno język wyjściowy, jak i docelowy w stopniu nie tylko dobrym, lecz wręcz doskonałym – jak osoba dwujęzyczna. Powinien rozumieć zarówno sens tekstu w języku wyjściowym, jak też umieć rozpoznać językowe subtelności autora, by później oddać lub odtworzyć je w języku przekładu. To może się udać w przypadku językowo i literacko ambitnych kryminałów. Jednak już na pewnym poziomie literackim jest coraz mniej prawdopodobne, że wszystkie te wymagania spełni jedna osoba. W takiej sytuacji albo nie zostaną rozpoznane wszystkie osobliwości języka danego autora i jego dzieła, zwłaszcza te najbardziej subtelne, albo tłumacz nie będzie w stanie ich przekazać. W najgorszym przypadku nie zrozumie on niektórych fragmentów tekstu lub – co byłoby jeszcze gorsze – zrozumie je niewłaściwie. W pierwszym z wymienionych przypadków powszechnie stosowaną praktyką jest po prostu pominięcie problematycznych części tekstu bez większych dla niego samego strat, co przy zgrabnym zaaranżowaniu rzadko zostaje zauważone – lub doprowadza do groteskowego, możliwe że nawet trudnego do ukrycia przed czytelnikiem,

błędu. W tym miejscu można by było przytoczyć wiele interesujących przykładów błędów popełnionych przez dobrych lub bardzo dobrych tłumaczy, których przyczyną czasem mogła być po prostu presja związana z terminem publikacji. Jednak potknięcia takie nie powinny się zdarzyć nawet osobie znającej dany język tylko powierzchownie.

W obliczu tych trudności team tłumaczeniowy wydaje się doskonałym rozwiązaniem: jedna jego część pełni rolę idealnego czytelnika tekstu wyjściowego, a druga oddaje lekkość wyrażania się w języku docelowym. (W skrajnym przypadku osoba odpowiedzialna za język wyjściowy nie musi sprawdzać ani jednego zdania gotowego tłumaczenia, a druga część duetu ani jednego słowa tekstu wyjściowego). Wprawdzie upraszcza to rozwiązanie podstawowego problemu, ponieważ łatwiej znaleźć dwie osoby, z których każda dysponuje jedną z obu wymienionych kompetencji, niż jedną, która jest w posiadaniu obu sprawności. Jednak również w przypadku duetu pojawiają się trudności, obce oczywiście pojedynczemu tłumaczowi. Najpierw trzeba znaleźć dwóch tłumaczy, których umiejętności się uzupełniają. Potem pojawia się kolejne pytanie: dlaczego właśnie te osoby powinny ze sobą pracować? By mogły omawiać aktualny stan przekładu, musi zaistnieć między nimi coś w rodzaju sympatii. Teoretycznie jednak tłumacze nie musieliby wszystkiego ze sobą uzgadniać: przekład mógłby dojść do skutku również wtedy, gdyby biorący udział w duecie nigdy się nie spotkali lub nie mieli ze sobą bliższego kontaktu. Wystarczyłoby, żeby osoba odpowiedzialna za czytanie tekstu wyjściowego dostarczyła osobie odpowiedzialnej za przekład surowe tłumaczenie, uzupełnione jedynie o informacje, na jakie osobliwości językowe oryginału, niewidoczne w surowym tłumaczeniu, należy zwrócić uwagę.

Tu jednak ujawnia się wewnątrzustrojowa słabość tłumaczeniowego teamu: mianowicie owa, w tym przypadku najprawdopodobniej niewystarczająca, kontrola drugiej połówki duetu tłumaczeniowego przez pierwszą. I odwrotnie, bądź co bądź druga połowa również powinna być w stanie sprawdzić surowe tłumaczenie partnera pod kątem poprawności treści i stylistycznej pewności. To oznacza, że najlepiej byłoby, gdyby taki team składał się z osoby, która w języku oryginału posiada wrażliwość wykraczającą ponad poziom języka ojczystego, ale która język docelowy opanowała na tyle (przynajmniej biernie), by móc ocenić tłumaczenie swego partnera. Z drugiej strony powinien być tłumacz, którego kompetencje językowe dorównują jakości oryginału, a który na tyle opanował język docelowy, że może dokonać oceny wyników pracy pierwszego tłumacza. Niebezpieczeństwo w przypadku takiego teamu może stanowić to, że jeden z tłumaczy nie odkryje niedociągnięć swego partnera z powodu własnych językowych niekompetencji.

Zasadnicze i niedające się wyminąć zagrożenie w tłumaczeniowym duecie polega na tym, że pierwszy tłumacz z powodu braków w języku wyjściowym przedstawi tekst w surowym przekładzie słabiej niż odpowia-

dałoby to oryginałowi – natomiast drugi tłumacz tego nie wyczuje. Z drugiej strony, drugi tłumacz może ulec pokusie, która sprawi, że straci z oczu właściwy cel tłumaczenia, że będzie chciał zaprezentować czytelnikowi swój własny kunszt w języku docelowym i przemieni ten porównywalnie niepozorny tekst zgodnie ze swoim własnym charakterem – zaś pierwszy tłumacz tego nie zauważy. Jak już wspomnieliśmy, problemy te rodzą się wyłącznie z faktu, że w takim teamie ma się do czynienia z dwiema osobami. Jednak opisując wzór doskonałego tłumacza, musieliśmy niestety stwierdzić, że taki ideał praktycznie nie istnieje. Najkrócej mówiąc, przypadek pojedynczego tłumacza wskazuje niesprzecznie na to, że praca w teamie jest bliska ideałowi, ponieważ niweluje słabości pojedynczego tłumacza, ale wiąże się też z pewnymi zagrożeniami, których pracujący w pojedynkę tłumacz nie zna.

Kręgi onomastyczne sztuki przekładowej

Dotychczas mówiliśmy o problemach, które dotyczą osoby tłumacza, zasadniczo trzeba jednak przyznać, że to właśnie tekst sprawia większe trudności niż te, które wynikają z umiejętności tłumacza lub tłumaczki. Tutaj natomiast na pierwszy plan nie wysuwają się językowe dylematy, lecz pytanie, które w kontekście tłumaczenia wydaje się początkowo z pewnością zaskakujące: co powinno zostać w ogóle przełożone w danym tekście? Lub odwrotnie: co nie powinno być przetłumaczone? Zagadnienie to chcemy przedstawić na podstawie imion i nazwisk oraz przy pomocy tzw. mówiących imion ze sztuk Witkacego.

Jeżeli dane imię nie jest imieniem mówiącym w języku polskim, to jego przejście do języka niemieckiego jest najprostszym i najsensowniejszym rozwiązaniem. Przedstawienie w niemieckim tłumaczeniu imienia kompozytorki Róży van der Blaast ze sztuki *Bezimienne dzieło* jako „Rosa van der Blaast” (czyli po prostu zwykłe dopasowanie pisowni imienia do języka niemieckiego) jest najprawdopodobniej najmniej ryzykownym i najlepszym rozwiązaniem. Nie zaciera się w ten sposób podobieństwa do języka holenderskiego, mimo że jest to dla sztuki całkowicie bez znaczenia.

Ta sama metoda postępowania wydaje się dyskusyjna przy postaci „pułkownika Manfreda hr. Giersa” (niemiecki: „Oberst Manfred Graf Gjers” z tej samej sztuki). Mamy tu do czynienia z bezpośrednim przejściem; wyjątek stanowi jedynie ustępstwo fonetyczne, z „Giersa” zrobiony został „Gjers” – dopasowanie brzmieniowe, z polskiej pisowni zrezygnowano, by uniknąć niewłaściwej wymowy nazwiska tej postaci w języku niemieckim, czyli wymowy z długim „i”. To „dosłowne” przejście tuszuje fakt, że – biorąc pod uwagę imię postaci – chodzi tu najprawdopodobniej o Niemca. Niemieckość Giersa nie odgrywa jednak dla sztuki żadnej roli, Witkacy chciał najprawdopodobniej przez holenderskie nazwisko kompozytorki, niemieckiego

hrabiego, francuskie tytuły hrabiowskie itd. podkreślić międzynarodowość swych bohaterów. Imię Giersa pada w sztuce tylko jeden raz. Jeśli chciano by je nacechować melodyką innego języka, to z pewnością nie języka włoskiego, gdyż przypisałoby to postaci niewłaściwe cechy. Całkiem możliwe byłoby natomiast przesunięcie w kierunku języków skandynawskich. W ten sposób nienaruszony pozostałby północno-środkowoeuropejski typ postaci, jak również światowo zróżnicowany charakter innych bohaterów, np. pułkownika Benga, Lassego czy Ingvara hr. Gjersa. Wówczas doszłoby jednak do zbyt poważnej ingerencji w tekst, której znaczenia czytelnik nie zrozumiałby nawet przy wnikliwej lekturze.

Idąc krok dalej, dochodzimy przez postać „Gyubala Wahazara” i sztukę o tym samym tytule do chyba najważniejszego dramatu Witkcego. Pochodzi on, według Witkacowskiego datowania, z czerwca roku 1921. Wcześniej dostępne tłumaczenia tego utworu pozostawiają bez zmian imię i nazwisko bohatera (oraz tytuł sztuki), jak również wiele innych imion i nazwisk w niej występujących. „Gyubal Wahazar” traci w ten sposób wyczuwalne odniesienie do czasownika „wahać się” – który w niemieckim można z kolei przetłumaczyć w dwojaki sposób, albo jako „zögern/zaudern” („ociągać się”) albo jako „schwanken” (w sensie: „chwiać się”). Oba tłumaczenia byłyby możliwe: jako odwołanie się do końca panowania Gyubala oraz do faktu, że koniec ten spowodował brak siły przebiccia bohatera i szybka kapitulacja jego następcy. Ponieważ nie znaleziono w języku niemieckim słowa, które oddawałoby obie sytuacje, musiano zdecydować się na jedno rozwiązanie – to natomiast trudno jest ostatecznie uzasadnić, gdyż obie interpretacje są równie przekonywujące i równie uzasadnione. W obliczu powstałego wyboru między „zögern” i „zaudern” zdecydowano się wyłącznie z powodów brzmieniowych na „zaudern”; dźwięk tego słowa wydaje się bliższy językowi polskiemu niż wyraz „zögern” z niemieckim „ö”. W ten sposób z obecnego w oryginale „Gyubala Wahazara” powstał w niemieckim tłumaczeniu obu autorów niniejszego artykułu: „Gjubal Zauderzar”.

Jednak takie, przeprowadzone z dobrymi zamiarami i sensownie uzasadnione, „tłumaczenie” imienia może się nie powieść. W sztuce *W małym dworku* główną męską postacią jest właściciel dworu: „Dyapanazy Nibek”. Niemieckie ucho wymagałoby w tłumaczeniu tego imienia nazwiązania do łacińskiej formy podstawowej „Diapanasius”. Problem (który na pierwszy rzut oka jako problem wcale się nie jawi) pojawia się ponadto w kontekście nazwiska tego bohatera. „Niby” słyszalne w tym nazwisku (razem ze służącym do tworzenia nazwisk przyrostkiem -ek) sugeruje, żeby tę grę słów, która wzbogaca obraz postaci o szczególny odcień (dla sztuki tej w istocie charakterystyczne jest to, że każdy bohater żyje w swojej własnej przestrzeni, której granice agitacyjne wyznaczone są przez jego nazwisko), odtworzyć w języku niemieckim.

Słowo „niby” można oddać w języku niemieckim przez „als ob”. Jeżeli spróbujemy z polskiego „-ek” stworzyć w niemieckim „-mann”, to jako wynik

uzyskamy „Alsobmann”. Niestety, frazeologizm ten nie jest w języku niemieckim od razu jednoznacznie czytelny, a już na pewno nie jest zrozumiały, ponieważ nie można natychmiast wyraźnie określić granic jego sylab. Przy pierwszym czytaniu rzuciłoby się najprawdopodobniej w oczy słowo „also”, czyli „więc” jako całość. Ten wariant wydaje się z miejsca niemożliwy, gdyż pozostała reszta „bmann” nie tworzy w niemieckim sylaby. Następnym rozwiązaniem, na które teraz już doprowadzony do irytacji czytelnik może wpaść, to potraktowanie „Alsob” jako całości, z oddzieleniem sylabicznym przed „s”: „Al-sobmann”. Tylko kim jest, proszę bardzo, „Al-sob-mann”? Najpóźniej w tym momencie poirytowany niby-czytelnik powinien przestać głowić się nad sensem tego nazwiska.

Tłumacze (czyli autorzy niniejszego tekstu, czyli: my) próbowali być dalekowzroczni (przynajmniej tak im się wydaje) i przewidzieli te niebezpieczeństwa. Dlatego wybrali inne, niezwiązane z kwestią sylab, rozwiązanie: „als ob” można przetłumaczyć również jako „wie wenn”. Granice sylab są tu wyraźne (a brzmienie lepsze). Niestety, podczas zajęć uniwersyteckich, na których omawiane było m.in. tłumaczenie sztuki *W małym dworku*, okazało się, że żaden student nie wiedział, jak zrozumieć to nowo powstałe słowo „Wiewennmann” w języku niemieckim, nie mówiąc już o tym, co miałyby ono wspólnego z polskim oryginałem.

Swoją drogą było to niezwykle ciekawe doświadczenie, pochodzące z bezpośredniego kontaktu z czytelnikami, do którego w innych okolicznościach rzadko lub nigdy nie dochodzi. Bez tego doświadczenia tłumacze byliby święcie przekonani, że wybierając słowo „Wiewennmann”, trafnie i w sposób przyjemny dla czytelnika (a nawet może oryginalny) przełożyli to polskie imię własne. W nowym wydaniu chciano się w tym przypadku zrehabilitować, oferując kolejną, utworzoną drogą okrężną, możliwość tłumaczenia tego nazwiska przez „scheinbar”. (Pozwoliliby to niemieckiemu wariantowi tłumaczeniowemu nadać polskie brzmienie: „Scheinbarek”. Owo rozwiązanie nie jest jednak jeszcze ugruntowane).

Największą przyjemność sprawia tłumaczom oczywiście przekład imion, które można swobodnie przenieść do języka docelowego. Takim szczęśliwym przypadkiem jest postać „Antoniego Murdel-Bęskiego” ze sztuki *Matka*, którego imię i nazwisko przetłumaczono na niemiecki jako „Anton Bänner-Mordell”, oddając w ten sposób jeden do jednego grę słowną.

W innych przypadkach tłumacz jest zmuszony sięgnąć do metody wolnego przekładu. Stworzone w ten sposób tłumaczenie nie podchodzi ostatecznie pod kategorię „poprawne” czy „niepoprawne”, lecz jedynie „trafne” lub „nieudane” – jeżeli tylko osobliwości oryginału w tworzeniu nowych imion i nazwisk zostają odpowiednio oddane przez adekwatne, ale właśnie „wolne” tłumaczenie. Nie chodzi tu o dosłowny, lecz o trafny przekład danego imienia i nazwiska. Posłużmy się przykładem z *Gyubala Wahazara*. Postacią całkowicie drugoplanową w tej sztuce jest „Jabuchna Musiołek”, dwudziestotrzyletnia służąca. To postać niema, która pojawia się

na scenie zaledwie dwa razy. Imię tej bohaterki nie pada w samej sztuce, ale wymienione jest w spisie *dramatis personae*. Związek brzmieniowy między „Jabuchna” – „jabłko” jest nie do przesłyszenia, podobnie jak „Musiołek” – „osiołek” względnie „musiec”. Przyrostki „-na” i „-ek” nadają autentyczności imieniu i nazwisku Jabuchny Musiołek. Tłumacze nie mogli jednak tych gier słownych przetłumaczyć bezpośrednio, przemienili więc podobieństwo brzmieniowe w języku niemieckim. Podobieństwo brzmieniowe związane z jabłkiem pojawia się w nazwisku, a odwołanie do czasownika „musiec” – w imieniu. Tym sposobem można całkiem niezłe oddać Witkacowską sztukę tworzenia imion i nazwisk, traci się przy tym jednak nawiązanie do słowa „osiołek”. Jeśli bowiem stworzy się w wolnym tłumaczeniu z czasownika „musiec” niemieckie słowo „Mühsal” i wymieni się ostatnią sylabę tego wyrazu na – występującą w niemieckich imionach żeńskich wprawdzie rzadko, ale nadającą im wyraźnie kobiecego charakteru – sylabę „-sine” (np. w imionach „Gesine”, „Rosine” lub również w samodzielnie funkcjonującym imieniu „Sine”), to utworzy się „Mühsine” – a to sprawi, że niemiecki czytelnik przez chwilę zacznie się zastanawiać, czy takie imię faktycznie istnieje. Przy nazwisku pomajstrowano jeszcze swobodniej i nawiązanie do jabłka zastąpiono słowem „Boskop” (czyli konkretnym gatunkiem jabłka), w analogii do niemieckich nazwisk zakończonych na „-kopp” (np. „Rosskopp”).

Terytoria graniczne tłumaczenia

Dotychczas omówiliśmy subiektywne kwestie związane z problemami, które wynikają z osoby tłumacza; następnie, opierając się na przykładzie tłumaczeń imion i nazwisk mówiących, zajęliśmy się typowymi problemami w pracy translatorskiej, a teraz przechodzimy do ostatniej przeszkody w procesie przekładu – do tego, co nieprzetłumaczalne. Pojęcie nieprzetłumaczalności jest przede wszystkim wygodnym wynalazkiem samych tłumaczy. Dzięki niemu tuszują brak umiejętności i czynią z niego jakby cechę samego tekstu. „Nieprzetłumaczalności” jako takiej nie ma, oznacza ona tyle, że tłumacz lub team tłumaczy nie znajduje odpowiedniego przekładu dla danego fragmentu tekstu. Zasadnicza nieprzetłumaczalność musiałaby być przy każdym pojedynczym przypadku dowiedziona – ale jak? Zawsze istnieje przecież wyjście pośrednie, a to oznacza, że tłumacz znajduje mniej lub bardziej nadające się do przyjęcia rozwiązania awaryjne dla tych części tekstu, które w swym dosłownym znaczeniu faktycznie są nieprzetłumaczalne. Owego rozwiązania nie można jednak określić mianem trafnego w ścisłym tego słowa znaczeniu. W takich wypadkach należy raczej podziwiać umiejętność tłumacza, który był w stanie pominąć niebezpieczeństwa tekstu. (Na dobrą sprawę jest to umiejętność przełożenia „nieprzetłumaczalnego” fragmentu. W ścisłym sensie jednak nigdy się to nie powiedzie).

Zilustrujmy to przykładem. W *Szewcach* czytamy w raczej mało dla sztuki znaczącym miejscu (dlatego jego kontekst nie ma w tym wypadku znaczenia): „ale nie o to chodzi: but się rodzi, but się rodzi”. Nawiązanie do kolędy *Bóg się rodzi* jest oczywiste. W *Szewcach* jednak nie chodzi o Boga, ale o buty. Odpowiada temu dźwiękowa bliskość słów „Bóg” i „but”. Nie chcąc przeinterpretować tego fragmentu, dodamy, że została tu przedstawiona w dowcipny sposób przemiana klasycznej religijności w myślenie skrupowane przez nastawioną na zysk produkcję gospodarczą – czyli właśnie przejście z „Boga” do „buta”. Niemieccy tłumacze rozpoznali grożące w tym miejscu niebezpieczeństwo: *nie można znaleźć jego trafnego tłumaczenia* (tak przynajmniej twierdzą tłumacze), ponieważ w języku niemieckim nie ma brzmieniowej bliskości między „Gott”, a więc „Bóg” (czy „Jezus” lub „Chrystus”) a słowami „Schuh” (but), „Sandale” (sandał), „Latsche”. Dlatego sięgnięto po konstrukcję pomocniczą i odwołano się do kolędy „Es ist ein Ros entsprungen aus einer Wurzel zart” („Z delikatnego korzonka powstała róża”): „Es ist ein Schuh entsprungen aus einem Leder hart” („Z twardej skóry powstał but”). Ta pieśń (a dokładniej jej pierwsze linijki) jest na tyle znana, że nawet w parodystycznym wydaniu zostanie natychmiast rozpoznana. Odniesienie do kolędy jest zabawne, ale oryginał pozostaje nadal nieprzetłumaczony. Język niemiecki jest bowiem o wiele dłuższy niż polski, więc przekład nie oddaje zawartej w polskiej wersji zwięzłości dowcipu. W tłumaczeniu tego fragmentu wyczuwa się coś wymuszonego; tłumacze (czyli my) byli jednak szczęśliwi, że znaleźli cokolwiek, do czego mogliby nawiązać. Może nie jest to więc jednak najgorsze rozwiązanie...

Drugi przykład, ilustrujący jednocześnie kolejne niebezpieczeństwo w pracy przekładowej, pokazuje, że trudności nie muszą wcale wystąpić podczas procesu przekładu, ale mogą wynikać z faktu, że tłumacz nie rozumie tekstu, który ma za zadanie przełożyć – a mimo to musi sobie w tej sytuacji jakoś poradzić. Przytoczony tu przykład pochodzi ze sztuki Witkacego *Oni*. Postać pułkownika Melchiora Abłoputa pragnie zniszczyć pewną galerię obrazów, kierując się powodami, które nie są tu istotne. Nie zauważa przy tym obrazu Picassa. Gdy spostrzega swój błąd, mówi do Bałandaszka, właściciela malarskich zbiorów:

Nie, ja nie wytrzymam i rąbnę. Zamiast zwierciadła. U nas w pułku zawsze tak. To jak w tych ogłoszeniach: zamiast wieńca na grób takiego to subiekta. Tyle i tyle na młodego idiotę bez mleczka.

A oto surowe tłumaczenie na język niemiecki z możliwymi wariantami:

Nein, ich halte es/das nicht aus und haue drauf. Anstatt/anstelle des/eines Spiegels. Bei uns im Regiment ist es/das immer so. Das ist wie in diesen Bekanntmachungen/Anzeigen: Anstatt/anstelle eines Kranzes auf das Grab solch eines Subjektes, soviel und soviel für einen jungen Idioten ohne Rückenmark/Rückgrat.

Każde słowo tego fragmentu w języku polskim jest zrozumiałe, ale nie całość – podobnie również w języku niemieckim. Powiązania między sło-

wami są nieczytelne. O jakim lustrze mówi Abłoputo? I co to lustro ma wspólnego z przeoczonym podczas niszycielskiej akcji Picassem? Jak i dlaczego Abłoputo od mówienia o lustrze przechodzi do mówienia o swoim pułku? O czyj grób chodzi? I o jakiego młodego idiotę bez mleczka? I dalej: Jaki ma to wszystko związek z Picassem? Czy chodzi o „niehonorowy” pochówek samobójcy w armii? Co oznaczają słowa „tyle a tyle”? Pieniądze czy razy zadane różgą? A jeśli tak, to komu mają być wymierzone te uderzenia? Raczej nie zmarłemu. Czy Abłoputo mówi o nielegalnym pojedynku? Pojawia się tu prawie więcej pytań niż słów.

Problem dla tłumacza stanowi więc to, że w ogóle nie rozumie oryginału. Ale jak ma przetłumaczyć coś, czego całkowicie nie rozumie? Próbuje zatem szukać odpowiednich materiałów, prosi inne, bezstronne osoby, rodzimych użytkowników języka polskiego o pomoc. Bez rezultatów. Istnieje wiele możliwości interpretacji tej, jawiącej się jako bezsprzeczny fakt, niezrozumiałości: może chodzić o specjalny żargon lub o specyficzne zachowanie w konkretnej grupie (w tym przypadku najprawdopodobniej: w wojsku), które już za czasów powstania tej sztuki musiało być niezrozumiałe dla ówczesnej publiczności; ta niezrozumiałość służyłaby tutaj scharakteryzowaniu za jej pomocą owej specyficznej grupy (jako klubu z własnymi obyczajami i zwyczajami, które dla ogółu są nieczytelne i ową grupę od ogółu separują). Po drugie, może chodzić o wyrażenie, które było jak najbardziej jasne dla publiczności okresu Witkacego, ale straciło swą czytelność w ciągu następnych siedemdziesięciu lat. Ponieważ jednak tłumaczenie nie jest przeznaczone dla niemieckiej publiczności czasów Witkacego, lecz dla dzisiejszych widzów, byłoby w tym przypadku wskazane pozostawienie niezrozumienia tego fragmentu po obu stronach, czyli również w przekładzie.

Trzecia możliwość: Witkacy po prostu *wynalazł* jakiś żołnierski rytuał – tak jak miał w zwyczaju przesuwanie prawie wszystkich „sceno-postaci” z normalnego świata do ich własnej przestrzeni scenicznej. W Witkacowskim świecie istniała wymyślona, fantazyjna egzotyka, „sceno-postacie” ulegały prawom osobliwej erotyki itd., więc i w tym przypadku mogło chodzić o wojskowe rytuały, które są całkowicie wymyślone. Możliwe, że ktoś, kto byłby w stanie zrozumieć wypowiedź Abłoputa, *nigdy* nie istniał lub istnieć nie mógł.

Tak czy inaczej: tłumacz musi tę niezrozumiałą kwestię jakoś przełożyć. Najprostszym rozwiązaniem jest w tym przypadku dosłowne tłumaczenie. Przy czym tłumacz musi uważać, by nie wpaść w tarapaty przez pierwsze rozwiązanie problematycznego fragmentu, czyli przez rozwiązanie z żargonem wojskowym, który musi być przetłumaczony za pomocą odpowiednika w języku docelowym. Z polskiego oryginału stworzono w niemieckim przekładzie:

Nein, das kann ich nun aber gar nicht ertragen; da muss ich einfach draufhauen. Anstelle des Spiegelbildes. Wie bei uns im Regiment. Das ist genauso wie in diesen Anzeigen: Statt

einem Kranz auf das Grab eines solchen Subjektes soviel und soviel für einen jungen Idioten ohne Rückgrat

– zacierając przy tym pojedyncze niejasności.

Nie powinniśmy zataić faktu, że mamy tu do czynienia z fragmentem, który tłumacze najchętniej by po prostu pominęli. Interesujące byłoby w rzeczy samej dokonanie porównania przekładów nie pod względem tego, co zostało przetłumaczone, ale tego, co pominięto. Fragment ten świetnie by się do tego nadawał: dla przebiegu sztuki ma bezwarunkowo drugorzędne znaczenie. Wysiłek potrzebny tylko po to, by stwierdzić, że się tego fragmentu, mimo wszelkich starań, nie rozumie, można porównać z nakładem pracy potrzebnym do przełożenia całego aktu.

Wybermy ostatni przykład. W sztuce *Szewcy* mistrz szewski Sajetan Tempe zarzuca bezwzględnemu, bezczelnemu karierowiczowi, prokuratorowi najwyższego sądu Robertowi Scurvy: „ale będą jeść odpowiednie preparaty bez smaku, a nie langusty i wąparsje, jak ty”. Czym są, przepaszam bardzo, „wąparsje”? Ze względu na połączenie ich przy pomocy spójnika „i” z „langustami” można w pierwszym przybliżeniu przypuszczać, że chodzi tu o coś do jedzenia lub picia. Owe „wąparsje” występują jeszcze trzy razy, przy czym raz stają się pozornie najbardziej czytelne: „aby żreć te wąparsje, te mątwy tak smaczne diabelnie z Zatoki Meksykańskiej”, chodzi więc o ośmiornice z Zatoki Meksykańskiej. Ale czy faktycznie zbliżyliśmy się tu do właściwego tłumaczenia? O jakie ośmiornice chodzi i jak nazywają się one w języku niemieckim? Na podstawie osobliwej pisowni można przyjąć, że słowo to również w polskim odbierane jest jako słowo obce – zdaje się pochodzić z jednego z języków romańskich – z powodu jego kulinarnego charakteru może być to francuski, natomiast Zatoka Meksykańska może wskazywać na hiszpański. Jednak, ze względu na brzmienie owego wyrazu, więcej przemawia za francuskim. Tylko raz jeszcze powtórzmy pytanie: o jakie słowo chodzi? Tłumaczom nie było dane znaleźć odpowiedzi na to pytanie. Z całą pewnością nie jest to używane często w języku polskim słowo obcego pochodzenia. Tłumacz musi więc w tym miejscu uczynić wartość ze swego niezrozumienia. Również tu należy dać temu, co niezrozumiałe, rolę wiodącą przez przekład. W końcu prawdziwym błędem tłumaczeniowym byłoby zrobienie z czegoś, co w polskim nie jest jasne, coś, co w niemieckim jest zrozumiałe.

Ale – i tu zamyka się koło tych krótkich spostrzeżeń – metoda taka może zranić ambicje tłumacza. W końcu winę za tworzenie niezrozumiałości w języku docelowym można by zrzucić na brak jego zdolności. Pokusa interwencji przez korektę i przeciwstawienia w języku przekładu czegoś sensownego pozornej bezsensowności jest w tym przypadku zbyt wielka. A do tego właściwe rozwiązanie wydaje się prawie pod ręką: z tajemniczycy „wąparsji” występujących w polskim oryginale wystarczy zrobić w niemieckim przekładzie równie osobliwe „Wommparsjehs” z Zatoki Meksykańskiej, zachowując przy tym również i tu charakterystyczne, romańskie brzmienie.

Więcej zdradzać już nie chcemy. Zachęcamy czytelników do zapoznania się z dwujęzycznym (polsko-niemieckim) wydaniem zbiorowym sztuk Witkacego (lub chociażby z kilkoma fragmentami tej publikacji) pod kątem problemów tłumaczeniowych oraz tego, czy i w jaki sposób tłumacze (a więc: my) je rozwiązałyśmy i sobie z nimi poradziłyśmy (lub też nie).

Ewa Makarczyk-Schuster, Karlheinz Schuster, *Translator and translation. A few non-scientific remarks on the figure and work of a literary translator*

Summary

The authors of this article translate 21 plays by Stanisław Ignacy Witkiewicz into German in years 2006-2012. In the essay *Translator and translation. A few non-scientific remarks on the figure and work of a literary translator* their personal experiences and thoughts are described as well as adventures connected with the work of a translator of belle-lettres. The starting point being the personal situation of the translator, his/her goals and personality, through the problem of joined translation work, the authors on specific examples discuss the issue of translating aptronyms in Witkacy's theatre. Moreover, the authors confront the reader with the problem of certain sequences of the original as being impossible to translate and at the same time they indicate the limits of translation. Having done this they do not reveal all the secrets of their joined work but they invite to read the plays translated by them, which have been published in four volumes in two languages.