

■ KRZYSZTOF FILIP RUDOLF

Uniwersytet Gdański

frugfr@univ.gda.pl

WIELOGŁOSOWA POWIEŚĆ W TRANSLATORSKIM WIELOGŁOSIE, CZYLI *ANGLICY NA POKŁADZIE* MATTHEW KNEALE’A

Abstract

A Polyphonic Novel in a Polyphonic Translation – the Case of *English Passengers* by Matthew Kneale

The paper presents a unique and unprecedented translatorial enterprise in which Matthew Kneale’s novel *English Passengers* was rendered into Polish by a group of twenty-one translators. The book is discussed within the framework of the genre of polyphonic novel and compared to Joseph Conrad’s *Heart of Darkness* and Shakespeare’s *The Tempest*. The whole process of translating the novel is described in detail, and numerous problematic issues concerning translatorial problems are addressed.

Key words: polyphonic novel, collective translation, Matthew Kneale

Słowa kluczowe: powieść polifoniczna, przekład zbiorowy, Matthew Kneale

Powieść *Anglicy na pokładzie* Matthew Kneale’a stanowi monumentalne przedsięwzięcie pisarskie, w którym rzeczywistość poznajemy za pośrednictwem dwudziestu jeden narratorów (jednym z tych głosów jest nawet artykuł w gazecie). Grupa Anglików, której przewodzi natchniony – by nie rzec: nawiedzony – pastor Wilson, udaje się w rejs do Tasmanii, gdzie rzekomo miał się znajdować biblijny rajski ogród. W wyprawie towarzyszą pastorowi młody botanik Timothy Renshaw i lekarz Thomas Potter, który podczas podróży pisze osobliwy i przerażający rasistowski traktat (rzecz jasna dowodzący wyższości rasowej Anglosasów). Podróźni nie wiedzą,

że wynajęty przez nich statek należy do grupy przemysłowców z Wyspy Man, którzy próbują uciec przez angielskimi służbami celnymi, przewożąc w przemyślnie przygotowanych skrytkach tytoń i brandy. Poszukujący śladów biblijnego raju podróżnicy trafiają, jak na ironię, w sam środek kolonialnego piekła, gdzie są świadkami eksterminacji tasmańskich Aborygenów.

Matthew Kneale (syn Judith Kerr, popularnej autorki książek dla dzieci i ilustratorki, i Nigela Kneale'a, cenionego scenarzysty) był do czasu publikacji *Anglików na pokładzie* postacią w Polsce nieznaną. Spośród jego wcześniejszych trzech powieści nagrodzono dwie: *Whore Banquets* otrzymała Sommerset Maugham Award i Betty Trask Award w 1988 roku, a *Sweet Thames* – Llewellyn Rhys Prize w 1993 roku. Powieść *English Passengers*, czyli *Anglicy na pokładzie*, była nominowana do Nagrody Bookera, a ostatecznie zdobyła tytuł Whitbread Book of the Year w roku 2000. Gdańskie wydawnictwo Wiatr od Morza po *Anglikach...* wydało jeszcze zbiór opowiadań *Drobne występki w czasach obfitości* (*Small Crimes in the Age of Abundance*) w przekładzie Michała Alenowicza (2015) oraz – niedawno – powieść *Rzymianami bendąc* (*When We Were Romans*) w przekładzie Krzysztofa Filipa Rudolfa (2016).

Anglicy na pokładzie to na pozór – jak sugerują okładki oryginalnego wydania i polskiego przekładu – tradycyjna powieść marynistyczna, która w miarę rozwoju okazuje się ponurą historią pełną zaskakujących zwrotów akcji. Jak zauważa Caroline Lusin, książka Kneale'a nawiązuje do tradycji dziewiętnastowiecznej wiktoriańskiej powieści przygodowej, głównie *Maryata* (*Peter Simple, Jacob Faithful, Mr Midshipman Easy*), i do późniejszego cyklu powieści C.S. Forreстера o Hornblowerze, tekstów istotnych dla Kneale'a, jak przyznaje sam autor *Anglików...* (Säckel *et al.* 2009: 77–78). Kwestia intertekstualności tej powieści nie ogranicza się jednak bynajmniej do powyższych pozycji. W kontekście analiz *Anglików na pokładzie* pojawia się *Jądro ciemności* Conrada (Säckel *et al.* 2009: 79 i n.) i *Burza* Szekspira (Ross 2006: 248 i n.). Aspekt degrengolady moralnej tytułowych Anglików przywodzi na myśl *Władcę much* Goldinga: w trakcie wędrówki przez dzikie ostępy opadają z Anglików kolejne warstwy ucywilizowania i ukazuje się prawdziwa ludzka natura, a dobroduszny pastor, przedstawiciel duchowieństwa, zostawia na pastwę losu młodego Timothy'ego Renshawa, którego ratuje „dziki” Aborygen Peevay. Trzeba zaznaczyć, że nawiązania do wymienionych dzieł są bardzo przewrotne: wiktoriańska powieść przygodowa jest tutaj nie tyle modelem, ile punktem wyjścia, a bohaterowie

Kneale'a to nie szacowne postacie, ale gromada cwaniaczków – przemysłowców z Wyspy Man, próbujących szmuglować alkohol, tytoń i pornograficzne obrazki. „Przyznając Mańczykom status bohaterów, Kneale udziela głosu tym postaciom, które w ramach konwencji klasycznej powieści przygodowej zupełnie by się do tego nie nadawały”, pisze Lusin (Säckel *et al.* 2009: 78). Zdaniem badaczy, *Anglicy na pokładzie* pasują do postmodernistycznych kanonów żartobliwości, zgodnie z którymi opisywane wydarzenia traktuje się z dystansem: „ludyczny postmodernizm nurza się w polifonii, wielości, nieskrępowanej swobodzie, radosnym relatywizmie, zaburzających wszelkie sztywne zasady” (Gutleben 2001: 97). Powieść Kneale'a bywa określana jako powieść neowiktoriańska (Glendening 2013: 85), tworzy bowiem złudzenie powieści wiktoriańskiej przez nagromadzenie tekstów pozornie dokumentalnych: dzienników, listów, artykułów z gazet i fragmentów książek. Jednak ta obfitość narratorów, którzy nieraz nie wiedzą wzajemnie o sobie, oraz liczba poszczególnych fragmentów (ponad 90) sprawiają, że utwór niejako się rozszczepia i pozostając solidną powieścią wiktoriańską, odnosi się do tego gatunku z dużą dozą humoru. Gutleben zalicza *Anglików na pokładzie* do gatunku powieści „retro-wiktoriańskiej”, która najpierw wpisuje się wyraźnie w ustalone konwencje, by później konsekwentnie je burzyć (Gutleben 2001: 98). Na początku Kneale tworzy przekonujące wiktoriańskie tło, następnie wprowadza przedstawicieli szacownych grup społecznych: duchowieństwa (pastor Wilson) i świata nauki (doktor Potter), później zaś tę pierwotną konwencję zaburza, ukazując bohaterów w krzywym zwierciadle prawdy (Gutleben 2001: 98). Wszelkie przywary i śmieszności owych „szacownych” postaci widzimy choćby w narracji kapitana czy Timothy'ego Renshawa. Dodatkowym aspektem ośmieszającym postać pastora jest zestawienie jego poglądów naukowych z dzisiejszym stanem wiedzy: pastor Wilson odczytuje Biblię dosłownie, szydzi z geologii i teorii Darwina i szuka fizycznego miejsca, w którym ongiś mieścił się raj. Zamiast jednak odnaleźć rajski ogród, zstępuje w najniższe kręgi piekła, gdzie jego rodacy bezlitośnie szlachtują niewinnych Aborygenów, spychając porąbane zwłoki ze skał, a niemowlęta rzucając w ogień. W zestawianym z powieścią Kneale'a *Jądrze ciemności* podróż rzeką Kongo (antytezą Tamizy, podobnie jak Afryka – inny świat – jest antytezą Europy i cywilizacji) jest podróżą do początków świata, który okazuje się piekłem i mrokiem.

Utwór Kneale'a zalicza się także do gatunku powieści polifonicznej. Charakteryzując powieści Dostojewskiego, Bachtin pisał, że ich istotę stanowi „mnogość samodzielnych i niespójnych głosów i świadomości,

prawdziwa polifonia równorzędnych głosów (...). Występuje tu właśnie mnogość równorzędnych świadomości wraz z ich światami, a wszystkie, zachowując swoją niespójną odrębność, układają się w całość pewnego zdarzenia” (Bachtin 1983: 353). W powieści Kneale’a owe głosy istotnie są równorzędne: narracja Aborygena Peevaya bynajmniej nie ustępuje wagą narracji pastora Wilsona. *Anglicy na pokładzie* nie wpisują się jednak aż tak idealnie w model Bachtina: w przypadku tej powieści słowa „niespójność” i „niespójny” są bardzo nie na miejscu. Mamy tu od początku pozorną niespójność, a przedstawiane przez kolejnych narratorów fakty i wydarzenia zdają się zupełnie z sobą niezwiązane, ale w miarę rozwoju akcji autor okazuje się realizować swój zamysł z żelazną konsekwencją. Te same sceny zostają oświetlone pod różnymi kątami i czytelnik musi samodzielnie wyrobić sobie zdanie na temat tego, co się dzieje i jak należy te wydarzenia oceniać.

Decyzję o wydaniu powieści podjęło gdańskie wydawnictwo Wiatr od Morza w osobie jego twórcy i szefa Michała Alenowicza, który wpadł na nietypowy pomysł powierzenia opowieści każdego narratora innemu tłumaczowi. Początkowo mieliśmy obawy – jako przyszli współredaktorzy i współtłumacze – czy autor wyrazi zgodę na taki eksperyment (przecież ten oszałamiający wielogłos powstał w głowie jednego człowieka), lecz Matthew Kneale zareagował na propozycję z entuzjazmem.

Grupa tłumaczy rekrutowała się w przytłaczającej większości spośród osób, które wyszły spod skrzydeł Katedry Translatoryki Uniwersytetu Gdańskiego. Wyboru dokonali Michał Alenowicz i Krzysztof Filip Rudolf. Pomysłodawcy przedsięwzięcia (absolwentowi studiów podyplomowych z translatoryki) przypadł najgłośniejszy narrator: kapitan Illiam Quilian Kewley. Aborygen Peevay trafił do piszącego te słowa, adiunkta w Katedrze Translatoryki UG. Pozostali tłumacze piątki głównych narratorów to: Miłoz Wojtyna, absolwent gdańskiej translatoryki, obecnie adiunkt w Instytucie Anglistyki (pastor Geoffrey Wilson); Łukasz Golowanow, absolwent anglistyki i studiów podyplomowych (dr Thomas Potter); i Anna Żbikowska, absolwentka studiów I stopnia (Timothy Renshaw).

Tłumacze otrzymali swoje narracje, nie znając tekstów innych narratorów ani całości książki. Dzięki temu ich optyka pozostała nieskażona, a każdy z nich – tak jak w życiu – relacjonował i oceniał wydarzenia w błogiej nieświadomości tego, jak pewne sprawy postrzegają inni. Prace nad tekstami poprzedziło spotkanie całej grupy tłumaczy z redaktorami, podczas którego poproszono wszystkich o przygotowanie glosariuszy nazw własnych stosowanych w tekście. Tych dwadzieścia jeden cząstkowych glosariuszy

scalono w jeden (wiele pojęć się powtarzało) i przekazano tłumaczom. Przed wszystkim ujednociono w nich pisownię nazw własnych oraz ustalono odpowiedniki występujących w powieści pojęć.

Tłumaczy podzielono na dwie grupy: jedną pod opieką Michała Aleonowicza, a drugą – pod moją opieką. Całość pracy nad tekstami była dość skomplikowana i wieloetapowa. Tłumacz z mojej grupy przekazywał mi przełożony tekst, który po przeczytaniu odsyłałem mu ze swoimi komentarzami i sugestiami, a równocześnie dostarczałem plik Michałowi. Tłumacz nosił poprawki, korygował i wygładzał tę wersję i wysyłał ją do mnie; zdarzało się, że już na tym etapie Michał dodawał drobne uwagi do moich uwag. Tak poprawiony tekst wędrował wówczas do Michała, który po lekturze odsyłał go ze swoimi sugestiami i komentarzami do tłumacza (z kopią dla mnie). Tłumacz nosił kolejne poprawki i odsyłał tekst Michałowi, po czym obaj czytaliśmy tę prawie ostateczną wersję, która w takim kształcie zostawała zatwierdzona. Identycznej procedurze podlegały teksty tłumaczy z grupy Michała. Na końcu całość książki czytało dwoje redaktorów polonistów, którzy też sugerowali liczne poprawki. Ostateczne decyzje podejmowali wtedy dwaj główni redaktorzy, czasem konsultując się z poszczególnymi tłumaczami co do pewnych drobiazgów lub wspólnie rozważając detale, które pojawiły w redakcji polonistycznej, gdy jeden lub drugi dostrzegł jakieś niekonsekwencje i niedokładności. Tę końcową wersję czytaliśmy raz jeszcze z Michałem – i zdarzało się nam wyłapywać przeróżne szczegóły, nad którymi trzeba się było zastanowić.

W tym czasie nierzadko rozmawialiśmy z poszczególnymi tłumaczami o przyjętej przez nich strategii i granicach translatorskiej swobody. Ciekawa kwestia pojawiła się w związku z narracją Jacka Harpa (którego tłumaczył Maciej Pawlak). Narrator ten to były skazaniec wyrażający się w bardzo bezpośredni i dosadny sposób – i właśnie tym tropem podążył jego tłumacz. Uznaliśmy jednak, że przekład, mimo swojej płynności i niewątpliwej barwności, jest nadmiernie podkolorowany i zawiera wyrazy mocniej nacechowane niż w oryginale. W tekście angielskim mamy na przykład słowo *whaleboat*, dla którego tłumacz proponował w pewnym miejscu nacechowany odpowiednik „krypa”; wyrażenie *getting dropped back into prison clothes* przełożył jako „wrócić do kicia”, *I did think of paying a call at the inn* jako „przyszło mi na myśl, czy by nie zawinąć do knajpy”, a *Usually the journey back from George Town was a proper fight with the westerlies* jako „Zwykle droga powrotna z George Town oznaczała mordęgę z wiejącym nam w oczy zachodnim wiatrem”. Wywiązała się dyskusja, a nawet kłótnia

z tłumaczem, który argumentował, że osobnik o takiej proveniencji jak Jack Harp na pewno wyrażałby się w równie barwny i krwisty sposób, a zatem grzeczniejsza, bardziej uładowana polszczyzna jest nienaturalna i po prostu temu narratorowi nie przystoi (podobne wątpliwości dotyczyły narracji Bena Hayesa, tłumaczonej przez Julię Stepnowską). Ponieważ polski przekład był wyraźnie „podkręcony”, ale brzmiał naturalnie i świetnie się go czytało, postanowiłem zapytać samego autora. Kneale po lekturze sążnistego maila odpowiedział: „Uważam, że zdecydowanie powinniście użyć kolokwializmów w przypadku Jacka Harpa i innych. Patrząc na Twój e-mail, jestem mocno zaskoczony, że sam ich nie użyłem”¹. Dlatego też, otrzymawszy błogosławieństwo od autora, z radością zaakceptowaliśmy taką wersję, jak choćby w przypadku poniższych zdań:

Also I found something for my cheek where my skinning knife caught it a month back, leaving a proper gash of a cut that never would settle.

Sprawiłem też sobie mazidło na swoją ranę; miesiąc temu dziabnąłem się niechcący w gębę nożem do skórowania i babrało się jak cholera.

That was luck, as it happened, the owner being as soft as mush.

Miałem fart, bo z właściciela był pierdoła, co się zowie.

I wasn't having that, so rather than just wait for my beating I started on him first, giving him answering which he'd not forget in a hurry.

Przebrała się miarka, pomyślałem, i zamiast czekać na kańczug, sprąłem go na kwaśne jabłko tak, że pewnie do dziś odbija mu się czkawką.

Przypadek powyższy może stanowić interesujący element w dyskusji nad tym, na ile może sobie pozwolić tłumacz w trakcie pracy nad przekładem. Ingerencje w tekst polegające na zmianie emocjonalnego zabarwienia słów, stosowanie wyrazów bardziej nacechowanych od środków użytych przez autora oryginału – czyli wszystko to, co tłumacze nazywają potocznie podkręcaniem tekstu – są zabiegami uznawanymi za przejaw nadmiernej swobody tłumacza. W takiej sytuacji czytelnik przekładu, nie mając z wielu powodów dostępu do oryginału, zostaje w pewien sposób oszukany, bo otrzymuje tekst wyraźnie różniący się od tego, co zamierzył autor.

¹ Mail od Matthew Kneale'a, 16.03.2014; przeł. K.F.R.).

Omawiając kreatywność niektórych tłumaczy, Jerzy Jarniewicz odwołuje się do zjawiska zwanego *horror vacui*, czyli do poetyki nadmiaru. W rezultacie zabiegów interpretacyjnych i wyjaśniających „tekst docelowy wyłania się z naddanymi przez tłumacza, nadwyżkowymi elementami” (Jarniewicz 2012: 53). Wzmiankowane zabiegi translatorskie obejmują działania, które Antoine Berman zalicza do tak zwanych tendencji deformujących: racjonalizacji, objaśniania i wydłużania (Berman 2009: 253). W przypadku Jacka Harpa mielibyśmy teoretycznie do czynienia z pewnym nadużyciem polegającym na zmianie rejestru językowego. Tłumacz polegał jednak na własnej intuicji – rzecz nieoceniona, gdyż prawdziwy przekład zaczyna się tam, gdzie kończy się słownik – ryzykując odrzucenie swojej wersji tekstu. Przyjęcie tej strategii wynikało stąd, że zaakceptował ją sam autor. Oznacza to, że decyzje translatorskie nie muszą być sztywno podporządkowane ogólnym sformułowaniom teoretycznym i tak jak pojedyncze słowa zawsze uwarunkowane są kontekstem, tak samo każdą strategię określa szeroko pojęty kontekst konkretnego tekstu.

Inną dyskutowaną kwestią związaną z pracą nad tekstem Kneale’a był sposób, w jaki zwracają się do siebie bohaterowie powieści. Otóż w języku angielskim nie ma rozróżnienia form „ty” i „pan/pani”, można więc się zastanawiać, czy zwracając się do Aborygenów, Wilson lub którykolwiek inny z Anglików używa formy oficjalnej czy bardziej poufałej; to samo dotyczy komunikacji w przeciwnym kierunku. Czy Anglicy, zachowując pozory, starają się okazywać szacunek swoim rozmówcom, czy też świadomie pokazują, kto tu jest kim, bezceremonialnie ich „tykając”? I tutaj też na szczęście mogłem się skonsultować z autorem, odwołując się do języka francuskiego i jego rozróżnienia *vous* i *tu*. Odpowiedź rozwiała wątpliwości:

Zgadzam się, że kwestia *tu/vous* ma w przypadku Peevaya ogromne znaczenie. Anglicy są nerwowi na punkcie tego rozróżnienia, bo brakuje go w ich języku (...). Powiedziałbym, że Brytyjczycy zwracaliby się do Aborygenów, używając formy *tu* – lekceważąco, czasem przyjaźnie, a czasem w sposób nieprzyjemny. Oczekiwaliby natomiast, że tubylcy będą się do nich zwracać, stosując formę *vous*, w przeciwnym razie Anglicy byłiby dość poirytowani².

Kiedy więc Wilson rozmawia z Cromwellem (czyli Peevayem) i prosi go o przysługę, zdecydowałem się na użycie formy „ty”, choć w przyjaznym duchu:

² Mail od Matthew Kneale’a, 16.03.2014; przeł. K.F.R.).

But I never finished talking to you, Cromwell (...) You see, it is my fine hope that you might be willing to join our expedition, as our guide.

Ale ja nie skończyłem z tobą jeszcze rozmawiać, Cromwellu (...). Widzisz, żywię ogromną nadzieję, że może zechcesz przyłączyć się do naszej ekspedycji w charakterze przewodnika.

Kapitan Kewley – główny (chyba najgłówniejszy) narrator tej powieści (jego narracja to w sumie ponad sto stron tekstu), rodowity Mańczyk, posługuje się bardzo oryginalnym językiem (tu warto nadmienić, że związki Matthew Kneale’a z Wyspą Man wykraczają poza czyste zainteresowanie historią: z wyspy pochodził ojciec autora; Sulmicki 2011: 180). Tłumacz – Michał Alenowicz – wielokrotnie łamał sobie głowę nad poszczególnymi wyrażeniami, wychodząc z tych zmagania zwycięsko. Znaczenia niektórych wyrazów trzeba się było domyślać, na przykład w następującym zdaniu: *Why not the moment he first takes the shilling, his mouth hanging wide open like a harvest frog as he listens to the sergeant’s flatterings?* Fraza *like a harvest frog* brzmi oryginalnie i jest raczej niespotykana. Tłumacz kapitana naszukał się jej w Internecie, aż wreszcie napisał mail do autora, który wyjaśnił, że natrafił na tę frazę, studiując słownik dialektu anglo-mańskiego, a ponieważ mu się spodobała, postanowił włączyć ją do tekstu (dodał też, że Anglicy nie znają tego wyrażenia). Tak więc tłumacz, kierując się konsekwentnie zasadą egzotyzyacji języka przekładu, zostawił to zdanie w takiej postaci: „Dlaczego nie wtedy, gdy przyjmuje szylinga od sierżanta, wysłuchując jego pochlebstw z ustami rozdziawionymi jak u żaby przy żniwach?”.

Kapitan – jedyny głos w książce reprezentujący Mańczyków (podobnie jak Peevay jest jedynym głosem Aborygenów, jeśli pominąć krótkie pojawienie się Pagerly) – przetyka od czasu do czasu swoje kwestie wyrażeniami z dialektu anglo-mańskiego zapisanymi kursywą, czyli tak jak sygnalizuje się wyrażenia obce. Decyzja dotycząca strategii była tu kluczowa: znając angielskie odpowiedniki, można się było silić na znalezienie barwnych i oryginalnych polskich ekwiwalentów; oczywiście wyrażenia takie musiałyby pochodzić z jakiegoś dialektu polskiego, co dość jednoznacznie kojarzyłoby się z konkretnym regionem naszego kraju. Tłumacz jednak zdecydował się w miarę możliwości pozostawić te określenia w ich pierwotnym kształcie. Słów z dialektu anglo-mańskiego, które autor zamieścił w glosariuszu na końcu książki, nie można było użyć automatycznie w polskim przekładzie, choćby ze względów gramatycznych, bo trudno importować do polszczyzny

mański czasownik, dodając tylko polskie końcówki fleksyjne, lub poprzedzić polski rzeczownik mańskim przymiotnikiem. Dlatego Michał Alenowicz wybrał strategię egzotyzyacji i pozostawił większość mańskich rzeczowników, zachowując barwę i egzotykę obcości. Marek Gajdziński napisał:

Oczywiście można by na całą mnogość epitetów (na przykład *scriss*, *gorm*, *dawd* albo *bleb*), którymi Mańczycy obdarzają Anglików, znaleźć polskie odpowiedniki, a nawet sprowadzić je wszystkie do jednego „głupka” czy czegoś w tym rodzaju. Ale pozbawiłoby to nas językowego bogactwa oryginalnego tekstu i przyjemności obcowania z kolorytem mańskiej mowy (Gajdziński 2014: 176).

Z tego też powodu wzmiankowany glosariusz w polskim wydaniu jest krótszy aniżeli w oryginale – zasadniczo zawiera same rzeczowniki. Co jednak zrobić z utratą tyłu barwnych określeń? Pozostaje jedynie zasada kompensacji. Tłumacz zauważył, że w wypowiedziach kapitana pojawia się sporo określeń związanych ze zwierzętami, i postanowił tworzyć „wyrażenie odzwierzęce”, niejednokrotnie dość oryginalne, które swoją innością mają sygnalizować i rekonstruować stylistyczną dziwność kapitańskiej mowy:

No, the Kewleys were careful, sober people, but with a terrible taste for litigating wills, and a perfect eye for a rotten buy.

Otóż nie, Kewleyowie byli ludźmi roztroprnymi i trzeźwo myślącymi, acz obdarzonymi jak najgorszą intuicją w kwestii egzekwowania testamentów oraz wyborynym okiem do **psiacych** nabytków.

Even with my Captain's wages sailing dirty little vessels back and forth across the Irish Sea with cattle bones and such, I wasn't so much as stemming the tide.

Pływając **wszawymi**, skarlałymi stateczkami w tę i z powrotem po Morzu Irlandzkim z bydłęcymi kośćmi i tym podobnym ładunkiem, nie udało mi się choćby zahamować przykłej rodzinnej tendencji, nawet przy mojej kapitańskiej płacy.

W cytowanym wcześniej tekście Gajdziński pisze:

Tłumaczenie *Anglików na pokładzie* jest doskonałym przykładem nowoczesnego, nieimperialistycznego podejścia do sztuki przekładu. Szczególnie, że egzotyzyacja dotyczy w ogromnej mierze kultur mańskiej i aborygeńskiej, a więc

kultur zwyczajowo traktowanych jako podrzędne. Nawiasem mówiąc, w tym sensie egzotyzacja zaczyna się u źródła, tekst angielskiego oryginału jest bowiem sam w sobie mocno egzotyzujący! W tłumaczeniu zaś już samo oddanie głosu dwudziestu jeden tłumaczom jest aktem w duchu egzotyzacji. Podkreśla bowiem osobność mowy każdego z dwudziestu jeden narratorów (Gajdziński 2014: 176).

Kolejna postać: Peevay, jest dla tłumacza fascynującym wyzwaniem. Na samym początku książki autor umieścił „Słowo o języku”, w którym zwięźle zarysował lingwistyczny fenomen tego bohatera (ów krótki tekst przywodzi na myśl wyjaśnienia Marka Twaina na początku *Przygód Huckelberry'ego Finna*). Peevay jest pół-Aborygenem. Jako człowiek bystry i inteligentny, szybko przyswoił sobie język angielski, choć w jego ustach mowa ta brzmi nie do końca naturalnie. Bezsprzecznie nie jest to łamana angielszczyzna (na ogół dyskredytująca), co z miejsca czyni go poważnym narratorem. Gdyby przyszło mi określić jednym słowem język, którego używa Peevay, wybrałbym przymiotnik „osobliwy”. Przede wszystkim językowy rejestr tych wypowiedzi jest wyraźnie niejednorodny: obok wyrażeń potocznych, również wulgarnych, znajdujemy wyrażenia podniosłe i wywodzące się ze stylu biblijnego. Peevay nie popełnia co chwilę rażących błędów gramatycznych, brakuje mu natomiast wyczucia językowego i w rezultacie nieraz tworzy dość dziwne związki frazeologiczne, niezbyt naturalne, i do bardzo potocznych wyrażeń włącza słowa z rejestru formalnego. Najbardziej jednak rzucają się w oczy pewne wyrażenia będące niejako wizytówką Peevaya – wyrażenia powtarzane uparczywie, i to nie tylko kilka razy na jednej stronie, ale nawet w obrębie jednego akapitu. Charakterystyczne cechy tego stylu ukazuje już pierwszy akapit narracji Peevaya:

Once when I was small and always running hither and thither, and all the world was puzzles to confound, I got myself that little surprise. Even now that bugger does stir tenderest feelings deep inside my breast. Other fellows might lose their way after that ruination, never to find it after, but not me. I did endure. Then again, enduring always was my special skill.

Ongiś, kiedy pacholęciem byłem i na okrągło biegałem wte i wewte, a cały świat pozostawał zagadką o konfuzję przyprawiającą, przydarzyło mi się coś nieoczekiwanego. Dziś nawet jeszcze to lichy ożywia najołżeściwsze w mej piersi uczucia. Po takiej rujnacji niektórzy mogą na dobre się zagubić i nie odnaleźć nigdy potem, lecz nie ja. Ale to normalne, bo przetrwanie było umiejętnością, którą nad wyraz posiadałem.

Jest to angielszczyzna bez wątpienia osobliwa, choć bynajmniej nie kaleka czy prostacka. Czytając opowieść Peevaya, co krok napotyamy te same wyrażenia: *puzzle(s) to confound* (lub *mystery to confound*), *grievous blow*, *grievous foe*, *hither and thither*, *divine*, *crook*, *scut*, *hate (hateful)*, *wrathful*, *heinous*, *piss-poor*, *tidings of joy*. Widać upodobanie narratora do wyrażen eleganczkich i wielosylabowych; zdarza się, że słowa *puzzle to confound* lub *grievous* czy *piss-poor* występują kilka razy na jednej stronie. Konieczne było przyjęcie jednej polskiej wersji dla każdego z tych wyrażen, a potem żelazna konsekwencja. I tak *puzzle to confound* stało się „zagadką o konfuzję przyprawiającą”, *grievous blow* – „dotkliwym ciosem”, a *foe* – „adwersarzem” (zgodnie ze zwyczajem mieszania rejestrów i używania w nieodpowiednich momentach słów podniosłych i wyszukanych); *hither and thither* oddano jako „wte i wewte”, *scut* po wielu deliberacjach został „knypem”, *heinous* to „upiorny”, *divine* – „miar-kować”, *tidings of joy* – „radosna nowina”, a *surmise* – „suponować”. Peevay ma też swoją gramatyczną manierę i zamiast poprawnych form czasu przeszłego (*Simple Past*) używa formy podstawowej czasownika poprzedzonej operatorem *did*:

Death gave them some big appetite, I did divine [zamiast *divined*]

Mniemam, że przez śmierć miały taki apetyt.

Then I did recollect [zamiast *recollected*] this long ago afternoon, and that stranger looking up from the shallow pool.

Wtedy przypomniałem sobie to dawno przeszłe popołudnie i dziwne mon-strum, patrzące na mnie z płytkiego strumienia.

Oprócz tego nagminnie posługuje się formą *never* jako partykułą przeczącą (w znaczeniu *not*):

Why, I never even knew these words to speak then.

This was never the colour of hair at all.

We never were scared of Roingin.

Zdarza mu się też stosować podwójne przeczenie, będące elementem angielszczyzny podstandardowej: *I don't blame her none, either*.

Oczywiście te gramatyczne szczegóły nie są dokładnie przetłumaczalne na język polski, dlatego konieczne było stosowanie różnych zabiegów

kompensacyjnych w innych miejscach tekstu. Ponieważ Peevay niejednokrotnie używa nieco dziwnych związków frazeologicznych – zrozumiałych, lecz nie do końca poprawnych – owo naddawanie polegało między innymi na tworzeniu takich właśnie wyrażen. Widać to w następującym fragmencie:

Pagerly poczyniała starania, żeby nastawić wszystkich przeciwko mnie, opowiadając główniane oszczerstwa, że niby po kryjomu zadałem ich dzieciom dotkliwie ciosy albo potajemnie rzuciłem na nie kłtwę i dlatego dostąpiły ich różne choróbska.

Głos Peevaya jest naprawdę wyjątkowy. To głos Innego, któremu przyznano pełną autonomię i który przedstawia świat Europejczyków w sposób zaskakujący. Czytając jego wypowiedzi, widzimy w nich świadomość nieskazoną, która nie została przepuszczona przez filtr świadomości europejskiej. Peevay postrzega świat białych ludzi w taki sposób, że czasem dopiero narracje innych bohaterów dotyczące tych samych wydarzeń pozwalają nam zrozumieć, o czym wcześniej mówił. Taka zmiana optyki jest niezwykle ożywcza. Chinua Achebe w cytowanym przez Wallhead wywiadzie z Caryl Philips wspominał o korzyściach płynących z faktu, że osoba z zewnątrz opisuje nasz świat:

Powinniśmy z radością powitać osoby, które opowiadają naszą historię, ponieważ nierzadko gość dostrzega te szczegóły, które umykają uwadze gospodarza. Jednak musi to być gość, który traktuje gospodarzy z szacunkiem i nie zajmuje się kolorem ich skóry, kształtem nosa, czy poziomem technologii, jaki tam zastaje (Wallhead 2003: 11, przeł. K.F.R.).

Peevay całkiem sprawnie posługuje się językiem angielskim, ale jego sposób myślenia jest jak najbardziej pierwotny. Widać to szczególnie w opisie „duchów”, czyli białych ludzi – tak sugestywnym, że w pierwszej chwili nie wiadomo, o kim mowa:

Their skin was not like skin at all but was the colour of stone, and loose, so it flapped. Even their feet were ugly, too big and with no toes. Worst, though, were their faces. These were coloured like raw meat, with no alive look in them. (...) What are they? (...) Ghosts (...) Dead men jumped up.

Ich skóra nie wyglądała wcale jak skóra, miała szary kolor, była luźna i trzępotała. Stopy też miały brzydkie, zbyt wielkie i bez palców. Jednak najgorsze były ich twarze. Miały barwę surowego mięsa, były całkiem pozbawione życia (...). Kto to jest? (...) Duchy (...) Umarli, którzy powstali.

Odkrycie następuje, gdy Peevay znajduje trzy „martwe duchy” zadżgane zdidami:

Then, when I touched their skin, which was the colour of stone, I saw that it was not really their skin at all but a false one. Beneath was real and this was pale like their raw meat faces. At least my skin was human colour.

A potem, gdy dotknąłem ich skóry, szarej jak kamień, okazało się, że to wcale nie jest ich prawdziwa skóra, tylko fałszywa. Pod spodem była ta prawdziwa, blada jak ich twarze z surowego mięsa. Moja skóra przynajmniej miała ludzki kolor.

Dopiero po chwili czytelnik rozumie, że „trzepocząca skóra” to były ubrania, a „stopy bez palców” to buty. Peevay tak właśnie widzi Europejczyków i ich świat: przez pryzmat swoich doświadczeń i swojego pojmowania rzeczywistości. Kneale’owi udaje się tu uniknąć tego, czego wedle oskarżeń Achebe nie uniknął Conrad w *Jądrze ciemności*: używania ludzi i miejsc tylko po to, by mówić o sobie (Wallhead 2003: 11). W postaci Peevaya autor genialnie wychodzi z europejskiej skóry i pokazuje czytelnikom, jak ich świat wygląda z całkowicie odmiennej perspektywy. Kneale nie umniejsza człowieczeństwa Aborygenów, dając im głos, którego poprzednio nie mieli (Wallhead 2003: 16). Trzeba zaznaczyć, że w chwilach największego napięcia i kryzysu angielszczyzna Peevaya ulega wyraźniej dezintegracji, pęka językowa skorupa cywilizacji europejskiej i narrator rozpaczliwie próbuje wyrazić swoją prawdę, mając do dyspozycji narzędzie należące do białych kolonizatorów.

Przypadek Peevaya doskonale ilustruje rozterki tłumacza zmuszonego stawić czoło językowi niestandardowemu – problem szczegółowo opisany i przeanalizowany przez Karolinę Dębską w książce *Tekst polifoniczny jako przedmiot tłumaczenia literackiego*. Napotykać tekst uderzający swoją innością lub dziwnością, tłumacz musi odnieść go do obowiązującej lub przyjętej „normy” – a zatem musi mieć wizję tego, co ową normę stanowi. Jeżeli za normę przyjmujemy to, co jest typowe, przewidywalne i nie narusza językowych przyzwyczajęń, głównym zadaniem będzie ustalenie, w jakim kierunku konkretny tekst odbiega od tego, co typowe. Styl Peevaya stanowi przypadek szczególny, gdyż właściwie nie ma odpowiednika w literaturze i trudno go porównać z wypowiedziami jakiegokolwiek innej literackiej postaci, chociaż pod względem braku wycucia rejestrów językowych oraz zaskakującego ich łączenia może niekiedy przypominać styl Aleksandra Perczowa, bohatera *Wszystko jest iluminacją* Jonathana Safrona Foera.

Wiele wątpliwości i rozterek miał tłumacz doktora Pottera, a to w związku z nietypowym sposobem, w jaki postać ta zapisuje myśli w swoim dzienniku. Znajdujemy tam mnóstwo skrótów, równoważników zdań, podkreśleń, znaków dodawania lub równości i wręcz telegraficznego stylu, co doskonale ilustrują poniższe fragmenty:

Self feels certain rebellion will fail, though it may take much time, suffering etc. Etc. This = quite as self anticipated.

Nabrało się pewności, że choć może to potrwać długo, wiązać się z cierpieniem etc., etc., rebelia upadnie = praktycznie tak, jak się przewidywało.

Clive = excellent fellow + v. interesting on Hottentots. Told self these = among v. lowest types, barely of mankind.

Clive = wspaniały kompan + b. interesujące spostrzeżenia w kwestii Hotentotów. Usłyszało się odeń, że ci należą do zup. najniższych typów, na pograniczu człowieczeństwa.

Wilson [...] giving self strangest + most malevolent look. Self beginning to wonder if he actually losing his sanity [...]

Wilson siedział w salonie. Zostało się uraczonym przezeń osobliwym + wielce niechętnym spojrzeniem. Powzięło się podejrzenie, że faktycznie odchodzi od zmysłów.

Największe jednak dysputy dotyczyły nader osobliwej formy *self* używanej przez narratora zamiast zaimka osobowego „ja”. Ponieważ bez wątpienia nie jest to typowy czy też standardowy sposób pisania o sobie, trzeba było użyć czegoś równie rzadko spotykanego. Tłumacz doszedł do wniosku, że najlepszym rozwiązaniem będzie forma „się”. W większości przypadków rezultat był przekonujący, dlatego obaj redaktorzy wraz z tłumaczem zaakceptowali taką właśnie wersję. Obiekcje pojawiały się jedynie wtedy, gdy obok formy „się” występował czasownik zwrotny i polskie zdanie musiałoby brzmieć na przykład „się przekonało się”. Poprosiliśmy tłumacza, żeby zdecydowanie unikał takich konstrukcji. Oczywiście „się” nie zawsze występuje tam, gdzie w oryginale mamy *self*. W angielskim tekście znajdujemy też niekiedy formę *selves*, stanowiącą poważny problem choćby z tego powodu, że w języku polskim jej gramatycznego odpowiednika utworzyć nie można, podczas gdy w angielskim jest to całkowicie regularna forma liczby mnogiej wyrazu *self*:

Selves must put in a Melbourne, Port Phillip for more water (fortunately v. near) – „Oznajmił, że trzeba zawinąć do Melbourne nad zatoką Port Phillip po wodę (na szczęście b. blisko)”. Formę *selves* trzeba było tutaj pominąć, podobnie jak w wielu innych miejscach.

Pastor Geoffrey Wilson to osoba bezsprzecznie groteskowa, zadufana w sobie, przekonana o własnej nieomyślności. Tłumacz tego narratora musiał zachować równowagę między oczywistą śmiesznością swojego bohatera a jego poważnym, wyraźnie staroświeckim, podniośle literackim stylem, co udało się mu znakomicie:

Humble yet fearless, I began to climb, surmounting boulders and chasms, reaching ever higher, till finally I stood upon a mighty peak and, there before me, miraculous to behold, lay the greenest land that ever was: a lush yet ordered abundance, a garden in the wilderness, lost there six thousand years. As I looked upon it, filled with awe and wonder, every distant fern and stream and flower seemed to murmur to me, ‘Come hither, sweet vicar, come hither, and make haste’.

Z pokorą, lecz bez lęku, przez rozpadliny i zwaliska głazów zacząłem wspinać się coraz wyżej i wyżej, aż wreszcie dotarłem na wyniosły szczyt, z którego rozciągał się olśniewający widok na najbardziej zieloną krainę, jaką kiedykolwiek widziano – na bujny, choć poddany regułom pewnego ładu gąszcz roślinności, prawdziwy ogród w sercu pustkowia, zaginiony sześć tysięcy lat temu. Gdy stałem tam oniemiały, patrząc w dół na odległe paprocie, kwiaty i potoki, wszystko to zdawało się szeptać: „Zbliź się ninie, słodki pastarze, zbliź się, a opieszalności się wyzbądź”.

Postać Timothy’ego Renshawa, ostatniego z głównych bohaterów, jest istotna choćby z tego względu, że rzuca światło na pozostałe postaci powieści. W jego ironicznej relacji widzimy wyraźnie zarówno groteskową śmieszność pastora Wilsona, jak i najbardziej nieprzyjemne cechy doktora Pottera. Młody botanik to człowiek lekko zblazowany, acz inteligentny, który złośliwie i bardzo celnie opisuje wydarzenia. I taka właśnie jest jego funkcja w tej powieści – funkcja lustra, w którym odbijają się inni. Jego oceny i komentarze dopełniają obrazu:

Mind you, he’d given as good as he got, especially at the start, when Wilson had been seasick and Potter had driven him half mad with goading. That was purest Potter. If Wilson would annoy to death with his pushing and twittering, Potter was all quiet danger.

Gwoli ścisłości, Wilson odpłacał pięknym za nadobne, szczególnie na początku wyprawy, kiedy cierpiał na chorobę morską, a Potter swym podjudzaniem doprowadzał go na skraj szaleństwa. Cały Potter. Wilson mógł wpędzić do grobu fanaberiami i paplaniną, podczas gdy Potter był cichym zabójcą.

Renshaw używa standardowej angielszczyzny, swobodnej, ale sygnalizującej wykształcenie, co tłumaczka trafnie oddała w przekładzie:

As for Potter, he was beginning to look greatly disconcerted. He had intended this occasion to be one when he would revenge himself on his enemy, and instead found himself humiliated before the whole ship, caught in that purgatory between feigned seriousness and open ridicule.

Co do Pottera, był już bez wątplenia zbity z tropu. Zamierzał wykorzystać tę okazję, by dokonać zemsty na wrogu, a zamiast tego skończył upokorzony przed całą załogą, zawieszony w męczarniach między kuglarską powagą a jawnym persyflażem.

Wielogłosowość powieści Kneale'a ukazuje niewiarygodność subiektywnej narracji, a zamiast gotowych ocen podaje czytelnikowi materiał do osobistej interpretacji. Translatorska wielogłosowość dodatkowo wzmacnia polifoniczność tekstu, który – o czym wszak nie można zapominać – wyszedł spod ręki jednego autora. Prawdziwa niezależność poszczególnych narratorów została potwierdzona przez tłumaczy, którzy swoje teksty przekładali osobno, nie mając w zasadzie pojęcia o całości utworu. Efekt końcowy to piękny przykład zaufania autora do grupy tłumaczy oraz wiary w sensowność zbiorowego przedsięwzięcia na tak dużą skalę.

Bibliografia

- Achebe Ch. *An Image of Africa: Racism in Conrad's Heart of Darkness*, http://polonistyka.amu.edu.pl/_data/assets/pdf_file/0007/259954/Chinua-Achebe,-An-Image-of-Africa--Racism-in-Conrads-Heart-of-Darkness.pdf (dostęp: 15.06.2015).
- Bachtin M. 1983. *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, w: E. Czajplejewicz, E. Kasperski (red.), *Bachtin. Dialog – Język – Literatura*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Berman A. 2009. *Przekład jako doświadczenie obcego*, przeł. U. Hrehorowicz, w: P. Bukowski, M. Heydel (red.), *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, Kraków: Znak.

- Dębska K. 2012. *Tekst polifoniczny jako przedmiot tłumaczenia literackiego*, Warszawa: Instytut Lingwistyki Stosowanej UW.
- Foer J.S. 2002. *Everything is Illuminated*, London: Quality Paperbacks Direct.
- 2003. *Wszystko jest iluminacją*, przeł. M. Kłobukowski, Warszawa: W.A.B.
- Gajdziński M. 2014. *O wojnie słów kilka na marginesie polskiego tłumaczenia powieści Anglicky na pokładzie skreślonych*, „Bliza. Kwartalnik Artystyczny” 4(21).
- Glendening, J. 2013. *Science and Religion in Neo-Victorian Novels: Eye of the Ichtyosaur*, New York: Routledge.
- Gutleben Ch. 2001. *Nostalgic Postmodernism: The Victorian Tradition and the Contemporary British Novel*, Amsterdam: Rodopi.
- Jarniewicz J. 2012. *Gościnnosc słowa. Szkice o przekładzie literackim*, Kraków: Znak.
- Kneale M. 2001. *English Passengers*, London: Penguin Books.
- 2014. *Anglicky na pokładzie*, przeł. M. Alenowicz, M. Wojtyna, K.F. Rudolf, Ł. Golanow, A. Żbikowska, M. Pawlak, N. Chycka, J. Byczkowski, J. Trojnar, P. Klekotka, J. Stepnowska, M. Aleksandrowicz-Wojtyna, M. Topa, A. Grzona, B. Lewandowski, A. Brożek, M. Crickmar, A. Arumińska, J. Szcześniak, K. Wiszniewska-Mazgiel, K. Kręglewska, Gdańsk: Wiatr od Morza.
- Ross M.L. 2006. *Race Riots: Comedy and Ethnicity in Modern British Fiction*, Montreal: McGill-Queen's University Press.
- Säckel S., Gobel W., Hamdy (eds.). 2009. *Semiotic Encounters. Text, Image, and Trans-Nation*, Amsterdam: Rodopi.
- Sulmicki M. 2011. *From Van Diemen's: Insular Minorities in Matthew Kneale's English Passengers*, w: *Island and Britishness: A Global Perspective*, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- Wallhead C. 2003. *To Voice or Not to Voice the Tasmanian Aborigines: Novels by Matthew Kneale and Richard Flanagan*, „Revista Alicantina de Estudios Ingleses” 16.