

ZBIORNIKI ZE STĘCHŁYMI ŚCIEKAMI: PRZEKŁAD SPECJALISTYCZNEJ TERMINOLOGII W POWIEŚCI DETEKTYWISTYCZNEJ

Abstract

Greasy Scummy Sumps: Translating Specialized Terminology in Detective Fiction

Fictional texts containing specialized terms pose a challenge for literary translators. Rooted in raw factual accuracy, terms can nonetheless be used in extremely expressive ways. Raymond Chandler used oil industry terminology (bull wheel, derrick, oil field, scum, walking-beam, and especially the term sump) in his first novel *The Big Sleep* (1939) within intentionally artistic phrasings involving alliteration, parallel structuring and repetition. The novel was (re)translated into Spanish many times (*El sueño eterno* 1947, 1948, 1958, 1972 and 2001), offering a view into how different translators met this challenge. Though the published translations reveal lower frequency of repetition in all cases, inconsistent co-textual use of the terminology and usage of non-terms, omissions and errors, these instances were qualitatively compensated with creatively reproduced alliterative elements and added literary devices. This study of a seldomly explored aspect of literary translation shows how professionals are aware of the importance of language for specific purposes in literature and how effective balances between technical accuracy and literary expressiveness can be attained. For theorists who might believe that literary and technical translation are separate worlds of translatorial action, the results of this study show that literary translators tend to bridge this gap proficiently with both accuracy and literary flair.

Keywords: alliteration, literary translation, specialized translation, technical terms, terminology

Słowa kluczowe: aliteracja, przekład literacki, przekład specjalistyczny, terminy specjalistyczne, terminologia

Wstęp

Słownictwo specjalistyczne w tekście literackim może wzmacniać pozorny realizm powieści, budować autorytet narratora oraz charakteryzować bohaterów; wybitne przykłady beletrystyki obfitującej w terminologię z zakresu biologii organizmów morskich i żeglarstwa to między innymi: *Moby Dick* (1851) Hermana Melville'a, *W osiemdziesiąt dni dookoła świata* (1870) Juliusza Verne'a czy *Pan i władca* (1969) Patricka O'Briana. Język fachowy w utworach literackich pozwala osiągnąć wyjątkową poetyckość i ekspresyjność – efekt zupełnie inny niż w niefikcyjnych tekstach specjalistycznych przy standardowym użyciu technolektu.

Przekład terminów specjalistycznych odgrywa w beletrystyce istotną rolę: to właśnie dzięki nim tłumacz może wywołać porównywalny do oryginału efekt realizmu, oddać cechy charakterystyczne narracji i zbudować charakterystykę postaci. Tłumacze literatury często stają zatem przed dylematem: czy przekładać technolekt precyzyjnie, prawdopodobnie kosztem literackości, czy też tłumaczyć go poetycko, poświęcając wówczas merytoryczną dokładność. Tłumacze mogą oczywiście do pewnego stopnia osiągnąć kompromis między precyzyjną wiedzą specjalistyczną a zastosowaniem środków poetyckich.

Terminy specjalistyczne w powieści detektywistycznej występują powszechnie i mają duże znaczenie. Protagonista, niezależnie od tego, czy jest policjantem, prywatnym detektywem, czy tajnym agentem amatorem, wnikliwie obserwuje życie, pracę i powołanie innych postaci, zanurzając się w fikcyjne światy polityki, finansów i produkcji przemysłowej, a także półświatki pędzenia napojów alkoholowych, przemytu narkotyków i hazardu. Powieść Dashiella Hammetta *Sokół maltański* (1930) zawiera na przykład specjalistyczną terminologię z zakresu artefaktów historycznych, okoliczności ich wytwarzania i wyceny. Klasyczne powieści detektywistyczne Hammetta, lecz także Raymonda Chandlera, Rossa MacDonalda i Chestera Himesa, które weszły do kanonu literatury amerykańskiej, docenia się za sposób, w jaki przedstawiono w nich miasta, ich mieszkańców i ogół społeczeństwa Stanów Zjednoczonych.

Dotychczas powstało wiele studiów poświęconych przekładowi terminów specjalistycznych w literaturze, często autorstwa badaczy, którzy sami podjęli się tłumaczenia utworów literackich naszpikowanych terminami specjalistycznymi (Barros Ochoa 2001; Coates 2001; Fortea 2007; Navarrete

1996; Velasco 2008). Niektórzy wspominają ogromny intelektualny wysiłek, z jakim poszukiwali odpowiednich ekwiwalentów technolektu (Coates 2001; Navarrete 1996), a nawet sygnalizują, jak poprawiali błędy poprzedników (Velasco 2008). Inni skupiają się także na szerszym zagadnieniu teoretycznym: czy tłumaczenie terminów specjalistycznych w tekstach literackich jest, lub powinno być, uznane za odmienny rodzaj aktywności niż przekład nieliteracki (Barros Ochoa 2001; Fortea 2007).

Szczególnie ciekawe badania w tym zakresie prowadzą niemieckie uczonnie: Ursula Wienen (2011) i Eva Schmitzberger (2012). Przeanalizowały one język specjalistyczny w tekstach literackich z perspektywy opisowej, skupiając się na wielości funkcji, jakie mogą pełnić w nich terminy specjalistyczne, włączając budowanie wiarygodności historycznej, kolorytu lokalnego i konstrukcji postaci. Ich zdaniem technolekt w literaturze pięknej, inaczej niż w tekstach nieliterackich, nie tylko pełni funkcję informacyjną, lecz także odpowiada za suspens i komizm.

Istotną zasługą wspomnianych badań było wskazanie potencjału użycia języka specjalistycznego w literaturze, aby uzyskać efekt poetyckości (cyt. za Schmitzberger 2012: 69). Zdaniem Wienen, strategia przekładu języka technicznego w tekstach literackich może znacząco zmienić odbiór terminów specjalistycznych (Wienen 2011: 827), a elementy technolektu w literaturze niejednokrotnie wykraczają poza objaśnienia i informacje, które uwiarygadniają tło narracyjne i konstruowane postaci, tworząc suspens oraz efekt humorystyczny i poetycki (2008: 69, cyt. za: Schmitzberger 2012: 142). Badaczka zwraca uwagę, że w niemieckich przekładach dwóch powieści Juliusza Verne'a z cyklu *Niezwykłe podróże* naszpikowanych terminami technicznymi często stosowano hiperonimy osłabiające humor, ironię i polifoniczną ekspresję języka oryginału. (Wienen 2011: 821).

Wienen i Schmitzberger odkryły przypadki, w których terminy specjalistyczne usunięto, przetłumaczono błędnie lub nieprecyzyjnie, co osłabiło ich wydźwięk literacki. Schmitzberger twierdzi, że autentyczność historyczną i koloryt lokalny oraz konstrukcję postaci i odtwarzanie komizmu w angielskich przekładach niemieckich powieści Daniela Kehlmana *Die Vermessung der Welt* (2005) [ang.: *Measuring the World* (przeł. Carol Brown Jayneway, 2007) pol.: *Rachuba świata* (przeł. Jakub Ekier, 2007)] zniekształcono przez błędy leksykalne oraz rezygnację z używania synonimów na rzecz powtarzania tego samego słowa (Schmitzberger 2012: 142). W pierwszym przypadku Schmitzberger znalazła przykład nieprawidłowego użycia terminu „gęstościomierz” (*hydrometer*) jako urządzenia mierzącego wilgotność zamiast

prawidłowego w tym kontekście higrometru (*hygrometer*) (Schmitzberger 2012: 147–148). W drugim zauważyła, że obecne w tekście literackim oryginału nagromadzenie i różnicowanie synonimów, które rzadko zdarza się w tekstach technicznych, nie zostało odtworzone w przekładzie [niem. *Sternwarte, Observatorium*; ang. *observatory* (obserwatorium) i niem. *Fernrohr, Teleskop*; ang. *telescope* (teleskop)] (Schmitzberger 2012: 150–151).

Z tego punktu widzenia debiutancka powieść Raymonda Chandlera, *The Big Sleep* (*Głęboki sen* 1997¹) (1939) stanowi bardzo ciekawy materiał do analizy, gdyż autor zastosował w niej słownictwo specjalistyczne dotyczące przemysłu naftowego, z którym miał bezpośrednią styczność, i wprowadził je do tekstu, stosując różnorodne środki artystyczne: powtórzenia, paralelizm składniowy i aliterację. Istnieje aż pięć przekładów tej powieści na hiszpański (1947, 1948, 1958, 1972, 2001), zatem niniejsze studium daje wgląd w rozwiązania użyte w praktyce przekładowej pięciorga tłumaczy w ciągu siedemdziesięciu lat. Dokonam analizy przekładów *The Big Sleep* na język hiszpański i opiszę, w jaki sposób przetłumaczono terminy specjalistyczne. Interesuje mnie ustalenie, czy przełożono je precyzyjnie, ignorując zatem z dużym prawdopodobieństwem bardziej ekspresywne literacko wyборы leksykalne, czy raczej skupiono się na walorach poetyckich języka kosztem terminologicznej precyzji. Głównym przedmiotem analizy będzie scena z rozdziałów 31–32, w której Carmen Sternwood, córka klienta, strzela do detektywa-narratora Philipa Marlowe’a.

Tłumaczenie techniczne a przekład terminów specjalistycznych w beletryście

Zdaniem Hartwiga Kalverkämpera, współistnienie języka poetyckiego i technicznego w tekstach literackich to zjawisko, które powinno znaleźć się w centrum zainteresowania badaczy przekładu. Beletrystyka bywa wszak tak nasycona terminami specjalistycznymi, że upodabnia się do napisanych

¹ Istnieją dwa przekłady powieści *The Big Sleep* Raymonda Chandlera na język polski: autorstwa Mieczysława Derbienia [*Głęboki sen*, Warszawa 1992 (pierwsze polskie wydanie: 1975)]; oraz Justyny Niedzielskiej [*Głęboki sen*, Toruń 2018 (pierwsze wydanie: 2002)]. Zdecydowałam się na wybór nowszego przekładu, który lepiej oddaje problematykę podejmowaną przez autora niniejszego tekstu. W przypadku obszerniejszych fragmentów przytaczam zarówno polski przekład, jak i angielski oryginał (J.S.).

ze swadą tekstów technicznych, choć częściej chodzi tylko o okazjonalne wstawki technolektu w dyskursie literackim (Kalverkämper 1998: 721).

Badacze i tłumacze zajmują niekiedy skrajnie różne stanowiska na temat natury tekstów technicznych i literackich oraz zadań, jakie stoją przed przekładami obu typów tekstów. Z jednej strony niektórzy, jak Maria Barros Ochoa i Carlos Fortea wierzą we wspólną naturę tekstów literackich i nieliterackich oraz zasadnicze podobieństwo obu przedsięwzięć przekładowych. Barros twierdzi, że „mylny podział” na dwie grupy wynika z przywiązywania zbyt dużej wagi do przedmiotu przekładu w definiowaniu jego typu: „Zwyczajowo za podstawowe umiejętności konieczne w pracy tłumacza uznaje się opanowanie języków oryginału i przekładu oraz znajomość tematyki, której on dotyczy. Przeniesienie roli tej ostatniej zapoczątkowało podział przekładu na dwa rodzaje” (Barros Ochoa 2001: 31). Fortea, hołdujący podobnie jednoczącemu pogładowi, stwierdza: „prawdziwy tłumacz posiada takie samo nastawienie w stosunku do każdego tekstu, z którym się styka (...). Zmianie ulegają jedynie wymagania, którym musi sprostać oraz specyfika poszczególnych tekstów” (Fortea 2007). Badacze i tłumacze cytowani w poprzednim akapicie omawiają powieści, które nawiązują do budowy nowojorskich tuneli (*Ta strona jasności* Columa McCanna w: Barros Ochoa 2001); zoologii frankofońskiej Afryki [*Waiting For the Vote of the Wild Animals* (dosł. Czekając na głosowanie dzikich zwierząt) Ahmadou Kouroumy w: Coates 2001], obdukcji w Niemczech (*Sprawa Arbogasta* Thomasa Hettehego w: Fortea 2007), żeglugi i życia marynistycznego (*Dwadzieścia tysięcy mil podmorskiej żeglugi* Juliusza Verne’a w: Navarrete 1996) oraz nawigacji, żeglugi i wielorybnictwa (*Moby Dick* Hermana Melville’a w: Velasco 2008). Wyobrażenia autorów i tłumaczy na temat ich obowiązków i powołania oraz fakt, że obecność specjalistycznych terminów nawet w tekstach nieliterackich często wynosi mniej niż 5% ogółu słownictwa (Newmark 2004) sprawiają że sami zainteresowani postrzegają przekład literacki i specjalistyczny jak przedsięwzięcia mające wiele zasadniczych podobieństw.

Fortea opisuje istotę przekładu literackiego z uśpólniającej perspektywy: tłumacz musi bowiem wniknąć w życie bohatera literackiego, który często funkcjonuje w rzeczywistości nasyconej wiedzą specjalistyczną i technolektem. Zdaniem badacza, „problemem tłumacza literatury, który zanurza się w obszar specjalizacji, nie jest sama wiedza, lecz konieczność wejścia w rolę bohatera, który doświadcza jej **naturalnie** [w swoim kontekście]” (2007). Fortea zauważa, że „przekład tekstów literackich świadomie narusza

jedną z żelaznych zasad przekładu użytkowego, ponieważ może negować funkcję informacyjną aktu komunikacji. (...) Najważniejszym zadaniem jest bowiem przekazanie wrażenia w specyficznej formie (...) i poprowadzenie czytelnika (czytelniczki) tam, gdzie chcemy, by podążył(a)” (2007).

Równocześnie naukowcy tacy jak Peter Newmark wierzą, że praca tłumacza literatury fundamentalnie różni się od pracy tłumacza tekstów specjalistycznych. Jako orędownik radykalnego rozdziału obu przedsięwzięć Newmark powiada: „teksty literackie tłumaczy się inaczej niż techniczne” (2004). Omawiając różnicę między „sztuką przekładu literackiego a treningiem tłumaczenia specjalistycznego”, badacz ustanawia szereg dychotomii: przekład literacki dotyczy „świata umysłu i wyobraźni”, a ludzie i słowa są w nim równie istotni jak treść, natomiast przekład nieliteracki dotyka „rzeczywistości, faktów i wydarzeń” oraz przedmiotu refleksji specjalistycznej i kluczowych dla niej pojęć (2004). Newmark twierdzi, że „przekład artystyczny i techniczny to dwie różne profesje, choć niekiedy jedna osoba może trudnić się obiema” (2004). Zauważa także, że przeważająca większość tłumaczy mierzy się z przekładem specjalistycznym i dysproporcja ta prawdopodobnie będzie w przyszłości narastać. Równocześnie większość akademickiej refleksji przekładoznawczej i tradycyjne rozumienie tłumaczenia dotyczą przekładu literackiego.

Newmark następująco opisuje różnice między tłumaczeniami literackimi i technicznymi:

Przekład tekstów nieliterackich, w których istotniejsze są fakty niż [językowa] jakość przekazu, może być całkiem precyzyjny. W tłumaczeniu literackim osiąga się tylko pewien stopień dokładności, ponieważ nie sposób uchwycić wszystkich niuansów nie tylko denotacyjnych, lecz także konotacyjnych (Newmark 2004).

Choć Newmark w powyższym fragmencie odnosi się wyłącznie do znaczenia, sądzę, że jego intuicję można rozszerzyć na inne aspekty językowe przekładu: słownictwo i terminy specjalistyczne w tekstach literackich.

Badacz, porównując pracę nad przekładem tekstów literackich i technicznych, wspomina zwłaszcza o istotnej roli cech „dźwiękowych” w tych pierwszych (Newmark 2007: 108). Podobnie Navarrete zauważa, że fragmenty powieści Juliusza Verne’a nasycone terminami opisującymi florę podwodną warto czytać na głos, by docenić ich walory estetyczne. Cytuje, we własnym przekładzie, akapit, w którym z łatwością można dostrzec, że „biologia służy niewątpliwie celom artystycznym” (Navarrete 1996: 91).

Warto zwrócić na to uwagę, ponieważ Raymond Chandler w debiutanckiej powieści stosuje powtórzenia i aliteracje wokół słowa *sump* (dosł. zbiornik ściekowy).

Terminologiczna precyzja a ekspresja artystyczna

Powieść detektywistyczna *Głęboki sen* Raymonda Chandlera (1939) zawiera wiele terminów specjalistycznych z zakresu przemysłu naftowego, które współtworzą literacki język dzieła, stanowi zatem doskonały przykład ilustrujący problematykę przekładu technolektu w literaturze. Chandler, mający za sobą doświadczenie pracy na kierowniczym stanowisku w branży naftowej, opisując opuszczony teren ze złożami ropy, gdzie rozgrywają się kulminacyjne sceny powieści, stosuje elementy technolektu. Kultowy, misternie skonstruowany akapit zakończenia powieści budzi podziw jako poruszający lament po niepotrzebnej śmierci Rusty'ego Regana, którego zwłoki leżą na dnie *sump*, określonego specjalistycznym terminem płytkiego zbiornika na nadmiar ropy, ścieków lub innych cieczy – odpadów wytworzonych podczas wykonywania odwiertu (Gow 2005: 383).

Fragment 1:

Jakie to ma znaczenie, gdzie spoczywa nasze ciało po śmierci? W **zbiorniku** pełnym plugawych ścieków czy w marmurowym grobowcu na szczycie wzgórza? Umarli pogrążeni są w głębokim śnie i nie martwią się o takie rzeczy. Ropa i woda znaczą dla nich tyle samo, co wiatr i powietrze. Po prostu śpią głęboko, nie dbając o to, jak koszmarna była ich śmierć ani gdzie spoczęło ich ciało (Chandler 2018: 184, podkreśl. D.L.).

[What did it matter where you lay once you were dead? In a dirty **sump** or in a marble tower on top of a high hill. You were dead, you were sleeping the big sleep, you were not bothered by things like that. Oil and water were the same as wind and air to you. You just slept the big sleep, not caring about the nastiness of how you died or where you fell. (Chandler 1995a: 763–764)].

Poważani recenzenci przy analizie powyższego fragmentu nie poświęcają uwagi ani samemu faktowi użycia przez Chandlera specjalistycznego terminu z branży naftowej (*sump*), ani temu, że autor zastosował go w tak estetyczny i zręczny literacko sposób. Nie brakuje dowodów na ewidentnie przemyślaną konstrukcję analizowanego fragmentu: są nimi paralelizmy [„**W** zbiorniku pełnym plugawych ścieków czy w marmurowym grobowcu;

ropa i woda (...) wiatr i powietrze” / „**in a dirty sump** or **in a marble tower**; oil **and** water (...) wind **and** air”], świadome powtórzenia [„Umarli pogrążeni są w głębokim śnie (...). Po prostu śpią głęboko” / „dead, sleeping the big sleep”], a zwłaszcza aliteracje (w marmurowym grobowcu na szczycie wzgórza / „*tower on top of a high hill*”) tworzące zarówno harmonię konsonantyczną (t, h; polski przekład: w, m), jak i asonantyczną (o, i; polski przekład: a, y). Wplatanie terminów technicznych w wiele równie starannie skonstruowanych fragmentów to integralna część pisarstwa Chandlera.

W toku powieści termin *sump* zyskuje olbrzymie znaczenie, pojawia się bowiem już w rozdziale 3, przy opisie terenu ze złożami ropy naftowej, na którym rodzina Sternwoodów zbiła ogromną fortunę, a także w rozdziałach 31 i 32, w scenie, w której młoda Carmen Sternwood, młodsza córka generała Sternwooda, klienta detektywa Marlowe’a, wabi go na jedno z opuszczonych złóż należących do jej rodziny i właśnie obok *sump* usiłuje go zabić. We wszystkich poprzednich przypadkach termin *sump* sąsiaduje z aliteracyjnymi wyborami leksykalnymi, które zwykle zawierają spółgłoski wymawiane jako /s/ lub /z/. Zwróćmy uwagę na aliterację spółgłoskową /s/, gdy pojawia się po raz pierwszy: „Przeprowadziwszy się na szczyt wzgórza, Sternwoodowie nie czuli już zatechłej woni *ścieków* ani ropy, za to z frontowych okien domu mieli widok na źródło swego bogactwa. Gdyby oczywiście chcieli na nie patrzeć. Nie sądziłem jednak, by mieli na to ochotę” (Chandler 2018: 19); „The Sternwoods, having moved up the hill, could no longer smell the stale *sump* water or the oil, but they could still look out of their front windows and see what had made them rich. If they wanted to. I didn’t suppose they would want to” (Chandler 1995a: 602–603). Aliteracyjne występowanie *sump* w powieści dotyczy fragmentów zawierających zarówno szereg innych terminów z branży naftowej, jak i środki poetyckie: paralelizmy i powtórzenia.

Istnieje pięć przekładów powieści *The Big Sleep* na hiszpański. Dostarczają one kilku propozycji tłumaczeń frazy *a dirty sump* pojawiającej się w zakończeniu kryminału, pokazując dylemat tłumaczy, którzy balansowali między precyzją terminologiczną z jednej a litrackim efektem z drugiej strony. W dwóch najstarszych przekładach pojawiają się określenia *un mugriento sumidero* (zanieczyszczony zbiornik na ścieki) (Chandler 1947: 215) i *una charca de agua grasienta* (basen z tłustą wodą) (Chandler 1948?: 217); wybór pierwszy jest terminologicznie odpowiedni, drugi natomiast – zaledwie opisowy. W obu najstarszych tłumaczeniach efekt poetycki osiągnięto dzięki przymiotnikom. W trzech nowszych przekładach występuje fraza *un*

sumidero (brudny zbiornik na ścieki) (Chandler 1958: 257; 1972: 247; 2001: 236), adekwatna zarówno terminologicznie, jak i literacko – ustanawia wszak aliterację, choć w oryginale w tym miejscu terminu *sump* nie użyto aliteracyjnie. Wybory tłumaczy wahają się w powyższym przykładzie od opisowej dokładności, przez suchą terminologiczną precyzję, aż do trafności merytorycznej i poetyckości języka literackiego.

Jak zatem postępują tłumacze w zetknięciu z językiem specjalistycznym w beletrystyce? Jak reagują, gdy to właśnie świadomie użyte elementy technolektu odpowiadają za ekspresywny styl tekstu, a zatem domagają się równocześnie precyzyjnego i artystycznego przekładu? Czy tłumacze inaczej traktują termin specjalistyczny w tekście literackim niż w technicznym? W jaki sposób mogą zachować w toku całej powieści powtórzenia, paralelizm składniowy i aliteracje?

Niniejsze studium pozwoli dokładnie zbadać, jak postąpili tłumacze *The Big Sleep* na język hiszpański z fragmentami powieści zawierającymi słowo *sump* i inne specjalistyczne terminy z zakresu górnictwa naftowego w rozdziałach 31 i 32, w scenie stanowiącej punkt kulminacyjny utworu – w momencie, w którym czytelnik sądzi, że życie Marlowe’a, którego usiłuje zabić Carmen Sternwood, jest śmiertelnie zagrożone. Technolekt użyty dokładnie w chwili, gdy kobieta celuje lufą rewolweru w detektywa, to poetycki aliteracyjny ozdobnik wpleciony w opis akcji, który czyni z tego fragmentu jedno z największych osiągnięć prozatorskich Chandlera. Poniżej prześledzę rozmaite rozwiązania translatorskie, próbujące uspoźnić i scalić tekst, balansując pomiędzy precyzją merytoryczną a ekspresją artystyczną.

Carmen Sternwood strzela do prywatnego detektywa i narratora, Philipa Marlowe’a

W rozdziałach 31 i 32 Carmen Sternwood prosi Philipa Marlowe’a, żeby nauczył ją strzelać na jednym z opuszczonych terenów po szybach naftowych, który jej zdaniem jest dobrym miejscem na tego typu trening. Dotąd czytelnicy napotkali w tekście powieści termin *sump* tylko raz, jednak w analizowanym fragmencie słowo pojawi się aż dziesięciokrotnie. Bohaterowie wjeżdżają na opuszczony teren porafineryjny i zatrzymują się na końcu drogi dojazdowej, a Marlowe, narrator, nazywa znajdujące się tam urządzenia i przedmioty, między innymi „*sump*” (te określenia wyróżniono kursywą w poniższym przykładzie). Bystrzy czytelnicy dostrzegą, że wokół

terminu *sump* zachodzą osobliwe zjawiska językowe. Warto zauważyć, że w ostatniej linijce aliteracja /s/ pojawia się aż sześciokrotnie (podkreślone w poniższym przykładzie):

Fragment 2:

Ponad gałęziami drzew wznosił się nieruchomy, poplamiony ropą wahacz niskiej drewnianej wieży szybowej. Dostrzegłem stary, zardzewiały kabel, który łączył ten wahacz z kilkoma innymi. Musiały tkwić tak beczynnie co najmniej od roku. Szyby nie pompowały już ropy. Potem ujrzałem stos pustych baryłek, zapadniętą z jednej strony rampę załadowniczą i pełno zardzewiałych rur. W słońcu błyszczało bajoro stojącej wody pokrytej plamami ropy (Chandler 2018: 174).

[Then the oil-stained, motionless *walking-beam* of a squat wooden *derrick* stuck up over a branch. I could see the rusty old steel *cab*le that connected this *walking-beam* with a half a dozen others. The *beams* didn't move, probably hadn't moved for a year. The *wells* were no longer pumping. There was a pile of rusted *pipe*, a *loading platform* that sagged at one end, half a dozen empty *oil drums* lying in a ragged pile. There was the stagnant, *oil-scummed* water of an old *sump* iridescent in the sunlight (Chandler 1995a: 754, wyróżnienie D.L.).

Jeśli to niewystarczający dowód na przemyślane zabiegi Chandlera, warto spojrzeć na poniższy przykład i zauważyć, że tutaj powtórzenie terminu *sump* (czterokrotne) i wybory leksykalne tworzą harmonię konsonantyczną – aliteracyjne /s/ brzmi jak werble zwiastujące finał, w którym czytelnika zalewa potok czterech *sump* sygnalizujących, że napięcie rośnie i oto wydarzy się coś wyjątkowego. Marlowe przechodzi na drugą stronę *sump* i ustawia cel w obszarze zagraconym zepsutymi urządzeniami: „Obszedłem **zbiornik** i zajrzałem do **pompowni**. Walało się tam trochę gratów, ale nic nie wskazywało, aby ktoś je niedawno ruszał. Na zewnątrz, oparty o ścianę, stał wielki drewniany **bęben wiertniczy**. Miejsce wydawało się odpowiednie” (Chandler 2018: 174–175). „I walked around the **sump** and looked into the **pumphouse**. There was some junk in it, nothing that looked like recent activity. Outside a big wooden **bull wheel** was tilted against the wall. It looked like a good place all right (Chandler 1995a: 754)”. Gdy Marlowe zawraca, Carmen Sternwood podnosi rewolwer, celuje prosto w detektywa i klnie. To sytuacja, która uzmysławia czytelnikom, że życie Philipa Marlowe’a wisi na włosku.

Fragment 3:

Znowu obszedłem zbiornik ze ściekami i ustawiłem puszkę w środku bębna. Był to świetny cel. Jeśli dziewczyna nie trafi w puszkę, co było raczej pewne, kula uderzy w drewniany bęben, który powinien doskonale zatrzymać pocisk. Zresztą mogła spudłować i nie trafić nawet w bęben.

Zacząłem iść z powrotem. Kiedy byłem o trzy metry od niej, przy krawędzi zbiornika, odsłoniła małe ostre ząbki, uniosła rewolwer i zaczęła syczeć.

Stałem jak wryty, mając za plecami nieruchomą i cuchnącą taflę ścieków.
– Ani kroku dalej, sukinsynu (Chandler 2018: 175).

I went back around the *sump* and set the can up in the middle of the *bull wheel*. It made a swell target. If she missed the can, which she was certain to do, she would probably hit the wheel. That would stop a small slug completely. However, she wasn't going to hit even that.

I went back towards her around the *sump*. When I was about ten feet from her, at the edge of the *sump*, she showed me all her sharp little teeth and brought the gun up and started to hiss.

I stopped dead, the *sump* water stagnant and stinking at my back.

“Stand there, you son of a bitch,” she said (Chandler 1995a: 755, wyróżnienie D.L.).

John Cawelti w klasycznym tomie poświęconym sztuce powieści detektywistycznej i literaturze gatunkowej w ogóle opisuje suspens jako „zdolność pisarza do wywołania w nas chwilowego poczucia strachu i niepewności o los bohatera, z którym sympatyzujemy (...). Najprostszym modelem suspensu jest chwila grozy (*cliff-hanger*), w której główny bohater nagle znajduje się w śmiertelnym, sprawiającym przez chwilę wrażenie nieodwracalnego, niebezpieczeństwie (Cawelti 1976: 17)”².

Warto zauważyć, że pozostałe wybory leksykalne, zwłaszcza fraza *stanąłem jak wryty* (*stopped dead*), także budują suspens w analizowanej scenie. Czytelnik, uświadomiwszy sobie, że Carmen ma motyw, środki i możliwość, żeby popełnić zbrodnię, właśnie w tym momencie orientuje się, że to ona zabiła Rusty’ego Regana podczas wcześniejszej wizyty na tym samym

² Przekład J.S., oryg.: the writer’s ability to evoke in us a temporary sense of fear and uncertainty about the fate of a character we care about (...) The simplest model of suspense is the cliff-hanger in which the protagonist’s life is immediately threatened while the machinery of salvation is temporarily withheld from us.

bagnisku, również pod pretekstem nauki strzelania. Odbiorca zastanawia się, czy Marlowe także o tym wie.

Chandler usiał powieść poszlakami sugerującymi, że detektyw spodziewał się ruchu Carmen. Te wskazówki wiążą się jednak z aliteracyjnym występowaniem dźwięku /s/, a nie z mnożeniem elementów technolektu. Zdaniem Chandlera, ukrycie głównej poszlaki w natłoku wiedzy specjalistycznej jest wobec czytelnika zupełnie nieuczciwe. W *Luźnych uwagach na temat powieści kryminalnej* czytamy: „Czytelnik spodziewa się, że da się nabrać, ale nie za pomocą jakiegoś drobiazgu. Spodziewa się, że mylnie zinterpretuje którąś poszlakę, ale powodem nie może być brak gruntownej wiedzy z zakresu chemii, geologii, biologii, patologii, metalurgii czy piętnastu innych nauk równocześnie (Chandler 1983: 85). We fragmencie *Twelve Notes on the Mystery Story*³ (Dwanaście uwag o powieści kryminalnej) Chandler twierdzi, że „od czytelnika nie można wymagać wiedzy specjalistycznej (...). Gdyby taki bagaż był niezbędny, czytelnik w gruncie rzeczy nie miałby materiału potrzebnego do rozwiązania zagadki” (Chandler 1983: 84). Autor nie umieszcza zatem poszlaki w specjalistycznych terminach dotyczących górnictwa naftowego i produkcji ropy naftowej, lecz gdzie indziej.

Chandler – Kalifornijczyk, były szef przedsiębiorstwa naftowego – określa pisarskie podstępny tego typu jako „drobne oszustwa” (Chandler 1983: 85), konieczne, gdy stosuje się narrację pierwszoosobową. Wybitny znawca własnych utworów wspomina w *Luźnych uwagach na temat powieści kryminalnej*, że „musi nastąpić chwila, w której detektyw zna już prawdę, ale nie informuje o tym czytelnika, chwila (...), w której detektyw, że tak powiem, przestaje głośno myśleć i najłagodniej w świecie zamyka czytelnikowi przed nosem drzwi swojego mózgu” (Chandler 1983: 86). W *Twelve Notes on...* Chandler rozpisuje się na temat tego, jak „do rozwiązania (w *Głębokim śnie*) czytelnik dochodzi równocześnie z detektywem”, choć następuje wówczas „chwilowe zatajenie” kluczowej poszlaki: „faktu, że Marlowe podaje Carmen przy zbiorniku rewolwer załadowany ślepyimi nabojami. Ale nawet o tym czytelnik dostaje cynk (...) [Marlowe] nie mówi dlaczego, ale

³ W polskiej publikacji „*Mówi Chandler*” (*Raymond Chandler Speaking*, 1962) przetłumaczonej przez Ewę Budrewicz, opatrzonej wstępem Krzysztofa Mętraka, wydanej w Warszawie nakładem Wydawnictwa „Czytelnik” w 1983 roku ten fragment, w oryginale wydzielony z *Luźnych uwag...*, nie nosi podtytułu. Nie został także przełożony w całości (kilka punktów pominięto, skrócono także te odnoszące się bezpośrednio do *Głębokiego snu*) (przyp. J.S.)

akcja dzieje się tak szybko, że nie odnosi się wrażenia poważnego zatajenia prawdy”⁴ (1995b: 1009).

Aby zrozumieć, jak to możliwe, że czytelnik już na tym etapie posiada wskazówkę interpretacyjną, należy cofnąć się do rozdziału 24 i prześledzić odmowę propozycji seksualnej, którą Philipowi Marlowe’owi złożyła Carmen Sternwood. Ta dygresja, choć chwilowo odsunie dyskusję nad technolektem w literaturze na dalszy plan, jest konieczna, bowiem właśnie w rozdziale 24 Carmen *syknęła* na Marlowe’a, gdy ten wyrzucił ją z mieszkania, odmawiając niedwuznacznej propozycji spędzenia wspólnie nocy. Już wcześniej, w połowie fabuły, czytelnik styka się z podobnym zachowaniem bohaterki: w rozdziale 15, tuż zanim Marlowe (narrator) wyrwie jej pistolet, którym miała zastrzelić szantażystę, słyszy, że *syknęła cichutko przez zęby* (Chandler 2018: 126) [*a hissing noise came tearing out of her mouth* (Chandler 1995a: 653)]. Połączenie *syczenia* Carmen (pojawiającego się dwukrotnie w rozdziale 15 i sześciokrotnie w rozdziale 24) i frazy *zaczęła syczeć* (Chandler 2018: 175) w scenie strzału w rozdziale 31, mimo iż dzieli je wiele stron, natychmiast staje się jasne dla czytelników: konwergencja dwóch typów języka używanych przez narratora i pulsująca regularność, z jaką autoreferencyjnie powraca dźwięk /s/, zwracają ich uwagę na sam język, subtelnie zapowiadając pojawienie się sytuacji podobnych do tych z rozdziałów 15 i 24. Technolekt z jednej strony, a z drugiej środki artystyczne współtworzą napięcie krytycznej chwili, która trzyma czytelnika w zawieszaniu i niepewności, czy Marlowe zostanie zastrzelony. Jednak detektyw, przewidziawszy, co zrobi Carmen, jeśli tylko nadarzą się sprzyjające okoliczności, załadował rewolwer ślepymi nabojami. Gdy w przykładzie 3) Marlowe mówi: „zresztą [Carmen] mogła spudłować i nie trafić nawet w bęben” (Chandler 2018: 175), czytelnik nagle orientuje się, jak sprytnie postąpił.

⁴ Por. przypis 3. Oryg.: “There is only a momentary concealment of the fact that Marlowe loaded the gun with blanks when he gave it to Carmen down by the oil sump. But even this is tipped off to the reader (...) [Marlowe] doesn’t say why, but the action follows so quickly that you don’t feel any real concealment” (Chandler 1995b: 1009).

Hiszpańskie przekłady sceny postrzelenia Marlowe'a przez Carmen przy zbiorniku (*the sump*)

Podstawowe zadanie, jakie stanęło przed tłumaczami *The Big Sleep* na inne języki, to przekład tekstu pełnego aliteracji, przy równoczesnym zachowaniu precyzji terminologicznej i zbudowaniu powiązań językowych od pierwszej wzmianki o *sump* w rozdziale 3, poprzez uwagi o tym, że Carmen Sternwood ma w zwyczaju syczeć w rozdziałach 15 i 24, natłok *sumps* i kulminację syku z rozdziału 31, aż do ostatniego, żałobnego wręcz, *sump* na samym końcu rozdziału 32.

Skupiając się najpierw na hiszpańskich przekładach fragmentu 3., wypisanych w tabeli 1, zauważamy, że żaden z tłumaczy nie użył hiszpańskiego ekwiwalentu *sump* więcej niż trzykrotnie; w oryginale natomiast termin ten pojawia się cztery razy. Powodem redukcji jest prawdopodobnie stylistyka języka hiszpańskiego, która unika powtórzeń danego słowa w tym samym akapicie, a zwłaszcza w jednym zdaniu. Przekład z 1972 roku w ogóle nie zawiera pierwszego akapitu analizowanego fragmentu [*Znowu obszedłem zbiornik ze ściekami (sump)...*], a zatem używa określenia *sumidero* (ściek) zaledwie dwukrotnie (Chandler 1972: 237). Linder zauważył, że ten przekład stanowi plagiat wersji z 1958 roku, w którym gdzieś zamieniono kilka słów na (prawie) identyczne synonimy, zachowując tym samym cenzurę fragmentów wyrugowanych za czasów generała Franco (Linder 2001, 2004). Można przypuszczać, że brakujące linijki w wersji z lat 70. nie pojawiły się, ponieważ pominięto je przy przepisowywaniu. Na potrzeby wydania z 1995 roku zredagowano ten sam przekład, przywracając wiele z wcześniej ocenzurowanych przez rząd fragmentów, tego jednak nie dodano (Linder 2014). Warto przeczytać analizowany fragment z pominięciem pierwszego akapitu i spróbować poczuć, jakie wrażenie mógł wywrzeć wówczas na hiszpańskich odbiorcach. Z kolei jedno z najbardziej popularnych wydań tej powieści w Hiszpanii, które ukazało się w 1981 roku w serii wydawnictwa Bruguera: Club del misterio (Klub kryminalistów), zawiera ilustrację do omawianej sceny autorstwa Edmundo Fernández; doświadczenie lektury spotęgowane jest zatem przez obraz Carmen stojącej wśród niszczących drewnianych wież wiertniczych i kilku ogromnych bębnow rozrzuconych po opuszczonym polu naftowym, i mierzącej rewolwerem w Marlowe'a (Chandler 1981: 88).

Tłumacze, chcąc zbudować językowy schemat odniesień, musieli konsekwentnie stosować anaforyczne nawiązania do *sump* w rozdziale 3. Ci, którzy we fragmencie 1. użyli frazy *sucio sumidero* (brudny zbiornik na ścieki), konsekwentnie zastosowali termin *sumidero* w dalszych fragmentach przekładów, choć wszyscy powtórzyli termin tylko trzykrotnie (Chandler 1958: 245–246; 2001: 225). Autor przekładu z 1947 roku trzy razy użył natomiast w analizowanym przykładzie określenia *collector* (zbiornik), choć we fragmencie 1. posłużył się określeniem *sumidero*. Podobnie postąpił autor przekładu z 1948 roku: zastosował niespecjalistyczne określenie *charca* (dwukrotnie) i *charco* (raz). *Charca* oznacza wiejski staw zasilany najczęściej wodą ze strumienia; *charco* natomiast odnosi się zazwyczaj do rozleglejszego zbiornika użytkowego. Porównując efekt językowy, jaki wywiera użycie specjalistycznego terminu (*collector*) z zastosowaniem dwóch określeń zaczerpniętych z języka ogólnego (*charco*, *charca*), można dostrzec, że zmiana leksykalna wpływa na spójność stylistyczną przekładu. Choć wymienione niekonsekwencje nie mogą stanowić jednoznacznych kryteriów oceny jakości tłumaczeń, z pewnym prawdopodobieństwem można uznać, że nie wszyscy czytelnicy dostrzegą kluczowy związek pomiędzy terminami, które w tekście oryginalnym umieścił Raymond Chandler. Warto zauważyć, że występuje tutaj odwrotna do wykrytej przez Schmitzberger tendencja: to w hiszpańskich przekładach używa się większej liczby synonimów niż w oryginale (2012: 147–148).

Zarówno rzadsze występowanie terminów, jak i niekonsekwentne ich użycie w tłumaczeniu osłabiają połączenia kompozycyjne i spójność tekstu. Takie sytuacje opisuje Fortea, wspominając o niebagatelnej roli, jaką odgrywa precyzyjny przekład terminów specjalistycznych, gdy pojawiają się w tekście, nawet w bardzo zwięzłej formie, po raz pierwszy, ponieważ to właśnie one „mogą stać się pierwszym ogniwem ogromu odsyłaczy i wariacji na dany temat” (2007).

Hiszpańscy tłumacze zdecydowali się na oddanie „syku” następującymi wariantami: *silbar*, *silbido* lub *silbante*: *empezó a silbar* (zaczęła syczeć) (Chandler 1947: 206); *empezó a escaparse un singular silbido* (zaczęła wydawać wyraźny syk) (Chandler 1948?: 315); *empezó a hacer un ruido silbante* (zaczęła wydawać syczący odgłos) (1958: 246; 1972: 237); i *empezó a emitir un sonido silbante* (zaczęła wydawać syczący dźwięk) (2001: 225). W niektórych przykładach użycia *silbar* i *silbido* czytelnik może dojść do wniosku, że chodzi o gwizd lub sapanie, a w przykładach, w których użyto przymiotnika *silbante*, odbiorca z większym prawdopodobieństwem pomyśli

o przypominającym syk węża dźwięku, który Chandler miał na myśli. Żaden z tłumaczy nie zdecydował się jednak na czasownik *sisear*, kuszący, wszak stosowany w odniesieniu do ludzi, którzy syczą z niezadowolenia. (*Diccionario de la Real Academia*)

Prześledźmy teraz sposób, w jaki hiszpańscy tłumacze poradzili sobie z przykładem wyjątkowo gęstej aliteracji z fragmentu analizowanego powyżej przykładu 3.: „*sump water stagnant and stinking*”. W pierwszej linijce wszystkich przekładów pojawia się ewidentna aliteracja, w drugiej natomiast nie ma ani jednej. Zauważmy także, że większość tłumaczy użyła *parar/detenerse en seco*, dosłownie „zatrzymać się na sucho”, które ciekawie kontrastuje ze zbiornikiem w tle wypełnionym wodą i olejem, pokrytym brudną pianą.

Tabela 1. Hiszpańskie przekłady fragmentu 3.

I stopped dead, the <u>s</u> ump water <u>s</u> tagnant and <u>s</u> tinking at my back. “Stand there, you son of a bitch,” she said (Chandler 1995a: 755).
Yo me detuve, con el agua estancada y hedionda a mis espaldas. – Párese, hijo de ... – me dijo (Chandler 1947: 206).
Me detuve en seco. El apestoso olor de la charca me circuía. – ¡Quietó ahí, hijo de perra! – mandó Carmen (Chandler 1948?: 315).
Me paré en seco, con el agua estancada y pegajosa del sumidero a mi espalda. – ¡Quietó ahí, hijo de perra! – dijo (Chandler 1958: 246).
Me paré en seco, con el agua estancada y pegajosa del sumidero detrás de mi. – ¡Quietó ahí, hijo de perra! – dijo (Chandler 1972: 237).
Me detuve en seco, con el agua del sumidero, estancada y maloliente, a la espalda. – ¡Quédate ahí, hijo de puta! – me conminó (Chandler 2001: 225).

Źródło: opracowanie własne.

Jeśli chcielibyśmy policzyć częstotliwość występowania aliteracji w tekście oryginału, otrzymalibyśmy 7 spółgłoskowych (/s/) i 4 samogłoskowe (/a/). W przekładzie z 1947 roku pojawia się próba aliteracji samogłoskowych (5 /a/, 4 /o/) oraz spółgłoskowych (3 /s/), podobnie w tekście z 1948 roku (3 powtórzenia/a/ /o/ oraz /s/). Istnieje widoczna harmonia asonantyczna w pierwszej linijce przekładu z 1958 roku (/a/, które pojawia się 7 razy, i /s/, które występuje czterokrotnie) i 1972 roku (/a/ pojawia się 7 razy z rzędu, a /s/ 4 razy). W przekładzie z 2001 roku zastosowano nienaturalny szyk zdania z wtrąconymi skandowanymi opisami, figura przekładni

typowa dla przekładów José Luisa Lópeza Muñoza, nasilająca poetyckość tekstu. W jego tłumaczeniu na końcu pierwszej linijki dźwięk /a/ pojawia się czterokrotnie. Widać wyraźnie, że hiszpańscy tłumacze włożyli wiele wysiłku w stworzenie przekonującego ekwiwalentu angielskiego zdania, nie zadowolając się oddaniem po prostu jego sensu. Niezależnie od liczby aliteracji w pierwszej linijce tego fragmentu przekładów, w drugiej nie ma jednak absolutnie żadnej. Wyliczenie przykładów aliteracji w oryginale i porównanie ich z przekładem nie da nam oczywiście jednoznacznych kryteriów oceny jakości czy skuteczności danego tłumaczenia. Mimo wszystko, podejście ilościowe daje pewne podstawy do oceny zakresu wysiłku tłumacza i prognozowania możliwej recepcji przekładu.

Dotychczasowa analiza hiszpańskich przekładów powieści wykazała, że wszystkie powtarzają specjalistyczny termin *sump* w podobny sposób, choć występuje on zawsze rzadziej niż w oryginale. W kilku przekładach można zaobserwować niekonsekwencję w językowych odniesieniach do innych fragmentów tekstu: zamiast powtarzać ten sam termin tłumacze zdecydowali się na użycie kilku synonimów. Wszyscy tłumacze z hiszpańskiego starają się oddać w przekładzie, niekiedy wręcz z naddatkiem, aliterację spółgłoskową i samogłoskową.

Vivian Sternwood: Tak, Rusty Regan leży w zbiorniku ze ściekami

Następująca po strzelaninie rozmowa detektywa ze starszą siostrą Carmen, Vivian, zasługuje na uwagę, ponieważ tym razem wprowadza terminy specjalistyczne ściśle sprzężone z aliteracją w kwestie dialogowe, a nie w narrację. Dotąd czytelnik konfrontował się wyłącznie z myślami Marlowe'a, ponieważ to on opowiadał historię z własnej perspektywy. Właśnie w rozmowie z bardzo inteligentną i obytą w temacie Vivan Philip Marlowe używa elementów technolektu: *sump* i *bullwheel*. Marlowe uporczywie wypytuje Vivan o stare opuszczone tereny łożyskowe tak długo, aż ona przyznaje się, że wie o nich znacznie więcej, niż pierwotnie twierdziła: przyznaje, że zdawała sobie sprawę, iż Carmen zabiła jej męża, Rusty'ego Regana, którego Vivian nie kochała, a równocześnie mężczyznę, którego uwielbiał jej ojciec. Vivan wyznaje także, że Carmen planowała zabić Marlowe'a w podobny sposób, a ciało Rusty'ego umieszczono w zbiorniku ze ściekami dzięki pomocy gangstera imieniem Eddie Mars. Jak widać powyżej, narrator (Marlowe) *najładniej w świecie zamyka czytelnikowi przed nosem drzwi*

swojego mózgu tuż przed tym, gdy Carmen usiłuje go zastrzelić, a dialog Marlowe’a z Vivian wszystko wyjaśnia. W przykładzie 4., z którego zaczerpnięto tytuł artykułu: *zbiornik ze stęchłymi ściekami* (*greasy scummy sump*), terminy techniczne są naszpikowane środkami poetyckimi: pojawia się polisyndeton (połączenie współrzędnych członów zdania takimi samymi spójnikami; w tym przypadku – *i*) i aliteracja (spółgłoskowa: dźwięk /s/ powtórzony czterokrotnie oraz samogłoskowa: dźwięk /i/ powtórzony trzykrotnie). Vivian, rzecz jasna, doskonale wie, o jakim miejscu mówi Marlowe.

Fragment 4:

No więc pojechaliśmy tam. Miejsce jest raczej paskudne... nic, tylko zardzewiałe żelastwo, przegniłe drewno, nieczynne pompy i *zbiornik ze stęchłymi ściekami*. Może to ją zdenerwowało. Pewnie kiedyś tam pani była. Niesamowite miejsce.

– Tak... rzeczywiście – powiedziała zduszonym, ledwo słyszalnym głosem.

– Pojechaliśmy tam, a ja ustawiłem puszkę w bębnie wiertniczym, żeby miała do czego strzelać (Chandler 2018: 177–178).

[So we went down there and the place was pretty creepy, all rusted metal and old wood and silent wells and *greasy scummy sumps*. Maybe that upset her. I guess you’ve been there yourself. It was kind of eerie.

“Yes—it is.” It was a small breathless voice now.

“So we went in there and I stuck a can up in a bull wheel for her to pop at” (Chandler, 1995a: 757–758).

W powyższym, najtrudniejszym z perspektywy przekładu, fragmencie powieści większość hiszpańskich tłumaczy posłużyła się zadowalająco poprawnym terminem specjalistycznym *sumideros*: *sumideros grasosos y espumosos* (zatłuszczone i spienione zbiorniki na ścieki) (Chandler 1947: 208); *sumideros grasientos* (tłuste zbiorniki na ścieki) (Chandler 1958: 249; 1972: 240); i *sumideros grasientos y llenos de desechos* (tłuste zaśmiecone zbiorniki na ścieki) (Chandler 2001: 228). W przekładzie z 1947 roku wybór leksykalny jest spójny z tym z przykładu 1, jednak nie z terminem *collector* użytym w tabeli 1.

Można odnieść wrażenie, że tłumacze mieli problem ze słowem *scummy* (pokryty brudną pianą). Trzecia edycja słownika *Merriam-Webster Third New International Dictionary* opisuje *scum* jako “extraneous matter or impurities risen to or formed on the surface of a liquid often as a foul filmy covering” (ciało obce lub nieczystości wznoszące się lub zgromadzone na powierzchni cieczy, często w postaci cienkiej warstewki ścieków). *Oxford*

English Dictionary opisuje je jako „a layer of dirt or froth on the surface of a liquid” (warstwa brudu lub piany na powierzchni cieczy). Tłumacze zdecydowali się je pominąć (Chandler 1948?; 1958; 1972), omówić [*llenos de desechos* (pełny odpadów); 2001, 228], albo przetłumaczyć, choć w jednym z przypadków wybór tłumacza jest nieco błędny [*espumosos* (spieniony), 1947: 208].

Osadzając ów przykład w szerszym kontekście poprzedzającego fragmentu: *nic, tylko zardzewiałe żelastwo, przegniłe drewno, nieczynne pompy*, można z łatwością dostrzec, że wcielenie tekstu specjalistycznego w tekst literacki wymagało od dwóch pierwszych tłumaczy wysiłku. W wersji z 1947 roku tłumacz celowo dobiera rzeczowniki i czasowniki zakończone na *-os*, a w dwóch ostatnich przypadkach przymiotniki zakończone na *-osos*, uzyskując bardzo satysfakcjonujący dźwiękowo fragment: *todo metal herrumboso y madera vieja y pozos inactivos y sumideros grasosos y espumosos* (tylko zardzewiały metal i stare drewno i nieczynne studnie i tłuste i spienione ścieki) (Chandler 1947: 208). Po hiszpańsku aliteracja spółgłoskowa /s/ występuje być może zbyt często, bo aż dziesięciokrotnie, a asonantyczna /o/ przynajmniej ośmiokrotnie, w rezultacie tworząc intensywniejsze niż w oryginale powtórzenia cech dźwiękowych. Wersja z 1948 roku opiera się na wzmocnionej strukturze paralelnej rozpoczynającej się frazą *lleno de* (pełny), która pojawia się w każdym jej elemencie, konsekwentnie wprowadzając w nią polisyndeton rozpoczynający się od spójnika *y* i przyimka *de*: *lleno de metal herrumbroso y de árboles viejos y de pozos abandonados y de charcas de agua grasienta* (pełną zardzewiałego metalu i starego drewna i opuszczonych studni i zbiorników z tłustą wodą) (Chandler 1947: 321). W tym fragmencie przekładu mamy do czynienia z ledwie wyczuwalną harmonią asonantyczną w powracających dźwiękach /a/ i /o/, która jednak w tym miejscu w oryginale występuje rzadko. Pozostałe przekłady tego fragmentu w szerszej perspektywie niczym się nie wyróżniają.

Kolejną niezwykle istotną i godną uwagi cechą dialogu między detektywem i Vivian jest fakt, że Marlowe używa terminu specjalistycznego *bull wheel* (kołowrót). To określenie zostało już dwukrotnie wspomniane w rozdziale 31 w narracji detektywa, jednak gdy Marlowe zwraca się do Carmen, woli używać prostszego zwrotu „duży drewniany bęben”: *Pójdę ustawić tę puszkę w otworze tego dużego drewnianego bębna. Widzisz go? (Chandler 2018: 175) (I'll go over and set this can in that square opening in the middle of that big wooden wheel. See?)*. Ta zmiana leksykalna ma dla czytelnika ogromne znaczenie: Carmen to dziecko, do którego trzeba mówić językiem

infantylnym (*Widzisz go?*) i upraszczać terminy specjalistyczne (Linder, 2001). W żywej, bezpośredniej rozmowie z Vivian Marlowe używa terminu *bull wheel*, zakładając, że rozmówczyni, tak jak czytelnik, go zrozumie.

Utrzymanie tego rozróżnienia w hiszpańskim przekładzie jest konieczne, aby oddać odmienny stosunek detektywa do Carmen i Vivian (czytelnika). Jednak udało się to tylko dwójgu tłumaczy. W przekładach z 1958 i 1972 roku użyto określenia *polea maestra* (koło pasowe) (odpowiednio 249 i 240) oraz *esa enorme rueda* (to wielkie koło) (Chandler 1958: 245; 1972: 236). *Polea maestra* jest jednak terminem niewłaściwym. Hiszpańsko-angielski słownik techniczny *Routledge Spanish Technical Dictionary (Vol. 1: Spanish–English)* podaje, że *polea maestra* to „wielokrążek stały”, a nie *bull wheel* (kołowrót) (1997: 597). Ściśle rzecz biorąc, koło pasowe wypukłe to termin z zakresu historii wiertnictwa z użyciem lin; stanowi część instalacji wiertniczej, która zwisa z góry i której używa się do przewlekania olinowania tak, aby móc umieścić je pionowo w odwiercie. *Bull wheel* jest natomiast największym i najmocniejszym kołem napędowym maszyny, które zapewnia siłę przewodowi wiertniczemu z dołu, z podstawy wieży (Walker, <http://www.elsmerecanyon.com>, 27 grudnia, 2014). Pomimo że *polea maestra* to termin odnoszący się do innej części instalacji wiertniczej, specjalistyczne pojęcie skutecznie kontrastuje z uproszczonym, nietechnicznym określeniem użytym w rozmowie z Carmen (*duży drewniany bęben*).

Drugi przykład pochodzi z wersji z 2001 roku, w której zastosowano określenie *una gran rueda de giro hecha de madera* (duże koło napędowe z drewna) (Chandler 2001: 224) w opozycji do *la gran rueda de madera* (duże drewniane koło) (Chandler 2001, 225), oba określenia są prawidłowe i dostatecznie od siebie różne, by zachować kontrast między Carmen i Vivian. Drugie wydanie popularnego słownika terminów naukowych i technicznych dla inżynierów *Diccionario para ingenieros* proponuje frazę *rueda de giro* jako odpowiednik *bull wheel*, doprecyzowując, że termin ten pochodzi z branży przemysłu naftowego (Robb 1997: 367). Słownik wskazuje także inny ekwiwalent, *rueda impulsora* (koło napędowe), nazywając go bardziej precyzyjnym terminologicznie (Robb 1997: 367).

W pozostałych przekładach Marlowe używa tego samego określenia w rozmowie z Vivian i z Carmen: *una rueda de madera* (drewniane koło) (Chandler 1947: 209; 2001: 228), lub nawet prościej *una rueda* (koło) (Chandler 1948?: 321). W oczach czytelnika Marlowe traktuje więc siostry tak samo, chociaż Chandler chciał pokazać, że detektyw inaczej zwraca się do Vivian, która jest o niebo bardziej wykształcona i obyta niż Carmen.

Brak oddania pojawiającego się wcześniej w narracji określenia *bull wheel* technolektem, który kontrastowałby z opisowym, codziennym określeniem użytym przez Marlowe'a w rozmowie z Carmen, prawdopodobnie prowadzi do spłaszczenia rozróżnienia zbudowanego przez Chandlera. Tak rzeczywiście dzieje się w przekładach z lat 1947 i 1948, które posługują się potocznymi określeniami *una gran rueda de madera* (duże drewniane koło) i *la gran rueda* (duże koło) (Chandler 1947: 205) oraz *una enorme rueda de madera maciza* (wielkie, masywne drewniane koło) i *la rueda* (koło) (Chandler 1948?: 314). Tłumacze albo nie dostrzegali rozróżnienia, albo nie mieli pod koniec lat 40. XX wieku dostępu do odpowiednich materiałów, które pozwoliłyby im rozwiązać problem terminologiczny. Niezależnie od powodu, autorzy pierwszych przekładów (jeden z nich mieszkał w Buenos Aires, drugi na drugim krańcu Atlantyku, w Barcelonie) nie wytworzyli żadnego połączenia językowego między *bull wheel* a *big wooden wheel*.

Wnioski

Jak pokazały niniejsze badania, w hiszpańskich przekładach terminów specjalistycznych w *Głębokim śnie* można zaobserwować wiele tendencji: zmniejszenie częstotliwości użycia terminów poprzez rzadsze powtórzenia (określenie *sump* we wszystkich przekładach w przykładzie 3. pojawia się rzadziej niż w oryginale), użycie słów potocznych zamiast terminów specjalistycznych („zbiornik” zamiast *sump* w przykładzie 1. i „duże koło” lub „wielkie koło” zamiast *bull wheel* w przykładach 3. i 4.), pominięcie (*scummy* pominięto w niektórych przekładach w przykładzie 3.) i błąd („koło pasowe” zamiast *bull wheel* w przykładzie 4.). Jak już wspomniano, zliczenie częstotliwości występowania tych cech nie jest obiektywnym wskaźnikiem jakości przekładu, daje jednak pewne podstawy do tego, żeby sądzić, że tłumacze przykładali mniejszą wagę do terminów specjalistycznych niż do ogólnej jakości języka literackiego. W rezultacie wrażenie, jakie wywiera język specjalistyczny w hiszpańskich przekładach, może być nieco słabsze.

Ilościową utratę terminów specjalistycznych i ich specyfiki równoważy użycie jakościowych technik kompensacyjnych, zwłaszcza w kontekście bardzo istotnych i licznych w oryginale schematów harmonii konsonantycznej i asonantycznej. Hiszpańscy tłumacze skutecznie odwzorowali aliterację, w wielu przypadkach stosując ją częściej niż autor oryginału. Korzystnymi dla przekładu decyzjami były zastosowanie nadatku aliteracji w przykładzie

(*pozos silenciosos y sumideros grasientos*, jak we fragmencie 4. w przekładach z 1958 i 1972 roku) oraz połączenie jej ze świadomie użytym paralelizmem (*grasosos y espumos*, jak w tłumaczeniu z 1947 roku w analizowanym fragmencie). W wielu przypadkach w ramach rekompensaty użyto także innych środków poetyckich (bardzo sugestywnego słownictwa oraz nietypowej interpunkcji i szyku przestawnego).

Powieść Chandlera wieńczy zapadający głęboko w pamięć, pobrzmiewający echem tytułu, cytat analizowany w przykładzie 1. Poniższy przekład autorstwa Pilar Giralt Goriny, zaczerpnięty z hiszpańskiego wydania biografii Chandlera *The Life of Raymond Chandler* (1976) (*Życie Raymonda Chandlera*) autorstwa Franka MacShane'a, pokazuje, jak skutecznie można odtworzyć aliteracje, powtórzenia i paralelizm składniowy oryginału. Tłumaczka niejako przekroczyła pierwotny wysiłek Chandlera, rozszerzając aliterację z dwóch przykładów w oryginale (*mausoleo de mármol, cumbre de una colina*) do trzech w przekładzie, obudowując termin *sump*, który pierwotnie nie zawierał ozdobnika, środkami poetyckimi (*sucio sumidero*). Poniższy przykład stanowi dowód na to, że włączenie terminologii specjalistycznej w tekst przekładu może odbyć się bez uszczerbku na kunście literackim, a nawet może doprowadzić do efektu estetycznego przewyższającego oryginał.

Fragment 5

¿Qué importa donde uno yaciera una vez muerto? *En un sucio sumidero o en un mausoleo de mármol en la cumbre de una colina.* Muerto, uno dormía el sueño eterno y esas cosas ya no importaban. Lo mismo eran petróleo y agua que aire y viento. Sólo se dormía el sueño eterno, y no importaba la suciedad de la muerte ni dónde ibas a parar.” (MacShane 1977: 119, podkreśl. D.L.)⁵.

Powyższe opracowanie obejmuje dosyć długi okres – 54 lata (1947–2001), umożliwiające prześledzenie problematyki przekładu diachronicznie, co jest szczególnie istotne zwłaszcza w kontekście pierwszych przekładów analizowanej powieści z lat 1947 i 1948. To właśnie w nich posłużono się językiem ogólnym. Abstrahując od przyczyny, był to zabieg brzemienisty w skutki: nie ustanowiono w tych tekstach żadnej językowej relacji między sposobem,

⁵ W przekładzie polskim: [Jakie znaczenie ma to, gdzie spoczywa nasze ciało po śmierci? W zbiorniku pełnym plugawych ścieków czy w marmurowym grobowcu na szczycie wzgórza? Umarli pogrążeni są w głębokim śnie i nie martwią się o takie rzeczy. Ropa i woda znaczą dla nich tyle samo, co wiatr i powietrze. Po prostu śpią głęboko, nie dbając o to, jak koszmarna była ich śmierć ani gdzie spoczęło ich ciało (Chandler 2018: 184)].

w jaki Marlowe zwraca się do światowej Vivian a infantylnej Carmen. Warto zwrócić uwagę, że w przypadku przekładu wulgarnego wyrażenia *son of a bitch* (skurwysyn) (por. przykład 3.) istnieje wyraźna zmiana historyczna w podejściu tłumaczy: od całkowitego ukrycia przekleństwa *hijo de...* (1947: 206) poprzez złagodzenie *hijo de perra* (sukinsynu) (1948?, 1958, 1972), aż do dokładnego oddania wulgaryzmu: *hijo de puta* (2001: 225).

Obiecującym obszarem do dalszych badań byłyby analiza powieści detektywistycznych, które posługują się słownictwem charakterystycznym dla przemysłu naftowego w podobnie literacki sposób, na przykład *Śpiąca Królewna* (*Sleeping Beauty* 1973) Rossa MacDonalda, czy *Creole Belle* (Kreolska piękność) (2012) Jamesa Lee Burke'a, i porównanie wniosków z wynikami niniejszego studium, natomiast analizę zastosowania terminologii z branży naftowej w powieści spoza gatunku można by przeprowadzić na *Nafcie* Uptona Sinclaira [org.: *Oil!* (1927)], zekranizowanej jako *Aż poleje się krew* [org.: *There Will Be Blood* (2007)].

Mimo iż przekład elementów języka specjalistycznego w tekstach literackich nie cieszy się powszechnym zainteresowaniem badaczy, jego analiza ujawnia, że tłumacze mają świadomość istotnej funkcji, jaką pełnią elementy technolektu w przekładzie, oraz efektu, jaki wywierają na całokształt tekstu. Podejmują zatem w akcie przekładu wiele decyzji i wyborów, które balansują między skrajnościami: od sztywnej terminologii technicznej aż po językową wrażliwości. Teoretykom i nauczycielom przekładu przekonanym, że przekład literacki i techniczny to dwa odrębne światy tłumaczeniowej aktywności wymagające odrębnego zestawu umiejętności, niniejsze studium pokazuje, że tłumacze literatury często stosują rozmaite techniki godzące równocześnie relacje językowe, precyzję terminologiczną oraz ogólny wydźwięk dzieła literackiego.

Podziękowanie

Jestem niezwykle wdzięczny Belén Santana López z Uniwersytetu w Salamance za lekturę pierwszej wersji tekstu i cenne uwagi.

Przełożyła Joanna Sobesto

Bibliografía

- Barros Ochoa M. 2001. *When the Steel Hits the Sky: Technical Terms in Literary Translation*, w: A.S.V. Marshall (ed.), ATA Spanish Language Division, Selected Spanish-Related Presentations, ATA 41st Annual Conference, September 20–23, 2000, Alexandria, VA: American Translators Association, s. 29–33.
- Cawelti J.G. 1976. *Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*, Chicago: University of Chicago Press.
- Chandler R. 1947. *Al borde del abismo*, Filmeco Collection, przeł. B.R. Hopenhaym, Buenos Aires: Direzan Editores.
- 1948? *Una mujer en la sombra*, przeł. J.G. de Luaces, Paladios Collection, Barcelona: Mateu Editor.
- 1958. *El sueño eterno*, przeł. I. Navarro, A. Gómez, w: *Novelas Escogidas Colección El lince astuto*, Madrid: Editorial Aguilar, s. 15–257.
- 1962. *Casual Notes on the Mystery Novel*, [w:] D. Gardiner, K. Sorley Walker (ed.), *Raymond Chandler Speaking*, s. 63–70, London: Allison & Busby.
- 1972. *El sueño eterno*, przeł. J.A. Lara, Serie Negra Policial Collection, Barcelona: Barral Editores.
- 1981. *El sueño eterno*, przeł. J.A. Lara, Club del Misterio Collection, Barcelona: Bruguera.
- 1983. *Mówi Chandler*, przeł. E. Budrewicz, Warszawa: Czytelnik.
- 1987. *Selected Letters of Raymond Chandler*, F. MacShane (ed.), New York: Dell Publishing.
- 1995a [1939]. *The Big Sleep*, w: F. MacShane. (ed.), *Raymond Chandler: Stories & Early Novels*, New York: Library of America, s. 587–764.
- 1995b. *Twelve Notes on the Mystery Story*, w: *Raymond Chandler: Later Novels and Other Writings*, ed. F. MacShane, New York: Library of America, s. 1004–1011.
- 2001. *El sueño eterno*, przeł. J.L. López Muñoz, Biblioteca Chandler, 0700, Madrid: Alianza Editorial.
- 2018. *Głęboki sen*, przeł. J. Niedzielska, Toruń: C&T.
- Coates C.F. 2001. *Ahmadou Kourouma's Waiting For the Vote of the Wild Animals: Bestial Problems of Terminology and Symbolism*, „The ATA Chronicle” 30(4), s. 29–33.
- Diccionario Oxford Español-Inglés*. 1994. Oxford: Oxford University Press.
- Diccionario de la Real Academia*, 23rd edition. Real Academia Española. <http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae> (dostęp: 10.02.2021).
- Fortea C. 2007. *La traducción literaria y “la otra”* [Literary Translation and “the other (kind)”], „Puntoycoma: Boletín de los traductores españoles de las instituciones de la Unión Europea” 104, http://ec.europa.eu/translation/bulletins/puntoycoma/104/pyc1044_es.htm (dostęp: 10.02.2021).
- Gow S. 2005. *Roughnecks, Rock Bits, and Rigs: The Evolution of Oil Well Drilling Technology in Alberta, 1883–1970*. Calgary: University of Calgary Press.
- Kalverkämper H. (1998)., *Fachsprachliche Phänomene in der schönen Literatur*, [w:] L. Hoffmann, H. Kalverkämper, H. E. Wiegand (eds.), *Fachsprachen: Ein*

- internationales Handbuch zur Fachsprachenforschung und Terminologiewissenschaft*, 1, Berlin: De Gruyter, s. 717-728.
- Linder D. 2001. *Translating Irony in Popular Fiction: Raymond Chandler's The Big Sleep*, „Babel: International Journal of Translation” 47(2), s. 97–108.
- (2004) *The Censorship of Sex: A Study of Raymond Chandler's The Big Sleep in Franco's Spain*, „TTR: Traduction, Terminologie, Rédaction” 17(1), s. 155–182.
- (2014) *Reusing existing translations: mediated Chandler novels in French and Spanish*. „The Journal of Specialised Translation” (JoSTrans) 22, s. 57-77.
- MacShane, F. 1979 [1976]. *The Life of Raymond Chandler*, New York: Penguin Books.
- 1977. *La vida de Raymond Chandler*, Libro Amigo Collection, Barcelona: Editorial Bruguera.
- Merriam-Webster Third New International Dictionary*, www.merriam-webster.com/dictionary (dostęp: 10.02.2021).
- Navarrete M.Á. 1996. *Veinte mil voces del mundo submarino: dificultades de traducción del relato verniano*, „TRANS: revista de traductología” 1, s. 87–95.
- Newmark P. 2004. *Non-literary in the Light of Literary Translation*, „The Journal of Specialised Translation” 1, http://www.jostrans.org/issue01/art_newmark.php (dostęp: 10.02.2021).
- (2007). *A New Theory of Translation*, „Sborník Prací Filozofické Fakulty Brněnské Univerzity Studia Minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis” S 13 (Brno Studies In English 33), s. 101-114.
- Oxford English Dictionary*, <http://www.oed.com/> (dostęp: 10.02.2021).
- Robb L.A. 1997. *Diccionario para ingenieros Español-Inglés*, 2nd edition, Mexico City: Compañía Editorial Continental.
- Routledge Spanish Technical Dictionary/Diccionario Técnico Inglés*, t. 1, hiszpańsko-angielski, oraz t. 2, angielsko-hiszpański. 1997. London–New York: Routledge.
- Schmitzberger E.M. 2012. *Funktionen fachsprachlicher Elemente in fiktionalen Texten Daniel Kehlmanns Roman Die Vermessung der Welt im Vergleich mit der englischen Übersetzung*, „trans-kom: Journal of Translation and Technical Communication Research” 5(1), s. 139–156.
- Velasco G.F. 2008. *El lardo es el lardo. Sobre la traducción de Moby Dick al castellano*, „Vasos comunicantes: Revista de la Sección Autónoma de Traductores de Libros de la ACE” 40, s. 29–64.
- Walker S. *Cable Tool Rig*, <http://www.elsmercanyon.com/oil/cabletoolrig/cabletoolrig.htm> (dostęp: 10.02.2021).
- Wienen U. 2011. *Translatorische Dimensionen der Fachsprachenverwendung in literarischen Texten am Beispiel zweier Romane Jules Vernes*, w: E. Lavric, W. Pöckl, F. Schallhart (ed.), *Comparatio delectat. Akten der VI. Internationale Arbeitstagung Romanisch-Deutscher und Innerromanischer Sprachvergleich*, teil 2, Frankfurt–Berlin–Bern–Bruxelles–New York–Oxford–Wien: Peter Lang, s. 815–829.