

KAROLINA RAKOWIECKA-ASGARI

 <https://orcid.org/0000-0001-8413-0328>

Uniwersytet Jagielloński

k.rakowiecka-asgari@uj.edu.pl

NAJINTYMNIJSZE CZYTANIE JAKO ALTERNATYWA DLA EGZOTYZACJI W PRZEKŁADZIE TEKSTU ORIENTALNEGO

Abstract

“The Most Intimate Act of Reading” as a Counterbalance to Exoticization in the Translation of an Oriental Text

The article examines strategies for translating the widely acclaimed Persian novel *Shāzde Ehtejāb* (*Prince Ehtejāb*) by Hushang Golshiri into Polish. Pointing to the widespread tendency in Polish translation tradition from Oriental languages towards exoticization and artificial preservation of original syntax, termed by researchers as “the sin of literality”, the author explores the possibilities of a translation based on the concept of “the most intimate act of reading” (Spivak) and the search for means to achieve emotional equivalence and an empathetic engagement with the text.

Keywords: Persian novel in translation, Oriental text in translation, translation as reading, empathy in translation

Słowa kluczowe: przekład powieści perskiej, tekst orientalny w przekładzie, tłumaczenie jako lektura, empatia w przekładzie

W tradycji przekładu literatur orientalnych na język polski zakorzenił się „grzech dosłowności” (w kontekście Biblii zob. Piela 2003). Związany czasem z religijnym wymiarem tekstów (Nasalski 2002), kiedy indziej wypływa z biernej znajomości języka u tłumacza – w końcu jeszcze nie tak dawno temu języki orientalne uczone były w Polsce jak martwe, co

zasadniczo ograniczało kompetencje tłumaczy. Wymuszona i często pozorna wierność oryginałowi prowadzi do kalk językowych, niezręczności w języku polskim i nachalnej egzotykcacji przekładu. Skrajnym przykładem ilustrującym tę tendencję jest polskie tłumaczenie wiersza ojca tzw. nowej poezji perskiej (sze'er-e nou), Nimy Juszidża, w którym poeta porównuje się do Feniksa (pers. *qoqnus*), nawiązując do motywu zaczerpniętego do literatury perskiej z tradycji europejskiej. W swoim przekładzie Władysław Dulęba – jeden z najbardziej zasłużonych tłumaczy języka perskiego na polski – stosuje spolszczoną wersję perskiego imienia tego mitycznego ptaka (Koknus), zastępując uniwersalnie czytelny symbol sztucznym uduziwieniem rodzącym poczucie obcości kulturowej (Dulęba 1986: 255–256). Choć do pewnego stopnia efekt egzotyki wpisany jest w przekład tekstu orientalnego z uwagi na znaczącą odmienność kulturową świata przedstawionego i tradycyjnego sposobu prowadzenia narracji czasem zaskakującego dla polskiego czytelnika, w przypadku literatury współczesnej, gdzie rozluźniają się wymogi formalne, ta nachalność egzotycznych szczegółów prowadzi nieuchronnie do zawężenia kręgu czytelników, a przy tym utrudnia oddanie literackich atutów i zróżnicowania stylistycznego tłumaczonych tekstów. Być może dlatego polscy wydawcy nierzadko obawiają się publikować przekłady z języka perskiego, a na rynku wydawniczym częściej pojawiają się tłumaczenia książek autorów irańskich albo irańskiego pochodzenia wydanych po angielsku czy francusku (np. Satrapi 2006, 2022; Madjidi 2018), albo tłumaczonych z angielskiego przekładu (Mandanipour 2010; Boochani 2021). We wstępie do *Tylko góry będą ci przyjaciółmi* Behrooza Buchaniego (Behruza Buczaniego) Tomasz S. Gałązka uzasadnia tłumaczenie z angielskiego przekładu faktem, że był łatwiej dostępny niż perski oryginał (Gałązka 2021: 13–15). Daleką drogę, jaką przechodzą takie teksty symbolicznie oddaje przejmowana z zachodnich wydań transkrypcja, pod którą trudno rozpoznać podobne do polskich fonemy (np. „sz” zapisywane jako „sh”, „dż” jako „dj”, albo „j”, „cz” jako „ch”). Co więcej, same przekłady angielskie perskiej literatury pisane bywają nierzadko językiem nazywanym przez Gayarti C. Spivak „nużącym językiem przekładu” (*translatese*; 2009: 408), z niektórych wycina się obszerne partie tekstu (np. Parsipur 2013), w innych oddaje całe bardziej skomplikowane wywody pojedynczymi zdaniami (np. Parsipur 2006). Jak zauważa Spivak, niezależnie od tego, czy tłumaczowi brakuje kompetencji językowych, czy przyświeca mu cel udostępnienia treści w możliwie najprzystępniejszej formie, efekt jest podobny – dochodzi do „utraty retorycz-

nych przemilczeń oryginału” (2009: 409). Warunkiem dobrego przekładu jest zdolność tłumacza do intymnego posługiwania się językiem oryginału (Spivak 2009).

Podejrzewam, że tłumacza bardziej popularnych w Polsce języków może zaskoczyć oczywistość tego twierdzenia, ale w kontekście języków w przekładzie rzadkich, jak rodzimy bengalski Spivak czy perski, to nadal często niespełniany dezyderat. Najintymniejszą lekturę definiuje badaczka jako zdolność odczytywania zależności między warstwami retoryki, logiki i ciszy, które – co podkreśla – różnie kształtują się w różnych językach – (Spivak 2009: 407), a także umiejscowienia w tradycji literackiej. W swoich uwagach o praktyce przekładu Spivak zwraca uwagę na ironię, intertekstualność i ekwiwalencję emocjonalną jako elementy tekstu wymagające takiej właśnie pogłębionej znajomości języka.

Refleksja badawcza na temat emocjonalnych uwarunkowań przekładu często wywodzi się z translatorskiej praktyki – przez inną tłumaczkę nazywanej „czułym czytaniem” (Macor 2018), a dotyczy takich kwestii, jak językowe wyznaczniki empatii i jej (między)kulturowe uwarunkowania (Tabakowska 2012), sposoby uzyskiwania ekwiwalencji emocjonalnej (Jarniewicz [2014] 2018), czy intuicji, czyli „słuchu wewnętrznego” tłumacza (Kurecka 1970: 79). Na gruncie polskiej orientalistyki najbliższa temu nurtowi jest zarysowana przez Grażynę Zajac koncepcja „serca tłumacza” – translatorskiego uwrażliwienia na zachowanie ekwiwalencji emocjonalnej w opisie i języku postaci powieści pozwalającej w pewnym stopniu przybliżyć czytelnikowi przekładu świat przedstawiony, mimo różnic kulturowych (2002: 232–233). Także niniejszy artykuł zainspirowany jest praktyką tłumaczenia tekstu orientalnego, prowadzącą do przekonania, że empatyczne podejście i „najintymniejsza lektura” mogą skutecznie ograniczyć nadmierne poczucie egzotyki w przekładzie.

Do sprawdzenia tej tezy posłuży analiza krótkiej irańskiej powieści z 1969 roku – *Szāzde Ehtedzāb* (*Księżę Ehtedzāb*) Huszanga Golsziriego (Golsziri [1969] 2000). Dzieło to należy do kanonu współczesnej literatury perskiej, ma bardzo przemyślaną, opartą na subtelnym operowaniu językiem konstrukcję i odnosi się do powszechnej wśród czytelników irańskich, a dla polskich siłą rzeczy mniej dostępnej wiedzy historycznej o dynastii Kadzarów (druga połowa XVIII wieku – 1925) i jej upadku. Z niej to wywodzi się tytułowy książę, ostatni z linii. Gdy go poznajemy, książę Chosrou Ehtedzāb umiera właśnie na rodzinną przypadłość – gruźlicę – spędzając ostatnie godziny życia w odziedziczonym po przodkach fotelu,

wspominając, mającąc, rozmawiając z postaciami dosłownie wyłaniającymi się z fotografii, to znów pojawiającymi się znikąd jako powidoki i pogłosy dawnych wydarzeń, to w formie całej sceny, to znów pojedynczych zdań, których kontekst wyjaśnia się dopiero na kolejnych stronach powieści. Z urywków scen, fragmentów relacji różnych osób, narracji częściowo trzecio-, to znów pierwszoosobowej prowadzonej przez księcia, miejscami jego służącą Fachri (odgrywająca jednocześnie rolę nieżyjącej już żony i zarazem kuzynki Ehtedżāba – Fachrolnesy), albo inną postać, fragmentów dawnych rozmów, kronik, opisów zdjęć itp. stopniowo wyłania się historia rodziny. Książka kończy się sceną śmierci księcia. Gdy pojawia się przed nim dawny służący w roli anioła śmierci, książę, który obsesyjnie starał się poznać najskrytsze sekrety innych, okazuje się nie pamiętać własnego imienia, a więc nie znać samego siebie. Rozmaitość szczegółów, czasów i perspektyw deiktycznych w powieści, choć pozornie chaotyczna, ułożona jest w taki sposób, by prowokować szerszą refleksję nad istotą opowieści i historii, tożsamością i niemożnością komunikacji.

Tekst posiada szereg cech opisanych przez badaczy praktyków przekładu jako szczególnie trudne w tłumaczeniu z języka perskiego na polski, jak nieznane polskiemu czytelnikowi realia historyczne i architektoniczne (Krasnowolska 2006), mieszanie dialogu z głównym nurtem narracyjnym (Smurzyński 2002; Krasnowolska 2006), czy parataktyczność (Smurzyński 2002). Tłumacz będzie musiał rozstrzygnąć, jak oddać po polsku szczegóły ubioru, jak *kolāh-e pahlawi* – charakterystyczny rodzaj nakrycia głowy noszony w okresie panowania Rezy szacha Pahlawiego (Golsziri [1969] 2000: 19)¹, czy terminy architektoniczne, jak *qal'e-je arbābi* (Golsziri: 23) – budynek zajmowany przez pana na wiosce, często przypominający kształtem bardziej twierdzę, ale funkcją – dwór. Odtworzenie tych szczegółów w przekładzie rodzi pewien balast orientalności, z czego zdawał sobie sprawę tłumacz angielski, James Buchan, zastępując specyficzne określenia po prostu „czapką” (*a cap*, Golshiri 2005: 33) i „dworem” (*a manor house*, Golshiri 2005: 38). Choć w *Księżciu Ehtedżābie* ze względu na jego formę i język tego rodzaju dylematy przekładowe nie będą odgrywać tak dużej roli, jak w klasycznych powieściach historycznych, wybór strategii familiaryzującej w odniesieniu do elementów etnograficznych może być ryzykowny z dwóch względów: po pierwsze przez wymazanie z tekstu konotacji historycznych

¹ W dalszej części artykułu odwołania do *Księżcia Ehtedżāba* w oryginale będą oznaczone jako „Golsziri”.

jako szczegółów odsyłających do jego metatekstualnego usytuowania, po drugie przez pokusę odpowiedniego uproszczenia języka, której na pewno należy unikać w przekładzie tej książki.

Huszang Golsziri (1938–2000) należał do grupy pisarzy skupionych wokół „Dżong-e Esfahān”, czasopisma literackiego będącego ważną platformą prezentacji awangardy europejskiej, przede wszystkim nowej powieści francuskiej w Iranie. Jednocześnie Golsziriego fascynowała irańska tradycja i jej sposoby funkcjonowania w doświadczeniu współczesnego człowieka. Wpływ klasyków rodzimej literatury na pisarzy dwudziestowiecznych widział we wciąż żywych schematach intelektualnych, przejawiających się przede wszystkim w języku. Żyjąc w czasach dyktatury Mohammada Rezy szacha i Republiki Islamskiej (od 1979), Golsziri cierpiał rozmaite szykany polityczne, od więzienia m.in. za (luźne) związki z partią komunistyczną, po zapis cenzorski zmuszający do publikowania poza granicami kraju. Wiele uwagi poświęcał społecznej roli literatury, krytykując zarazem pisarzy-publicystów. Dla Golsziriego nie ulegało wątpliwości, że literatura nie istnieje inaczej niż poprzez formę. Jego własne wybory formalne nie były intuicyjne, a głęboko przemyślane:

Wprowadzając do swoich opowiadań elementy niejasne i budzące wątpliwości, przyjmuję, że każdy pisarz tworząc – podobnie jak każdy „człowiek” w powieści, kiedy tworzy – dokonuje wyborów: jakiś wątek podejmuje, innego zaniechuje, nie jest też całkowicie pewien kwestii, które ostatecznie rozwija. Jeśli pisarz jest odpowiednio inteligentny, orientuje się w swoich słabych punktach. Ja na przykład ani nie jestem księciem, ani nawet nigdy księcia nie widziałem. Jeśli mam napisać o książkach, to moje wiadomości będą pochodziły z książek, zdjęć i dokumentów. Zatem przeczytałem wszystkie książki na temat Kadżarów, nie tyle je studiując, co wręcz pochłaniając. Pamiętam, jak przeczytałem pięciuset stronnicową książkę w ciągu doby, żeby już następnego dnia zająć się kolejną. Chodziłem nawet po muzeach. Laska, którą widziałem w zbiorach Muzeum Sztuki Dekoracyjnej w Teheranie miała akurat rysę i przetartą rączkę. Chciałem odtworzyć historyczną osobowość tego przedmiotu. Mogłem liczyć tylko na własną wyobraźnię i wątpliwości. Przekazałem tę swoją słabość księciu Ehtedżabowi, Fachrolnesie, a nawet Fachri. Oni też chcą, jak ja, poznać swoich wielkich przodków poprzez zdjęcia i dokumenty (Golsziri 2001b: 700)².

² Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie przekłady pochodzą od autorki artykułu.

Taka struktura „rys i przetarc” w *Księciu Ehtedzābie* jest obecna zarówno w schemacie fabularnym, w konstrukcji postaci obfitujących w miejsca niedookreślone i – przede wszystkim – w języku. Ten ostatni odgrywa kluczową rolę w dziele, wykorzystywany bardzo precyzyjnie, bardziej jak w poezji niż w powieści (co nie jest rzadkością we współczesnej literaturze perskiej), bo zostaje obnażony jako nieudolne narzędzie komunikacji między postaciami, a liczne wielokropki wskazują, jak wiele sensu pozostaje w sferze ciszy i przemilczeń. Tekst jest eliptyczny i gęsty, a zarazem rwany (zarówno w sensie krótkich zdań, jak i niedopowiedzeń zakończonych wielokropkiem), miejscami wręcz sztywny i niepokojący. Dopiero w kontekście całej książki różne fragmenty okazują się koherentne – używając sformułowania Spivak – cisza wydobywa konteksty retoryczne (Spivak 2009: 407). Nie ma pewności co do związków przyczynowo skutkowych, podobnie jak relacji temporalnych, a nawet przestrzennych i interpersonalnych, ponieważ język i świat przedstawiony są rozczłonkowane, porwane, niepewne: tekst implikuje często, że coś zostało źle zapamiętane, a może zmanipulowane nierzetelnym przedstawieniem. Jak w perskim eposie, *Szāhnāme* (*Księżdz królewskiej*) Abol’ Qāsema Ferdousiego (X/XI wiek; Ferdousi 2004), w tekście pojawiają się tajemnicze początkowo zdania, których kontekst wyjaśnia się dopiero w kolejnych scenach. Zapowiadają one dalszy przebieg zdarzeń, ale o ile w eposie są elementem konstrukcji wszechwiedzącego narratora, dziejopisarza – historiozofa, o tyle tutaj podkreślają fragmentaryczność narracji i źródeł, nieciągłość interpretacji wydarzeń oraz fiksacje bohatera-narratora.

Przyjęta forma obnaża złudność ciągłej narracji i nieudolność realistycznych przedstawień, które koncentrując się na zewnętrznych szczegółach czy retoryce wypowiedzi, zatrzymują się w sferze formy, apriorycznych sądów i konwenansu. Książę kocha swoją żonę, w której widzi subtelną piękność z miniatur (Golsziri: 57), ale nie może ścierpieć jej odrębności, zdolności odpływania w świat wewnętrzny i poczucia wyższości, jakim go darzy. Z czasem narasta u niego obsesja kontroli: kiedy zawodzi go własna obserwacja i pamięć (nie może być pewien, co się kryje za grubymi szklami okularów Fachrolnesy, nie wie, czy pod falbankami i koronkami porusza się jej ręka, czy tylko to tylko jego projekcja, „sięgnęła, na pewno” – por. dalej), każe służącej szpiegować panią, licząc, że w ten sposób dowie się więcej o myślach żony. W książce te działania porównywane są do historycznej praktyki obserwacji i spisywania słów i zachowań więźnia w ostatnich dniach przed egzekucją (*chofije-newisi*), by upewnić się, że nie ukrył części majątku przed konfiskatą, a gdyby tak było – uzyskać wskazówki, gdzie

jej szukać. Księżę nie ma dyspozycji kata, jak jego przodkowie, ale bierze udział w ich – jak mówi Fachrolnesa „grze” – rywalizacji na okrucieństwo. Na swój sposób jest zresztą bardziej okrutny (Golsziri 2001a): bezlitośnie wykorzystuje służącą Fachri, której każe grać podwójną rolę służącej i pani, torturuje ciężko chorą na gruźlicę żonę, przenosząc ją z rezydencji do mniejszego, nieznanego domu, w którym co dzień zamyka ją wraz z służącą na klucz i odcina od świata, ostentacyjnie romansuje z Fachri prawie na oczach pani, zmuszając dziewczynę do głośnego chichotu, podsyca nałóg alkoholowy Fachrolnesy, każe ją szpiegować – wszystko to, by odkryć tajemnice i sekretne myśli żony. Opór Fachrolnesy dorównuje jednak uporowi księcia. Ona sama widzi w mężu tylko przedstawiciela znenawidzonej okrutnej rodziny matki, która doprowadziła jej ojca do ruiny, i wykorzystuje każdą okazję by go wyśmiać, zwłaszcza za młodu, kiedy wyczuwa w nim słabość. Między tym dwojgiem, ani między żadnymi innymi postaciami w powieści, nie ma pogłębionej komunikacji ani empatii. Relacje opierają się na wykonywanych rolach. Przywoływane przez bohaterów fragmenty wspomnień przodków pokazują, że w warunkach haremu przywiązywanie się do jednej z żon było wręcz uważane za niebezpieczne dla zachowania porządku (Golsziri: 49). Jak jednoznacznie odgrywana rola i obyczaj wyznaczały zasady postępowania, pokazuje obrazowo scena, w której matka przyprowadza przed jednego z książąt-przodków krnąbrnego syna. Kat, który na polecenie księcia wymierza chłopcu karę za lenistwo w nauce, jest tak nawykły do bezlitosnej rutyny swojej pracy, w której nie mieści się prawo łaski, że przeocza rozkaz księcia, by chłopca uwolnić, i bezrefleksyjnie podcina mu gardło. Główni bohaterowie powieści, wychowani w tym bezlitosnym świecie ról i konwenansów, są zupełnie nieświadomi uczuć, w istocie – także własnych. Żyją obok siebie jak mówi Fachri, próbująca namówić księcia na sformalizowanie ich związku na wypadek, gdyby zaszła w ciążę: „oni się na tym wcale nie rozumieją” („inā ke in czizā sar-eszun nemisze”, Golsziri: 62).

Świat pozbawiony kontaktu między ludźmi odbija się w języku powieści, w którym także struktury łączące zdania i ich części, opisujące związki przyczynowo skutkowe, wydają się zanikać w takich eliptycznych wyrażeniach, jak słowa Fachri opisujące rozpad małżeństwa jej państwa: „To przecie nie moja wina. Że się księciu zachciewało. Że pani ciągle tylko siedziała i siedziała” (Golsziri: 68). To bardzo charakterystyczne dla stylu *Księcia Ehtedżāba* rozbitcie zdania złożonego na kilka niepokojących w swojej oschłej skrótowości zdań pojedynczych, uderzających brakiem

punktów styecznych między opisami perspektyw poszczególnych postaci angielski tłumacz złagodził, wskazując jaśniej, czego się księciu zachciewało oraz dodając, że Fachrolnesa nie była tym zainteresowana: „As if it was my fault if the Prince wanted it, and Madame wasn't interested, just sat there all the time.” (Golshiri 2005: 91). Tymczasem chropowatość wypowiedzi jest w rwanych zdaniach oryginału bardziej dojmująca, a to dlatego, że ma służyć zderzeniu czytelnika z pustką emocjonalną: zarazem brakiem związku między pragnieniem księcia a osobą żony (ułatwiający zastąpienie jej z czasem służącą), jak i zupełnym brakiem zainteresowania mężem i wydarzeniami dokoła żyjącej przeszłością i wpatrzony wciąż nieobecny wzrokiem w dal księżnej. W innych miejscach powieści ta obcość przejawiać się będzie w dialogach małżonków, będącymi w rzeczywistości równolegle prowadzonymi monologami.

Ten eliptyczny styl, inspirowany wczesną prozą nowoperską (X – pocz. XIV wieku), a w pewnym stopniu także pamiętnikami okresu kadzarskiego, poza oddawaniem chłodu emocjonalnego buduje świat przedstawiony, w którym ludzki porządek narracji ulega stałemu podważaniu, a fragmentarycznie prezentowane postaci i przedmioty otrzymują podobny, niepewny i rozmigotany status ontologiczny. Granica pomiędzy człowiekiem a przedmiotem należącym do rodziny zaciera się także poprzez sposób obecności zmarłych w przestrzeni księcia – raz występują oni jako zdjęcia, to znów ożywają, stopniowo nabierając kształtów, wychodząc z ram i rozprostowując zagięcia, jakich nabawili się przed porzuceniem papierowej formy.

Skarlenie rodu w postaci księcia przejawia się symbolicznie w utracie wpływu na przestrzeń, która go otacza: gdy dziadek chorował na gruźlicę, jego kaszel wstrząsał całym pomieszczeniem, Chosrou nie jest już zdolny wprawić w drżenie nawet szyb (Golsziri: 16). Cała jego postać zajmuje zaledwie skrawek rodowego fotela (Golsziri: 9)³. Wraz z degrengoladą człowieka postępuje emancypacja przedmiotów, które przybierają miejscami wręcz postać centrów deiktycznych (Stockwell 2022: 41–57). Deiktyczne przesunięcia, przede wszystkim na płaszczyźnie percepcyjnej i temporalnej (Kędra-Kardela 2012), tworzą wraz z eliptycznym językiem dominantę stylistyczną pierwszej części powieści. Te przesunięcia wywołują w tekście wrażenie rozdygotania odpowiadające stanowi umysłu gorączkującego bohatera,

³ W oryginale sytuację uwypukla dodatkowo dwuznaczność słowa „sandali”, w zależności od kontekstu i towarzyszących mu epitetów oznaczającego fotel księcia albo tron przodków.

ale na tym ich rola się nie kończy – wprowadzają także dysonans w relacjach empatycznych. Jak zauważa Susumo Kuno, w języku naturalnym zdania nie mogą zawierać sprzeczności empatycznych, żeby nie dezorientować odbiorcy (Kuno 1976). W powieści Golsziriego przyjmowanie perspektywy przedmiotów, ich emancypacja z porządku ludzkiego, prowadzi jednak do powstania rys w empatycznym porządku, w którym bohater przestaje być jedynym centrum. W ten sposób, chociaż w pierwszej części *Księcia Ehtedżāba* perspektywa tytułowego bohatera dominuje, kierując ku niemu empatię czytelnika, wprowadzenie przeblysków innych punktów widzenia rozbija jednolitość przekazu emocjonalnego, jak pokażą dokładniej na kolejnych stronach, analizując fragmenty tekstu.

Narracja w powieści jest w przeważającej części trzecioosobowa, a centrum deiktyczne wędruje między świadomością księcia i innych postaci, czasem zatrzymując się na chwilę w przedmiotach. Miejscami to same postaci przejmują rolę narratorów, zwłaszcza w końcowej części książki, gdzie perspektywa księcia przestaje być dominująca, a pewna polaryzacja formy przekazu ujawnia niejednoznaczność przeszłości i samej postaci głównego bohatera, obnażając ironiczny dysonans między jego obrazem z pierwszej części książki jako widza i ofiary, a ujawnionymi później okrutnymi praktykami. Początkowo punkty widzenia innych niż książę postaci przedstawiane są wyłącznie w postaci zapośredniczonej przez wspomnienia lub majaki Chosroua, nawet jeśli w formie mowy pozornie niezależnej. Poza kuzynką i żoną Ehtedżāba (Fachrolnesā') i służącymi (Fachri i Morādem) pozostałe ważniejsze postaci przedstawiane są w relacji do tytułowego bohatera, jako jego matka, ojciec, dziadek, babka itd. Według Kuno taki zabieg wskazuje na to, że nadawca stawia się bliżej osoby znanej z imienia i szerzej opisanej, co kieruje ku niej także empatię odbiorcy – w tym wypadku – czytelnika (1976; Tabakowska 2012: 156–158). Krewni przedstawiani wyłącznie w relacji do księcia nie mogą liczyć na podobną do niego pozycję w tak rozumianej empatycznej hierarchii (Kuno 1976). Nawet inne postaci, jak wieloletni sługa rodziny, Morād, nie używają w swoich relacjach ich imion, tylko określeń pokrewieństwa. Ta konsekwentnie stosowana maniera rodzi pewne wyzwanie w przekładzie, ponieważ prowadzi do relatywizacji pojęć wynikającej jak się wydaje z rodzinnego uzusu. Przykładem jest użycie określenia „amu bozorg” (dosł. starszy stryj) w znaczeniu stryjecznego dziadka, podczas gdy analogiczna konstrukcja żeńska „amme bozorg” (starsza ciotka od strony ojca) oznacza w innym miejscu najstarszą siostrę ojca. Uczynienie centrum deiktycznym chorego umysłu i samotnego pokoju księcia, który często

bywa po prostu małym chłopcem – Chosrouem, gwarantuje mu współczucie, którego nie zaskarbiłyby mu opisane później czyny. W tym sposobie prowadzenia narracji czyny stają się jakby drugorzędne, bo też ujawniane są czytelnikowi dopiero pod koniec książki. Bardziej niż postępowanie Chosroua charakteryzują role, w jakich obsadziły go okoliczności: świadek, ofiary czy wręcz kronikarza czynów przodków, których rzeczywistego kształtu usiłuje dojść. W narracji zagubienie księcia oddają nakładające się na siebie relacje świadków wydarzeń. W wielości perspektyw i łańcuchach opowieści tradentów gubi się pewność ich przebiegu. Tak właśnie dzieje się w opisie dokonanej ręką dziadka rzezi rodziny jego przyrodniego brata wysuwającego roszczenia do schedy po ojcu. Wspomnienia księcia Ehtedżāba z relacji naocznego świadka – służącego Morāda – przeplatane są jego własnymi majakami i fragmentami wyobrażonej rozmowy z postacią dziadka, która wyłoniła się ze starej fotografii, a może częściowo wspomnieniami dziadka relacjonowanymi niegdyś wnukowi:

Pedar-bozorg goft: “Czand tā tule dāri?”

Pedar-bozorg goft: man nagoftam, midānestam. Goftam: Hicz naszode se tā baczce pejdā kardi, baddehāti!

Szāzde goft: qabālehā dast-e amubozorg bud. Baczczehā ham hatman pāczin-e mādarešzān czasbide budand. Jeki az sawārhā dast-e zan-e amu-bozorg rā gerefte bud. Wa szomā zadid, bā poszt-e dast zadid tu-ye surat-e amu-bozorg ke bā hamān zarb-e oftād kaf-e otāq. Qabālehā ham pachsz-e otāq szod. Jeki az sawārhā dast-o pājasz rā bast. Wa szomā bālesz rā gozāsztid ru-je surat-e amu-bozorg wa neszastid rujasz. Morād migoft.

Pedar-bozorg goft: Pejqām dāde bud: “In molk-o amlāk ers-e pedar-e man ham hast. To jeki, man ham jeki.” Pesar-e jek zanake-je dehāti-je bisaropā bā man, bā szāzde bozorg.

Szāzde goft: Morād goft: waqtī hazerat-e wālā rafte bud szekār, deh-e Czar-nuje, zanake rā siqē karde bud. Ba’d zanake pejqām dād ke baczcedār szod. Hazerat-e wālā ham czand tā deh be baczce solh kard. (Golsziri: 24–25)

[wg relacji Morāda – KRA] Dziadek powiedział: „Ile masz szczeniaków?”

Dziadek mówił: Nie musiałem pytać, wiedziałem. Powiedziałem tylko: szybko się uwinąłeś z tymi trzema dzieciakami, durny wieśniaku. [...]

Książę powiedział: akty własności były w ręku stryjecznego dziadka. Dzieci, na pewno, uchwyciły się matczynej spódnicy. Jeden z konnych przytrzymał żonę stryjecznego dziadka za ręce. A dziadek uderzył. Wierzchem dłoni uderzył stryjecznego dziadka w twarz, tak że ten upadł. Papiery rozsypały się po podłodze. Jeden z konnych związał mu ręce i nogi. A dziadek położył mu poduszkę na twarzy i usiadł na niej. Morād mówił.

Dziadek mówił: Przesłał wiadomość: „Te dobra po ojcu i mnie się należą. Tyś jeden i ja jeden”. Syn jakiejś ciemnej chłopki [stawia się na równi] ze mną, wielkim księciem.

Książę powiedział: Morād mówił: „Kiedy szacowny rodzic bawił na łowach we wsi Czarnuje, wziął tę babę za żonę czasową. Potem babsko przysłało wiadomość, że jest przy nadziei. Żeby sprawę zamknąć, szacowny rodzic nadał dziecku kilka wiosek.”

Niejasny zapis dialogu w perskiej literaturze nie jest wyjątkowy i wynika z prymatu przekazu oralnego nad pisaniem w tej tradycji kulturowej (Smurzyński 2002). Nie jest też zaskakujące, że w oryginale wielokrotnie powtarza się czasownik „powiedział” – takie powtórzenia wpisują się w przyjętą stylistykę (Krasnowolska 2006). Dla uniknięcia nieznosnej w języku polskim manieri i zasygnalizowania temporalnych i percepcyjnych przeskoków deiktycznych w przekładzie zastosowano tryb dokonany w odniesieniu do relacjonowanej przeszłej sceny oraz słów księcia, natomiast niedokonany dla relacji dziadka i Morāda. Mimo wielogłosowej, wręcz kakofonicznej narracji, relacja empatii jest jasna i wynika z podziału na nas („twój/księcia dziadek”, „nasi ludzie”) i obcych (pod drugiej stronie „ciemna chłopka, „babsko”, „wiejskie szczeniaki”). Wszyscy narratorzy identyfikują się jako „my”, żaden nie empatyzuje z obcymi. Niejasna jest tylko pozycja „twojego/księcia stryjecznego dziadka”, który – mało, że jest synem matki „ciemnej chłopki” i żony czasowej „szacownego rodzica”, to jeszcze dopuszcza się zniewagi wobec wielkiego księcia (dziadka głównego bohatera), stawiając się na równi z prawowitym dziedzicem rodu. Dla dziadka jednoznacznym uzasadnieniem potwornej bezwzględności jest ujma na honorze. Chosrou zestawia relacje dziadka i Morāda, jakby w ponownym badaniu przebiegu wydarzeń znajdował ukojenie, ale jego aktywność ogranicza się w istocie do odtwarzania przeszłości – niezdolność do jej oceny i pozostawienia za sobą jest charakterystyczna dla tej postaci. Zależność księcia odbija się w wielogłosowości jego wewnętrznej narracji, która jest właściwie zbitką zasłyszanych relacji. Ich piętrowość podkreślana jest nawet w grafii:

1. [Książę/narrator z perspektywy księcia mówi:] „Dziadek powiedział”:
2. [Dziadek mówi: twój stryjeczny dziadek/mój brat] „Przesłał wiadomość”:
3. [Stryjeczny dziadek księcia napisał:] „Te dobra po ojcu i mnie się należą.”).

Pozornie mamy do czynienia z mową niezależną i kilkoma centrami deiktycznymi, ale sposób prezentacji wiąże je zawsze z perspektywą księcia,

jako ramową. Taka budowa narracji implikuje wyrażaną w innych miejscach tekstu *explicite* refleksję na temat niepewności przekazu historycznego i złożonej natury historii jako sumy indywidualnych opowieści. Zagubienie jednostki w historii to w gruncie rzeczy główny temat powieści. Żona-kuzynka księcia wręcz obsesyjnie wertuje stare pamiętniki, by dotrzeć do prawdy o czynach i motywacjach przodków. Wiedza służy jej także do upokarzania męża, któremu powtarza, że nie ma w sobie „nic z majestatu przodków” (Golsziri: 14), „ani kropli ich krwi”. Kiedy po śmierci Fachrolnesy po jej książce sięga ich służąca Fachri, książkę, który wcześniej z własnej inicjatywy uczył ją czytać, wszystkie pali, czując najwyraźniej, że ich znajomość nawet służącej da przewagę nad nim. Nic dziwnego, że młody książę niechętnie przygląda się historycznej obsesji żony. Dopiero z czasem narasta u niego obsesja przeszłości. Książca fascynują jednak nie tyle stare księgi (od dawna wie, jak wiele w nich pomijano), co postać i praca tajnego kronikarza-donosiciela (*chofi-je newis*; Golsziri 2000: 103), notującego przy celi skazańca przebieg jego ostatnich godzin. Jak wspomniałam, taką właśnie technikę książkę stosuje wobec umierającej żony. Podobnie czyni autor wobec niego, łącząc różne głosy z rozgorączkowanej głowy księcia, głosy jego bliskich, świadków wydarzeń, kronik i obserwację przestrzeni, w których nagromadzono przedmioty tak bardzo naznaczone doświadczeniami pokoleń, że wydają się przemawiać własnym głosem podobnie jak ożywające przed oczami księcia fotografie przodków.

Wszystko to sprawia, że czas staje się ważnym bohaterem *Księcia Ehtedżāba*. Przodkowie Chosroua jako zwycięzcy pisali historię – zostawili po sobie pamiętniki, nadając faktom własną logikę, własny porządek czasowy i przyczynowo skutkowy. Tymczasem on sam nie tylko jest bezpłodny w sensie biologicznym, ale także niezdolny do narzucenia otoczeniu swojej narracji, co przejawia się w jego gubieniu się w cudzych porządkach chronologicznych (kakofonii czasów przeszłych) i niemożności zapanowania nad przestrzenią. Przekleństwo uwięzienia w przeszłości oddaje przejmująco scena, w której żona księcia nakręca wszystkie stare zegary w salonie, doprowadzając męża do rozpaczliwej przytłaczającym naporem:

Az ru-je chorderizhā radd szod wa sā’at-e džadd-e kabir rā bar dāszt kuk kard. Sedā-je tik-o tāk boland szod. Sā’at-e pedar-bozorg wa pedar rā wa ba’d sā’athā-je džibi rā ham kuk kard. Goft: „Fachri, czerā istādei? Komak kon bebinam.” Fachri komak kard, man ham kardam. Sā’at-e pedar bozorg zang zad, boland-o maqatta’. Farrāszhā āmadand. Pandż tā budand, bolandqadd bā

sibilhā-je czachmāqi. Dast be sine ta'zim kardand-o bar gasztand. Fachrolnesā' goft: „Molāheze farmudid, szāzde-džān? In rā, hatman, szāzrdāfer-e rus pizskesz-e hozur-e anwar-e aqdas karde.” Bā angoszt gard-e hāsziye-je pā'in-e sā'at rā pāk kard. Goftam: „Fachrolnesā', man dāram kalāfe miszawam!” Ān hame aqrabehā ru-je safhehā tekān michordand. Sarbāzhā tofang be dast ham āmadand. Fachrolnesā' chandid. Pā be zamin kubid- o salaām-e nezāmi dād. Ejnak oftāde bud ru-je binijasz. Bāz ham chandid. Czaszmhājasz chis aszk szo-de bud, hatman (Golsziri: 11–12).

[Fachrolnesā' – KRA] Przeszła po śmieciach i podniósłszy zegar pradziadka, nakręciła go. Rozległ się dźwięk tykania. Nakręciła po kolei zegar dziadka i ojca, a potem nawet zegarki. Powiedziała: „Fachri, co tak stoisz? Pomóż mi.” Fachri pomogła, ja też. Zegar dziadka zadzwonił, głośno i nierówno. Pojawili się lokaje. Było ich pięciu, wysokich, z krzaczastymi wąsami. Pokłonili się z ręką na piersi i odeszli. Fachrolnesā' powiedziała: „Widział księciunio?⁴ To na pewno rosyjski *chargé d'affair* podarował jego mości.” Zebrała palcem kurz u podstawy zegara. Powiedziałem: „Fachrolneso, zaraz oszaleję.” Tyle wskazówek poruszało się po planszach zegarów. Odgłosy ich tykania mieszały się w nieprzerwanym hałasie. Wyszli też żołnierze ze strzelbami. Fachrolnesā' roześmiała się. Strzeliła obcasami i zasalutowała. Okulary zsunęły się jej na nos. Jej oczy szklily się łzami, na pewno.

Księżę żyje czasem przodków, uporczywie wędrując we wspomnieniach z dzieciństwa, rozmawia z postaciami z otaczających go zdjęć, wspomina swoje małżeństwo, to znów wydarzenia ostatnich godzin. Raz jest małym Chosrouem, to znów dorosłym mężczyzną. Rozgorączkowanie chorego wzmagą częstotliwość przeskoków czasowych. Nasila kakofonię czasów przeszłych, przed którą bohater bezskutecznie większość życia uciekał. Można wręcz powiedzieć, że czas jest odwrócony: to, co bardzo dawne jest wyraziste i barwne, to co nowsze – przyszarzałe i ledwie naszkicowane na marginesie. Naturalny dla języka perskiego porządek relacji zdarzeń chronologicznie uporządkowanych z użyciem czasu przeszłego prostego zostaje zaburzony już w drugim akapicie tekstu, kiedy po naszkicowaniu obrazu księcia siedzącego bezwładnie w swoim fotelu następuje relacja z bezpośrednio poprzedzających tę scenę wydarzeń z wykorzystaniem czasu zaprzęskiego. Jest on użyty kilkakrotnie i na tyle redundantny wobec perskiego uzusu językowego, że uważny czytelnik poczuje potrzebę zatrzymania się i od

⁴ To zdrobnienie (*szāzde-džān/džun*) używane w stosunku do Ehtedżabā także przez innych w ustach Fachrolnesy nabiera lekko pogardliwego tonu, podkreślając jej stosunek do męża-kuzyna.

razu zauważy specyficzną budowę wypowiedzi. W poniższym fragmencie podkreślono przypadki takiego nadmiarowego użycia czasu zaprzeczonego:

Sar-e szab ke szāzde piczide bud tu-ye kucze, dar sāje-rouszan-e zir derachthā, sandali-je czarchdār rā dide bud wa Morād rā ke hamāntour pir-o moczāle tu-je ān lam szode bud wa ba'd zan rā ke faqat jek cheszmasz az gusze-je czador-namāz pejdā bud.

– Salām.

Wa zan ham goft: salām!

– Morād, bāz ke pejdāt szod, magar sad daf'e nagoftam...?

– Chub, szāzde-dżun, omurātam eslāh nemisze. Waqti didam szām-e szab nadārim, goftam: "Hasani, sandali rā bijār, balke karam-e szāzde kāri bokone." Wa szāzde dast karde bud tu-je dżibasaz wa chand tomān gozāszte bud kaf-e dast-e Hasani. Morād gofte bud:

– Chodā omr- o ezzatet bede, szāzde.

Wa Hasani ham: Chodā chejr-e-tān bēdē.

Wa sandali-je czarchdār rā hol dāde bud wa szāzde chis-e araq rāh oftāde bud wa tā waqti ke bā kelidasz dar rā bāz karde bud, sedā-je czarchhā tu-je guszasz bud (Golsziri: 7–8).

Upřednio, pod wieczór, księżę, skręciwszy w stronę domu, ujrzał w półcieniu pod drzewami fotel na kółkach, w którym rozpierał się Morād – jak to on, stary i pomarszczony – a za nim tę kobietę, której spod czadoru widać było tylko jedno oko.

– Dobry wieczór.

Wówczas kobieta odparła:

– Dobry wieczór.

– Morād, znowu cię przyniosło. Przecież mówiłem sto razy...

– Cóż, księciuniu, nic mi się lepiej nie wiedzie. Jakem zobaczył, że nie ma co do garnka włożyć, to żem zaraz powiedział: „Hasani, bierz fotel, może nas łaska księcia pana poratuje.”

Zatem księżę, sięgnąwszy do kieszeni, położył kilka tomanów na dłoni Hasani. Wtenczas Morād powiedział:

– Niech ci Bóg wynagrodzi.

A Hasani zaraz dodała:

– Bóg zapłać.

I popchnęła wózek, a księżę zlany potem ruszył przed siebie, ale miał w uszach dźwięk kół aż do chwili, gdy przekręcił klucz w drzwiach.

W przekładzie na język polski trudno znaleźć formułę ekwiwalentnego oddania takiego nadmiarowego użycia czasu zaprzeczonego, który przecież prawie wyszedł z użycia. Większe pole manewru ma tłumacz angielski, który

w większości zachowuje oryginalny czas (Golshiri 2005: 19–20). Ponieważ oryginalna narracja używa literackiego, miejscami archaizowanego języka, można by ewentualnie spróbować użyć go sporadycznie także w języku polskim. Jednak akurat w tym fragmencie archaizacji brak i lepszym sposobem na osiągnięcie emocjonalnej ekwiwalencji wydaje się zastosowanie środków bardziej właściwych współczesnej polszczyźnie, jak dodatkowe okoliczniki czasu („uprzednio”, „wówczas”, „wówczas”) oraz imiesłowy przysłówkowe uprzednie („skręciwszy”, „sięgnąwszy”). W obu językach mamy w tym wypadku do czynienia z subtelnym zabiegiem nadorganizacji tekstu, nadającej mu, mimo różnicy środków, podobne zabarwienie emocjonalne (Jarniewicz 2018: 298). Łatwiejsze do oddania w języku polskim będą inne operacje, czasami zgodne z naszym uzusem, jak użycie *praesens historicum* w opisach wydarzeń z dzieciństwa Fachrolnesy (Golsziri: 87–89).

Zabiegi, jakim poddawany jest czas, nie tylko oddają rozgorączkowaną gonitwę myśli księcia, ale także – pozbawiając jego historię chronologicznej logiki – podkopują jej wiarygodność. Kolejne passusy obnażają codzienność bohatera jako grę iluzji, które księżę buduje. Podobnie rzecz się ma z wiarygodnością wspomnień księcia: nawet tam, gdy jest on jedynym obserwatorem, a nie tradentem cudzych obserwacji, nie ma pewności co do ich rzeczywistego kształtu – przez wypowiedź przewijają się pytania i niejasności. Dobitym przykładem jest maniera, w jakiej księżę wspomina sceny z udziałem żony. Zdania wyjęte z ciągu trzecioosobowej narracji przeplatają się z elementami narracji pierwszoosobowej, a w obu przewijają się przysłówki modalne uważane za językowe wyznaczniki empatii, jak „na pewno?” (Tabakowska 2012: 161), partykuły wątpliwe „może” i podobne środki językowe, wyrażające niepewność i migotliwość narracji, podważając jakość pamięci narratora:

Fachrolnesā’, hatman, pelk nemizad. Goft: „Szam’dānhā rā ham rouszan kon.” Eszāre kard bā hamān dasti ke... jā nakard. Man goftam: “In cze kāri-st, Fachrolnesā’?” Goft: „Magar czy szode? Szāzde?” Czeszmhāyasz pejdā nabud. Hiczwaqt dorost pejdā nabud. Szo’elehā tu-ye sziszehā-je ejnakasz milarzid (Golshiri: 11).

Fachrolnesā’, z pewnością, ani mrugnęła. Powiedziała: „Zapal też świeczniki.” Wskazała tą ręką... albo nie wskazała. Ja powiedziałem: „Co ty wyprawiasz, Fachrolneso? A ona odparła: „A co się takiego stało? Księżę?” Nie było widać jej oczu. Nigdy nie było ich dobrze widać. Płomienie świec migotały w szklach jej okularów.

Zabieg stosowany w powyższym fragmencie i w wielu innych miejscach powieści przypomina Ingardenowską opalizację (Ingarden 1960: 325–326) i służy w tekście obnażeniu mechanizmów pamięci w wymiarze indywidualnym oraz historycznym. W narracyjnym porządku znajdują się obok siebie domysły i niejasne wspomnienia. Obserwator pozostaje z reguły „po drugiej stronie okularów” (por. kolejny cytat), nie ma wglądu w doświadczenie drugiej osoby. Zmiany perspektyw deiktycznych – przede wszystkim percepcyjnych i temporalnych – są tak częste, że łatwo się w nich pogubić, a zarazem bardzo istotne dla zrozumienia tekstu. Unaocznia to seria mistyfikacji z udziałem księcia, jego żony i służącej-kochanki, sygnalizowana już na początku powieści sceną, która mogłaby dać czytelnikowi do myślenia, gdyby nie współczucie wobec małego Chosroua, zagubionego w okrutnym świecie dorosłych, którego poznajemy wkrótce później. Po spotkaniu z Morādem i Hasani książę wraca do domu, gdzie jego obecność powinna uruchomić codzienny cykl rytuałów, ale tym razem tak się nie dzieje.

Bā in hame szāzde Ehtedzāb hicz bākasz nabud. Asā wa kolāhasz rā dād dast-e Fachri, gune-je bazak-karde-je Fachrolnesā’ rā busid wa raft bālā. Dar rā bast wa hamāndzā, tuje tārīki, ru-je sandali-je rāhatiasz neszast. Fachri ham raft tu-ye āszpazchāne, ammā waqti did delszure rāhat-asz nemigozārad, raft bālā. Sedā-je pā kubidan-e szāzde ke boland szod farār kard-o āmad tu-e otāq-e chodasz wa neszast ruberu-je ājene, gusz be zang-e kamtarin sedā-je otāq-e bālā, tā szājad bāz szāzde cholqasz tāze szawad wa bā qadamhā-je szomārde az pellehā bijājad pā’in wa sedā bezanad:

– Fachri!

Tā Fachri boland szawad wa laczak rā ru-je sarasz biandāzad, piszbandasz rā bebandad wa miz rā beczinad wa waqti szāzde dastasz rā szost o choszk kard-o dād zad:

– Fachrolneso!

laczak rā tu-je dżib-e piszband-e Fachri begozārad, pirāhanasz rā awaz konad, ruberu-ye ājene beneszinad wa tond-tond suratasz rā bazak konad, muhājasz rā szāne bezanad, wa berawad tu-je otāq-e qazāchori ruberu-je szāzde beneszinad, szamasz rā bochorad wa szāzde ke raft bālā, Fachri zarfhā rā dżam’ konad-o beszujad, wa Fachrolnesā chodasz rā bazak konad wa berawad tu-je otāq-e chāb tā szājad szāzde nimehā-je szab pejdā-jasz szawad wa āheste beguyad:

- Chābi, Fachrolnesā’?

Ammā ān szab szāzde Ehtedzāb hāl-o husz-e har szabasz rā nadāsz. Mesl-e sandali-je rāhatijasaz ārām neszaste bud (Golsziri: 8–9).

Przecież jednak książę nic sobie z tego nie robił. Wręczył Fachri swoją laskę i kapelusz, ucałował umalowany policzek Fachrolnesy i poszedł na górę.

Zamknął drzwi, a potem usiadł w ciemności na swoim fotelu. Fachri zaś poszła do kuchni, ale że coś jej nie dawało spokoju, zajrzała na górę. Kiedy rozległo się tupanie księcia, uciekła do swojego pokoju i usiadła przed lustrem, nasłuchując najdrobniejszego dźwięku z góry. A nuż księciu poprawi się humor, zejdzie po schodach, równo stawiając kroki i zawoła:

– Fachri!

a wtedy Fachri wstanie, zarzuci chustkę na głowę, przepasze się fartuchem i nakryje do stołu. A kiedy księżę wymyje i wytrze ręce, zawoła:

– Fachrolneso!

ona wsadzi chustkę do kieszeni fartucha Fachri, zmieni bluzkę i siądzie przed lustrem, żeby się szybko umalować, uczesać, pójść do jadalni i siadłszy naprzeciw księcia, zjeść kolację. Później księżę pójdzie na górę, Fachri zbierze i wymyje naczynia, a Fachrolnesā umaluje się i pójdzie do sypialni, żeby księżę pojawił się w środku nocy i powiedział cicho:

– Śpisz, Fachrolneso?

Ale tamtej nocy księżę nie był w swoim zwykłym nastroju. Siedział cicho jak jego fotel.

Do tej i innych scen z udziałem Fachrolnesy i Fachri tłumacz musi podejść z dużą uważnością, odgadując, że splecenie tych dwóch postaci wynika z odgrywania przez Fachri podwójnej roli – służącej i żony księcia. Już samo zestawienie imion tych dwóch kobiet jest ironiczne – pochodzą one ze wspólnego źródłosłowu „fachr” (duma). Fachr-ol-nesā to imię arystokratyczne dające się przełożyć jako „Duma kobiet”, natomiast Fachri można by na polski tłumaczyć jako „Dumka”. Ironiczny potencjał kryje się także w nazwisku księcia przyjętym po upadku dynastii: Ebtehādź tłumaczyć można jako „ZakamufLOWany”, „Ukryty”, czy „Zasłonięty”. Chorsou z kolei jest starym irańskim imieniem królewskim. Ten niedoszły król jest zasłonięty w wielu sensach: wychowany przez kobiety, a więc w haremie – za zasłoną, jest też postacią, w której ukrywa się i zanika majestat potężnego rodu. Gorzko ironiczna jest rozbieżność między czynami księcia a jego słowami, wyjaskrawiona przez ulokowanie empatii po stronie bohatera. W cytowanym fragmencie ten porządek zostaje jednak przełamany: Fachri będąc w ruchu „pójdzie”, a nie „przyjdzie” do księcia. Ta zmiana lokująca Fachri w centrum empatii w charakterystyczny dla narracji Golsziriego sposób rozbija jednolitą perspektywę. Niezdolny do wielkich okrucieństw i rozpusty swoich przodków, Chosrou odnajduje pole szaleństwa w hazardzie, który stopniowo zupełnie go rujnuje. Jedyne teatrze przemocy, nad jakim panuje, to jego dom i dwie kobiety, które zamyka przy każdym wyjściu: żona i służąca. W miarę jak słabną siły Fachrolnesy – dotkniętej, podobnie

jak sam książę, dziedziczną gruźlicą – która wcześniej dzięki inteligencji i złośliwości miała nad mężem pewną przewagę w toczonej przez tę parę grze upokorzeń, Chosrou coraz głębiej ją poniża, uwodząc Fachri niemal na jej oczach, aż do sceny kulminacyjnej, kiedy gwałci Fachri przy zwłokach jej pani. Książę – dosłownie bezpłodny i niezdolny do konstruktywnego działania – po śmierci żony nie porzuca gry, która stała się jego główną aktywnością. Brnie coraz głębiej w mistyfikację, w której podwójną rolę żony i służącej odgrywa Fachri. Ta maskarada przejawia się w przebieraniu w stroje pani, malowaniu i zachowywaniu tak, by ją przypominać. Umęczona Fachri chciałaby zatrudnić nową służącą, ale książę kategorycznie trzyma się mistyfikacji, mówiąc dziewczynie:

– In digar kār-e Fachri-st. To chānom-e in chāne-i, fahmidi? Fachri bājad zarfhā rā pāk beszujad, otāqhā rā dzāru konad. Waqti man kapalasz rā niszgun gereftam qaszqasz bechandang wa farār konad berawad tu-je matbach. Fachronlnesā’ dāszt bazak rā tamām mikard (Golsziri: 36).

– To już są obowiązki Fachri. Ty jesteś panią tego domu, rozumiesz? Fachri musi umyć naczynia do czysta, zamieść pokoje. A jak ją uszczypnę w tyłek, to ma chichotać i uciekać do kuchni. Fachrolnesā’ kończyła nakładać makijaż.

Czytelnik – i tłumacz – muszą zachować wielką uważność w związku z takim przeplataniem się iluzji i rzeczywistości: kiedy Fachrolnesā’ jest wspomnieniem, a kiedy przebraną Fachri, którą książę manipuluje jak marionetką, nie zawsze jest jasne. Czasem wskazówkę stanowi język – książę i Fachrolnesā’ posługują się literacką perszczyzną, która nadal dominuje w beletrystyce irańskiej, mimo głębokich zmian w języku mówionym. Niekiedy mówią wręcz językiem archaizowanym – językiem swoich możliwych przodków. Służący – Fachri i Morād – używają natomiast na ogół języka potocznego, a nawet gwary (por. wyżej wypowiedź Morāda proszącego o pieniądze), czasem tylko dopasowując rejestr do pełnionych wobec swoich państwa funkcji. Miejscami zatem Fachri zdradza kolokwialność stylu. Ponieważ język polski nie zna podziału na rejestr oficjalny i codzienny w stopniu przypominającym perszczyznę, będzie to kolejne pole wymagające uważności tłumacza. Nadmiarowe stosowanie archaizmów, choć wierne oryginałowi, może prowadzić do egzotykcacji. Inną drogą jest empatyczne wyszukiwanie ekwiwalentnych rozwiązań na poziomie emocjonalnej organizacji tekstu, którego przykłady znalazły się w cytowanych wyżej fragmentach tłumaczenia. Paradoksalnie

analiza *Księcia Ehtedžāba* – powieści o niezdolnych do współodczuwania z innymi bohaterach – pokazuje, jak trudno jest jednoznacznie zdefiniować empatię w procesie przekładu (pomimo oczywistości intuicyjnego jej znaczenia jako zdolności wczuwania się w sytuację Innego), ze względu na rolę tłumacza jako czytelnika i pośrednika zarazem; jak to ujęła Elżbieta Tabakowska:

[...] tłumacz musi mieć zdolność odczuwania empatii w każdym możliwym sensie: jak reporter (ponieważ jak autor dobrego reportażu musi mieć *cierpieć z innymi i dzielić ich nadzieje*); jak wrażliwy odbiorca literatury (ponieważ musi umieć współodczuwać z bohaterami swojego autora); jak psycholog (ponieważ musi umieć wywoływać w sobie uczucie empatii, co niektórzy nazywają *wrażliwością na język*) i wreszcie jak dobry negocjator (ponieważ musi umieć przewidzieć reakcje swoich czytelników)” (Tabakowska 2009: 72–73).

Podsumowując, *Księżę Ehtedžāb* jest powieścią niesłychanie gęstą od sensów, a przy tym napisaną językiem eliptycznym, o fragmentarycznej konstrukcji czasowej i narracyjnej, obfitującą w momentalne przesunięcia deiktyczne. Tłumaczenie jej bez „najintymniejszej” wielokrotnej lektury pozwalającej wychwycić miejsca, gdzie przetarcia retoryki ujawniają strzępki ukrytej rzeczywistości, doprowadzi do powstania dość zawiłej powieści historycznej, której główną cechą będzie egzotyka orientalnego otoczenia. Wyzwaniem dla tłumacza jest próba poukładania strzępków na tyle, by zrozumieć warstwy i zawiłości narracji, a zarazem nie ulegać pokusie, żeby tę tkaninę dla czytelnika połączyć i ułożyć, ponieważ właśnie w swojej chropowatości i rwanej formie tekst zadaje pytania wychodzące poza ramy powieści historycznej i orientalny *entourage*: pytania o naturę tożsamości, poszukanie prawdy o sobie w historii, możliwość komunikacji. Tak czytany ten głos z Iranu okazuje się tyleż specyficzny i zakorzeniony w odległej kulturze, co uniwersalnie inspirujący.

Takie podejście do przekładu *Księcia Ehtedžāba* pozwala połączyć różne poziomy organizacji tekstu, ujawniając konsekwentnie realizowaną mimo fragmentaryczności i migotliwości narracji koncepcję. Rolą tłumacza jest w tym wypadku pilnowanie, by orientalne szaty *Księcia* – tak w sensie perskiego uzusu językowego i stylistycznego, jak egzotyki dekoracji – nie przysłoniły przejmującej, uniwersalnej opowieści o życiu w cieniu rodowej tradycji i refleksji nad powstawaniem i przekazywaniem historii. Pomaga w tym czułe i uważne nastawienie wobec szczegółów organizacji tekstu i języka, sytuacji postaci, ale także kontekstu metatekstowego powieści.

Kładąc większy nacisk na ekwiwalencję emocjonalną niż formalną, tłumacz może unikać raf sztucznej egzotykcacji i zachować możliwie wiele z oryginalnego charakteru tekstu. W taki sposób, by polski czytelnik towarzyszył księciu w ostatnich godzinach życia, jak niegdysiejszy kronikarz-donosiciel skazańcowi, oglądając wyłaniające się z mroków pokoju postaci i strzępki historii rodzinnej. Trudno mówić o sympatii autora dla któregokolwiek bohatera, ale pietyzm, z jakim traktuje język, ma w sobie właśnie – obok pewnej dozy ironii – także nutę czułości, której odtworzenie wydaje się kluczem do oddania ducha tekstu w przekładzie. Ta nuta czułości sprawia, że książkę – mimo przywar i małości charakteru – jawi się czytelnikowi jako postać tragiczna, niosąca w sobie traumy i cierpienia pokoleń. Dla autora to może empatia płynąca z odkrywania własnej historii (nawet jeśli sam dystansuje się od arystokracji), każąca raczej zadawać pytania, niż szukać prostych odpowiedzi. Czytelnik polskiego przekładu, siłą rzeczy, nie będzie się w podobny sposób identyfikował z bohaterami i na tłumaczu spocznie oddanie tych subtelności tekstu oryginalnego, które stanowią okna do ich wewnętrznego bólu – jedynej cechy czyniącej ich uniwersalnymi i potencjalnie budzącą sympatię czytelnika. W ten sposób tekst literacki staje się, jak to zostało ujęte w innej powieści Golsziriego – także pochylającej się nad relacją jednostki do dziedzictwa kulturowego – „lustrzanymi drzwiami” – chwilowym przebłyskiem zrozumienia (Golsziri 1380 [2000] :110). Jeśli to się uda, empatia tłumacza ocali dziedziczony przez Golsziriego po klasycznej literaturze perskiej prymat przesłania i głębszej refleksji nad szczegółem partykularnej historii.

Bibliografia

- Boochani Behrouz 2021. *Tylko góry będą ci przyjaciółmi*, przeł. T.S. Gałązka, Warszawa – Wrocław: Artrage.pl, Książkowe Klimaty (seria: Irańskie Klimaty).
- Dulęba W. (wybr. i przeł.) 1986. *Trzeci dywan perski*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Ferdousi Abolqasem 2004. *Księga Królewska. Szahname*, t. 1, przeł. W. Dulęba, wstęp, przypisy, opr. filolog. i lit. A. Krasnowolska, Kraków: Nomos.
- Gałązka Tomasz S. 2021. *Od tłumacza wydania polskiego*, w: B. Boochani, *Tylko góry będą ci przyjaciółmi*, przeł. T.S. Gałązka, Warszawa – Wrocław: Artrage.pl, Książkowe Klimaty (seria: Irańskie Klimaty), s. 13–15.
- Golshiri Houshang 2005. *The Prince*, Buchan J. (transl.), London: Harvill Secker.
- Golsziri Huszang 1380/2000. *Ājenehā-je dardār*, Tehrān: Enteszarāt-e Nilufar.

- Golsziri Huszang 1400/2001a. *Challāqijat, sahm-e asli dar newisandegi*, w: tenże, *Bāq dar bāq*, wyd. IV, Tehrān: Enteszārāt-e Nilufar, t. II, s. 695–703.
- Golsziri Huszang 1400/2001b. *Goft-o gu bā dāneszdžujān-e Dāneszgāh-e Pahlavi-ye Szirāz*, w: idem, *Bāq dar bāq*, wyd. IV, Tehrān: Enteszārāt-e Nilufar, t. II, s. 704–722.
- Golsziri Huszang [1348/1969] 1379/2000. *Szāzde Ehtedzāb*, wyd. XI, Tehrān: Enteszārāt-e Nilufar.
- Ingarden Roman 1960. *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, przeł. M. Turowicz, Warszawa: PWN.
- Jarniewicz Jerzy [2014] 2018. *Czy tłumacz może sobie pozwolić na czułość? O spieszczeniach w przekładzie literackim*. Wrocław: Ossolineum, s. 105–119.
- Kędra-Kardela Anna 2012. *Empatia w tekście narracyjnym. Analiza kognitywna opowiadania „Kew Gardens” Virginii Woolf*, w: H. Kardela, Z. Muszyński, M. Rajewski (red.), *Empatia, obrazowanie i kontekst jako kategorie kognitywistyczne*, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej (seria: RRR – Kognitywistyka, 3), s. 181–188.
- Krasnowolska Anna 2006. *Translating a Modern Persian Novel with a Historical Background (on the Example of Tubā va ma'nā-ye šab by Šahrnuš Pārsipur)*, in: eadem, K. Maciuszak, B. Mękarska (eds.), *In The Orient Where the Gracious Light... Satura Orientalis in Honorem Andrzej Pisowicz*, Kraków: Księgarnia Akademicka, s. 50–54.
- Kuno Susumo 1976. *Speaker's Empathy*, w: Li Charles N. (ed.), *Subject and Topic*, New York: Academic Press, s. 419–444.
- Kurecka Maria 1970. *Diabelne tarapaty*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Macor Isabelle 2018. *Słowo od tłumacza. „Tłumaczenie daje tekstowi podwójne życie. Przekład to czuła lektura” – wywiad z Isabelle Macor*, <https://instytutkiszki.pl/aktualnosci,2,wutlumaczenia-tlumaczenie-daje-tekstowi-podwójne-zycie-przeklad-to-czula-lektura-%E2%93-wywiad-z-isabelle-macor,2014.html> (dostęp: 16.09.2024).
- Madjidi Maryam 2018. *Lalka i Marks*, przeł. M. Pluta, Warszawa: PIW.
- Mandanipour Shahriyār 2010. *Irańska historia miłosna. Ocenzurowano*, przeł. M. Świerkocki na podstawie angielskiego tłumaczenia S. Khalili, Warszawa: Wydawnictwo W.A.B (seria: Don Kichot i Sancho Pansa).
- Nasalski Ignacy 2002. *Koran w tłumaczeniu Józefa Bielawskiego. Ograniczenia poprawności komunikacyjnej i semantycznej*, w: A. Krasnowolska, B. Mękarska, A. Zaborski (eds.), *Oriental Languages in Translation*, Cracow: Polish Academy of Sciences Press (seria: Prace Komisji Orientalistycznej – Polska Akademia Nauk. Oddział w Krakowie, nr 24), s. 123–132.
- Parispur Shahrnush 2006. *Touba and the Meaning of Night*, trans. K. Talattof, H. Houshmand, New York: Feminist Press.
- Parsipur Shahrnush 2013. *Kissing the Sword. A Prison Memoir*, transl. S. Khalili, New York: The Feminist Press.
- Piela Marek 2003. *Grzech dosłowności we współczesnych polskich przekładach Starego Testamentu*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Satrapi Marjane 2006. *Persepolis. Historia dzieciństwa*, przeł. W. Nowicki, Kraków: Wydawnictwo Post.

- Satrapi Marjane 2022. *Wyszywanki*, przeł. P. Łapiński, Warszawa: Story House Egmont (seria: Klub Świata Komiksu; album 2481 – Mistrzowie Komiksu).
- Smurzyński Marek 2002. *The Parataxis of Persian Narration and the Problem s of the Segmentation of a Translated Text*, w: A. Krasnowolska, B. Męcarska, A. Zaborski (eds.), *Oriental Languages in Translation*, Cracow: Polish Academy of Sciences Press (seria: Prace Komisji Orientalistycznej – Polska Akademia Nauk. Oddział w Krakowie, nr 24), s. 185–190.
- Spivak Gayatri Chakravorty 2009. *Polityka przekładu*, przeł. D. Kołodziejczyk, w: M. Heydel, P. Bukowski (red.), *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, Kraków: Wydawnictwo Znak, s. 403–427.
- Stockwell Peter 2002. *Cognitive Poetics: An Introduction*, London – New York: Routledge.
- Tabakowska Elżbieta 2009. *Tłumacząc się z tłumaczenia*, przedm. A. Sulczyńska, Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Tabakowska Elżbieta 2012. *Empatia – w języku, w tekście, w przekładzie*, w: H. Kardela, Z. Muszyński, M. Rajewski (red.), *Empatia, obrazowanie i kontekst jako kategorie kognitywistyczne*, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej (seria: RRR – Kognitywistyka, 3), s. 153–166.
- Zając Grażyna 2002. *O przekładzie z tureckiego na przykładzie „Legendy Tysiąca Byków” Wojciecha Hensla*, w: A. Krasnowolska, B. Męcarska, A. Zaborski (eds.), *Oriental Languages in Translation*, Cracow: Polish Academy of Sciences Press (seria: Prace Komisji Orientalistycznej – Polska Akademia Nauk. Oddział w Krakowie, nr 24), s. 227–233.