
■ WŁODZIMIERZ LENGAUER

TŁUMACZ ZDRAJCA. O NIEMOŻLIWOŚCI PRZEKŁADÓW Z GRECKIEJ LITERATURY KLASYCZNEJ

Najlepiej jest przyjąć, że język jest przede wszystkim głosową realizacją tendencji do symbolicznego ujmowania rzeczywistości i że to właśnie ta jego cecha czyni zeń sprawny instrument komunikacji, a nadto że znana nam obecnie subtelna i złożona forma języka jest tworem współdziałania społecznego. (Sapir 1978: 45)

Te słowa Edwarda Sapira są dziś niemal truizmem (ale pamiętać trzeba, że pisał on tak w roku 1933), a każdy, kto z racji zawodu ma do czynienia z materią języka (filolog, tłumacz, krytyk literacki), świadomie lub choćby tylko intuicyjnie zdaje sobie sprawę ze skomplikowanych związków języka z rzeczywistością. Mówiąc najprościej, język jest elementem kultury i można nim wyrazić tylko to, co posługująca się nim kultura zna i rozumie. Wytworzony w konkretnej kulturze tekst zawiera charakterystyczne tylko dla niej pojmowanie i symbolizowanie rzeczywistości, jest wypowiedzią właściwą tylko jej i niekiedy mówi o rzeczywistości, której nie znają inne kultury. Każda translacja jest zatem z konieczności nie tylko prostym zabiegiem znalezienia słownych odpowiedników dla tekstu napisanego czy wypowiedzianego w innym języku, lecz przede wszystkim jest tym, co sugeruje słownikowe znaczenie łacińskiego wyrazu *translatio*: „przeniesienie czegoś w inne miejsce” (a z dalszych wymienianych przez słowniki znaczeń warto może szczególnie zapamiętać jedno, całkiem dosłowne i przyziemne: „przelanie do innego naczynia” – w połączeniu ze znaczeniem „przekład na inny język” nabiera ono wymiaru metafory...).

LŌgōj dun£sthj mšgaj ^{TMst...n} – pisał w V wieku p.n.e. sofista Gorgias, najkrócej ujmując w tej lapidarnej maksymie rolę słowa w kulturze

greckiej. Już to zdanie sprawia w tłumaczeniu kłopot ze względu na szeroki i nieostry zakres znaczeniowy terminu *logos*, który u Gorgiasa znaczy coś innego niż na przykład u Platona w dialogu *Protagoras*. Gorgias miał na myśli przede wszystkim – chociaż nie wyłącznie – poezję z jej zdolnością do budzenia w odbiorcach przyjemności i bólu. W oddziaływaniu słowa na odbiorcę dostrzegał podobieństwa do działania czarów (*goeteia*) i magii (*mageia*). Mówił o ludziach, których pod wpływem poezji ogarnia entuzjazm – znowu w specyficznym greckim rozumieniu tego słowa.

Enthousiasmos bowiem to opanowanie człowieka przez bóstwo: człowiek wtedy sam staje się *entheos*, czyli ma w sobie boga (*theos*). Stan taki dawać może Dionizos (wino i obrzędy dionizyjskie), Apollo (natchnienie poetyckie i profetyczne), wreszcie Eros (uniesienie miłosne). Zdaniem Gorgiasa, czyni to także słowo, *logos*.

Sam Gorgias nie uprawiał poezji, lecz uczył sztuki wymowy, którą rozumiał właśnie jako sztukę przekonywania w taki sposób, żeby słuchacz dał się całkowicie oczarować mówcy i nie zastanawiał się nad racjonalnością i jakością jego argumentów, lecz po prostu ulegał im pod wpływem potęgi mówionego słowa. Słowo zresztą przemienia nie tylko słuchacza, ale także mówiącego:

Jednak gdy wreszcie wydobył potężny głos ze swej piersi,
słowa z ust syjąc podobne wirem do śnieżnej zamieci,
nikt ze śmiertelnych z Odyssem w tej chwili nie mógł się równać.
(*Iliada* III 221–223)

Ta charakterystyka Odysa następuje po opisie Agamemnona, którego sylwetka góruje nad innymi wodzami i przy którym król Itaki początkowo wygląda całkiem niepozornie. Zmienia go właśnie wygłoszenie mowy. Kiedy nie mówi, nie wywiera większego wrażenia, nie ma nawet odpowiednio królewskiego wyglądu.

Odys był w całej późniejszej kulturze greckiej symbolem sztuki przemawiania i przekonywania. Słowo w jego wykonaniu, podobnie jak w wykonaniu sofistów oraz retorów V wieku p.n.e., stało się instrumentem *Peitho* – „namowy”, „przekonania”, „posłuszeństwa”. *Peitho* już u Hezjoda (*Opera* 73; *Theog.* 349) jest personifikacją, boginią, która od czasów Safony występuje przede wszystkim jako towarzysząca, a niekiedy wręcz córka, Afrodyty. W pojęciu tym kryje się zresztą, tak jak właśnie w postaci bogini, przymus czy zniewolenie, wymuszenie posłuszeństwa:

czasownik *peitho* w stronie medialno-pasywnej znaczy „jestem posłuszny”, a nawet „ulegam”. Afrodyta wymusza posłuszeństwo, stosując czar miłosny, często niebezpieczny i zwodniczy, któremu jednak nie można się przeciwstawić. Bogini nie wolno lekceważyć, nie ma nikogo, kto zdołałby odrzucić bezkarnie jej *erga*. I podobnie ze słowem: każdy ulega jego mocy.

Bardzo długo kultura grecka była kulturą słowa żywego, mówionego. Kulturę klasyczną, jeszcze z V wieku p.n.e., określa się jako oralną, a dyskutować można co najwyżej o tym, kiedy i w jakim stopniu zyskuje ona charakter semioralny i kiedy wreszcie przemienia się w kulturę piśmienności i czytania¹. Zresztą, słowo mówione miało przez całą starożytność pozycję dominującą: czytano na ogół na głos. Teksty pisane i wydawane nawet w epoce, w której istniały już pracownie zajmujące się edycją książek (oczywiście w postaci zwojów papirusowych), sklepiki specjalizujące się w ich sprzedaży oraz prywatne biblioteki, ciągle tworzone z myślą o słuchaczach, a nie czytelnikach. Herodot w Atenach czytał (wygłaszał z pamięci?) swoje dzieło; Tukidydes, krytycznie nastawiony do wielkiego poprzednika, odżegnując się od opowiadania układanego z myślą o rozrywce i przyjemności oraz podkreślając wartość swego dzieła, również zakładał słuchanie, a nie czytanie, jako sposób odbioru (*καὶ τῆς μὲν ἑκρῆσιν... I 22,4*).

Dlatego żaden kontakt z literaturą antyczną dziś – obojętnie, czy chodzi o epikę, melikę, tragedię czy prozę (w tym zwłaszcza retoryczną) – nie może dać pojęcia ani o funkcji, ani o warunkach i sposobie odbioru dzieła w starożytności. Najważniejsza zapewne jest tu okoliczność, że oddziaływanie tekstu miało się ściśle łączyć z wdziękiem brzmienia. Wydaje się, że każdej twórczości słownej patronowała Muza Kaliope – czyli „pięknogłosa”.

W sytuacji szczególnie trudnej, by nie powiedzieć – beznadziejnej, są tłumacze poezji greckiej. Jakie pojęcie można mieć o tłumaczeniu samych tylko słów pieśni, nie znając zupełnie melodii? A tak właśnie ma się rzecz i z meliką, i z dramatem greckim. Wszystkie te utwory wykonywano z towarzyszeniem muzyki, więcej: były to po prostu utwory muzyczne, a każdy poeta był zarazem kompozytorem. O muzyce starożytnej wiemy

¹ Z obfitej literatury przedmiotu por. ostatnio wydaną w przekładzie polskim klasyczną pracę E.A. Havelocka, *Muza uczy się pisać. Rozważania o oralności i piśmienności w kulturze Zachodu*, przekład i wstęp P. Majewski (Warszawa, 2006; I wydanie oryginału 1986).

zaś żenująco mało, choć kilka podstawowych monografii nieco problematykę rozświetla². Bardzo niewiele tłumaczy pamięta jednak, że poezja grecka wiąże się z melorecytacją albo ze śpiewem, że w dramacie pojawiają się prawdziwe arie operowe, że występuje tam zarówno *Sprechgesang*, jak i podobne do operowych partie chóralne. Trzeba zresztą zapytać, czy jest sens oddawać w tłumaczeniu polskim (czy jakimkolwiek innym na język nowożytny) charakter dzieła powstałego i żyjącego w zupełnie innej rzeczywistości kulturowej. Przeciętny, nawet dość wykształcony, Ateńczyk w V wieku p.n.e. nie miał do czynienia z tekstem dramatu. Oglądał wielkie widowisko muzyczne, w którym tekst pełnił jedynie funkcję libretta (a nawet tylko scenariusza). Czy dla odbiorcy opery nowożytnej libretto jest rzeczywiście tak istotne i czy widz operowy zwraca na słowo szczególną uwagę? Poezja starożytnych Greków jest wyjątkowym zjawiskiem, które można określić jako *performance*, a przeniesiona w nasz świat gubi swoją istotę, staje się czymś innym...

Pisał o tych trudnościach Jerzy Łanowski, wybitny filolog, świetny znawca literatury greckiej i znakomity tłumacz Eurypidesa. Podkreślał przy tym, że przekład z literatury antycznej stawia przed tłumaczem ogromne wyzwanie w postaci „progu innego, zamkniętego świata kultury” (Łanowski 2005: 38). Odmienne niż tłumacze literatury nowożytnej, tłumacz starożytnej musi niejako dokonać przeniesienia tekstu z zupełnie innej, na dodatek martwej, zamkniętej kultury do własnej. Ale zarazem ma przekonać współczesnego mu czytelnika, że tłumaczone dzieło zasługuje na przypisywaną mu już przez starożytnych rangę – jednym słowem, że czytelnik ma do czynienia z wielką poezją, która w lekturze powinna dostarczać przyjemności czysto estetycznej. Przekład musi więc być „piękny”, oddziałując na odbiorcę zupełnie innymi środkami. Nikt przecież nie potrafiłby stworzyć w języku polskim metrum starożytnego, zadanie takie byłoby ze względu na odmienną greki czy łaciny i współczesnej polszczyzny po prostu nonsensowne, jak więc ukazać kunszt heksametrów oryginału albo mistrzostwo jambów? Jan Parandowski zdecydował się oddać *Odyseję* prozą, a jego tłumaczenie przede wszystkim dowodzi wyśmienitej polszczyzny tego wielkiego stylisty, ale zdanie: *Męza głoś, Muzo, wielce obrotnego, który zburzył święty gród Troi,*

² Podstawowym dziś opracowaniem zagadnienia jest dzieło Martina Westa, *Muzyka starożytnej Grecji*, przekład A. Maciejewska oraz M. Kaziński (Kraków, 2003; oryginał angielski 1992).

a potem wiele wędrował, nie może dać pojęcia o brzmieniu recytowanych przez aojda dwóch wierszy heksametrem:

*Ἄνδρα μοι ἄννεπε, μοῦσα, πολὺν ἴτροπον, ἴλι μῆλα πόλι
πλήγῃ, τῆ περὶ Τροίης φέρων πτόλι...εἶρον ἄτερσε*

Z próbami przekładu poetyckiego bywa jednak jeszcze gorzej. Parandowski miał z całą pewnością rację, gdy pisał, omawiając inne miejsce: „w przekładach wierszowanych ten znamienity heksametr albo przepada, albo zostaje z niego ogryzek” (Parandowski 1998: 11).

Łanowski we *Wstępie* do swego przekładu Eurypidesa sporo miejsca poświęcił rozważaniom na temat trudności i wyzwań stojących przed tłumaczem antycznego dzieła poetyckiego oraz nieuchronnej, a deprymującej sprzeczności między przekładem „pięknym” a „wiernym” (Łanowski 2005: 35–44). Starał się stworzyć tekst nie tylko przyjemny w lekturze, ale także nadający się na scenę, zrezygnował zatem z izometrii, widział bowiem sztuczność (i złe brzmienie) spadku męskiego (wyrazu jednozgłoskowego na końcu wiersza), który miałby być odpowiednikiem jambu. Ogromne partie jambiczne, czyli „setki wierszy z akcentem na ostatniej zgłosce” byłyby jego zdaniem „nie do wytrzymania nawet w cichym czytaniu, nie mówiąc już o recytacji” (Łanowski 2005: 39). Ale zdawał sobie sprawę, że jego wersji Eurypidesa można zarzucić właśnie brak filologicznej wierności, i przedstawiając swoje rozterki, pisał: „człowiek ma ochotę wycofać się z całej sprawy, po prostu czuje, jakie to piekielnie trudne” (Łanowski 2005: 37). Tłumacz poezji greckiej powinien być zarazem poetą i filologiem, rzecz jednak w tym, że jeśli nawet te dwie osoby spotkają się w jednym wcieleniu, to konflikt między nimi jest nieunikniony.

Z tłumaczeniem prozy wcale nie jest wiele łatwiej. Jak już wspomniałem, na ogół i tu liczyło się żywe, mówione słowo, brzmienie frazy, a wygłoszenie tekstu stawało się swoistą *performance*. Znakomitą ilustrację tej sytuacji znajdujemy w pełnym wdzięku obrazku literackim w *Fajdro-sie* Platona. Młody rozmówca Sokratesa ma przy sobie zwój z mową Lizjasza i, według filozofa, chce się jej wyuczyć na pamięć. W końcu głośno ją Sokratesowi odczytuje – to jego popis przed starszym przyjacielem. Mowę należy odczytać na głos, a nie dać do przeczytania.

Można się jednak pogodzić z tym, że antyczny tekst literacki funkcjonuje w kulturze nowożytnej w inny sposób. Już zresztą Arystoteles był czytelnikiem tragedii, analizował jej tekst, nie wykonanie na scenie, a w słynnym passusie *Poetyki*, wyróżniając sześć elementów konstytuujących

cych tragedię, wymienił *opsis* („widowisko”) i *melopoiia* („śpiew”) na ostatnich miejscach. Za najważniejszy element uznał *mythos*, czyli fabułę, twierdząc, że „tragedia nie może przecież istnieć bez akcji” (1450a). A zatem zwłaszcza w przekładzie prozy należy po prostu poprawnie ukazać przedstawione czy opisane w niej wypadki – „działania”, mówiąc językiem Arystotelesa. Wcale nie jest to łatwe zadanie. Tłumacz zmagać się musi tak ze składnią, jak i przede wszystkim z aparatem pojęciowym, znowu całkowicie obcym współczesnemu odbiorcy. Składnia ma zaś określoną funkcję semantyczną: dbający o *leksis* autor grecki dobiera rozmyślnie nie tylko odpowiednie wyrażenia, ale i ich powiązania, a starannie wypracowany szyk zdania jest elementem kompozycji całości. Spróbujmy za Juliuszem Domańskim (1992: 18–33) ukazać to zagadnienie na przykładzie *prooimion* do *Historii* Herodota.

Dzieło to zaczyna się tak:

Ἡροδοῦτου Ὁμοῦ...ου ἴστορ...ῆς ἐπιὸ δὲ ξίης ἡδέ, ἀεὶ μῆτε τῆ γενέσμενα τῆς
 ἐν γῆ-
 πῶν τῶν ἐρῶν τῆς...θλα γῆν ἴσται, μῆτε ἀεὶ γὰρ μετὰ τὴ κατὰ γῆν μῆτε, τῆ μὲν
 Ἰελλήσι, τῆ δὲ βαρβάρῳσι ἐποδὲς ἴσται, ἐκ τῆ γῆν ἴσται, τῆ τε ἄλλα κατὰ τὴν
 α., τ... ἡν τῆς πολέμου ἔλλοισι.

Seweryn Hammer, autor przekładu ciągle nie tylko używanego w pracy ze studentami, ale także obecnego w naszej kulturze (korzystał z niego chociażby Ryszard Kapuściński), przetłumaczył ten *passus* w następujący sposób:

Herodot z Halikarnasu³ przedstawia tu wyniki swych badań, żeby ani dzieje ludzkie z biegiem czasu nie zatarły się w pamięci, ani wielkie i podziwu godne dzieła, jakich bądź Hellenowie, bądź barbarzyńcy dokonali, nie przebrzmiały bez echa, między innymi szczególnie wyjaśniając, dlaczego oni nawzajem z sobą wojowali. (Herodot 1959: 21)

Domański (1992: 18):

Oto ukazanie badań Herodota z Halikarnasu, aby ani to, co stało się za sprawą ludzi, z czasem zbladło się nie stało, ani dzieła wielkie i podziwu godne, jedne przez barbarzyńców, drugie przez Hellenów dokazane, bez sławy się nie

³ W rękopisach pojawiają się obie lekcje określenia pochodzenia Herodota: podaje się Thurioi, gdzie autor *Historii* przebywał, albo Halikarnas, gdzie się urodził. Obaj tłumacze przyjmują Halikarnas.

ostały, zarówno pod innym względem, jak pod tym, jaka to wina sprawiła, że wojowali ze sobą.

Domański sam zaznacza, że jego przekład jest „nieco dziwaczny”. Istotnie, pierwsze z cytowanych powyżej tłumaczeń jest potoczyste, chciałoby się rzec: wygładzone, zdanie jest zbudowane poprawnie, wszystkie użyte wyrażenia mają obywatelstwo w języku polskim. W drugim może już budzić zdziwienie, jeśli nie sprzeciw, zwrot *ukazanie badań*. „Wyniki badań” brzmi o wiele lepiej. Zresztą i Domański nie jest całkiem dosłowny: Herodot pisze o „ukazaniu badania” (*fstor...hj čpÓdexij*) w liczbie pojedynczej, a nie mnogiej. Rzecz jednak nie w mniejszej lub większej dosłowności.

W tłumaczeniu Hammera znikło zupełnie jedno małe słówko *¼de*. Ma ono kluczowe znaczenie dla całego rozumowania i tezy Domańskiego w jego szkicu, którego przedmiotem jest przejście od kultury oralnej do piśmiennej i konsekwencje tego zjawiska dla konstrukcji wypowiedzi w tekstach filozoficznych. Otóż *¼de* to zaimek wskazujący, który pełni tutaj szczególną funkcję. Znaczy on mniej więcej „to oto”. W zdaniu Herodota – pisze Domański – „sygnalizuje coś bliskiego, a nawet własnego, to nade wszystko etykieta, sygnatura. Zamieszczono ją na początku książki, a zatem tekstu utrwalonego na piśmie, trwałego przedmiotu materialnego, na który autor jakby wskazuje palcem” (Domański 1992: 19) – Cały zwrot *fstor...hj čpÓdexij ¼de* świadczy (zdaniem Domańskiego), że Herodot ma pełną świadomość, iż pisze książkę. Jest to zupełnie inna metoda autorskiego sygnowania tekstu niż ta znana z Teognisa, który liczył wyraźnie na przekaz tylko ustny. Takie wyrażenie jest dowodem zjawiska, które Domański nazywa „rewolucją książkową”. Na podstawie przekładu Hammera nie sposób tego zrozumieć. Dodać jeszcze można, że tłumaczenie *di' çn a,,t...hn* TM*polšmhsan* przez: *jaka to wina sprawiła, że wojowali ze sobą*, ma nad zdaniem: *dlaczego oni nawzajem ze sobą wojowali*, zdecydowaną przewagę też nie tylko ze względu na dosłowność. W pojęciu *aitie* zawiera się grecka koncepcja przyczyny i winy, tego, że przyczyna jest właśnie wynikiem jakiejś ludzkiej przewiny. Zwrot ten sygnalizuje od razu na początku dzieła niemal całość stanowiska Herodota wobec przyczynowości w dziejach, a także jego postawę religijną. Jeszcze raz zacytujmy Domańskiego: „Samo opowiadanie dziejów ukaże ją (*aitie*) potem jako ludzki grzech pychy, będącej istotnym motywem ludzkich działań” (Domański 1992: 19). Jeśli *di' çn a,,t...hn* oddamy przez zwykłe *dlaczego* (co słowni-

kowo jest najzupełniej dopuszczalne), stracimy sens, jaki to zdanie miało i dla Herodota, i dla jego odbiorców – czy to słuchaczy, czy to czytelników.

W ten sposób dochodzimy do problemu przekładu pojęć, terminów, a nawet właśnie relacji o zdarzeniach. Znowu dobrym przykładem są tu *Historiae* Herodota, pierwsze wielkie zachowane dzieło historiografii antycznej. Otóż tytuł polskiego przekładu Seweryna Hammera jest nie tylko mylący, lecz nadto sprzeczny z całą koncepcją Herodotowego piarstwa. Pamiętać przy tym należy, że historiografia w starożytności była po prostu gatunkiem literackim i dzieła historyków oceniano przede wszystkim według kryteriów estetycznych. Wprawdzie Tukidydes w cytowanym wyżej miejscu (I 22,4) zastrzega, że sam pisze nie po to, aby dostarczyć przyjemności słuchaczom, i nie dla „chwilowego popisu”, ale po to, by jego pracę uznali za pożyteczną „ci, którzy będą chcieli poznać dokładnie przeszłość i wyrobić sobie sąd o podobnych wydarzeniach”⁴, dotyczy to jednak tylko treści i doboru materiału („dzieło moje, pozbawione baśni...”), a w najmniejszej mierze nie jest odrzuceniem troski o kompozycję i styl narracji. Z Herodotem sprawa jest jeszcze bardziej złożona. Nie jest on historykiem w dzisiejszym sensie tego słowa i nie spisuje „dziejów” w znaczeniu *res gestae*, lecz tworzy po to, by *działa wielkie i podziwu godne [...] bez sławy się nie ostały*. Jest to bez wątpienia wzór epicki, sam zaś Herodot tym tylko się różni od twórców eposu, że w sprawie owych „wielkich dzieł” (*œrga meg̃fla te ka^ qwmastŁO*) prowadzi badania, a nie idzie za innymi poetami i nie liczy na natchnienie Muz. W *prooimion* określa dokładnie charakter swego dzieła i wcale nie dąży do systematycznego wykładu o przeszłości. W języku polskim jednak tytuł *Historie* (używany w wersji łacińskiej jako *Historiae* w krytycznych wydaniach nowożytnych) nie oddaje ani istoty piarstwa Herodota, ani nawet wyrażenia *fstor...hj œpÔdexij*. Tytuł *Badania* lub *Ukazanie badań* natomiast brzmiałby chyba co najmniej dziwacznie, jeśli nie śmiesznie, a poza tym nic by nie mówił współczesnemu czytelnikowi o charakterze i przynależności gatunkowej książki. Może nawet kojarzyłyby się z jakimś dziełem lekarskim...

Tłumaczenie Herodota to zadanie niewiele łatwiejsze niż przekład tragedii. Jeśli chce się w tłumaczeniu zachować cały charakter tego niezwykłego dzieła, zadanie to staje się niewykonalne. Zresztą także w interpretacjach oryginału nie brakowało nieporozumień. Już w staro-

⁴ Przekład Kazimierza Kumanieckiego.

żytności zarzucano Herodotowi rozwlekłość narracji, błędy kompozycyjne, skłonność do dygresji. Tylko bardzo uważna lektura z pełnym zrozumieniem kompozycji i *leksis* autora pozwala dostrzec staranną konstrukcję dzieła złożonego z przemyślanych i konsekwentnie ze sobą wiązanych *logoi*, odpowiadających zapowiedzi w *prooimion* (por. Węcowski 1996: 345–398).

Tłumaczenie prozy retorycznej to oddzielny problem. O jej charakterze była już wyżej mowa: to żywe słowo oddziałujące na słuchaczy także – jeśli nie przede wszystkim – brzmieniem. Wygłoszenie mowy to *performance*, a kłopot trochę w tym, że niezbyt dobrze znamy środki, jakimi posługiwał się mówca. Wiadomo, że w okresie cesarstwa występ retora był prawdziwym popisem aktorskim, mowy apodeiktyczne wygłaszano w teatrze, widowisko przyciągało rzesze słuchaczy (widzów?), a mówca dramatyzował wykonanie mowy, dając odbiorcom coś w rodzaju monodramu. W epoce klasycznej było chyba podobnie.

Aischines, mówca i polityk ateński z IV wieku p.n.e., tak opisuje zachowanie swego przeciwnika, Timarchosa (I 25):

ten zaś – całkiem niedawno, nie dalej jak przedwczoraj – zrzuciwszy himation, zachowywał się podczas eklezji niczym nagi zapaśnik i tak haniebnie i niegodziwie wystawiał swe ciało na widok publiczny (doprowadziło go do tego pijaństwo i rozpusta), że porządni obywatele zasłaniali twarze, wstydząc się za polis, że ma takich polityków. (Aischines 2004: 56)

Zachowaniu Timarchosa przeciwstawia mówca pozę przemawiających publicznie polityków z przeszłości:

A mówcy publiczni z dawnych czasów: Perykles, Temistokles, Arystydes, który nosił przydomek zupełnie inny niż ten tu Timarchos, tak dbali o przyzwoitość, że nigdy nie zachowywali się tak, jak my teraz zwykle czynimy, to znaczy nie przemawiali z wyciągniętą ręką, uważając taki gest za oznakę zuchwalości. (Aischines 2004: 56)

Timarchos w teatralizacji swego wystąpienia posunął się, przynajmniej zdaniem Aischinesa, za daleko. Swoją drogą, trudno uwierzyć, że w którymś momencie był całkiem nagi. Słowa Aischinesa mają raczej tylko podkreślić przesadę gestykulacji i żywości wystąpienia przeciwnika. Ale Aischines przyznaje, że żywa gestykulacja należy do repertuaru środków wyrazu współczesnych mu mówców i (chyba) jego samego (*jak my teraz zwykle czynimy*).

W innej sprawie, w procesie, w którym sam był oskarżony i zagrożony karą śmierci, Aischines przyprował do sądu własne dzieci

i w poruszających słowach zaklinał sędziów (II 177): *Wraz ze mną przyszedli tu was prosić: mój ojciec [...], moi bracia [...], moi krewni; a wreszcie te małe dzieci nierozumiejące niebezpieczeństwa, godne jednak litości, jeśli przydarzy mi się nieszczęście* (Aischines 2004: 177). To już scena całkowicie teatralna: łatwo sobie wyobrazić i dzieci przed trybunałem, i samego mówcę wskazującego na nie i zwracającego się z błaganiami do sędziów. Styl, rytm prozy Aischinesa, dobór słów i konstrukcja zdań ściśle wiążą się z tym właśnie charakterem wystąpienia retorycznego. Przypomnieć wypada metodę, jaką zastosował Oliver Taplin do próby rekonstrukcji przedstawienia teatralnego: analiza tekstu (oczywiście oryginału!) pozwalała mu na wnioski co do zachowań postaci i przebiegu całej akcji scenicznej (por. Taplin 2004). Podobnie jest z mową retora. Przekład jednak wymaga, by dać czytelnikowi prozę do czytania, a nie tekst do wygłoszenia przed słuchaczami. Już permanentne nadużywanie zaimka wskazującego *oátoj* sprawia kłopot. Źle brzmi po polsku ciągłe powtarzanie: *ten, ten to, ten oto*, czy wręcz dodanie zaimka do imienia: *ten oto Timarchos* lub (jeszcze gorzej) *ten Timarchos*. Zupełnie inaczej przy wygłaszaniu mowy: słowom tym bowiem towarzyszy gest wskazujący i słuchacze patrzą wtedy w kierunku wskazanym przez mówcę, a osoba tak wskazana jest zarazem niemal napiętnowana, bo *oátoj* ma w takim użyciu nieco pejoratywne, pogardliwe zabarwienie. Żaden przekład tego nie odda.

Pierwsza mowa Aischinesa (*Przeciw Timarchosowi*) zaczyna się od długiego zdania, w którym Aischines tłumaczy się przed sędziami z tego, że w ogóle wytacza proces polityczny. Sędziami byli przecież wylosowani prości obywatele (trybunał w takich procesach liczył najmniej 500 członków), którzy nieufnie spoglądali na polityków załatwiających porachunki na drodze procesów sądowych. Aischines chce dobitnie powiedzieć dwie rzeczy: że do tej pory nikomu procesowi politycznego nie wytoczył i że działa tylko w interesie *polis*, chociaż został przez Timarchosa osobiście zaatakowany (Timarchos zamierzał wnieść przeciwko niemu oskarżenie). Mówi to wszystko w kunsztownie zbudowanym zdaniu, które w standardowych wydaniach liczy obecnie około dziesięciu linijek. Zdania podrzędne wyrażono w składni imiesłowowej, co dla ucha greckiego jest dobrze brzmiącą lapidarnością, a zarazem oddaje wszystkie okoliczności, które mówca ma na myśli. Przy tym taka składnia skupia uwagę słuchaczy, ciekawych tego, co będzie dalej i do czego zmierza mówiący. W tłumaczeniu polskim trudno sobie taki *passus* nawet wyob-

razić; ostatecznie został on podzielony na trzy zdania złożone, w których zdanie podrzędne łączone jest zawsze spójnikiem *že*. Przekład nie daje pojęcia o stylu Aischinesa, a o niemożliwości odzwierciedlenia licznych i tak ważnych w retoryce aliteracji szkoda nawet wspominać...

Mowa *Przeciw Timarchosowi* nasyca także wielu innych trudności, związanych z jej tematyką. Są one dość delikatnej natury. Aischines oskarżył Timarchosa o to, że nielegalnie korzysta z niektórych praw publicznych (prawa do przemawiania na Zgromadzeniu i w trybunale sądowym). Cięży bowiem na nim częściowa *atimia* (utrata czci, praw obywatelskich), ponieważ w młodości uprawiał prostytutkę. A problem w tym, że miłość homoerotyczna w Atenach tego okresu, jak i w całej Grecji, była bardzo ceniona, należała zresztą do zjawisk codziennych. Sam Aischines podkreśla, że i on wiele razy, i to dość łatwo, zakochał się w pięknych chłopcach, że wielu pięknych i przywoitych chłopców mie-wa kochanków, że samo pożycie młodzieńca z dojrzałym obywatelem nie jest żadnym występkiem i że obywatel mający kochankę nie popełnia niczego złego. Złem natomiast były korzyści materialne, które Timarchos czerpał jakoby ze swoich związków erotycznych, i cały jego rozwią-ży tryb życia, także już w wieku dojrzałym. Mówiąc o tych sprawach, musiał Aischines unikać wyraźnej wulgarności oraz dosadności języka komedii, a zarazem dobrać określenia dotyczące zachowania Timarchosa tak, by w słuchaczach obudzić przekonanie o niegodności postępowania przeciwnika. Właściwie żaden z używanych przez niego terminów nie ma odpowiednika w języku polskim, zwłaszcza takiego, który nie byłby wul-garny albo – przeciwnie – przesadnie wyszukany, eufemistyczny czy budzący skojarzenia wyłącznie z językiem prawa.

Aischines najdobitniej ukazuje uprawiany przez Timarchosa proceder w następującym *passusie* (I 52): *οἱκῆστι δ'ἔπου φα...netai m'ònon 'tairhkèj, ἔλλ' ka^ – m' tXn Diònuσον οὐκ οἶδ' ὄπωj dun»somai peri-pl'skein Ólhn t³/4n 'm'sran – ka^ peporneumšnoj*. Przetłumaczyłem go tak: *wyda się on wam już nie pospolitym utrzymankiem, lecz – na Dionizosa, nie potrafię przez cały dzień stosować omówień! – po prostu pospolitą dziwką* (Aischines 2004: 68).

To bardzo niedoskonałe tłumaczenie. Oba terminy greckie (*hetaire-kos*, *peporneumenos*) budzą zupełnie inne skojarzenia niż użyte polskie wyrazy: *utrzymanek* i *dziwka*. *Hetairekos* pochodzi od czasownika *hetairein* i chociaż oznacza kogoś, kto jest towarzyszem takim jak hetera, w istocie odnosi się do chłopca, który z „towarzyszenia” mężczyźnie

(*hetairos* to po prostu „towarzysz”) czerpie korzyści materialne. Z kolei imiesłów *peporneumenos*, pochodzący od czasownika *porneuesthai*, budzi skojarzenia z *porne* (por. Dover 2004: 36). Rzecz jednak w tym, że już sam status *hetairekos* wystarcza, by pozbawić tak zakwalifikowanego chłopca praw obywatelskich: chłopiec, przyszły obywatel, nie może zachowywać się jak hetera i uprawiać jej procederu. *Peporneumenos* jeszcze wzmacnia tę kwalifikację, także po to, by uzasadnić późniejsze nazywanie Timarchosa *pornos*. Ten ostatni termin jest całkowicie nieprzetłumaczalny, bo w języku polskim nie funkcjonuje rzeczownik rodzaju męskiego utworzony od wyrazu „dziwka” czy „ prostytutka”. Na dodatek *pornos* czy *porne* pochodzą od czasownika *pernemi*, który znaczy „sprzedać, wywieźć na sprzedaż”. Ateńczyk, słysząc cytowane zdanie, rozumie je mniej więcej tak: „okazuje się, że nie jesteś towarzyszem jak hetera, ale po prostu wystawiasz się na sprzedaż”. Jednak ma przy tym od razu wrażenie pewnej wulgarności, bo *porne* to wyraz wulgarny... Żadnego z tych niuansów nie oddaje język polski! Oba terminy użyte były ponadto w prawach ateńskich regulujących kwestię praw obywatelskich. Gdyby trzymać się tej drogi, należałoby przetłumaczyć: „nie żyłeś z nim w konkubinacie, lecz uprawiałeś nierząd”. Brzmiałoby to chyba dość zabawnie, a w każdym razie wysoce niezręcznie, i nie wskazywałoby na zamierzoną wulgarność. Bierze pokusa, żeby wyrazić i wulgarne brzmienie, i formę gramatyczną obu terminów greckich, będących imiesłowami czasu przeszłego dokonanego. Wyszłoby to mniej więcej tak: „byłeś z nim nie stowarzyszony, lecz skurwiony”. Ale to przecież wyrażenie niezbyt zrozumiałe (co to znaczy „być z kimś stowarzyszonym?”) i błędne, gdy idzie o związek frazeologiczny: nie można być „skurwionym” z kimś. Zresztą, ten drugi człon wypada nazbyt ordynarnie.

Z drugiej strony, tłumaczenie *ποκοι Τ...μαρκοι; Ἐπὸρνοι;* jako „który Timarchos? Ta dziwka?” (I 130), wskutek oddania *pornos* przez rzeczownik rodzaju żeńskiego w odniesieniu do męczyzny wywołuje skojarzenia dalekie od intencji autora mowy. Nadto kłopotliwy w polszczyźnie jest brak rodzajnika określonego. Aischines rzekomo cytuje pytanie, które zwykle zadają obywatele, gdy słyszą imię Timarchosa. Użycie *Ἐπὸρνοι;* (z rodzajnikiem określonym) ma tu uświadomić słuchaczom, że jest to przydomek, a raczej nieomal drugie imię Timarchosa. Polski zaimek wskazujący nie odda tego smaczku. Zapewne właśnie ze względu na to miejsce scholiasta antyczny podaje, że uprawiających prostytutkę chłopców nazywano od czasu tego procesu Timarchosami. Tłumaczenie: „ten zwany

dziwką”, byłoby bliższe oryginałowi, ale w stosunku do niego zbyt rozwlekle, czyli znowu sprzeczne ze stylem retorycznym Aischinesa.

Podobnych miejsc jest w mowie *Przeciw Timarchosowi* wiele, a właściwie z nich się ona składa. Nie warto nawet wspominać o trudnościach z przekładem takich pojęć moralnych jak *sophrosyne* czy *hybris*, a już zupełnie oczywiste są ustawiczne kłopoty ze spolszczeniami imion i nazw własnych. Samo imię Timarchos nastęrcza problemów, ponieważ tematem odmiany jest przecież *Timarch-*, a *-os* to końcówka mianownika. Należałoby – jak niegdyś w polskich przekładach czyniono – zachować w mianowniku formę grecką, ale w odmianie dodawać do tematu polskie końcówki. Dzisiejszy czytelnik, który nie zna ani greki, ani łaciny, a na ogół ma też niewielkie pojęcie o gramatyce języka polskiego, byłby jednak zaskoczony. Wynik zaś jest taki, że wołacz *Timarchosie* jest dziwaczny i znowu zakłóca rytm prozy retorycznej.

Pozostaje przypomnieć cytowane wyżej słowa Łanowskiego. Istotnie, tłumacz „ma ochotę wycofać się z całej sprawy, po prostu czuje, jakie to piekielnie trudne”. I zadaje sobie pytanie, czy tłumaczenie antycznej literatury greckiej ma sens. Przekład nie da pojęcia o oryginale. Żeby rozumieć tekst grecki, trzeba nie tylko znać język, trzeba zrozumieć i dobrze poznać kulturę antyku greckiego – zresztą, zgodnie z przytoczoną na wstępie opinią Sapira, tylko wtedy można mówić o znajomości języka... Ale co z tego, skoro jest to kultura martwa, inna i całkowicie ze współczesną niekompatybilna. Tłumacz tekstu greckiego będzie, jak głosi włoskie powiedzenie, zawsze *traditore*. Zdradza bowiem dzieło antyczne, udając, że przenosi je do swojej kultury. Może zatem nie tłumaczyć?

Bibliografia

- Ajschines. 2004. *Mowy*, przeł. W. Lengauer, Warszawa.
- Domański J. 1992. *Grecka „rewolucja książkowa” a pisarstwo filozoficzne*, w: J. Domański, *Tekst jako uobecnienie. Szkice z dziejów myśli o książce i piśmie*, Warszawa.
- Dover K.J. 2004. *Homoseksualizm grecki*, przeł. J. Margański, Kraków.
- Havelock E.A. *Muza uczy się pisać. Rozważania o oralności i piśmienności w kulturze Zachodu*, przeł. P. Majewski, Warszawa.
- Herodot. 1959. *Dzieje*, przeł. S. Hammer, tom I, Warszawa.

- Homer 1999. *Iliada*, przeł. K. Jeżewska, Warszawa.
- Łanowski J. 2005. *Wstęp*, w: Eurypides, *Tragedie*, tom I, Warszawa.
- Parandowski J. 1998. *Homer*, w: Homer, *Odyseja*, Warszawa.
- Sapir E. 1978. *Kultura, język, osobowość. Wybrane eseje*, przeł. B. Stanosz, Warszawa.
- Taplin O. 2004. *Tragedia grecka w działaniu*, przeł. A. Wojtasik, Kraków.
- West M. 2003. *Muzyka starożytnej Grecji*, przeł. A. Maciejewska i M. Kaziński, Kraków.
- Węcowski M. 1996. *Forma i funkcje Historii Herodota z Halikarnasu*, „Przegląd Historyczny” 87.

Traduttore traditore. Is it possible to translate ancient Greek text?

Ancient Greek literature belongs to a culture very different from the modern one. The ancient Greek language, as its medium, is incomprehensible outside the general context of the Greek civilisation. Any translation of an ancient Greek text is always to some extent false, or at least artificial, and it cannot express the peculiar character of the reality referred to in the original. Selected translations of passages from Homer, Herodotus and Aeschines illustrate the incompatibility of the ancient and modern styles of narration. The study of the language of literature in relation to the reality it represents is advocated as a possible solution to the problem. It is also recommended that the readers make an effort and study the ancient originals rather than reading the texts in translations which can never be flawless.