

TWAINOWSKI BESTSELLER LITERATURY PODRÓŻNICZEJ *INNOCENTS ABROAD* PO POLSKU – ANALIZA STRATEGICZNA

Na kartach Starego Katalogu Biblioteki Jagiellońskiej napotykamy pozycję „tłumacz (*przerabiacz*)”. To bliskie zestawienie tłumacza z archaicznie, śmiesznie, a nawet uszczypliwie dziś brzmiącym „przerabiaczem” rzuca światło na istotę tłumaczenia, które, niezależnie od wyjściowego rozumienia zjawiska i jego definicji, stanowi operację związaną nieodłącznie z „przesunięciem” tekstu docelowego (w ujęciu lingwistycznym Popoviča czy Catforda) czy „manipulacją” tym tekstem (w ujęciu *Manipulation School*), czyli przeróbkę. W jakim stopniu taką przeróbkę stanowi polski przekład podróźniczego bestsellera Marka Twaina *Innocents Abroad*, jakie przesunięcia występują i czym są one są uwarunkowane, to główne pytania, które podejmuje ten artykuł. Tłumaczenie i jego historie to też punkt wyjścia do pytania o wyznaczniki „popularności” literatury popularnej na przykładzie literatury podróźniczej w różnych kulturach i w różnych momentach historycznych oraz o przetłumaczalność rozważanej popularności.

Wydana w 1869 roku powieść *The Innocents Abroad or the New Pilgrims' Progress* powstała na kanwie listów wysyłanych przez Twaina głównie do redakcji „Alta California” z pięciomiesięcznej podróży do Europy i Ziemi Świętej, odbytej w 1867 roku. Relacja ta stanowiła pierwszą poważną próbę literacką Marka Twaina i przyczyniła się do rozslawienia go jako pisarza, dotychczas znanego głównie z tekstów dziennikarskich i ze skeczu o skaczącej żabie z hrabstwa Calaveras (*The Celebrated Jumping Frog of Calaveras County*).

Twainowska pierwsza narracja z podróży – autor napisał później jeszcze cztery powieści podróźnicze – stała się powieścią popularną w każdym

ze słownikowych znaczeń tego przymiotnika, tzn. za czasów Twaina była szeroko znana w ojczyźnie autora, miała na celu głównie dostarczenie rozrywki i przyjemności, oraz przedstawiała treści w sposób zrozumiały dla wszystkich (por. Szymczak 1994). Według obliczeń niektórych krytyków powieść ta za życia autora sprzedawała się najlepiej ze wszystkich jego utworów (Freese 2001: 23)¹. Sukces ten był wypadkową wielu czynników: humorystycznego stylu autora, prześmiewczego podejścia „amerykańskiego barbarzyńcy” i demokracji do kultury europejskiej, a raczej przesadnych wyobrażeń o niej, a także umiejętności marketingowych – książka była rozprowadzana w innowacyjnym na owe czasy systemie subskrypcji. Warto zaznaczyć, jak Twain rozumiał swoją rolę jako pisarza. Pisanie traktował przede wszystkim jako sposób zarabkowania. Niejednokrotnie rezolutnie wspominał, że chciałby zostać autorem tekstów popularnych, co ujął w znanym aforyzmie: „Moje książki są jak woda, książki geniuszy są jak wino. Wodę piją wszyscy”. W badaniach nad trudnością tekstu pisane go przy użyciu testu Gunninga utwory Twaina plasują się wśród tekstów o najniższym wskaźniku trudności (Seretny 2006: 91). Piotr Skurowski, tłumacz *Autobiografii* Twaina, zwraca uwagę na ciekawy paradoks:

[p]aradoksem kariery Twaina było to, że chociaż – jak twierdził – „pisał dla brzucha”, zdobył olbrzymią popularność wśród elit wiktoriańskiej Anglii i Ameryki. Znamienne, że zawdzięczał to w dużej mierze angielskim czytelnikom, którzy szybciej go docenili niż rodacy. Dla amerykańskiej elity, snobizującej się na Europę, Twain przez dłuższy czas był „zaledwie” humorystą z Zachodu, o nieokrzesanych manierach i prowincjonalnym akcencie (Skurowski 1993: 16).

Mimo sukcesu rynkowego i czytelniczego, jaki osiągnęła powieść *Innocents Abroad* zarówno w Starym Kraju, jak i w ojczyźnie Twaina, uznanie świata akademickiego dla literatury podróżniczej przyszło znacznie później. Podróżopisarstwo było niedoceniane przez krytyków ze względu na niewielkie w ich rozumieniu wartości artystyczne tego gatunku. Juliusz Kydryński, tłumacz Twainowskich *Listów z Ziemi*, o *Innocents Abroad* i *Gilded Age*, pisał, iż „nie należą one do najwyższych rangą artystyczną utworów pisarza” (Kydryński 1966). Literatura podróżnicza,

¹ Natomiast badacz twórczości Twaina Peter Messent zaznacza, że spośród wszystkich tytułów Twaina to *Przygody Tomka Sawyera* sprzedały się w największej liczbie egzemplarzy za życia autora, chociaż ukazały się w niższym pierwszym nakładzie niż *Innocents* (Messent 2007: 12).

nazywana często literaturą faktu, jako naukowy materiał badawczy została „odkryta” najpierw przez historyków, którzy zauważyli w niej cenne źródła historii kultury i mentalności. Z kręgu polskich badań warto w tym miejscu wspomnieć prace Antoniego Mączaka (1978, 1982, 1984, 1998). Uznanie literatury podróżniczej za pełnoprawny przedmiot badań literackich datuje się od końca lat osiemdziesiątych ubiegłego stulecia. W kręgu badań germanistycznych ukazały się wtedy przekrojowe prace dotyczące podróżopisarstwa (*Reisebericht*) jako gatunku literackiego (Brenner 1989, 1990), a w kręgu literatury anglosaskiej opublikowana została antologia *Norton Book of Travel* (Fussell 1987), zawierająca również fragmenty *Innocents Abroad*, która zapoczątkowała tworzenie się kanonu literatury podróżniczej. Postępującą „kanonizację” gatunku współtworzy, dokumentuje i odzwierciedla opracowanie *Cambridge Companion to Travel Writing* (pierwsze wyd. 2002). W zamieszczonej w tej publikacji chronologii najistotniejszych utworów literatury podróżniczej, które ukazały się w języku angielskim, znajdują się dwie powieści Twaina: *Innocents* i *Roughing It*. Rosnące zainteresowanie naukowe podróżopisarstwem dobrze oddaje fakt, że niedawno samym tylko utworom podróżniczym Marka Twaina poświęcono dwa opracowania monograficzne (Melton 2002, Hellwig 2008).

Do polskiego czytelnika powieść *Innocents* trafiła za pośrednictwem przekładu Andrzeja Keyhi dopiero w 1992 roku, poszerzając listę polskich tłumaczeń literatury podróżniczej Twaina². Data wydania polskiego tłumaczenia *Innocents* przypada tuż po roku 1989, który można uznać za cezurę i otwarcie na nowe modele. O takich przełomowych momentach historycznych Even-Zohar pisze:

Dynamika polisystemu stwarza punkty zwrotne, czyli takie momenty historyczne, w których ustalone modele tracą wartość dla młodych pokoleń. W takich momentach – a dotyczy to w równym stopniu literatur centralnych – literatura tłumaczona może zająć pozycję centralną. Dzieje się to tym bardziej, jeśli w momencie, w którym następuje punkt zwrotny, żadna z ofert rodzimego systemu nie jest do zaakceptowania, a zatem powstaje swojego rodzaju literacka próżnia (Even-Zohar 2009: 200).

² Znalazły się na niej do tej pory *Pod gołym niebem* (*Roughing It*, 1872; 1. polskie wyd. 1960) w przekładzie Krystyny Tarnowskiej oraz *Życie na Missisipi* (*Life on the Mississippi*, 1883, 1. wyd. 1967) w przekładzie Zofii Siwickiej. Do tej pory nie przetłumaczono natomiast *A Tramp Abroad* (1880) oraz *Following the Equator* (1897).

W polskim kontekście historycznym po roku 1989 pojawiła się nie tyle próżnia literacka, ile wywołane przez ograniczenia systemu politycznego zapotrzebowanie, również kulturowe i ekonomiczno-rynkowe, na nowe, lub postrzegane jako nowości, wzorce i produkty pochodzące w dużym stopniu ze zmitologizowanego w społecznym odbiorze „Zachodu”. Odżyła i nabrała dynamiki dyskusja nad koncepcją Europy, a także miejscem Polski na kulturowej, wyobrażeniowej oraz politycznej mapie kontynentu (por. Misztal, Buszello 1999).

Dyskurs europejskości, jako pytania o rozumienie i interpretowanie Europy dla tożsamości amerykańskiej, to w warstwie ideowej jedno z centralnych zagadnień *Innocents Abroad* (por. Dybiec 2010). W warstwie realizacji literackiej dyskurs ten nabiera cech humorystycznych poprzez zestawienie kulturowej naiwności amerykańskich prostaczków z wyrefinowaniem starej Europy, którego pozorność zostaje obnażona przez prostoduszność i zdroworozsądkowość amerykańskich „pielgrzymów”. Motyw zderzenia kulturowego Nowego Świata z Europą, zwany w literaturze przedmiotu *international theme* (Howells w Freese 2001: 13), obecny w *Innocents*, wydaje się bliski polskiemu tłumaczowi, który dostrzega podobieństwa między Twainowską relacją a współczesną rzeczywistością. Używając metafory o „otwieraniu się Europy” przed Polską, zauważa:

Nie śmiejemy się jednak z Dana, Moulta, a nawet postrzelonego Bluchera, a przynajmniej nie śmiejemy się do rozpuku. Czy naprawdę teraz, gdy otworzyła się przed nami Europa, jesteśmy mniej od nich naiwni i parafiańscy? Mimo że kończy się wiek XX, świat zmalał do rozmiarów telewizyjnego ekranu, a przecież nie w głuszy nad dolną Missisipi żyliśmy od dziesiątek lat (Keyha 1992: 329).

Wydawałoby się zatem, że przekład miał szanse na „popularność”, ponieważ pojawił się w odpowiednim momencie historycznym, a także poruszał tematykę zderzenia kulturowego z Europą (*international theme*). Ponadto jego „zachodni” rodowód oraz znane nazwisko autora mogło przyczynić się do sukcesu wydawniczego i krytycznego.

Przejdźmy teraz do analizy tekstu polskiego tłumaczenia. Na początku pojawia się pytanie o metodę, która umożliwiłaby w sposób syntetyczny, całościowy i uporządkowany omówić tekst przekładu³. Analiza tekstu, którą nazwę tu strategiczną, ponieważ ukierunkowana jest na istotne, wy-

³ Wszystkie odniesienia do *Innocents Abroad* pochodzą z podanego w bibliografii wydania (2003), zgodnego z pierwszą edycją książki z roku 1869. Wszystkie odniesienia do

brane cechy utworu, składa się w tym przypadku z trzech etapów. Etap pierwszy to analiza paratekstowa. Badanie okołotekstowych materiałów towarzyszących nierozłącznie książce, czyli paratekstów (Genette 1987), stanowi od pewnego czasu uznany przedmiot analiz przekładoznawczych, o czym świadczą różne typologie paratekstów (por. Kovala 1996) oraz coraz częstsze badania źródłowe i studia przypadków (por. Skibińska 2009). Tutaj w kręgu naszych zainteresowań znajdują się prymarne parateksty autorskie, które stanowią wprowadzenie, ukierunkowują interpretację czytelnika i nadają powieści zewnętrzną strukturę, taką jak, w tym przypadku, tytuł utworu, wstęp oraz tytuły rozdziałów. Natomiast parateksty tłumacza są wtedy istotne, gdy dostarczają informacji o jego strategii wobec zadania przekładowego.

Ponieważ niniejszy artykuł porusza tematykę literatury popularnej w przekładzie, etap drugi analizy to omówienie tych cech tekstu wyjściowego, które można uznać za istotny powód jego popularności wśród współczesnych autorowi odbiorców. W związku z tym stanowi to luźne nawiązanie do koncepcji dominanty translatorycznej (Barańczak 1990, Bednarczyk 2008). Zarówno Barańczak, jak i Bednarczyk stosują pojęcie dominanty do analizy utworów poetyckich, tutaj zastosujemy je do omówienia tekstu prozatorskiego. Barańczak postuluje „dominantę semantyczną” jako „ten element struktury tekstu poetyckiego, który stanowi klucz do całokształtu jego sensów” (Barańczak 1990: 19). Jak przystało na maksymalistycznie założenia manifestu Barańczaka, dominanta semantyczna rozumiana jest jako klucz do zrozumienia utworu. W analizowanym tutaj przypadku szukanie jednego klucza interpretacyjnego byłoby uproszczeniem i kłóciłoby się z istotą literatury podróżniczej, która z definicji jest gatunkiem heterogenicznym. Pojemność stylistyczna – możliwość łączenia różnych gatunków – i tematyczna – relacja z podróżą to niejednokrotnie tylko punkt wyjścia do rozważań różnorodnej natury, przyczyniają się do atrakcyjności literatury podróżniczej. Dlatego bliższa nam jest koncepcja dominanty w rozumieniu Bednarczyk jako „ten element struktury utworu tłumaczonego, który trzeba przełożyć (odtworzyć) w utworze docelowym, aby zachować całokształt jego subiektywnie istotnych cech” (Bednarczyk 2008: 13; wyłuszczenie J.D.). Precyzując jednak, dominanta to w naszym przypadku raczej **zestaw** istotnych elementów struktury tekstu wyjściowego.

przekładu pochodzą z jedyne go polskiego tłumaczenia *Prostaczkowie za granicą* autorstwa Andrzeja Keyhi (1992).

Jak wspomniano wcześniej, za jeden z głównych elementów dominanty utworu, szczególnie z perspektywy współczesnego Twainowi czytelnika, można uznać humor powieści. Twain potrafił bardzo umiejętnie wykorzystać konwencje gatunkowe dziewiętnastowiecznej literatury podróżniczej. Od strony stylistycznej posłużył się parodią oraz elementami burleski i *tall tale*, a od strony tematycznej wpisał się w ważny dla współczesnego odbiorcy dyskurs tożsamościowy, pozostając na płaszczyźnie przystępnej tematyki turystyczno-przygodowej. Zatem Twain wykorzystał to, co stanowiło o popularności gatunku, modyfikując to w taki sposób, żeby rozbawić czytelnika. Dlatego w dalszej części artykułu naszkicowane zostaną techniki uzyskiwania efektów humorystycznych w *Innocents*.

Etap pierwszy i drugi stanowią analizę globalną, natomiast etap trzeci to omówienie wybranych przykładów na niższym poziomie organizacji tekstu, a mianowicie na poziomie jednostek zdaniowych i mniejszych. Zarówno etap pierwszy, jak i drugi opierają się na kontrastywnym porównywaniu tekstu przekładu z oryginałem, natomiast w etapie trzecim przykłady zostały wybrane wyłącznie na podstawie lektury tłumaczenia i dopiero później zestawiono je z tekstem wyjściowym.

Zacznijmy od analizy tytułu. Na długo przed ukazaniem się polskiego przekładu *Innocents* tytuł powieści pojawiał się w polskich hasłach encyklopedycznych czy przedmowach jako *Prostaczkowie za granicą* (Kydryński 1966, Bałutowa 1971). Wpisując się w istniejącą tradycję, pod takim też tytułem wydano przekład A. Keyhi. Co ciekawe, pełna wersja angielska tytułu ma bardzo rozbudowany i opisowy charakter, typowy dla wcześniejszych sprawozdań z podróży: *The Innocents Abroad or, The New Pilgrims' Progress; Being Some Account of the Steamship Quaker City's Pleasure Excursion to Europe and the Holy Land; with Descriptions of Countries, Nations, Incidents and Adventures, As They Appeared to the Author*. W polskiej wersji powieść funkcjonuje pod jedną trzecią tytułu oryginalnego, przetłumaczono bowiem tylko jego pierwszą część – *Prostaczkowie za granicą*. Zniknęła czytelna aluzja do znanej siedemnastowiecznej alegorycznej powieści J. Bunyana *The Pilgrim's Progress from This World to That Which Is to Come*. Skracanie, widoczne w tytule, okaże się znamienne dla całego przekładu.

Charakter relacji z podróży oraz postrzeganie i sądy narratora zostają szerzej omówione w odautorskiej przedmowie:

[książka ta] ma swój cel, a jest nim ukazanie czytelnikowi, jak by on sam patrzył na Europę i Orient, gdyby oglądał je własnymi oczyma, a nie oczyma in-

nych, przemierzających te strony podróżników. Nie mnie pouczać innych, jak należy patrzeć na to, co ciekawe za oceanem. Czynią to inne dzieła, a nawet gdybym czuł się kompetentny, nie widzę szczególnego powodu.

Zarzuty, że odszedłem od tradycyjnej konwencji relacji z podróży, **przyjmuję z pokorą**, bo sam wiem, że moje oko nie było bezstronne. Za to ręczę, że starałem się pisać uczciwie, choć może nie zawsze mądrze. (3) (wytłuszczenie J.D.)

W powyższym cytacie ujawnia się wewnętrzna sprzeczność: z jednej strony narrator obiecuje czytelnikowi możliwość bezpośredniego oglądu świata za pośrednictwem niewidocznego i neutralnego medium, jakim jest narrator, czyli sprawozdanie obiektywne, a z drugiej strony kwestionuje jednak neutralną pozycję narratora, deklarując, że nie zawsze był bezstronny. Wracając do końcówki tytułu – *as they appeared to the author* – możemy ją odczytać na dwa sposoby: „jak one [kraje, narody itp.] ukazywały się autorowi” oraz „jakimi wydawały się autorowi” – wynikające z dwuznaczności czasownika *appear* (ukazywać się, wydawać się). Sprzeczności wyrażanych opinii stanowią jedną z charakterystycznych cech narracji *Innocents*, rolą czytelnika pozostaje wyrobienie sobie własnego zdania i rozstrzygnięcie, czy sprzeczności są rzeczywiste, czy pozorne.

W analizie przedmowy w zestawieniu z oryginałem szczególnie interesujące stają się dwa ostatnie zdania powyższego cytatu, w których autor eksplicytnie odnosi się do swojej powieści jako gatunku literatury podróżniczej i przyznaje się do odejścia od konwencji. W polskim tekście autor jawi się jako osoba ugodowa i uległa, z pokorą przyjmująca ewentualne zarzuty krytyki. Może zastanawiać, że autor o takim charakterze w ogóle zdobył się na odwagę zerwania z konwencją gatunku. Z innym autorem mamy do czynienia w angielskim tekście: bardziej zadziornym, pewnym siebie, nieliczącym się z krytyką.

I offer **no** apologies for any departures from the usual style of travel-writing that may be charged against me—for I think I have seen with impartial eyes, and I am sure I have written **at least** honestly, whether wisely or not.

Polski tekst sugeruje odczytanie angielskiego wstępu tak, jakby nie było w nim przeczenia, fragment *I offer no apologies* staje się *I offer apologies*. W tekście docelowym otrzymujemy sens przeciwny do oryginału. Charakter narratora nabiera wyrazistości w dopowiedzeniu *and I am sure...*, w którym ze zdecydowaniem podkreśla swoje mocne strony. Anglojęzyczny narrator jest pewien, że przynajmniej pisał uczciwie, narrator przemawiający do czytelnika po polsku tego przekonania nie ma, deklaruje

natomiast, że miał dobre chęci i że *staral się*. Z kolei w przekładzie narrator wydaje się być przekonany o stronniczości swojego postrzegania („sam wiem, że moje oko nie było bezstronne”), podczas gdy w oryginale wyraża inną opinię (*I think I have seen with impartial eyes*). Przesunięcie znaczeniowe pojawiające się we wstępie jest o tyle istotne, że zmienia charakter narratora i intencję powieści. Ponadto naszkicowana w polskim tłumaczeniu wstępu postać narratora nie jest spójna z jego obrazem, który wyłania się z tekstu głównego narracji sprawozdania z podróży.

Oprócz wstępu, na początku *Innocents* umieszczono jeszcze jeden paratekst, jakim jest dedykacja:

To my Most Patient Reader
and
Most Charitable Critic,
MY AGED MOTHER,
This Volume is Affectionately
Inscribed

W ciepłych słowach autor dedykuje książkę matce, nadając powieści bardzo osobisty charakter. Polskie wydanie nie zamieszcza dedykacji⁴.

Podsumowujące słowa narratora, spisane, jak twierdzi, prawie rok po powrocie z podróży, w angielskim wydaniu stanowią osobny element powieści – zakończenie (Conclusion, 490–493). W *Prostaczkach* zakończenie, w skróconej wersji, włączono do ostatniego, 54. rozdziału powieści. Ostatnie słowo oddano natomiast tłumaczowi, zamieszczając jego posłowie.

Z przekładoznawczego punktu widzenia w posłowniu najciekawsze byłyby refleksje dotyczące pracy tłumacza z tekstem i jego decyzji. Zamieszczone posłowie, które równie dobrze mogłoby pełnić funkcję wstępu, stanowi natomiast połączenie refleksji tłumacza jako czytelnika nad utworem z informacjami o powieści i autorze, czyli tłumacz przejmuje pewne funk-

⁴ Pomijanie paratekstów autorskich w przekładzie to interesujący wątek, który wymaga szerszego omówienia. Pomijanie takie jak również modyfikacja tytułów rozdziałów są charakterystyczne dla wielu wydań polskich przekładów powieści Twaina uważanych za literaturę dziecięcą: *The Adventures of Tom Sawyer* i *The Adventures of Huckleberry Finn*. Wydaje się, że przyczyn można szukać w nonszalanckich praktykach wydawniczych i komercyjnym traktowaniu lektur szkolnych oraz polskiej recepcji Twaina, która sprowadza go do roli humorysty oraz pisarza dla dzieci i młodzieży. Zob. Dybiec, J. „Parateksty w polskich przekładach powieści Marka Twaina *The Adventures of Tom Sawyer* i *The Adventures of Huckleberry Finn* – między pomijaniem a dopisywaniem” (w „Między oryginałem a przekładem”, w druku).

cje redaktora. Wzmianka, w której informuje on o swojej strategii tłumaczeniowej, nie stanowi głównego nurtu jego rozważań. Choć dotyczy tak istotnej sprawy jak wielokrotnie dyskutowana wierność tłumacza wobec oryginału, umieszczona została ona w przypisie: „W polskim tłumaczeniu pominięto niewielkie partie tekstu pozostające w luźnym związku z zasadniczą fabułą lub te, w których autor po prostu powtarza się” (Keyha 1992: 330). Tłumacz dokonał zatem poważnej ingerencji w tkankę oryginału, usuwając pewne fragmenty, zapewnia jednak czytelnika, że pominięcia dotyczą tylko niewielkich partii tekstu. Czytelnikowi, nawet najdocieklivszemu, pozostaje zaufać tłumaczowi, ponieważ trudno stwierdzić, co opuszczono i na jakim etapie. Po pierwsze, miejsca opuszczeń nie zostały zaznaczone w tłumaczeniu. Porównanie objętości wydania angielskiego – 468 stron i prawie 1mln 90 tys. znaków⁵ zorganizowanych w 61 rozdziałów z 54 rozdziałami i 325 stronami polskiego tłumaczenia nasuwa wątpliwości co do niewielkiego zakresu opuszczeń. Stawia to pod znakiem zapytania prawdomówność tłumacza lub, i tu pojawia się problem trudności identyfikacji tekstu wyjściowego, może oznaczać, że podstawę tłumaczenia stanowiła skrócona wersja utworu. W tym miejscu warto odwołać się do informacji wydawniczej polskiej publikacji, która podaje nieprecyzyjne dane dotyczące wydania angielskiego (*Collins' Illustrated Pocket Classics*), uniemożliwiający identyfikację wersji tekstu, z której dokonano tłumaczenia.

Obszerny materiał pełnego wydania *Innocents* uporządkowany jest za pomocą rozbudowanych, opisowych nazw rozdziałów. Najkrótszy opis składa się z trzech elementów (rozdział ostatni, LXI), najdłuższy aż z 28 (LIII). Przypominają one dziennikarskie meldunki lub telegramy:

CHAPTER XXIV.

Down Through Italy by Rail – Idling in Florence – Dante and Galileo – An Ungrateful City – Dazzling Generosity – Wonderful Mosaics – The Historical Arno – Lost Again – Found Again, but no Fatted Calf Ready – The Leaning Tower of Pisa – The Ancient Duomo – The Old Original First Pendulum that Ever Swung – An Enchanting Echo – A New Holy Sepulchre – A Relic of Antiquity – A Fallen Republic – At Leghorn – At Home Again, and Satisfied, on Board the Ship – Our Vessel an Object of Grave Suspicion – Garibaldi Visited – Threats of Quarantine

⁵ Liczbę znaków podano na podstawie elektronicznej wersji powieści udostępnionej na stronie Project Gutenberg (dostęp 15.05.2010).

Nie tylko informują o miejscach zwiedzanych podczas podróży, ale mają wzbudzić ciekawość czytelnika:

CHAPTER XIII.

More Trouble – Monsieur Billfinger – Re-Christening the Frenchman – In the Clutches of a Paris Guide – The International Exposition – Fine Military Review – Glimpse of the Emperor Napoleon and the Sultan of Turkey

Innych, przygodowych lub sensacyjnych w brzmieniu fragmentów jest wiele, znajdują się w prawie każdym tytule rozdziału, np. *A Horror Caved in Stone*, *A Kiss for a Franc*, *A Curious Discovery*, *A Bloodless Midnight Adventure*, *We Become Wealthy*, *A Pilgrim in Deadly Peril*.

Barwne i opisowe tytuły rozdziałów zastąpione zostają w polskim wydaniu numeracją od 1 do 54, przez co czytelnik pozbawiony zostaje mapy, umożliwiającej podróż po naszkicowanym przez narratora terytorium. Warto zauważyć, że, jak wspomniano wyżej, podobną, choć mniej radykalną strategię modyfikacji tytułów, stosowano i nadal stosuje się w polskich tłumaczeniach powieści Twaina dla dzieci i młodzieży.

Analizując teraz polski przekład całościowo, skupimy się na tych cechach tekstu, które uznaliśmy wcześniej za jeden z elementów dominanty, a mianowicie na humorze. Efekty humorystyczne osiągane są w tekście wyjściowym w różnoraki sposób, przede wszystkim strukturalnie, poprzez budowanie scen humorystycznych. Ich głównymi uczestnikami są bliscy Twainowi towarzysze podróży, Dan, Blucher, Jack, czasami naiwni, ale często skłonni do żartów i psot. Źródłem humoru jest niejednokrotnie zderezenie amerykańskiej prostoduszności i prostolinijności z wyrafinowaniem kontynentu europejskiego oraz konfrontacja oczekiwań narratora co do bytków i zwyczajów z zastaną turystyczną rzeczywistością. Często stosowaną formą narracji służącą do wzmocnienia efektu kontrastu jest *tall tale*, münchausenowska przechwałka, którą Kopcewicz definiuje w następujący sposób:

forma opowieści pogranicza [amerykańskiego] [...] charakteryzująca się przesadą w przedstawianiu wielkości bohaterów i ich czynów oraz nieprawdopodobnym tłem przygód i wysoce hiperbolicznym stylem. [...] Specyficzny jest również dystans do przedstawianego materiału, pozwalający z przymrużeniem oka przemawiać zarówno narratorowi humorystycznego *tall-tale*, jak i powieściopisarzowi, co doprowadziło w rezultacie do typowego dla literatury amerykańskiej strukturalnego wykorzystania ironii i paradoksu (Kopcewicz, Sienicka 1983: 141).

W przekładzie duże znaczenie przypisuje się stronie humorystycznej, wydaje się, że jest on wręcz zorientowany na humor. Podczas gdy dokonywane są liczne skróty, nie dotyczą one na ogół efektów humorystycznych. W przekładzie odnajdujemy wszystkie główne wątki i sceny humorystyczne: *games with the guides* – przekomarżanie się z lokalnymi przewodnikami, przykłady „turystycznego” angielskiego, na bakier z zasadami gramatyki tego języka, a także przykłady pseudo-francuskiego i pseudo-włoskiego używanego przez amerykańskich turystów, a także spisane w formie *tall tales* sceny poszukiwania mydła i tortur golenia we Francji, czy kupowania niepasujących rękawiczek u kuszącej ekspedientki.

Poniższy przykład – jedna z wielu próbek angielszczyzny przewodników – pokazuje, jak narrator parodiuje sposób mówienia francuskiego cicerone. Świadczy również o żywym zainteresowaniu autora materiają języka mówionego, które w pełni znajdzie odbicie w zastosowaniu dialektu w największej powieści Twaina *Adventures of Huckleberry Finn*⁶. Zestawmy tekst oryginału z tłumaczeniem:

If ze zhentlemans will to me make ze grande honneur to me rattain in hees serveece, I shall show to him every sing zat is magnifique to look upon in ze beautiful Parree. I speaky ze Angleesh pairfaitemaw (81).

Jeżeli wy, džentelmeny, chcecie wynająć mnie dziennie, będę to lubić. Wskażę całą Paryżę i jej piękność też. Ja to wam zrobię, bo jenzyk Anglików znam najbardziej perfektnie (72).

W oryginale język przewodnika nacechowany jest błędami gramatycznymi (niepoprawna liczba mnoga rzeczownika gentleman czy użycie rodzajnika), lecz przede wszystkim sparodiowana zostaje interferencja z języka francuskiego, wyrażająca się w użyciu francuskich słów oraz akcencie, co oddano przez niestandardowy zapis (*ze/the, Angleesh/English, every sing/everything* etc.). Czytając wypowiedź przewodnika w oryginale, odbiorca od razu rozpoznaje parodię francuskiej wymowy. W polskim tekście na pierwszy plan wysuwają się natomiast błędne i nietypowe konstrukcje składniowe. Dodane stwierdzenie „ja wam to zrobię” zawiera podtekst groźby, sugerując, że turyści zostaną narażeni na tortury niepoprawnego, zagmatwanego i niejasnego sposobu wysławiania się przewod-

⁶ Językowe fascynacje Twaina, w tym przypadku dotyczące języka niemieckiego, zapísane zostały w znanym parodystycznym eseju pt. *The Awful German Language*, który stanowi część powieści podróżniczej Twaina *A Tramp Abroad*.

nika. Chociaż wprowadzony przez tłumacza element potęguje efekt humorystyczny, jego pojawienie się w tekście – jeżeli będziemy kierować się zasadą wierności – nie znajduje uzasadnienia w oryginale. Co najistotniejsze, w przekładzie znika prawie zupełnie „francuskość” mowy przewodnika. Zrezygnowano z łatwego sposobu uzyskania obcości poprzez zastosowanie zapożyczeń z francuskiego, jak czyni to autor. Jedyne odwołanie do francuskości to egzotycznie zniekształcona nazwa Paryża – Paryzja, która wprowadza stylistyczne nacechowanie tekstu, podczas gdy w oryginale występuje tylko fonetyczny zapis francuskiej nazwy miasta – Parree.

Warto zaznaczyć w tym miejscu, że skłonność do wprowadzania słów nacechowanych stylistycznie pojawia się często i, jak się wydaje, stanowi element strategii archaizacji tekstu. Przykładowo, inna próbka turystycznego angielskiego – ogłoszenie reklamujące hotel, zatytułowana w angielskiej wersji po prostu *notish* (132), w polskiej wersji staje się wymyślnym „obwieszczunkiem” (111). Podobny mechanizm można zaobserwować w komicznym fragmencie o goleniu się u francuskiego fryzjera. W angielskim tekście na określenie zakładu fryzjerskiego pojawia się tylko jedno określenie, *barber-shop*, które w ramach tej samej sceny zostało przetłumaczone na trzy różne sposoby: fryzjer, fryzjernia i „razura” (69). Oprócz wprowadzenia słowa archaicznego, takiego jak „razura”, które *de facto* jest bliższe znaczeniowo intencji Twaina, ponieważ określa zakład fryzjerski z golarnią, tłumacz wprowadza także większą niż w oryginale różnorodność leksykalną, co stanowi kolejną charakterystyczną cechę przekładu Keyhi.

Sięgnijmy po jeszcze jeden przykład związany z humorem, który ilustruje inną, istotną cechę analizowanego tłumaczenia – zwięzłość. Poniższy fragment pochodzi ze sceny zatytułowanej *An Italian Bath – Wanted: Soap* (r. XIX), w której głównym rekwizytem humorystycznym jest mydło, na brak którego amerykańscy podróżnicy niejednokrotnie utyskują.

The reply was Italian. Dan resumed:

„Soap, you know–soap. That is what I want–soap. S-o-a-p, soap; s-o-p-e, soap; s-o-u-p, soap. Hurry up! I don’t know how you Irish spell it, but I want it. Spell it to suit yourself, but fetch it. I’m freezing” (131).

Odpowiedź padła w języku włoskim, a Dan grzmiał dalej:

– Mydłooooo!

Potem przeliterował, potem wykrzyczał, wreszcie oznajmił, że nie wie, jak się to mówi po katolicku, ale zamarznie, jeśli mu go zaraz nie dostarczą (109).

Tłumacz, zamiast literowania, nieczęsto stosowanego w języku polskim, opartym na bardziej fonetycznym zapisie pisowni, nazwał czynności wykonywane przez Dana. Takie rozwiązanie można nazwać tłumaczeniem streszczającym. Zmianie uległa przez to perspektywa: zamiast wykrzyzanego w pierwszej osobie monologu w wersji polskiej pojawia się wypowiedź narratora. Ponadto, mimo przebywania we Włoszech, adresatami Dana są ogólnie (wymyślni) Irlandczycy, *the Irish*. Być może odwołanie się do nich było zabiegiem celowym, żeby ironicznie podkreślić katolicyzm kraju, ponadto towarzysze narratora w sposób wręcz programowy przekręcali nazwy i nazwiska według własnych upodobań. W przekładzie aspekt narodowości i (ewentualnej) zabawy znika, pojawia się natomiast odwołanie do religii katolickiej.

Podsumowując rozważania o humorze, powtórzmy, że w oryginale uzyskany jest on głównie poprzez budowanie sytuacji, kontrastowe zestawienia oczekiwań z rzeczywistością oraz puenty, znacznie rzadziej zaś przez gry językowe. W przekładzie tłumacz stara się wydobyć i podkreślić humorystyczne walory narracji. Po pierwsze, czyni to poprzez kierowanie się zasadą kompletności wobec oryginału w odniesieniu do wątków humorystycznych, czyli liczne opuszczenia nie dotyczą tychże wątków. Po drugie, w przekładzie efekty humorystyczne odtwarzane są nierzadko za pomocą innych środków niż w oryginale. Nie wynika to z ograniczeń systemowych, ale stanowi przede wszystkim element strategii tłumacza. Przykładowo, jak wspomniano wcześniej, tłumacząc język francuskich przewodników, tłumacz nie stara się odtworzyć parodii francuskości, ale poprzez zabiegi słowotwórcze i stylistyczne uzyskuje komiczny efekt udziwnienia i egzotyki. Ten element strategii można określić tłumaczeniem humoru na warunkach śmieszności ustalonych przez tłumacza. To tłumacz określa repertuar środków, nie kierując się przy tym zbyt oryginalnym, ale przede wszystkim funkcją, jaką ma być rozbawienie odbiorcy. Po trzecie, w przekładzie wątków humorystycznych (i nie tylko), tłumacz stosuje technikę nacechowania stylistycznego. Oznacza to wprowadzanie w miejsce angielskich słów z rejestru neutralnego odpowiedników nacechowanych stylistycznie (neologizmy, archaizmy), jak w omawianej scenie golenia w Paryżu. Ocena efektów pracy tłumacza nad przekładem humoru stanowi złożone zagadnienie i zależy w dużej mierze od przyjętych kryteriów. Uogólniając, humor jako główny element dominanty oryginału został zachowany, chociaż czasami jest to humor inny niż u Twaina.

Ostatni etap omówienia przekładu wychodzi od monolingwalnej lektury tekstu docelowego. Do analizy kontrastywnej wybrane zostały te fragmenty utworu, które zwracają uwagę ze względu na występujące w nich nielogiczności lub niejasności. Omówione poniżej dwa przypadki tłumaczeniowe to fragmenty, które powinny były zostać wychwycone podczas korekty tekstu przekładu. Celem analizy jest zatem podkreślenie znaczenia redakcji i korekty w procesie powstawania przekładu oraz zwrócenie uwagi na uchybienia tłumacza, które łatwo popełnić, ale też których łatwo uniknąć. Poniższy charakterystyczny dla całości przekładu przykład pochodzi z istotnego strategicznie miejsca w powieści, jakim jest pierwsze zdanie rozdziału piątego.

„Machnęliśmy” Azory – jak mawiają marynarze – w dziesięć dni od wypłynięcia z Nowego Jorku. Niezbyt szybko, zważywszy że odległość wynosi zaledwie 24 tysiące mil, ale – cokolwiek by powiedzieć – cali i zdrowi (24).

Taking it „by and large”, as the sailors say, we had a pleasant ten days’ run from New York to the Azores islands – not a fast run, for the distance is only twenty-four hundred miles, but a right pleasant one in the main (26).

Mimo wyraźnych sygnałów podkreślających, że droga nie była długa, wyrażonych przez określenie *zaledwie*, w przekładzie dziesięciokrotnemu wydłużeniu uległa trasa podróży z Nowego Jorku na Azory. Podana w polskim tekście odległość odpowiada prawie okrążeniu kuli ziemskiej. Systematyczna analiza tekstu pokazuje, że błędy dotyczące liczb i dat, w przeciwieństwie do dyskusyjnych spraw stylistycznych podlegające jednoznacznej ocenie, występują stosunkowo często.

Drugi przykład dotyczy zwiędzania lochów, gdzie podobno więziono bohaterów powieści Dumasa.

To właśnie tu męzny Abbe spisał księgę własną krwią, przy blasku kaganka sporządzonego ze strzępów łachmanów, posługując się piórem z żelaznej obręczy zanurzonym w resztkach podłej stawy. To tu przekuł się przez gruby mur za pomocą kawałka żelastwa i odłamków sztucca (62–63).

Lektura tego fragmentu nie daje jasności, co służyło „mężnemu Abbe” jako atrament, czy krew, jak informuje początek zdania, czy resztki jedzenia, jak wynika z końca zdania. Doświadczenie czytelnicze przemawia za pierwszą interpretacją, znajduje ono również potwierdzenie w oryginale:

It was here that the brave Abbe wrote a book with his own blood, with a pen made of a piece of iron hoop, and by the light of a lamp made out of shreds of

cloth soaked in grease obtained from his food; and then dug through the thick wall with some trifling instrument which he wrought himself out of a stray piece of iron or table cutlery and freed Dantes from his chains (70).

Obraz naszkicowany w tekście angielskim jest bardziej spójny i szczegółowy, dowiadujemy się, co służyło za paliwo do sporządzonej przez więźnia lampy i jaka była kolejność jego działań (najpierw spisał księgę, a potem przekuł się przez ścianę). W tekście polskim jedno zdanie angielskie poddano segmentacji. Utworzono dwa zdania, zaczynając drugie od powtórzenia „to tu”. Uzyskano dodatkowy efekt stylistyczny, ale kosztem spójności narracji. Reasumując, powyższe przykłady ukazują nieuwagę tłumacza oraz niedociągnięcia procesu redakcyjnego.

Pierwsza powieść Twaina *Innocents Abroad* powstała w procesie przekładania, przepisywania i przerabiania. Jako utwór literatury podróżniczej wyłoniła się z charakterystycznego dla gatunku procesu przekładu wrażeń i refleksji z podróży na tekst pisany. Następnie – w pierwszej wersji – stanowiła adaptację wysyłanych i publikowanych wcześniej listów z podróży. Ta pierwsza wersja powieści zawierała wiele uszczypliwych, sarkastycznych czy wręcz wrogich uwag wobec współpasażerów, które autor później usunął, tworząc tekst bardziej ugodzony. Nie bez znaczenia był tu wpływ jego narzeczonej, Olivii i literata Breta Harte'a. Jak pisze krytyk, w ostatecznej wersji autor zachował programowy brak szacunku i nieortodoksyjność, a ocenzurował swój gniew: „Twain kept the irreverence in while keeping the anger out” (Hellwig 2008: 57).

Omówiony w artykule przekład interlingwalny wpisuje się w szereg operacji tekstowych, jakim podlegała powieść *Innocents*. Polski przekład, *Prostaczkowie za granicą*, to przede wszystkim skrócona wersja tekstu oryginalnego, czyli przeróbka, o której wspomniano na początku artykułu. Przesunięcia, wynikające głównie ze skracania, spowodowane są przede wszystkim strategią tłumacza, który za cel postawił sobie uczynienie przekładu bardziej zwięzłym i przystępnym dla współczesnego czytelnika. Ten cel wydaje się osiągnięty, chociaż pominięcia oznaczają zubożenie utworu, co szczególnie widoczne jest w drastycznie okrojonej warstwie paratekstowej. W tym miejscu warto podkreślić znaczenie praktyk wydawniczych. Na podstawie niepełnych danych podanych przez wydawcę trudno zidentyfikować podstawę przekładu i w związku z tym nie do końca wiadomo, czyje są manipulacje tekstowe – które z nich być może poczynili redaktorzy ilustrowanej wersji, a które wprowadził tłumacz. Ponadto rzetelność, lub, aby użyć bardziej współczesnego terminu, etyka zawodowa, wydawcy

i tłumacza zarówno wobec autora, jak i czytelnika wydaje się wymagać wyraźniejszego zaznaczenia w publikacji tak istotnie ingerującej w tekst strategii tłumaczeniowej, jaką stanowi skracanie.

W kontekście tłumaczenia *Innocents Abroad* jako dawnego bestselleru, a dziś klasycznego utworu literatury podróżniczej, pojawia się pytanie o relacje między popularnością, kanonem a przekładem: jak popularność utworu przyczynia się do zaliczenia go w poczet pewnego kanonu, jak przekład literatury popularnej wpływa na tworzenie się kanonu literatury popularnej w kulturze docelowej oraz vice versa, jak „kanonizacja” tekstu wpływa na jego historię przekładową. W analizowanym przypadku powieść podróżnicza *Innocents Abroad* stała się częścią anglosaskiej klasyki literatury podróżniczej prawie sto dwadzieścia lat po publikacji (jeżeli za punkt odniesienia przyjmiemy antologię Fussella). Pojawienie się polskiego przekładu, *Prostaczków*, nie zostało właściwie zauważone przez polskich czytelników i krytyków. Co więcej, ten brak zainteresowania wydaje się wskazywać na istotną cechę literatury popularnej, jaką stanowi jej efemeryczność i stosunkowo szybkie starzenie się, przed którymi uratować ją może uznanie za utwór dla danego gatunku klasyczny. Popularność bestsellerów uwarunkowana jest wieloma czynnikami nie tylko natury literackiej, ale i historyczno-kulturowej oraz ekonomiczno-marketingowej. Tekst, który był bestsellerem literatury podróżniczej w XIX-wiecznej Ameryce, nie został zauważony i doceniony w Polsce przełomu XX i XXI wieku. Udzielenie wyczerpującego wyjaśnienia stanowi rzecz niełatwą. Wydaje się, że przekład pojawił się w odpowiednim momencie historycznym. Tłumacz, mimo pewnych niedociągnięć i swobodnego traktowania oryginału, stworzył tekst barwny i z charakterem. Być może przyczyn należy doszukiwać się w braku promocji (w tym nieciekawej szacie graficznej) oraz w dynamice rynku wydawniczego wczesnych lat dziewięćdziesiątych XX wieku. Nie istnieje już ówczesna oficyna wydawnicza Akapit⁷, a powieść nie doczekała się wznowień. Ponadto nie bez znaczenia pozostaje upraszczająca recepcja twórczości Twaina w Polsce. Jest on pisarzem bardzo znanym i natychmiast rozpoznawalnym, aczkolwiek popularność ta uwarunkowana jest głównie instytucjonalnie i wynika przede wszystkim z umieszczenia *Przygód Tomka Sawyer*a na liście lektur szkolnych.

⁷ Istniejące obecnie wydawnictwo Akapit nie ma nic wspólnego z wydawcą *Prostaczków* – korespondencja własna z wydawnictwem Akapit.

Bibliografia

- Bałutowa B. et al. 1971. *Mały słownik pisarzy angielskich i amerykańskich*, Warszawa.
- Barańczak S. 1990. *Mały, lecz maksymalistyczny manifest translatorszy, „Teksty Drugie” 3*, s. 7–66.
- Bednarczyk A. 2008. *W poszukiwaniu dominanty translatorskiej*, Warszawa.
- Brenner P.J. 1989. *Der Reisebericht. Die Entwicklung einer Gattung in der deutschen Literatur*, Frankfurt nad Menem.
- Brenner P.J. 1990. *Der Reisebericht in der deutschen Literatur. Ein Forschungsüberblick als Vorstudie zu einer Gattungsgeschichte*, Tybinga.
- Bukowski P., Heydel M. (red.). 2009. *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, Kraków.
- Dybiec J. 2010. *Świadectwo nowej tożsamości amerykańskiej w podróżniczym bestsellerze Marka Twaina Innocents Abroad*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historiolitteraria” X, 73, s. 68–84.
- Even-Zohar I. 1978/1990/2009. *Miejsce literatury tłumaczonej w polisystemie literackim*, w: *Współczesne teorie przekładu*, red. M. Heydel, P. Bukowski.
- Freese P. 2001. *Americans in Europe*, Monachium.
- Genette G. 1987. *Seuils*, Paryż.
- Fussell P. (red.). 1987. *The Norton Book of Travel*, Nowy Jork.
- Hellwig H.H. 2008. *Mark Twain's Travel Literature: The Odyssey of Mind*, Londyn.
- Hulme P., Youngs T. (red.). 2002. *The Cambridge Companion to Travel Writing*, Cambridge.
- Keyha A. 1992. *Posłowie*, w: M. Twain, *Prostaczkowie za granicą*, Katowice, s. 327–331.
- Kopcewicz A., Sienicka M. 1983. *Historia literatury Stanów Zjednoczonych*, Warszawa.
- Kovala U. 1996. *Translations, Paratextual Mediation, and Ideological Closure*, „Target” 8:1, s. 119–147.
- Kydryński J. 1966. *Wstęp*, w: M. Twain, *Listy z Ziemi*, Warszawa. <http://macfaq.kool-host.com/02.htm> [dostęp 20.06.2010]
- Mączak A. 1978. *Życie codzienne w podróżach po Europie w XVI i XVII wieku*, Warszawa.
- 1984. *Peregrynacje, wojaże, turystyka*, Warszawa.
- 1998. *Odkrywanie Europy: podróże w czasach renesansu i baroku*, Gdańsk.
- Mączak A., Teuteberg H.J. (red.) 1982. *Reisberichte als Quellen europäischer Kulturgeschichte. Aufgaben und Möglichkeiten der historischen Reiseforschung*, Wolfenbüttel.
- Melton J.A. 2002. *Mark Twain, Travel Books, and Tourism*, Tuscaloosa.
- Messent P. 2007. *The Cambridge Introduction to Mark Twain*, Cambridge.
- Misztal M., Buszello H. 1999. *The Idea of Europe – Europe as an Idea: a Reader on the Question What is Europe?*, Kraków.

- Pisarska A., Tomaszewicz T. 1996. *Współczesne tendencje przekładoznawcze*, Poznań.
- Seretny A. 2006. *Wskaźnik czytelności tekstu jako pomoc w określaniu stopnia jego trudności*, „LingVaria”, 2, s. 87–98.
- Skibińska E. 2009. *Przypisy tłumacza*, Wrocław.
- Skurowski P. 1993. *Wstęp*, w: Mark Twain. *Autobiografia*, Warszawa, s. 5–8.
- Szymczak M. 1994. *Słownik języka polskiego*, Warszawa.
- Twain M. 2003. *The Innocents Abroad*, Nowy Jork.
- 1992. *Prostaczkowie za granicą*, przeł. A. Keyha, Katowice.

Słowa kluczowe: analiza strategiczna w przekładzie, literatura podróżnicza, Mark Twain, recepcja twórczości Twaina w Polsce

Mark Twain's Bestselling Travelogue *Innocents Abroad* in Polish Translation. A Strategic Analysis

Mark Twain's travelogue *Innocents Abroad* (1869) was the author's first sustained narrative form; it became a great literary and financial success during his lifetime. Considered a canonical text of travel writing in English, it was translated into Polish as late as 1992. The article discusses the Polish translation, focusing on the relevant features of the source text: the paratexts and the 'translational dominant(s)' that contribute to the original's popularity. As *Innocents Abroad* belongs to popular literature, its humor is one of the essential dominants. The analysis demonstrates that the translator made a considerable effort to render the humor of the novel: the differences and compensation strategies result not so much from the differences between the languages and cultures but from the translator's consistent decisions.

Key words: Mark Twain, travel literature, Twain's reception in Poland, strategic analysis in translation