

MIĘDZY WERSETAMI. PRZEKŁAD PROZY SALMANA RUSHDIEGO W KONTEKŚCIE POSTKOLONIALNEJ TEORII TRANSLACJI

Abstract

Between the Verses: Translation of Salman Rushdie’s Prose in the Context of Post-colonial Translation Theories

Salman Rushdie’s novel *The Satanic Verses* is perceived by many critics as the writer’s masterpiece, one of the most representative texts of post-colonial literature which narrates the hybridity of languages, identities and cultures. This article analyses the first Polish translation of the novel (an anonymous edition from 1992) with the help of post-colonial translation theories. It focuses on the uniqueness and relative untranslatability of the oriental and post-colonial Other, either simply reproduced by the use of borrowing (on the lexical level) or – which is more often the case in the analysed translation – blurred and neutralized by the use of hypernymic techniques. A critical commentary to the novel by Paul Briens helps to identify its cultural elements which have been lost. The analysis suggests that the elements easily lost are intertextual references to literary texts, songs, metaphors or films, subject to syntagmatic rendering. In view of post-colonial theories, which emphasise the specificity and uniqueness of the Other, the article concludes that only the introduction of the paratext in the form of a literary commentary could help to preserve the essential intellectual and artistic value of the novel.

Key words: Salman Rushdie, *The Satanic Verses*, post-colonial translation theories, paratext

Słowa kluczowe: Salman Rushdie, *Szatańskie wersety*, postkolonialne teorie przekładu, paratekst

W poszukiwaniu różnicy

Kulturowo zorientowana teoria przekładu, krytycznie odnosząca się do strategii skoncentrowanych na kwestiach ekwiwalencji językowej, ma swoje początki w latach 80. XX wieku. Pierwsze propozycje radykalnego poszerzenia przestrzeni refleksji translologicznej o sferę szeroko rozumianej kultury znaleźć można już w pracy Susan Bassnett *Translation Studies* z 1980 roku (Munday 2008: 36). Zwrot w refleksji teoretycznej w stronę pozajęzykowych kontekstów przekładu związany był z rosnącą ideologizacją dyskursu oraz uświadomieniem sobie złożoności procesu przekładu oraz jego roli w kształtowaniu postrzegania kultury i tożsamości. W tym układzie najsilniejszy wpływ na badania translologiczne wywarł z jednej strony feminizm trzeciej fali (w innym ujęciu również studia genderowe), z drugiej badania postkolonialne. Perspektywy te, nierzadko silnie zideologizowane i często zorientowane nie tyle na szukanie kryteriów oraz narzędzi obiektywnych i uniwersalnych, ile na zagadnienia różnicy, różnorodności, tożsamości i relacji władzy, przyczyniły się do redefinicji roli przekładu w komunikacji międzykulturowej. Lawrence Venuti pisze na ten temat:

Badania zorientowane kulturowo z podejrzliwością traktują wszelkie regularności i wartości uniwersalne, akcentują natomiast społeczne i historyczne różnicowanie przekładu. Postawa taka wynika częściowo z kluczowego wpływu, jaki wywarł poststrukturalizm, [z] podejrzliwości, z jaką traktuje on sformułowania abstrakcyjne, pojęcia metafizyczne, ponadczasowe i uniwersalne idee, które mogły być źródłem wyzwolenia w czasach Oświecenia, obecnie jednak wpływają totalizująco i wypierają lokalne różnice. Poststrukturalistyczna teoria translacji zwraca więc raczej uwagę na wykluczenie i hierarchie kryjące się pod maską realistycznej iluzji transparentnego języka, naturalnie brzmiącego przekładu, który sprawia wrażenie, jakby nigdy nie był tekstem tłumaczonym (Venuti 2004: 328)¹.

Tak rozumiane studia kulturowe pozwalają zatem, jak ujęła to Sherry Simon, na „umiejscowienie transferu językowego w obrębie złożonych rzeczywistości «post» dnia dzisiejszego: poststrukturalizmu, postkolonializmu i postmodernizmu” (Simon 1996: 136, cyt. za: Munday 2008: 131). Refleksja translologiczna tego rodzaju silnie zaznaczyła swoją obecność

¹ Jeśli nie zaznaczono inaczej, teksty angielskie podaję we własnym przekładzie na język polski.

w studiach postkolonialnych, które z samej swej istoty skazane są niejako na badanie relacji międzykulturowych w szerokim kontekście języka, polityki, historii, ekonomii i relacji władzy. To, co translacyjne (*translational*), jest bowiem przede wszystkim transnarodowe (*transnational*) i, jak ujęli to Susen Bassnett i Harish Trivedi, „przekład jest jednocześnie polem bitwy i egzemplifikacją kontekstu postkolonialnego” (Bassnet, Trivedi: 1999: 13). Postkolonialna teoria przekładu skupia się nie tylko na zagadnieniach tożsamości i takich pojęciach jak „różnica kulturowa”, „hybrydowość” czy „władza”, jest bowiem przede wszystkim próbą ukazania tych – lub oddania głosu tym – którzy jako „zmarginalizowani/ucisnieni” (*subaltern*) głosu (języka) własnego nie posiadają. Teoria ta jest też często, jak w refleksji Gayatri Chakravorty Spivak (2009: 403–427), gwałtownym sprzeciwem wobec uniformizacji i uproszczeń, jakie niesie z sobą przekład, i obroną tego, co specyficzne, unikatowe, marginalne i – w swej istocie – ostatecznie nieprzekładalne. W tym kontekście postkolonialna teoria translacji siłą rzeczy mierzyć się musi również z kluczową rolą, jaką odgrywał i odgrywa język angielski, niejako „język nadrzędny [*master-language*] świata postkolonialnego” (Bassnet, Trivedi 1999: 13). Na ten język są tłumaczone teksty powstałe w byłych koloniach, ale znacznie częściej zdarza się tak, że pisarze (Achebe, Naipaul, Rushdie) do wyrażenia swojej hybrydowej tożsamości postkolonialnej używają (jako własnego) języka dawnej metropolii – języka coraz bardziej globalnego, który sam często pada ofiarą swojej post/neoimperialistycznej roli.

Choć postkolonialna teoria przekładu często uwikłana jest w ideologiczne spory typowe dla szerszego dyskursu postkolonialnego, pozwala jednak w nowym świetle postrzegać zarówno tłumacza, jak i sam proces przekładu w komunikacji międzykulturowej. Hybrydowość tożsamości, bycie „pomiędzy”, wewnętrzne pęknięcia i rysy znajdują bowiem swoje odbicie w literaturze postkolonialnej, a jej palimpsestowy, intertekstualny charakter jest rzeczywistością, wobec której tłumacz niejednokrotnie staje bezradnie, skazany na uproszczenia, manipulacje bądź przemilczenia utrudniające lub wręcz uniemożliwiające rzeczywistą komunikację międzykulturową. Trafnie ujęła to Michaela Wolf:

Tłumacz nie jest już (...) mediatorem pomiędzy dwoma różnymi biegunami, ale jego/jej działanie jest wpisane w nakładanie się kultur, które implikuje różnicę (Wolf 2000: 142, cyt. za: Munday 2008: 134).

Owo nakładanie się kultur, mozaikowość i hybrydowość literackich narracji sprawia, że z niezwykłą wyrazistością dostrzec można problem

nieprzekładalności i obcości oraz uświadomić sobie, w jak wielkim stopniu i jak często przekład pozostaje bezradny wobec konieczności ukazania hybrydowej kultury Innego. To prowadzi takich badaczy jak Sathya Rao do wniosku, że niezbędne jest stworzenie „niekolonialnej teorii przekładu”, która „postrzega tekst oryginalny jako radykalnie swoistą rzeczywistość, niezależną od (kolonialnego) świata, dlatego nieprzekładalną na język tego właśnie świata”. W praktyce oznacza to postulat radykalnej egzotyzyacji, tworzenia „przekładu radykalnie obcego” czy wręcz „brak przekładu [*non-translation*]” (Rao 2006: 86, cyt. za: Munday 2008: 134).

Sytuacja taka stawia tłumacza w niezwykle trudnym położeniu, zmuszając nie tylko do nieustannego dekodowania wielopoziomowych odniesień kulturowych (niejednokrotnie bardzo egzotycznych, głęboko zakorzenionych w „obcej” kulturze), ale także do zmierzenia się z często radykalną nieprzekładalnością i wynikającym z niej niebezpieczeństwem deformacji. Sformułowana przez Antoine’a Bermana teza zachowuje bowiem swą wartość również (a może zwłaszcza) w kontekście postkolonialnym:

Język autochtoniczny, zrośnięty z rodzimą glebą, stawia opór jakimkolwiek bezpośrednim przekładom na inny język lokalny. Jedynie języki „ucywilizowane” pozwalają tłumaczyć się wzajemnie (Berman 2009: 261).

Konteksty kulturowe literatury postkolonialnej sprawiają, że przekład to wyzwanie niezwykle trudne, zaś jego ostatecznym celem jest „przepisanie” tekstu literackiego w innym kodzie językowym i kulturowym w sposób, który z jednej strony pozwoli na zachowanie w jak najwyższym stopniu elementów kultury źródłowej, z drugiej stworzy tekst czytelny w kulturze języka docelowego. Tak zdefiniowaną rolę tłumacza trafnie opisała Maria Tymoczko:

Tak oto tłumacz literacki zajmuje się *de facto* nie tylko różnicami na płaszczyźnie języka (mechanicznym przenoszeniem słowa po słowie), ale również tym samym zbiorem czynników kulturowych, które musi wziąć pod uwagę autor piszący dla publiczności należącej w całości lub w części do innej kultury. Rodzima kultura lub tradycja pisarza postkolonialnego działa jak metatekst, który jest przepisywany – *explicite* lub *implicite*, w tle lub na pierwszym planie – w literackim akcie twórczym. Zadanie tłumacza ma wiele wspólnego z zadaniem pisarza postkolonialnego, jednak tam, gdzie ów pierwszy ma tekst, drugi – cały metatekst kultury (Tymoczko 2009: 431–432).

Powieść przekłęta

Zarysowane powyżej elementy postkolonialnych teorii przekładowych oraz wynikające z nich rozstrzygnięcia zarówno estetyczne, jak i aksjologiczne mogą realnie oddziaływać na praktykę współczesnych tłumaczeń tekstów postkolonialnych. Większa świadomość teoretyczna ma bowiem (a przynajmniej mieć powinna) wpływ na konkretne praktyki przekładowe, a zatem powinna prowadzić do powstawania przekładów w pewnym sensie nietransparentnych, które ukazują złożoność (i do pewnego stopnia nieprzekładalność) zarówno tekstu, jak i kultury źródłowej.

W kontekście wypracowywanej współcześnie postkolonialnej „polityki” przekładu warto się przyjrzeć, jak w dotychczasowej praktyce tłumaczenia literatury postkolonialnej na język polski oddawano prozę jednego z głównych przedstawicieli – i w pewnym sensie również teoretyków – literatury postkolonialnej: Salmana Rushdiego. Wybór prozy Rushdiego jest o tyle interesujący, że twórczość autora *Dzieci północy* łączy w sobie wrażliwość na doświadczenie postkolonialne z tym, co Dorota Kołodziejczyk określiła mianem „strategicznego partnerstwa z postmodernizmem”, i co sprawia, że proza Rushdiego, „pełna postmodernistycznych fajerwerków” (Kołodziejczyk 2008: 255), stanowi prawdziwe wyzwanie jako problem przekładowy. Tak zwana sprawa Rushdiego – wydana przez ajatollaha Chomeiniego *fatwa* skazująca autora *Szatańskich wersetów* na śmierć – wyraźnie uzmysławia też, jak dosłowny wymiar mają polityczne uwikłania literatury postkolonialnej, i – w brutalny i paradoksalny jednocześnie sposób – odwraca stereotypowe wyobrażenia o postkolonialnej relacji oprawca–ofiara.

Opublikowana w 1988 roku powieść *Szatańskie wersety* została uznana przez Harolda Blooma, jednego z najbardziej wpływowych krytyków amerykańskich, za „największe osiągnięcie estetyczne” Salmana Rushdiego (2003: 14). Wydaje się jednak, że powieść ta wciąż jest stosunkowo słabo przyswojona w kulturze polskiej. Atmosfera wytworzona wokół powieści oraz realne niebezpieczeństwo, na jakie narażeni byli – poza samym autorem – wydawcy i tłumacze², sprawiły, że do polskiego czytelnika powieść

² Po nałożeniu *fatwy*, zobowiązującej wyznawców islamu – jeśli zaistnieje taka możliwość – do zamordowania pisarza oraz wszystkich zaangażowanych w publikację powieści, rząd brytyjski objął pisarza całodobową ochroną. Istniało jednak realne zagrożenie: w 1991 roku zamordowany został japoński tłumacz powieści Hitoshi Igarashi, zaś do roku 1993 dokonano zamachów na tłumaczy: włoskiego i tureckiego, oraz na wydawcę powieści w Norwegii.

trafiła w wydaniu anonimowym. Tom prozy Rushdiego ukazał się jedynie raz, w 1992 roku, a edycja pozbawiona jest jakichkolwiek danych identyfikacyjnych (brak nazwy wydawnictwa, miejsca wydania oraz – co najważniejsze – brak nazwiska tłumacza)³. Polskie wydanie powieści jest zatem, w pewnym sensie, świadectwem politycznych kontrowersji, jakie narosły wokół tekstu Salmana Rushdiego, i dzięki temu szczególnym materiałem pozwalającym przyjrzeć się bliżej strategiom i mechanizmom przekładu tekstu reprezentatywnego dla pewnego typu literatury postkolonialnej. Proza Rushdiego – a *Szatańskie wersety* w szczególności – doskonale bowiem ukazuje, że literatura postkolonialna, jak to ujęła Dorota Kołodziejczyk, to

(...) przestrzeń nieuchronnie translatorska i porównawcza, ponieważ zachodzi w niej definiujące tę literaturę wyczulenie na politykę reprezentacji, nieustanne hybrydyzowanie, różnicowanie i wzajemne przenikanie się języków, stylów i gatunków (Kołodziejczyk 2008: 257).

W tym szkicu postaram się przyjrzeć mechanizmom przekładu (i, co nieuniknione, zacierania różnicy), przede wszystkim opierając się na analizie polskiego przekładu rozdziału otwierającego powieść. Ważnym punktem odniesienia będzie szczegółowy komentarz krytyczny do powieści opracowany przez Paula Briansa w 2004 roku, a więc dwanaście lat po publikacji polskiego przekładu. W szczególności interesować mnie będą trzy zagadnienia:

- 1) strategie egzotyzacyjne pozwalające na zachowanie obcości (głównie na poziomie leksykalnym), będące translacyjnym odpowiednikiem strategii „dekolonizacji” języka angielskiego;
- 2) strategie adaptacyjne oraz ich konsekwencje – w skrajnych przypadkach nie tylko prowadzące do zatarcia wartości artystycznych tekstu, ale wręcz do niezrozumiałości przekładu i kultury źródłowej;
- 3) problem przekładu/braku przekładu wewnątrztekstowych relacji intertekstualnych, które stanowią ważny element poetyki powieści postkolonialnej/postmodernistycznej.

³ Niniejszy tekst analizuje problemy przekładowe anonimowego tłumaczenia powieści opublikowanego w 1992 roku przez Phantom Press International. W 2013 roku Dom Wydawniczy Rebis, główny polski wydawca prozy Salmana Rushdiego, opublikował nowy przekład *Szatańskich wersetów*, pióra Jerzego Kozłowskiego, w którym wiele rozwiązań świadczy o przyjęciu innej strategii przekładowej (np. w odniesieniu do nazw własnych), dążącej do bardziej wiernego oddania specyfiki kulturowej tekstu źródłowego. Analiza porównawcza obu tłumaczeń byłaby ciekawym projektem badawczym, wykraczającym jednak poza ramy tego szkicu.

W stronę obcości

Autor polskiego przekładu *Szatańskich wersetów* przyjął, jak się wydaje, najbardziej adekwatną strategię tłumaczeniową w odniesieniu do leksyki (zwłaszcza obcej, nieangielskiej). Poszczególne plany fabularne powieści (Anglia, Indie i Bliski Wschód drugiej połowy XX wieku, Półwysep Arabski w wieku VII) budowane są przez Rushdiego językiem gęsto inkrustowanym słowami i wyrażeniami orientalnymi. Pojawiające się w powieści słowa z języka arabskiego, sanskrytu, hindi, perskiego, hebrajskiego i urdu stanowią najbardziej konkretny wyraz polifoniczności, która odzwierciedla wielokulturowy, palimpsestowy charakter świata przedstawionego. Tłumacz dość konsekwentnie stosuje strategię egzotyzacji, decydując się na zachowanie w polskiej wersji słów obcych, ograniczając swoją rolę do dopasowania transkrypcji słów orientalnych do zasad języka polskiego oraz wyróżniając kursywą (jednak nie we wszystkich przypadkach) wyrazy obcego pochodzenia. Zapożyczenie, czyli bezpośredni transfer wyrazów obcych (tu: nieangielskich), pozwala ocalić kluczową dla powieści tego typu wartość „obcości”, a taka strategia egzotyzacyjna zmusza czytelnika do poszerzania pola oczekiwań odbiorczych i – w konsekwencji – wzbogaca jego wiedzę o kulturze Orientu. To, co w prozie Rushdiego stanowi element „dekolonizowania” języka angielskiego za pomocą orientalnej leksyki, staje się w polskim przekładzie bezpośrednim odniesieniem polskiego czytelnika do przestrzeni kultury orientalnej. Użyteczny jest tutaj dołączony do polskiego przekładu dość obszerny (choć daleki od kompletności), prawie dwudziestostronicowy słownik najważniejszych terminów i pojęć powtarzających się w powieści. Co ciekawe, dzięki takiej strategii możliwie wiernego oddania obcości w przekładzie następuje swoiste oddalenie się tłumaczenia od tekstu źródłowego (angielskiego) i rezygnacja z form pisowni obecnych w angielskim oryginale na rzecz takiej pisowni polskiej, która lepiej oddaje przybliżoną wymowę słów źródłowych. Taki mechanizm transferu wyraźnie uświadamia, że egzotyczne wyrazy występujące w angielskim tekście źródłowym są również tylko zapożyczeniem, ortograficzną adaptacją słów pierwotnych. Pozostają one czytelne jedynie dla odbiorców powieści zaznajomionych z kulturami źródłowymi, czyli w praktyce dla tych, których doświadczenie postkolonialnej tożsamości hybrydowej podobne jest do doświadczenia samego autora. Polskie tłumaczenie, przyjmując za oczywistość nieprzetłumaczalność leksyki orientalnej, stosuje strategię postulowaną wyraźnie w postkolonialnych teoriach

przekładu i ogranicza się do komentarza – zarówno czysto filologicznego, jak i kulturowego – który umożliwi czytelnikowi lepsze zrozumienie kontekstów kulturowych ewokowanych w tekście powieści. Ortograficzna i fonetyczna adaptacja jest więc traktowana jedynie jako narzędzie egzoty-zacji, co widać chociażby na przykładzie imion bohaterów:

tekst angielski

Gibreel Farishta
Saladin Chamcha
Alleluia Cone
Rakha Merchant

tekst polski

Gibril Fariszta (wym. Dżibril Fariszta)
Saladyn Czamacza
Alleluja Cone
Rakha Merchant

Powyższe przykłady drobnych adaptacji dotyczą tylko sfery pisowni; dokonano ich ze świadomością, że forma słowa w tekście źródłowym sama w sobie ma charakter przybliżony, jest adaptacją i próbą oddania zapożyczonego wyrazu w pisowni angielskiej. Przekład polski wymaga zatem podobnego dopasowania – w pewnym sensie z pominięciem angielskiej wersji – pierwotnego wyrazu orientalnego. Co warto zauważyć, w odniesieniu do niektórych imion – zwłaszcza pochodzenia angielskiego (np. Rakha Merchant) – zachowano znacznie większą wierność również wobec pisowni angielskiej. By jednak zrozumieć kulturowe konteksty ewokowane w powieści, konieczny jest pogłębiony komentarz filologiczny. Czytelnik jedynie ze słownikowego komentarza może się dowiedzieć, że perskie słowo *firishte* oznacza „anioła i posła”, co uzasadnia powieściową identyfikację – zwłaszcza w pierwszej, rozbudowanej sekwencji sennej – Gibrila Fariszty z Archaniołem Gabrielem rozmawiającym z Prorokiem. Również z komentarza czytelnik polskiego przekładu dowiaduje się, że nazwisko „Czamacza”⁴ oznacza w języku hindi „łyżkę, łyżeczkę”, zaś ironiczne połączenie tego nazwiska z imieniem króla Saladyna (arab. Salah ad-Din – „miecz wiary”) umożliwi kolejne ironiczne metamorfozy imienia bohatera, odzwierciedlające przemiany jego tożsamości (w powieści występuje np. skrócona wersja imienia „Salad” – ang. *salad*, „sałatka”; pojawia się również pogardliwa angielska wersja nazwiska „Spoon” – ang. *spoon*, „łyżeczka”). Polski tłumacz najwyraźniej widzi konieczność wiernego oddania nazwisk angielskich (oczywiście bez adaptacji fonetycznej), jednak i tu komentarz jest niezbędny, jak chociażby

⁴ Pełne nazwisko ojca bohatera brzmiało „Czamaczawalla” (ang. „Chamchawala”), co w języku hindi oznacza „ten od łyżeczek”; skrócenie nazwiska jest jednym z elementów zmiany tożsamości emigranta w Wielkiej Brytanii.

w odniesieniu do znaczącego nazwiska zamożnej kochanki Fariszty (ang. *merchant*, „kupiec”, „handlowiec”).

Strategia egzotyzyzacji stosowana jest w polskim tłumaczeniu najczęściej, choć w sposób niekonsekwentny: obcość zwrotów podkreślono zazwyczaj kursywą, niektóre wyrazy jednak, zwłaszcza te wyjaśnione w dołączonym *Słowniku*, włączono bez żadnego wyróżnienia graficznego do tekstu głównego. Oto kilka przykładów:

tekst źródłowy	tekst polski	znaczenie
baba	baba	(hindi): dziecko, mały; (arab): tatuś
bhai	bhai	(hindi): brat, bracie
	yaarjar	(hindi): przyjaciel, druh
	Hoji!Ho dzi!	(hindi): tu: szanowny panie
<i>dharraaamm</i>	<i>dharraaamm</i>	(hindi): bum, bach (onomatopeja)
<i>Tat-taa! Taka-thun!</i>	<i>Tat-ta! Taka-tun!</i>	tradycyjna rymowanka hinduska

Niestety, nie wszystkie zapożyczenia wyjaśnione są przez polskiego tłumacza. Ostatnie dwa przykłady wyjaśnia Paul Briens, zaś pewna liczba zapożyczonych słów – jak *namaqool* – pozostaje niezrozumiała i wywiera niezatarte wrażenie obcości.

Silna egzotyzyzacja polskiego przekładu *Szatańskich wersetów*, której celem jest – by przywołać dziewiętnastowieczną ideę Friedricha Schleiermachera – „przyrowadzenie czytelnika do tekstu”, zmuszenie do wysiłku poznawczego i swoistego otwarcia się na hybrydową, postkolonialną „inność”, jest jednak też wyrazem czysto filologicznego szacunku (a ma on w postkolonialnej teorii przekładu głęboki wymiar etyczny) do samego tekstu źródłowego powieści.

W stronę ekwiwalencji adaptacyjnej

Ubocznym efektem opisanej powyżej praktyki egzotyzyzacyjnej jest pewien opór, jaki tekst stawia w lekturze. Z tej przyczyny tłumacz polskiej wersji, jak się wydaje, z nieco mniejszym rygiorem podchodzi do przekładu tekstu angielskiego, przyjmując czasem rozwiązania bliższe ekwiwalencji dynamicznej, którą proponował Eugene Nida (w czasie powstawania przekładu traktowanej jeszcze dość aprobatywnie).

Jedną ze strategii stosowanych przez tłumacza jest zatem generalizacja – zmiana słów i zwrotów w jakimś sensie nieprzekładalnych (bądź

nieużywanych w języku polskim) na ekwiwalenty o szerszym zakresie znaczeniowym (bądź szerszym zakresie użycia), stanowiących rodzaj uogólnienia (hiperonimu), który ma odtwarzać sens słowa z jednoczesnym poszerzeniem pola semantycznego. Ekwiwalenty takie mogą też być, jak w przypadku adaptacji jednostek miary bądź nazw geograficznych, elementami domestykacji. W otwierającej powieść scenie odnajdujemy kilka przykładów takiego transferu, m.in.:

(impromptu) gazal (arab.)	> (improvizowana) pieśń miłosna
jingoistically	> szowinistycznie
English Channel	> Kanał La Manche
Twenty-nine thousand and two feet (29 002 stopy)	> dziesięć tysięcy metrów
winked blinked nodded	> mrugał światłami

Każde z rozwiązań podyktowane jest prawdopodobnie chęcią ułatwienia odbioru tekstu w języku polskim i oddania w jakimś sensie „oczyszczonego”, uogólnionego i zuniwersalizowanego znaczenia słowa czy wyrażenia. Na tej zasadzie gatunkową nazwę arabskiej pieśni miłosnej (*gazal*) zastąpiono omówieniem; specyficznie brytyjskie, pierwotnie afirmatywne określenie postawy nacjonalistycznej i ksenofobicznej, pochodzące z drugiej połowy wieku XIX: *jingoism*⁵ (użyte w powieści w przysłówkowej formie *jingoistically*), oddano za pomocą współczesnego, jednoznacznie pejoratywnego synonimu (ang. *chauvinism*, pol. „szowinizm”); specyficznie angielska nazwa geograficzna (*English Channel*) przyjmuje postać francuską, wykorzystywaną w większości języków świata (także w języku polskim); wysokość nad poziomem morza bardzo precyzyjnie wyrażoną w stopach (a interpretowaną jako „duża”) podano w systemie metrycznym w wielkim zaokrągleniu (właściwy odpowiednik wysokości to 8 848 m); fraza złożona z trzech czasowników (*wink*, „mrugać”; *blink*, „mrugać”; *nod*, „kiwać głową”) zastąpiona zostaje jednym czasownikiem z rzeczownikiem („światłami”) nieobecny w tekście źródłowym. Na pierwszy rzut oka strategia taka wydaje się zasadna, nie zakłóca również odbioru tekstu,

⁵ Określenie pochodzi z czasów wojny rosyjsko-tureckiej z 1870 roku. Pojawiło się w niezwykle popularnej w Wielkiej Brytanii piosence autorstwa G.H. MacDermotta i G. W. Hunta, która zagrzewała Brytyjczyków do walki przeciw Rosji i była wyrazem narodowej, imperialistycznej dumy. Pojęcie *jingoism* z czasem zaczęło służyć do określenia skrajnie patriotycznej i agresywnej postawy oraz imperialistycznej polityki zagranicznej. Pod koniec XIX wieku weszło do użycia również w Stanach Zjednoczonych. Współczesna angielszczyzna nadaje słowu sens negatywny i traktuje je jako synonim szowinizmu.

ujednoznaczniając, doprecyzowując i racjonalizując (można sądzić) zwroty i wyrażenia. Bliższa analiza ukazuje jednak, jak bardzo zmiana ta zubaża pole konotacyjne słowa/wyrażenia źródłowego oraz wewnętrzne sieci odniesień w powieści. Opisowe potraktowanie gatunku poetyckiego sprawia, że czytelnik, choć rozumie sens zdania, niekoniecznie połączy scenę śpiewu Gibrila Fariszy ze specyficznie arabską liryką miłosną z VII wieku (teoretycznie miłosna liryka Petrarcki czy pieśni trubadurów mogłyby się również znaleźć w czytelnicznym polu odniesienia polskiego przekładu). Jednoznacznie negatywne określenie „szowinistycznie” usuwa nie tylko specyficznie angielski kontekst kulturowy i historyczny słowa *jingoistically* (a problem angielskiej tożsamości, skonfrontowanej z doświadczeniem hybrydowej tożsamości postkolonialnej, jest przecież najważniejszym zagadnieniem powieści), ale też całkowicie zaciera semantyczną i aksjologiczną ambiwalencję słowa *jingo*⁶. Podobne zatarcie specyfiki kulturowej następuje przy z pozoru oczywistej rezygnacji z geograficznego określenia *English Channel*. Nazwa ta funkcjonuje jedynie w języku angielskim i w pewnym sensie wyraża brytyjski separacjonizm oraz głęboko wpisaną w kulturę angielską rezerwę wobec kultury francuskiej, i dlatego zachowanie (wbrew konwencji języka polskiego) nazwy „Kanał Angielski” stworzyłoby wyrażenie kulturowo mocniej nacechowane i zmuszające do silniejszego uświadomienia sobie przez czytelnika kwestii angielskiej tożsamości kulturowej. Co jeszcze ważniejsze, konsekwentne tłumaczenie tej nazwy geograficznej jako „Kanał La Manche” uniemożliwia *de facto* oddanie w polskiej wersji nazwennych gier, jakie stosuje Salman Rushdie, np. gdy używa formy *English Sleeve* („Angielski Rękaw”), „ogrywając” w ten sposób francuską nazwę kanału (*la manche* oznacza w języku francuskim „rękaw”). Uogólnienie zastosowane przez tłumacza w obliczaniu wysokości przy zmianie jednostki miary (29 002 stopy – 10 000 metrów) wydaje się na pierwszy rzut oka zasadne: zamiast prawidłowej wielkości (29 002 stopy = 8 848 metrów) odbiorca przekładu uzyskuje wielkość, która w sposób ogólny wskazuje na spadanie bohaterów ze „znacznej wyso-

⁶ Tekst dziewiętnastowiecznej piosenki, z której pochodzi wspomniane pojęcie, brzmi następująco: *We don't want to fight but, by Jingo, if we do // We've got the ships, we've got the men, we've got the money, too // We've fought the Bear before, and while we're Britons true // The Russians shall not have Constantinople*. („Nie chcemy walczyć, ale, na Jingo, jeśli będziemy, // mamy statki, mamy ludzi, mamy też pieniądze, // już wcześniej walczyliśmy z Niedźwiedziem, jakeśmy Brytyjczycy // nie oddamy Rosjanom Konstantynopola”). Słowo *Jingo* jest eufemistycznym ekwiwalentem imienia Jezus (*by Jesus > by Jingo*).

kości”. Tłumacz zrezygnował jednak z niezwykle istotnej relacji wpisanej w tekst kilka akapitów niżej:

(...) bodies, descending from the Everest of the catastrophe to the milky paleness of the sea.

(...) ciałami spadającymi z Everestu katastrofy ku mlecznej bieli morza.

Skoro 29 002 stopy to wysokość Czomolungmy (Mount Everestu), wielkość ta nie pojawia się przypadkiem. Takie z pozoru niewinne uogólnienie („dziesięć tysięcy metrów”) nie pozwala odbiorcy dostrzec fragmentu sieci powiązań wewnątrztekstowych (a warto dodać, że Mount Everest jest motywem często przywoływanym w powieści⁷).

Zacieranie w przekładzie (niestety, nieuniknione) stosowanych przez Rushdiego aluzji i relacji intertekstualnych widać wyraźnie w bardzo – z pozoru – prostym fragmencie zdania, który nie zwróciłby zapewne uwagi czytelnika polskiego tekstu:

Ten właśnie Londyn, stolica Wilajatu, mrugał światłami w ciemnościach nocy.

Jak jednak wskazuje Paul Briens (2004: 10), występująca u Rushdiego fraza złożona z trzech czasowników (*wink*, *blink*, *nod*), dość nienaturalna w opisie rozświetlonego nocą miasta, jest aluzją do doskonale znanego w kręgu kultury amerykańskiej wiersza dla dzieci autorstwa Eugene’a Fielda z 1889 roku, zatytułowanego *Wynken, Blynken and Nod*, który funkcjonuje głównie jako popularna kołysanka⁸. Piosenka ta jest zatem jednym z wielu odniesień muzycznych pojawiających się w scenie spadania bohaterów. Aluzja do niej jest stosunkowo czytelna (a w każdym razie możliwa do rozpoznania) dla odbiorcy wychowanego w kulturze amerykańskiej, nieprzekładalna natomiast na język polski głównie dlatego, że sam wiersz/kołysanka nie ma przekładu polskiego. Nawet gdyby taki istniał,

⁷ Oprócz określenia „Everest katastrofy” wykorzystanego w tej scenie, wspomnieć można chociażby nazwę apartamentowca w Bombaju, w którym mieszkał Gibril Farisza, i w którym popełniła samobójstwo jego kochanka Rekha Merchant („Everest Vilas”); Zydówka Alleluja Cone, inna kochanka Fariszy, była alpinistką i zdobyła Mount Everest itd.

⁸ Wiersz przedstawia baśniowe postacie trzech rybaków, którzy wyruszają w podróż w swojej łódce (w drewnianym bucie) i żeglują wśród gwiazd. Imiona bohaterów nawiązują do mrużenia oczu przez zasypiające dziecko, zaś o popularności kołysanki świadczy animowana przeróbka filmowa (Hollywood 1938) oraz liczne wykonania, m.in. w latach 60. i 70. Pierwsza strofa wiersza brzmi następująco: *Wynken, Blynken, and Nod one night/ Sailed off in a wooden shoe/ Sailed on a river of crystal light/ Into a sea of dew.*

jest mało prawdopodobne, że jego przywołanie pozwoliłoby rozpoznać relacje semantyczne w tekście Rushdiego. Jakikolwiek zaś odpowiednik zbudowany na zasadzie ekwiwalencji dynamicznej (wykorzystanie jakiejś popularnej polskiej kołysanki) prowadziłby do głębokich przekłamań zarówno leksykalnych, jak i kulturowych (spadający emigranci hinduscy słyszają popularną amerykańską kołysankę). W miejsce więc nacechowanego odniesieniami kulturowymi zdania:

Proper London, capital of Vilayet, winked blinked nodded in the night,

czytelnik przekładu otrzymuje uproszczony (przez usunięcie czasownika *nod*, „kiwać głową”), czysto semantyczny i – co najważniejsze – pozbawiony jakichkolwiek odniesień kulturowych ekwiwalent „mrugał światłami”.

Omówione uproszczenia i uogólnienia, czasem niezbędne, czasem niekonieczne, innym razem wynikające z chęci oddania „właściwego, ogólnego sensu”, prowadzą nieodmiennie do mniej lub bardziej poważnych deformacji (m.in. racjonalizacji, objaśniania, niszczenia rytmu, niszczenia ukrytych sieci znaczeniowych bądź zubożeń jakościowych i ilościowych), które Antoine Berman z takim naciskiem piętnował w swojej bodaj najważniejszej deklaracji teoretycznej z 1985 roku (2009: 249–266, zwł. 253).

Analiza powyższych przykładów w kontekście postkolonialnej teorii przekładu ukazuje, jak głębokim przekształceniom ulega tłumaczony tekst, jeśli zagadnienie kulturowej odmienności i filologicznej wierności przestaje być dla tłumacza najważniejsze. Skutkiem zastosowania strategii adaptacyjnej jest deformacja tekstu oraz zatracenie jego wartości artystycznych wynikających z zestawienia różnych porządków kulturowych, zubożenie jakościowe i ilościowe, które nie pozwala, jak się wydaje, na rzeczywistą wymianę międzykulturową oraz poznanie „inności”. W cytowanych przykładach owo naruszanie wewnętrznej struktury tekstu źródłowego jest widoczne na poziomie leksykalnym i frazeologicznym, jednak jeszcze wyraźniej dostrzec je można, gdy analizie poddane zostają sieci odniesień intertekstualnych wpisane w tekst źródłowy (i w większości przypadków rozpoznawalne przez czytelnika tekstu źródłowego), a zanikające w przekładzie.

W intertekstualnej sieci

Aby ujrzeć, jak subtelna i skomplikowana jest w powieści Rushdiego tkanka wewnętrznych i zewnętrznych aluzji literackich i kulturowych, warto poddać analizie krótką, otwierającą powieść scenę, stanowiącą pierwszą część rozdziału *Anioł Gibril*. Scena – zbudowana w poetyce realizmu magicznego – przedstawia spadanie dwóch protagonistów: Gibrila Fariszty i Saladyna Czamczy, na angielski ląd po eksplozji pasażerskiego odrzutowca AI-420 *Bustan* (ang. *Bostan*), będącej skutkiem ataku terrorystycznego. Połączenie tego, co realne – odwołania do ataków terrorystycznych i porwań samolotów (Rushdie 1992: 573) – z literackością nazwy samolotu (pers. *Bustan*), przywołującą „wonny ogród rozkoszy” i poemat Sa’diego z Szirazu⁹, perskiego poety z XIII wieku, daje początek całej serii intertekstualnych odniesień ukazujących literacki kunszt tej sceny. Kunszt, co z żalem należy przyznać, praktycznie niewidoczny w przekładzie.

Scena spadania jedynych ocalałych z katastrofy służy Rushdiemu do zasygnalizowania lejtmotywów powieści: śmierci i ponownych narodzin, reinkarnacji, a także motywów nieustannej zmiany postaci oraz tożsamości hybrydowej, jaka charakteryzuje imigrantów hinduskich żyjących „pomiędzy” Indiami a wymarzonym i mitycznym (ale też brutalnym i odtrącającym) Wilajatem¹⁰. W scenie tej Rushdie uruchamia co najmniej kilka istotnych odwołań literackich nawiązujących do tych motywów. Jak podaje Brians, najbardziej oczywiste – choć niejednoznaczne – jest odwołanie do sceny strącenia Szatana z nieba w I księdze *Raju utraconego* Johna Milтона (Saladyn Czamcza zostaje później utożsamiony z Szatanem). Upadek bohaterów ma ponadto nasuwać skojarzenia ze sceną otwierającą powieść *Alicja w Krainie Czarów* Lewisa Carrolla, przy czym pewne podobieństwo brzmieniowe i semantyczne między wyrażeniami angielskimi *Vilayet/Wonderland* („obcy kraj”/„kraina czarów”) przestaje być widoczne w przekładzie. Kolejne zdanie jest już aluzją mniej oczywistą:

⁹ Brians sądzi, że scena eksplozji na pokładzie samolotu łączy odwołania do dwóch wydarzeń: porwania samolotu linii TWA w czerwcu 1985 przez terrorystów szyickich oraz porwania samolotu Air India przez separatystów sikhijskich 23 czerwca 1985 roku, zakończonego eksplozją i zatonięciem samolotu w Atlantyku u wybrzeży Irlandii. Zamach terrorystów libijskich, którego skutkiem było wysadzenie w powietrze samolotu pasażerskiego PanAm nad Lockerbie w Szkocji, miał miejsce w grudniu 1988 roku, kilka miesięcy po publikacji *Szatańskich wersetów*. Por. Brians 2004: 10.

¹⁰ Arab. *Wilayat* – obczyzna, obcy kraj, zagranica. W Indii powszechne jest przekonanie, że stolicą Wilajatu jest Londyn. Por. Rushdie 1992: 588.

Przekład:

(...) pojawił się szereg chmur o różnych kształtach nieustannie przekształcających się: bogowie w byki, kobiety w pająki, ludzie w wilki.

Tekst źródłowy ma w tym miejscu czasownik, który, zachowując rdzeń klasycznego źródłosłowu, pozwala na nieco łatwiejszą niż w przekładzie polskim identyfikację literackiego odwołania:

(...) cloud forms, ceaselessly metamorphosing, gods into bulls, women into spiders, man into wolves.

Odwołanie do *Metamorfóz* Owidiusza byłoby nieco bardziej oczywiste, gdyby polski przekład wykorzystał tu imiesłów „przemieniających się”, który wyraźnie (jak ma to miejsce w języku angielskim) nawiązywałby do jednej z funkcjonujących w polszczyźnie wersji tytułu utworu (*Przemiany*)¹¹. Pierwszy raz w powieści pojawia się tu motyw transformacji, zaś znaczenie odwołania do Owidiusza potwierdza sam autor:

[*Szatańskie wersele*] to powieść, w której ludzie zmieniają kształt, która stawia ważne pytania o zmianę kształtu, o samą zmianę – pytania, które stawiał Owidiusz: czy zmiana formy jest jednocześnie zmianą istoty? (Rushdie 1990: 58, cyt. za: Brians 2004: 12)

W scenie otwierającej powieść zwraca uwagę wyjątkowa muzyczność i teatralność opisu. To właśnie odniesienia muzyczne, niezwykle konkretne i silnie umocowane kulturowo oraz dość czytelne dla odbiorcy oryginału, tworzą siatkę znaczeń, które, niestety, w przekładzie tracą na konkretności, stają się ogólnikowe, bezbarwne, czasem niemal niemożliwe do zidentyfikowania. Warto przyrzeć się trzem głównym odwołaniom muzycznym, które Rushdie wykorzystuje do budowania tej sceny. Zdanie otwierające powieść wprowadza temat ponownych narodzin:

„To be born again”, sang Gibreel Farishta tumbling from the heavens, „first you have to die. Hoji! Hoji!”

Aby narodzić się ponownie – śpiewał Gibril Farishta, spadając z niebios – najpierw musisz umrzeć. Ho dzi! Ho dzi!

¹¹ Współczesne polskie przekłady dzieła Owidiusza noszą tytuły *Przemiany* (przekład Brunona Kicińskiego) lub *Metamorfozy* (przekład Anny Kamińskiej i Stanisława Stabryły). Angielski tytuł *Metamorphoses* sygnalizowany jest w tekście Rushdiego jednoznacznie za pomocą czasownika *to metamorphose* („przekształcać, przeobrażać”). Zaproponowana przez tłumacza ekwiwalencja jest semantycznie poprawna, w przekładzie następuje jednak rozluźnienie relacji leksykalnych, które obecne są w tekście źródłowym.

Kilka linijek dalej pojawia się zdanie, które w języku polskim ma następującą postać:

– Mówię ci, musisz umrzeć, mówię ci, mówię.

W takim kształcie zdanie to nie nasuwa skojarzeń z żadnym utworem muzycznym. W angielskim tekście źródłowym czytamy natomiast:

I tell you, you must die, I tell you, I tell you.

Rushdie cytuje tu niemal dosłownie (zmianie ulega jedynie zaimek *we* > *you*) utwór *Alabama Song* Kurta Weila do słów Bertolta Brechta:

Rushdie:

I tell you, you must die, I tell you, I tell you.

Brecht :

I tell you we must die

I tell you we must die

I tell you, I tell you

I tell you we must die (w. 11–14 i nast.)

W tekście powieści cytat ten jest dodatkowo wzbogacony kilkoma odwołaniami do tekstu źródłowego. Gibril Farisza śpiewa „pod alabastrowym księżycem” (alternatywny tytuł piosenki to *Moon of Alabama, Księżyc z Alabamy*), zaś kilka zdań dalej Londyn, stolica Wilajatu, określane jest między innymi jako *Mahagonny* (song Brechta pochodzi z opery Kurta Weila *Rozkwit i upadek miasta Mahagonny, Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, z 1930 roku). Przykład z tekstem Bertolta Brechta ukazuje, że nawiązanie intertekstualne w powieści jest możliwe do zidentyfikowania, jednak tekst, który tę identyfikację ułatwia, staje się w przekładzie polskim mniej czytelny.

Znacznie trudniejsza jest identyfikacja w polskim przekładzie dwóch najważniejszych utworów muzycznych wykorzystywanych w swoistej walce na głosy między spadającym z niebios Gibrilem Fariszą a Salady-nem Czamczą. Farisza, gwiazdor hinduskich filmów teologicznych, spadając na ziemię angielską, śpiewa na cały głos piosenkę, która w polskim przekładzie brzmi:

Hej, ram, japońskie buty mam (...)

O, proszę, angielskie spodnie noszę,

Na głowę wciśnięta czerwona czapka ruska

A pod tym strojem dusza hinduska (s. 13).

Bohater powieści śpiewa piosenkę, tłumacząc słowa na język angielski („chyba z na wół świadomego szacunku dla zbliżających się gwałtownie gospodarzy tej ziemi”, s. 13), i trzeba przyznać, że świetny przekład polski doskonale oddaje radosny, rytmiczny charakter utworu. Utworu, dodajmy, niebudzącego żadnych konkretnych skojarzeń u czytelnika polskiego przekładu. W istocie jednak, jak wskazuje Brians, Rushdie tłumaczy tutaj tekst jednego z największych przebojów Bollywoodu, piosenki *Mera joota hai japaani*, pochodzącej z filmu *Shree 420* z 1955 roku (Brians 2004: 11). Aluzja ta, doskonale czytelna dla anglojęzycznych odbiorców pochodzenia hinduskiego, pozostaje w zasadzie niezrozumiała w przekładzie. Odwołanie to jednak, można sądzić, ma siłę właśnie dzięki swojej kulturowej konkretności – czysto semantyczny przekład tekstu piosenki jedynie w niewielkim stopniu oddaje funkcję, jaką ten cytat pełni w tekście powieściowym.

Ów kulturowy konkret, który stanowi o literackiej wartości tekstu powieściowego i ukazuje zakodowane w nim sensory, jednoznacznie budujące postkolonialną ramę interpretacyjną opisywanej sceny, jest widoczny w pieśni, którą na śpiew Fariszy odpowiada hinduski imigrant Saladyn Czamcza. W oryginalnej wersji oraz w przekładzie tekst wygląda następująco:

Rushdie:

What Farishta heard (...) was an old song, (...) lyrics by Mr. James Thomson, (...). “...at Heaven’s command” Chamcha carolled through lips turned jingoistically redwhiteblue by the cold, “arooooose from out the aaaazure main”. Farishta, horrified, sang louder and louder of Japanese shoes, Russian hats, inviolately subcontinental hearts, but could not still Saladin’s wild recital: “And guardian aaaaangels sung the strain”.

Przekład:

I oto Farisza usłyszał jak (...) płynie stara piosenka, wiersz Jamesa Thomsona (...). – ...z polecenia Niebios – popłynęły radosne wersety z ust Czamczy, którego wargi przybrały z zimna szowinistyczny, czerwono-biało-niebieski kolor, heen-tam, z lazurowego powstał oceanu. – Przerazony Farisza śpiewał coraz głośniejsze o japońskich bucikach, rosyjskich czapkach, niezmiennie czystych subkontynentalnych sercach, lecz wciąż nie mógł uciszyć gwałtownej recytacji Saladyna: – A aniooooołowie stróże śpiewali radośnie [podkr. – T. M.].

Fragmentaryczny tekst nie do końca umożliwia zrozumienie sensu utworu, samo zaś przywołanie autora (James Thomson) pozwala jedynie bardzo wnikliwemu polskiemu czytelnikowi na poprawną identyfikację cytatu. Ponadto dość mylące jest nazwanie utworu w polskim przekładzie

„piosenką” (ang. *song*), zaś ewidentny błąd tłumaczenia wynikający z próby doprecyzowania i ujednoznacznienia tekstu¹² jedynie zaciemnia obraz tekstu. W istocie utwór śpiewany przez Saladyna Czamczę to *Rule, Britannia!*, jedna z najbardziej patriotycznych pieśni angielskich, traktowana jak nieoficjalny hymn brytyjski. Patetyczny utwór z pierwszej połowy XVIII wieku, nie tylko świadczący o wzniosłych uczuciach wobec ojczyzny, ale przede wszystkim będący muzycznym preludium do kolonialnej ekspansji terytorialnej Imperium Brytyjskiego i, poniekąd, nieoficjalnym hymnem brytyjskiego imperializmu, jest w powieściowej scenie historycznie wyśpiewywany przez Hindusa, którego jedynym marzeniem było i jest przeobrażenie się w prawdziwego Anglika. W pełnym brzmieniu strofa Thomsona brzmi:

When Britain first at Heav'n's command
Arose from out the azure main;
This was the charter of the land,
And guardian angels sang this strain:
Rule, Britannia! Britannia, rule the waves:
Britons never will be slaves¹³.

Scena otwierająca *Szatańskie wersety* wprowadza zatem kluczowy problem hybrydowej i labilnej, nieuchwytniej i nieustannie przekształcającej się tożsamości postkolonialnej bohaterów. Autor osiąga swój cel, przywołując konkretne teksty kultury: song Bertolta Brechta, popularną piosenkę bollywoodzką, patriotyczną pieśń brytyjską, zaś w tle, a dokładnie w samej tkance tekstu, widoczne są jeszcze odniesienia do popularnej amerykańskiej kołysanki (*winked, blinked, nodded*), a nawet do – zupełnie już nierozpoznawalnych dla polskiego odbiorcy – pobożnych hymnów metodystów z osiemnastowiecznej Anglii¹⁴. Przywołania te mają sens je-

¹² Tekst źródłowy brzmi: *lyrics by Mr. James Thomson, seventeenthundred to seventeenforty-eight*. Oddaje to jakby „szkolne” wyrecytowanie lat życia autora (1700–1748). Polski przekład uzupełnia tekst i dookreśla, ujednoznacznia liczebniki (w oryginale niczym nie poprzedzone, dlatego niejednoznaczne) frazą „od wersu tysiąc siedemset do tysiąc siedemset czterdzieści osiem” (!), co budzi wątpliwości co do poprawnej identyfikacji autora i samego cytatu przez tłumacza.

¹³ Dosł.: „Gdy Brytania z polecenia Niebios // wyloniła się z błękitnych wód, // był to dział ziemi jej dany, // wówczas aniołowie stróże śpiewali: // Władaj, Brytanie! Władaj falami! // Brytyjczycy nigdy nie będą niewolnikami!” James Thomson, *Rule Britannia!* (1740). Co ciekawe, Rushdie unika cytowania najbardziej rozpoznawalnego wersu pieśni, zaczynającego się od słów „Rule, Britannia”.

¹⁴ Brians zwraca uwagę na obecne w końcowym fragmencie tej sceny nawiązanie do wypowiedzi twórcy metodyzmu, Johna Wesleya. Gdy Wesley spotkał się z zarzutem, że

dynie w swojej konkretności i specyfice, a przekład polski – niezależnie od swojej ogólnie dobrej jakości – w dużej mierze odwołania te zaciera, pozbawiając tekst tego, co stanowi o jego prawdziwej wartości artystycznej. Hybrydowość, palimpsestowość i heteroglossia (w dużo szerszym niż Bachtinowskiemu znaczeniu) tekstu Salmana Rushdiego, które najpełniej wyrażają fenomen doświadczenia postkolonialnego, w przekładzie stają się mniej widoczne lub wręcz zanikają, nie pozostawiając czasem nawet wrażenia niedosytu.

Podsumowanie

Przywołana na początku postkolonialna teoria przekładu podkreśla unikatowość, jednostkowość doświadczenia kulturowego oraz hybrydową tożsamość, akcentując, w sposób nieraz prowokacyjny, faktyczną nieprzekładalność tego, co specyficzne, inne i obce, w szczególności zaś nieprzekładalność tego, co pochodzi z przestrzeni dawnych kolonii, na swoiście neoimperialny kod języka angielskiego. Wernakularna idiomatyka wraz z niepowtarzalną siecią odniesień kulturowych nie poddają się łatwo przekładowi, gdyż, jak twierdził Antoine Berman, nie należą one do zjawiska transferu między językami „ucywilizowanymi”. Przypadek Salmana Rushdiego, jednego z najważniejszych pisarzy postkolonialnych, jest jednak przykładem (jakże częstym) wyrażania doświadczenia postkolonialnego właśnie w języku angielskim, w którym wielogłosowość i wielokulturowość zostają wzbogacone i zwielokrotnione przez współobecność kilku kulturowych płaszczyzn odniesienia.

Powyższe przykłady rozwiązań przekładowych zastosowanych na trzech płaszczyznach: leksyki, ekwiwalencji kulturowej/adaptacji i odniesień intertekstualnych, każą zastanowić się nad wartością przekładu *Szatańskich wersetów* na język polski, który, w sposób oczywisty, znajduje się

wykorzystuje popularne melodie w hymnach kościelnych, podobno odpowiedział pytaniem: „Czemu diabeł miałby mieć najlepsze melodie?”. Odpowiedni fragment powieści w przekładzie polskim brzmi: „Jakiego rodzaju była pieśń Fariszty – anielska czy szatańska? Kim jestem? Albo, powiedzmy: kto wie, jaka jest najlepsza pieśń?”. Źródłowy tekst angielski jest bardziej precyzyjny: „Of what type – angelic, satanic – was Farishta’s song? Who am I? Let’s put it like that: *who has the best tunes?*”. W polskim przekładzie precyzyjne pytanie („kto ma najlepsze melodie”) zostało przemodelowane w sposób akcentujący pieśń, a nie jej wykonawcę („jaka jest najlepsza pieśń”) – i tym samym uniemożliwiający identyfikację narratora, którym w tym momencie powieści staje się Szatan. Por. Brians 2004: 12).

na peryferiach postkolonialnego doświadczenia budowanego na gruzach Imperium Brytyjskiego. Parafrazując fundamentalne pytanie Gayatri Chakravorty Spivak – „czy zmarginalizowani (*subaltern*) potrafią mówić?” – warto zapytać, czy i na ile proza Salmana Rushdiego, z całym swym bogactwem leksykalnych, intertekstualnych i międzykulturowych odniesień, jest w stanie naprawdę „przemówić” do czytelnika polskiego przekładu. Czy – by odwołać się do postkolonialnej refleksji na temat przekładu – tekst polski świadczy o faktycznym dostrzeżeniu „różnicy” lub „różnic”, i czy zastosowane strategie przekładowe pozwalają na wyrażenie unikatowości i bogactwa tekstu źródłowego zarówno na płaszczyźnie znaczenia, jak i formy językowej (kulturowej)?

Wydaje się, że analizowane przykłady wskazują, iż w sposób najpełniejszy przekład polski przemawia – paradoksalnie – w tych miejscach, gdzie tłumacz rezygnuje z tłumaczenia i zachowuje elementy „obcości” w możliwie najczystszej postaci, zapożyczając (adaptując) słowa z języków orientalnych występujące w powieści Rushdiego i zmuszając czytelnika do częstego korzystania ze słownikowego komentarza. Jest to w zasadzie nie tyle „kapitulacja” tłumacza, ile zupełnie świadoma strategia, doskonale powielająca w przekładzie literacki gest Rushdiego, którego celem jest niejako rozsadzenie języka angielskiego od środka, w akcie radykalnej pojęciowej i leksykalnej „dekolonizacji”.

Niestety, w miejscach, gdzie najgęstsza jest sieć kulturowych odwołań (w tym zwłaszcza do kultury i języka angielskiego), przekład często nie pozwala ujrzeć bogactwa tej prozy, misternej konstrukcji tekstu i obecnych w nim kulturowych powiązań. Wnikliwa analiza filologiczna i kulturowa Paula Briansa ujawnia złożoność (zarówno językową, jak i kulturową) tekstu *Szatańskich wersetów*, jego świadomie konstruowaną palimpsestowość, odzwierciedlającą hybrydowość doświadczenia postkolonialnego. Wydaje się, że przekład na język polski z 1992 roku pozostawia czytelnika często ślepy i głuchy na te elementy powieści, które stanowią jej największą wartość artystyczną i poznawczą. Szansą na zbliżenie się polskiego odbiorcy do tekstu i dotarcia do wszystkich płaszczyzn byłby, jak można sądzić, powrót do filologicznej wierności oraz klasycznej praktyki komentarza. Motywowany zasadą poszanowania różnicy (wypracowaną przez postkolonialne teorie przekładu), taki zabieg pozwoliłby tłumaczowi na dokładniejsze ukazanie hybrydowości i wielopoziomowości prozy postkolonialnej.

Bibliografia

- Bassnet S., Trivedi H. 1999. *Introduction*, w: S. Bassnet, H. Trivedi (red.), *Post-Colonial Translation. Theory and Practice*, London–New York: Routledge.
- Berman A. 2009. *Przekład jako doświadczenie obcego*, przeł. U. Hrehorowicz, w: P. Bukowski, M. Heydel (red.), *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, Kraków: Znak.
- Bloom H. 2003. *Introduction*, w: *Salman Rushdie*, seria „Bloom’s Modern Critical Views”, New York: Chelsea House.
- Brians P. 2004. *Notes for Salman Rushdie. The Satanic Verses*, http://public.wsu.edu/~brians/anglophone/satanic_verses/ (dostęp: 15 czerwca 2013).
- Chakravorty Spivak G. 1988. *Can the Subaltern Speak?*, w: C. Neleson, L. Grossberg (red.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Chakravorty Spivak G. 2009. *Polityka przekładu*, przeł. D. Kołodziejczyk, w: P. Bukowski, M. Heydel (red.), *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, Kraków: Znak.
- Kołodziejczyk D. 2008. *Postkolonialny zamach stanu w literaturze*, „Literatura na Świecie”, nr 1–2, s. 241–257.
- Munday J. 2008. *Introducing Translation Studies. Theories and Applications*, London–New York: Routledge.
- Rao S. 2006. *From Postcolonial to a Non-colonial Theory of Translation*, w: N. Sakai, J. Salomon (red.), *Translation, Biopolitics, „Colonial Difference”*, Hong Kong: Hong Kong UP.
- Rushdie S. 1990. *Imaginative Maps*, interview with Una Chaudhuri, „Turnstile”, nr 2.
- 1992. *Szatańskie wersety*, Gdańsk: Phantom Press International.
- 2006. *The Satanic Veres*, London: Vintage Books, .
- Simon S. 1996. *Gender in Translation. Cultural Identity and the Politics of Transmission*, London–New York: Routledge.
- Tymoczko M. 2009. *Literatura postkolonialna i przekład literacki*, w: P. Bukowski, M. Heydel (red.), *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, Kraków: Znak.
- Venuti L. 2004. *1990 and Beyond*, w: *The Translation Studies Reader*, London–New York: Routledge.
- Wolf M. 2000. *The Third Space in Postcolonial Representation*, w: S. Simon, P. St. Pierre (red.), *Changing the Terms. Translation in the Postcolonial Era*, Ottawa: University of Ottawa Press.